

I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento

Italian Libretti in Vienna

During the Seventeenth and Eighteenth Centuries

a cura di Adriana De Feo, Alfred Noe e Nicola Usula



böhlau

I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento

**Italian *Libretti* in Vienna
During the Seventeenth and Eighteenth Centuries**

a cura di
Adriana De Feo, Alfred Noe e Nicola Usula

BÖHLAU



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen
<https://https://doi.org/10.7767/9783205220435>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich).

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Ludovico Burnacini (disegnatore) e Matthäus Küsel (incisore), *Teatro della Gloria austriaca* (dettaglio), scena per il prologo del *Pomo d'oro* di F. Sbarra, A. Cesti, Leopoldo I, J.H. Schmelzer (Vienna 1668), incisione acquarellata conservata nella Musiksammlung della Biblioteca Nazionale di Vienna (Misc.143-GF/2).

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: satz&sonders, Dülmen

Druck und Bindung: Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen

Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier

Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlag | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-205-22042-8 (Print)

ISBN 978-3-205-22043-5 (OpenAccess)

INDICE

Premessa	9
Introduzione	11

I Dagli esordi ai poeti cesarei

1. <i>Herbert Seifert</i> Das <i>Drama musicum</i> zweier dilettierender Habsburger	23
2. <i>Paolo Fabbri</i> Aurelio Amalteo: indagini in un campo pre-Minato	49
3. <i>Sara Elisa Stangalino</i> «Ecco il loco ove canta». La 'musica di scena' nella <i>Tessalonica</i> di Nicolò Minato (Vienna 1673): da <i>topos</i> drammaturgico a congegno portante	61
4. <i>Angela Romagnoli</i> «Su, su danzate, e festeggiate». L'Introduzione al balletto nel Sei-Settecento ..	77
5. <i>Konstantin Hirschmann</i> Kriegerischer König, tapfer leidende Jungfrau. Männliche und weibliche Tugend in <i>componimenti per musica</i> am Hof Josephs I.	107
6. <i>Nicola Badolato</i> Pietro Antonio Bernardoni drammaturgo «mattissimo» e «poetissimo». Uno sguardo d'insieme e una nuova attribuzione	131

II I temi spirituali

7. <i>Marko Deisinger</i> Osservazioni e novità sugli oratori di origine italiana eseguiti a Vienna nella cappella di Eleonora II Gonzaga	151
8. <i>Alfred Noe</i> I libretti spirituali di Nicolò Minato	181

9. <i>Matthias J. Pernerstorfer</i>	
«Il mio Cristo, il mio cor, l'anima mia!». Zu den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Haupt- und Residenzstadt Wien im 17. und 18. Jahrhundert	197
10. <i>Elisabeth Theresia Hilscher</i>	
Von 'Arcadien' an den Donaustrand. Deutschsprachige Oratorientexte unter dem Einfluss der <i>Accademia dell'Arcadia</i>	233
11. <i>Elena Abbado</i>	
<i>L'Ester</i> (1738) di Francesca Manzoni e Carlo Arrigoni e la nuova corte Asburgo-Lorena	271

III Zeniana e Metastasiana

12. <i>Adriana De Feo</i>	
Il teatro di Apostolo Zeno: dalla Serenissima al servizio cesareo	291
13. <i>Silvia Urbani</i>	
Il <i>Venceslao</i> di Apostolo Zeno a Vienna (1725). Varianti del poeta per l'imperatore	319
14. <i>Anna Laura Bellina</i>	
L'elmo di Scipio da Cartagena a Braunschweig	337
15. <i>Giovanni Polin</i>	
«A me convenne restringere a brevità e picciolezza di azione ma tutta nobile e allegra il mio componimento». Note su <i>Euristeo</i> di Zeno e Caldara (Vienna 1724)	363
16. <i>Tarcisio Balbo</i>	
L'officina del Metastasio. Le annotazioni di soggetti nel Cod. 10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna	395
17. <i>Reinhard Strohm</i>	
<i>Didone abbandonata</i> : Gottverlassenheit, Ritualität, Imperium	419
18. <i>Marco Beghelli</i>	
Raffazzonatori, epitomisti, metastasiasti	439

IV Adattamenti e riscritture

19. *Livio Marcaletti*
 German Baroque Opera and Cultural Translation. The Case of Minato's
 Comic Scenes Rewritten for Hamburg and Leipzig 465
20. *Andrea Sommer-Mathis*
 L'opera italiana nel *Theater bey dem Kärntnerthor* a Vienna (1728–1748) 489
21. *Lorenzo Mattei*
 I primi libretti di commedie per musica a Vienna (1729–1748).
 Drammaturgia, adattamenti, ricezione 507
22. *Michele Calella*
 «...fu di Cesare figlia, or di Cesare è sposa». Maria Teresa, Francesco I e
 la rappresentazione degli Asburgo-Lorena nell'opera (1740–1750) 537
23. *Francesca Menchelli-Buttini*
 Riprese e nuove intonazioni di drammi per musica italiani a Vienna fra il
 1748 e il 1751 555
24. *Teresa Megale*
 Vienna, 1773: trasfigurare, travestire, adattare in musica. *La locandiera* di
 Goldoni nella riscrittura di Poggi-Salieri 585
25. *Martin Nedbal*
 Cultural Nationalism in German Adaptations of *Opera Buffa* Libretti for
 the Viennese National Theater (1778–1783) 601

V L'ultima stagione

26. *Lucio Tufano*
 I libretti viennesi di Marco Coltellini (1763–1771). Problemi ecdotici,
 misure stilistiche, peculiarità drammaturgiche 613
27. *Elena Biggi Parodi*
 Il libretto *La scola de' gelosi* di Mazzola-Salieri, precedente del teatro di
 Da Ponte-Mozart, e propagatore delle origini intellettuali della
 democrazia moderna 633
28. *Magnus Tassing Schneider*
 The Enlightened Gender Politics of Lorenzo Da Ponte 659

29. *John A. Rice*

Da Ponte, Weigl, Ferrarese, and the First Production of Paisiello's *Nina*,
ossia La pazza per amore in Vienna 675

Bibliografia generale 693

Indice dei nomi 741

PREMESSA

Tra Sei e Settecento Vienna assistette sotto gli Asburgo a una straordinaria fioritura di testi italiani per musica, in termini sia di quantità sia di qualità. Per ben due secoli rivestì il ruolo di centro per la produzione dei generi più svariati – drammi per musica e serenate, cantate e oratori, sepolcri e rappresentazioni sacre di varia natura – e librettisti provenienti da ogni parte d'Italia si affermarono nella città imperiale, adattando il proprio stile alle consuetudini poetiche e drammatiche locali, sempre con un occhio di riguardo alla funzione che i loro testi avrebbero rivestito nello specifico contesto socio-culturale della capitale asburgica. Autori come Nicolò Minato, Apostolo Zeno, Pietro Metastasio e Lorenzo Da Ponte contribuirono all'affermazione in tutta Europa dell'immagine di grandezza che il Sacro Romano Impero voleva dare di sé, e attraverso le loro scelte poetiche e drammaturgiche concorsero al consolidamento del consenso e delle strategie di autocelebrazione della potenza asburgica.

Numerosi e recenti studi dedicati alla produzione librettistica italiana del Sei-Settecento testimoniano la crescente attenzione verso il genere del libretto, e questa pubblicazione – risultato delle relazioni presentate alla conferenza internazionale *I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento*, svoltasi all'Institut für Romanistik della Universität Wien tra il 21 e il 23 giugno 2019 – mira a stimolare e rinnovare il dibattito scientifico sul tema, con una particolare attenzione alle caratteristiche dei testi per musica, alle loro funzioni, e al contesto di produzione Italo-Viennese. I 29 contributi pubblicati (in lingua italiana, tedesca e inglese) illustrano la vastissima presenza di testi italiani nelle rappresentazioni musicali del tempo, prima esclusivamente attorno alla corte asburgica e in seguito nei teatri pubblici.

Rispetto al programma del convegno si segnalano alcune discrepanze tra i materiali presentati a Vienna e i testi qui pubblicati. Il contributo originale di Nicola Usula sull'azione scenica nei testi per musica stesi da Antonio Draghi (*«Le fatiche di un povero versificatore»: i libretti di Draghi per Vienna*) è stato pubblicato col titolo *«Tanto che gl'ascoltanti possino vedere»: azione e gestualità nei libretti profani di Antonio Draghi* in «Biblioteca Teatrale» (2020/1, pp.259–288). Il tema oggetto di studio nel saggio di Matthias Pernerstorfer, che all'incontro viennese aveva presentato un lavoro di natura bio-bibliografica dal titolo *Italienische Libretti aus Wien in den bibliographischen Großprojekten von Claudio Sartori und Reinhart Meyer*, è stato sostituito per la pubblicazione da un saggio sulle rappresentazioni sacre a Vienna in età barocca. Ancora, lo studio di Livio Marcaletti sulle scene comiche nei libretti di Minato riscritte per Lipsia e Amburgo all'inizio del Settecento sostituisce l'intervento originale presentato a Vienna:

Tragicommedia per musica, commedia per musica, opera serioridicola: generi, stili e modelli dell'opera comica alla corte di Carlo VI Asburgo. Si segnalano infine l'assenza del contributo presentato al convegno da Alexander Rausch (pubblicato come Introduzione all'edizione critica della *Dafne in lauro* di Johann Joseph Fux – a cura di A. Rausch, Wien, Hollitzer 2020) e l'acquisizione di un contributo di John A. Rice – assente al convegno –, incentrato sulla *Nina o sia la pazza per amore* nella versione viennese dell'aprile 1790, con gli interventi di Lorenzo Da Ponte e Joseph Weigl.

Questo volume si inserisce in una serie di pubblicazioni Böhlau dedicate allo studio sia della produzione sia della diffusione di libretti in lingua italiana nei secoli XVII e XVIII fuori dall'Italia, come l'edizione critica in sette volumi dei libretti sacri e profani di Apostolo Zeno a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe (*Apostolo Zeno. Poesie drammatiche*, Parte I, 2 voll., Vienna, Böhlau 2021) e l'edizione critica dei libretti di Antonio Draghi a cura di Nicola Usula e Alfred Noe (in preparazione).

INTRODUZIONE

Tra i primi decenni del Seicento e metà Settecento gli imperatori del Sacro Romano Impero fanno della capitale asburgica il massimo centro della poesia per musica in italiano fuori dai confini della penisola. Il genere del testo drammatico per musica, coltivato in un primo tempo esclusivamente in ambito cortigiano e in seguito nei teatri pubblici, si sviluppa dall'età barocca fino all'epoca illuminista e preromantica. Gli innumerevoli testimoni di questa fioritura, dimenticati per secoli e in alcuni casi letteralmente rinnegati, giacciono in parte ancora sepolti negli archivi e nelle biblioteche d'Oltralpe in attesa di essere riportati alla luce.

I poeti cesarei hanno incontrato almeno quattro ostacoli principali alla loro inclusione nella storia della letteratura. Il primo è sicuramente il fatto che tali autori veicolano criteri estetici opposti a quelli dell'epoca romantica. Con la tradizione filologica ottonevicesca, e soprattutto con le massime idealistiche di Benedetto Croce e dei suoi seguaci, gli autori di drammi per musica, tacciati di mero formalismo, incontrarono un'irrevocabile squalifica.

Il secondo motivo di tale svalutazione risiede nel fatto che questi autori coltivavano un'arte funzionale, dunque diametralmente opposta al concetto romantico dell'arte libera. Scrivevano infatti su commissione, secondo le logiche della celebrazione encomiastica. Soltanto pochi di loro riuscirono, in circostanze storiche e sociali favorevoli, a uscire da uno stato di subordinazione che di fatto conferiva loro una posizione fra il cappellano di corte e il resto della servitù.

I poeti cesarei furono attivi soprattutto nei generi letterari che la storia della letteratura considera ancora oggi minori, perché determinati sia nella loro autonomia testuale sia nella loro invenzione tematica dalla funzione che erano destinati ad assolvere.

Un ulteriore motivo di tale posizione subordinata nella storia letteraria risiede nel fatto che, scrivendo in italiano in un paese alloglotto, i poeti per musica italiani si ponevano controcorrente rispetto alla concezione della letteratura nazionale così come definita dal romanticismo borghese: stavano cioè fuori da quel patrimonio letterario che nell'Ottocento identificava una collettività culturale attraverso la congruenza ideale tra Stato, lingua e cultura. È infatti solo alla fine del Novecento che si risveglia l'interesse della critica letteraria per la letteratura italiana d'Oltralpe, precisamente dal momento in cui l'analisi delle diverse forme di postcolonialismo interno ed esterno ha iniziato a prendere piede. Il riconoscimento della responsabilità dell'imperialismo e del nazionalismo nel processo di alienazione culturale dei gruppi oppressi o marginalizzati, all'interno o fuori da un territorio nazionale, ha reso possibile una nuova interpretazione del concetto di letteratura nazionale, e la prospettiva ottocentesca si è

rivelata quindi inadatta alla definizione della molteplicità e complessità della cultura e della sua evoluzione.

La questione dell'appartenenza nazionale di scrittori originari di un'altra civiltà rispetto a quella in cui sono attivi, come pure quella di autori che scelgono una lingua transnazionale per i loro scritti, contribuisce ad orientare lo sguardo della critica anche sulle produzioni culturali europee del passato. I poeti che svolsero la loro attività al di fuori della nazione d'origine sono oggi accettati come parte integrante della propria tradizione, e i processi di migrazione culturale sono visti come un arricchimento della cultura nazionale di approdo.

I recenti studi di carattere storico-letterario tengono conto di queste dinamiche. Il volume pubblicato da Luciano Formisano, *La letteratura italiana fuori d'Italia* (Roma 2002), il dodicesimo della monumentale *Storia della letteratura italiana* a cura di Enrico Malato, si occupa soprattutto dell'influenza della letteratura italiana in altri Paesi europei, prevalentemente in Gran Bretagna, Francia e Spagna. Riceve invece ben poca attenzione l'Austria, o meglio i Paesi dell'impero asburgico, in cui per quasi 500 anni – dall'inizio dell'umanesimo fino alla prima guerra mondiale – si registra una produzione letteraria in italiano quantitativamente e qualitativamente più ricca rispetto a quella degli altri paesi d'Oltralpe, come emerge nella *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich* (Alfred Noe, I, Vienna 2011).

Nei secoli XVII e XVIII in Europa centrale vengono sfruttate tutte le possibilità che il teatro musicale offre nelle sue numerose varianti, dall'introduzione cantata ai balletti, fino alla monumentale opera di corte. Nella Vienna imperiale, come anche nelle città di Monaco, Dresda e Amburgo, per menzionare solo alcuni dei centri più importanti, la formula dell'opera in musica nata in Italia attecchisce grazie alla sua integrazione nei programmi culturali dell'autocelebrazione e della propaganda politica. Il melodramma, creato da artisti e maestranze giunti dall'Italia (dal poeta fino allo scenografo), diventa l'espressione privilegiata della rappresentazione delle dinastie regnanti, che entrano così, grazie agli strumenti dell'arte e della cultura, nell'agone politico dei poteri europei.

La produzione più significativa ha luogo nella capitale asburgica ai tempi degli imperatori Leopoldo I, Giuseppe I e Carlo VI, cioè più o meno dal 1660 fino al 1740, quando generazioni di poeti cesarei scrivono centinaia di testi letterari, destinati ad essere, con le relative composizioni musicali, coreografiche e scenografiche, parte integrante dei fastosi spettacoli di corte, oggi documentati dalle edizioni a stampa conservate nelle biblioteche e negli archivi di tutto il mondo.

L'ambizione prevalente della raccolta miscelanea che qui presentiamo è quella di mostrare la ricchezza e l'importanza della produzione di libretti nel principale centro culturale italiano fuori dai confini geografici della penisola.

Aprire il volume e la sezione I, *Dagli esordi ai poeti cesarei*, il saggio di Herbert Seifert *Das "Drama musicum" zweier dilettierender Habsburger* (1), che esplora il genere dell'*Opera morale*, analizzando in particolare una partitura rinvenuta recentemente: *Drama musicum* (Praga 1648), composto dall'imperatore Ferdinando III su libretto di suo fratello, l'arciduca Leopoldo Guglielmo. Il testo poetico di questo lavoro (la cui trascrizione dalla partitura è riprodotta nel saggio) viene messo a confronto con la celebre *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri e con altre due opere viennesi coeve: *Lo specchio di virtù* (1642, su testo di Orazio Persiani) e l'anonima *Azzione da rappresentarsi in musica* (1651). Paolo Fabbri nel contributo *Aurelio Amalteo: indagini in un campo pre-Minato* (2) illustra l'attività di Aurelio Amalteo come librettista, il suo arrivo a Vienna, i suoi contatti con Venezia e con librettisti a lui coevi come Giovanni Faustini. Lo studioso chiarisce la centralità dell'elemento comico nella produzione viennese di questo autore, sottolineando il ruolo della capitale asburgica nel processo di affermazione di questo genere.

L'istituzione della figura del poeta cesareo quasi coincide con l'arrivo di Nicolò Minato a Vienna, poeta di corte sotto Leopoldo I. A lui è dedicato lo scritto di Sara Elisa Stangalino, *«Ecco il loco ove canta». La 'musica di scena' nella "Tessalonica" di Nicolò Minato (Vienna 1673): da "topos" drammaturgico a congegno portante* (3). In questo saggio si esamina da vicino la centralità drammatica che Minato decise di dare alla musica di scena, vero e proprio filo conduttore dell'intreccio della *Tessalonica* composta da Draghi, che Stangalino mette a confronto con il *Xerse* e l'*Artemisia* dello stesso poeta per la musica di Francesco Cavalli (Venezia 1655 e 1657).

Al Seicento, secolo di massima sperimentazione di generi e funzioni della poesia drammatica per musica, ha dedicato il suo lavoro Angela Romagnoli nel saggio *«Su, su, danzate, e festeggiate». L'Introduzione al balletto nel Sei-Settecento* (4), in cui l'autrice affronta l'Introduzione al balletto come vero e proprio genere, suggerendone una continuità e coerenza in termini di funzioni, strutture e contesto sociale di creazione e fruizione.

Gli ultimi due saggi della prima sezione sono dedicati alla poesia per musica durante il regno di Giuseppe I (1705–1711). In particolare Konstantin Hirschmann nel suo *Kriegerischer König, tapfer leidende Jungfrau. Männliche und weibliche Tugend in 'componimenti per musica' am Hof Josephs I.* (5) esplora i *topoi* celebrativi (legati alle virtù maschili e femminili) nei libretti di componimenti per musica e serenate rappresentati in occasione degli onomastici e genetliaci dell'imperatore Giuseppe I e della sua consorte Amalia Wilhelmine di Brunswick-Lüneburg.

Segue il saggio di Nicola Badolato, *Pietro Antonio Bernardoni drammaturgo «mattissimo» e «poetissimo»: uno sguardo d'insieme e una nuova attribuzione* (6), che analizza la poetica di Pietro Antonio Bernardoni, figura centrale per la poesia per musica a cavallo tra i secoli Sei e Settecento. In particolare lo studioso esamina i rapporti tra la

produzione di Bernardoni e la coeva letteratura francese, e porta all'attenzione della comunità scientifica un ignoto libretto del poeta, *Le due Ifigenie*, tratto dall'*Iphigénie* di Racine (1675).

La sezione II del volume, intitolata *I temi spirituali*, è dedicata alla produzione poetica a tema sacro, campo in cui la città imperiale assurse a centro nevralgico di produzione in epoca barocca. Il libretto spirituale secentesco costituisce una testimonianza preziosa per capire la mentalità del tempo e la natura drammatica e filosofica dei riti cattolici della corte asburgica, e prepara la strada per l'arrivo dell'Arcadia a Vienna, e per la produzione spirituale di Apostolo Zeno e Pietro Metastasio.

Apri questa sezione lo scritto di Marko Deisinger, *Osservazioni e novità sugli oratori di origine italiana eseguiti a Vienna nella cappella di Eleonora II Gonzaga* (7), che ha per oggetto gli oratori voluti dall'imperatrice vedova Eleonora II; in particolare l'analisi di Deisinger si sofferma sul rapporto tra le produzioni italiane e l'importazione di materiali poetici e musicali dalla penisola alla corte asburgica. In questo saggio l'autore espone una serie di nuovi ritrovamenti e attribuzioni, contribuendo alla ridefinizione dello *Spielplan* degli oratori a Vienna fino al 1686.

Segue lo studio di Alfred Noe, *I libretti spirituali di Nicolò Minato* (8), che tratta il *corpus* dei libretti spirituali del poeta cesareo (5 oratori e 33 sacre rappresentazioni), esaminandolo nel contesto della produzione sacra viennese della seconda metà del Seicento. I lavori del poeta bergamasco rappresentano il primo apice della librettistica spirituale italiana a Vienna, come testimoniato dal fatto che le sue sacre rappresentazioni vennero raccolte in un volume a stampa pochi anni dopo la morte dell'autore, fatto straordinario per l'epoca (*Tutte le rappresentazioni sacre*, Vienna 1700).

Matthias J. Pernerstorfer nel suo *«Il mio Cristo, il mio cor, l'anima mia!»*. *Zu den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Haupt- und Residenzstadt Wien im 17. und 18. Jahrhundert* (9) si occupa della tradizione delle rappresentazioni devozionali davanti al Santo Sepolcro con il Santissimo Sacramento esposto nella Cappella di corte viennese tra il 1640 e il 1740. Al netto del processo evolutivo cui i testi e la musica del genere del sepolcro vanno incontro dopo la morte di Leopoldo I, lo studioso affronta le caratteristiche di quello che definisce "Sepolcro Leopoldino" e propone una lettura da cui emerge la continuità di temi e stili nell'arco di un secolo.

Elisabeth Theresia Hilscher nel suo lavoro *Von 'Arcadien' an den Donaustrand. Deutschsprachige Oratorientexte unter dem Einfluss der "Accademia dell'Arcadia"* (10) chiarisce che, nonostante il generale predominio della poesia italiana nel campo dell'oratorio quaresimale alla corte asburgica, già a partire dalla metà del secolo XVII si attestano lavori di natura spirituale anche in lingua tedesca, sia per la corte sia per i monasteri e le chiese dell'impero. Lo scritto esamina in particolare il repertorio degli oratori in lingua tedesca tratti dai libretti italiani di matrice arcadica, e si sofferma sul

confronto tra *Mater Dolorum* (1729) di Heinrich Rademin e *La passione di Gesù Cristo Signor nostro* di Pietro Metastasio (1730, 1736).

Chiude questa parte dedicata al libretto spirituale a Vienna Elena Abbado, che nel suo *L'“Ester” (1738) di Francesca Manzoni e Carlo Arrigoni e la nuova corte Asburgo-Lorena* (11) esamina invece la produzione drammatica sacra della poetessa Francesca Manzoni. Tra le sei azioni sacre scritte per la corte viennese tra il 1734 e i 1738 la studiosa si concentra sull'*Ester*, musicata da Carlo Arrigoni (Vienna 1738), il cui libretto, per la grande qualità letteraria, era stato a lungo attribuito al Metastasio.

La sezione III del volume, *Zeniana e Metastasiana*, è dedicata ai due massimi esponenti della poesia per musica del primo Settecento, Apostolo Zeno e Pietro Metastasio. Questa parte del volume offre nuovi dati sulla produzione dei due poeti cesarei e sull'interpretazione dei loro testi, unitamente all'analisi della loro fortuna.

Aprire questa sezione il saggio *Il teatro di Apostolo Zeno: dalla Serenissima al servizio cesareo* di Adriana De Feo (12), che tratta la poetica viennese di Zeno (tra il 1718 e il 1729) in rapporto alla sua attività per i teatri impresariali veneziani (1695–1717), indagando le differenze tra le due realtà teatrali. Si concentra in particolare sul debutto cesareo di Zeno con *Ifigenia in Aulide* (1718), già caratterizzata dagli elementi portanti della sua produzione viennese: la vicinanza al sublime e all'eroico propri della tragedia, 'l'amor della patria', e l'autodisciplina del regnante; temi centrali per i lavori viennesi del successore dell'erudito veneziano a Vienna.

Un raffronto tra la produzione veneziana e quella viennese di Zeno è offerto anche da Silvia Urbani nel suo *“Il Venceslao” di Apostolo Zeno a Vienna (1725): varianti del poeta per l'imperatore* (13), in cui l'autrice tratta le varianti d'autore emerse dal confronto tra la versione 'lagunare' del *Venceslao* (1703) e quella del 1725 per la corte asburgica, data in occasione dell'onomastico dell'imperatore. Per l'allestimento viennese, con musiche di Antonio Caldara, Zeno intervenne sul vecchio testo, ritoccandolo e adattandolo al nuovo contesto teatrale. Lo scritto fa luce sulla versione manoscritta autografa del dramma conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia, ricca di preziose informazioni sul processo di riscrittura e revisione di Zeno stesso.

L'indagine zeniana prosegue nel saggio *L'elmo di Scipio da Barcellona a Braunschweig* (14) di Anna Laura Bellina (†), che tratta il soggetto di Scipione l'Africano nell'opera del Settecento, soffermandosi sullo *Scipione nelle Spagne* di Apostolo Zeno (Barcellona 1711 e Vienna 1722; musica di Antonio Caldara) e sulle sue fonti letterarie. Il contributo prende in considerazione manoscritti e stampe prodotti dal 1710 al 1728; in particolare, oltre alle partiture di Caldara, vi si esaminano le messe in musica di Alessandro Scarlatti (Napoli 1714), Luca Antonio Predieri (Roma 1724) e Tomaso Albinoni (Venezia 1724; Genova 1728; con interventi di Pietro Vincenzo Chiocchetti).

Un ulteriore contributo alla ricerca sulla poesia per musica dell'erudito veneziano lo fornisce Giovanni Polin. Nel suo *«A me convenne restringere a brevità e picciolezza di azione ma tutta nobile e allegra il mio componimento»*. Note su "Euristeo" di Zeno e Caldara (Vienna 1724) (15) Polin indaga l'*Euristeo*, messo in scena da un cast costituito da membri della corte asburgica: musicisti, ballerini e cantanti, tutti diretti dall'imperatore Carlo VI al cembalo. Lo studio chiarisce le circostanze materiali, politiche e sociali in cui ebbe luogo questa rappresentazione esclusiva, identifica e definisce il gruppo sociale che la mise in scena, stabilendone le modalità di realizzazione attraverso uno sguardo insolito sulla vita musicale alla corte di Vienna.

Gli ultimi tre saggi di questa sezione sono dedicati a Pietro Metastasio. Tarcisio Balbo con *L'officina del Metastasio. Le annotazioni di soggetti nel Cod. 10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna* (16) esamina uno strumento essenziale del lavoro drammaturgico del Metastasio: la sua raccolta di annotazioni su soggetti drammatici conservata nella Biblioteca Nazionale di Vienna. Da queste carte emergono le fonti letterarie del poeta cesareo e con esse le scelte, le strategie, e la politica letteraria e drammaturgica che dalla selezione dei soggetti conduceva alla stesura di un libretto attraverso la *mise en intrigue*.

Reinhard Strohm nel suo *"Didone abbandonata": Gottverlassenheit, Ritualität, Imperium* (17) esamina il concetto di rituale nel celebre libretto del Metastasio scritto per Napoli (1724), che si allontana chiaramente dal modello dell'*Eneide* di Virgilio e dalle sue successive drammatizzazioni. In Metastasio il finale tragico è mantenuto, ma dal confronto con la fonte Virgiliana emerge la secolarizzazione del fenomeno rituale, ora legato anche ai rituali della società di corte settecentesca.

Conclude questa parte Marco Beghelli con *Raffazzonatori, epitomisti e metastasiani* (18), che illustra la storia della ricezione dei testi del Metastasio fino a Ottocento inoltrato, rilevando aspetti finora inediti, in una carrellata di riferimenti dai quali emerge una costante metastasiana soprattutto stilistica, linguistica e d'espressione, che giunge fino a Rossini e oltre.

La sezione IV di questo volume, intitolata *Adattamenti e riscritture*, raccoglie alcuni contributi incentrati su un fenomeno che soprattutto in epoca barocca si connatura al concetto stesso di allestimento operistico.

Apri questa parte il lavoro di Livio Marcaletti, *German Baroque Opera and Cultural Translation. The Case of Minato's Comic Scenes Rewritten for Hamburg and Leipzig* (19), che si concentra sull'analisi di tre libretti viennesi di Nicolò Minato tradotti in tedesco all'inizio del Settecento: *La lanterna di Diogene* (Vienna 1674), *Creso* (Vienna 1678) e *Le risa di Democrito* (Vienna 1670). Lo studio di queste traduzioni si incentra sulla riscrittura per le piazze di Amburgo e Lipsia, ottenuta attraverso l'aggiunta di nuove scene comiche, l'eliminazione o la sostituzione di allusioni politiche legate al conte-

sto imperiale, l'abbassamento del registro linguistico e, in alcuni casi, lo spostamento dell'interesse della scena comica dalla componente verbale a quella visiva.

Il processo di riscrittura e adattamento transculturale riguardò anche il repertorio del *Kärntnertheater*, il primo teatro pubblico di Vienna, edificato presso la porta Carinzia, a cui Andrea Sommer-Mathis ha dedicato il suo *L'opera italiana nel "Theater bey dem Kärntnerthor" a Vienna (1728–1748)* (20). La studiosa affronta il periodo, in cui il Teatro di Porta Carinzia vide un numero d'allestimenti operistici più alto di quello veneziano, e offre una panoramica sul suo sviluppo come teatro d'opera, indagando la vasta gamma di soggetti e modelli dei lavori che vi furono rappresentati, provenienti nella stragrande maggioranza da Venezia.

Ai fenomeni di esportazione e adattamento del melodramma comico italiano è dedicato anche il testo di Lorenzo Mattei, *I primi libretti di commedie per musica a Vienna (1729–1748). Drammaturgia, adattamenti, ricezione* (21). Il saggio esamina una dozzina di libretti a stampa relativi alle rappresentazioni di spettacoli comici in lingua italiana allestiti a Vienna tra il terzo e quinto decennio del Settecento, nel passaggio dalla *Pazienza di Socrate con due mogli* di Nicolò Minato nella riscrittura musicale di Georg Reutter, fino alla *Fata meravigliosa* di Ambrogio Borghesi e Ignaz Holzbauer. In quel lasso di tempo il gusto teatrale della committenza viennese nei confronti del genere passò dall'apprezzamento delle riprese per mano di Caldara e Pistocchi dei vecchi libretti seicenteschi all'adesione ai nuovi modelli drammaturgici napoletani di Bernardo Saddumene (*La fantesca*) e Antonio Palomba (*L'Orazio, Il filosofo chimico poeta*).

Perfeziona il quadro l'intervento di Michele Calella, «... *fu di Cesare figlia, or di Cesare è sposa*». *Maria Teresa, Francesco I e la rappresentazione degli Asburgo-Lorena nell'opera (1740–1750)* (22), dove si indaga il repertorio e il contesto della rappresentazione in ambito cortigiano alla fine della prima metà del Settecento. Lo studioso mette in luce alcuni aspetti relativi al rapporto tra potere dinastico e repertorio operistico a Vienna tra il 1740 e il 1750 – in quello che si può considerare come il primo decennio dell'età teresiana, un periodo turbato sul piano economico e politico (con la perdita della dignità imperiale e la guerra di successione austriaca) –, e analizza il tipo di rapporto, istituzionale e simbolico, che l'opera viennese instaurò con la nuova dinastia.

Soprattutto con l'inaugurazione del *Theater nächst der Burg* sotto la direzione di Rocco Lo Presti nel 1748 comincia un'intensa produzione operistica, benché di breve durata. A questo repertorio si dedica Francesca Menchelli-Buttini in *Riprese e nuove intonazioni di drammi per musica italiani a Vienna fra il 1748 e il 1751* (23), che tratta nuove messe in scena e re-intonazioni di drammi, in prevalenza metastasiani, con le musiche di Gluck, Hasse, Galuppi, Jommelli, Perez e Wagenseil, contestualizzandone le varianti nel quadro del gusto locale viennese.

Il viaggio negli adattamenti e nelle riscritture prosegue con Teresa Megale e il suo *Vienna, 1773: trasfigurare, travestire, adattare in musica. "La locandiera" di Goldoni nella riscrittura di Poggi-Salieri* (24). Delineando il percorso del celeberrimo testo teatrale a partire dal pregoldoniano *Grilletta locandiera*, la studiosa sviluppa il tema del travestimento e dell'adattamento drammaturgico del lavoro di Goldoni dalla scena di prosa alla scena melodrammatica. Si sofferma sulla fortuna musicale della *Locandiera* fuori dall'Italia, in particolar modo sul libretto di Domenico Poggi musicato da Antonio Salieri per l'allestimento nei 'Teatri privilegiati' di Vienna del 1773.

Chiude la sezione Martin Nedbal, che nel suo *Cultural Nationalism in German Adaptations of 'Opera Buffa' Libretti for the Viennese National Theater (1778–1783)* (25) esamina le interpolazioni tra l'opera buffa e il *Singspiel* negli adattamenti tedeschi di libretti italiani rappresentati presso il *Burgtheater*. Durante i suoi cinque anni di esistenza la compagnia d'opera in lingua tedesca del Teatro Nazionale di Vienna produsse sei adattamenti tedeschi di opere buffe di Johann Gottlieb Stephanie il Giovane. Attraverso l'approccio di questo drammaturgo ai testi per musica in italiano si leggono i principi estetici alla base del movimento del Teatro Nazionale Viennese, e quindi le riflessioni riguardanti l'identità e la superiorità morale della culturale tedesca rispetto a quella delle tradizioni italiana e francese.

Chiude il volume la sezione V, *L'ultima stagione*, che prende in esame alcuni aspetti dell'opera italiana a Vienna sul finire del secolo XVIII: periodo caratterizzato dall'Illuminismo e dall'affermarsi della classe borghese, tradotti a Vienna in un fermento al quale contribuirono librettisti come Marco Coltellini, Caterino Mazzola e Lorenzo Da Ponte, con le loro istanze riformistiche riguardanti l'opera in musica.

Lucio Tufano apre questa parte col suo *I libretti viennesi di Marco Coltellini (1763–1771). Problemi ecdotici, misure stilistiche, peculiarità drammaturgiche* (26), in cui esamina gli aspetti drammaturgici e i problemi filologici relativi alla produzione viennese dell'ancora poco studiato Coltellini. Durante gli otto anni trascorsi nella capitale imperiale (1763–1771) il poeta livornese contribuì in modo decisivo ai tentativi di 'riforma' operistica messi in atto dal gruppo di autori che si riuniva intorno all'impresario Giacomo Durazzo. I suoi libretti seri, come *Amore e Psiche*, *Piramo e Tisbe*, *Armida*, *Ifigenia in Tauride*, *Enea e Ascanio*, *Alcide negli Orti Esperidi* (musicati dai compositori più prestigiosi del tempo come Gassmann, Traetta, Salieri, Hasse, Gluck, de Majo) presentano specifici problemi dovuti sia alle molteplici edizioni viennesi sia – in alcuni casi – alle ristampe pubblicate dall'autore nella sua tipografia di Livorno. Tufano evidenzia inoltre come lo stile e la concezione drammaturgica di Coltellini mostrino evidenti affinità con le coeve creazioni di Ranieri de' Calzabigi, e allo stesso tempo rivelino tratti autonomi e scelte originali.

A Caterino Mazzolà è dedicato invece lo scritto di Elena Biggi-Parodi, *Il libretto “La scola de’ gelosi” di Mazzolà-Salieri, precedente del teatro di Da Ponte-Mozart, e propagatore delle origini intellettuali della democrazia moderna* (27). L’autrice collega alcune delle idee espresse nella *Scola de’ gelosi* (Venezia 1778) al contesto intellettuale in cui ebbe origine l’opera, e alle molteplici posizioni che animarono gli anni precedenti la Rivoluzione francese, come ad esempio il passaggio del concetto di individuo da una visione basata sul valore del sangue e della razza, a un’identificazione mediata dalle doti peculiari di ogni uomo, secondo l’idea del diritto naturale.

Il rapporto tra drammaturgia e Illuminismo è indagato anche nel saggio di Magnus Tessing-Schneider, che in *The Enlightened Gender Politics of Lorenzo Da Ponte* (28) tratta la produzione buffa meno nota di Lorenzo Da Ponte a partire dalle fonti letterarie dei libretti. L’autore affronta l’analisi in termini di ‘riscrittura critica’: una modalità di scrittura tipica del tardo Illuminismo. Emergono così interessanti casi di riscrittura d’autore, qui indagati anche attraverso gli strumenti teorici degli studi di genere, come nel caso della *Caffettiera bizzarra* (Vienna 1790) e della sua protagonista, Giovannina, *alter ego* femminile di Don Giovanni.

L’ultima sezione si chiude con *Da Ponte, Weigl, Ferrarese, and the First Production of Paisiello’s “Nina, ossia La pazza per amore” in Vienna* di John A. Rice (29), che ripercorre la storia del probabile primo adattamento transalpino del lavoro napoletano di Carpani, Lorenzi e Paisiello, a cura di Lorenzo Da Ponte e Joseph Weigl (Vienna, Teatro di corte, 1790). Da questo studio emerge che i due autori adattarono l’opera ai gusti e alle condizioni teatrali viennesi, mettendo in musica citazioni (o imprestiti) intertestuali ricavate da due delle opere più popolari nella capitale asburgica attorno al 1780, ossia *Una cosa rara* e *L’arbore di Diana* di Martín y Soler, entrambe su libretto di Da Ponte.

Vienna, 22 maggio 2024, festa di S. Rita
Adriana De Feo, Alfred Noe e Nicola Usula

I

Dagli esordi ai poeti cesarei

1. DAS *DRAMA MUSICUM* ZWEIER DILETTIERENDER HABSBURGER

Herbert Seifert (Vienna)

Abstract: The recent new discovery of a seventeenth-century score of Emperor Ferdinand's III *Drama musicum* and new information on its performance in Prague in 1648 and about its librettist, his brother Archduke Leopold Wilhelm, lead to ascribe this work to the genre of *opera morale*. Furthermore, its libretto – which is transcribed from the score – is compared here with that of Emilio de' Cavalieri's *Rappresentazione di Anima et di Corpo* and with those of two other operas from the imperial court of this time, Orazio Persiani's *Lo Specchio di Virtù* (1642), and the anonymous *Attione da rappresentarsi in musica* (1651). Finally, the history of the early score copy of the *Drama musicum* is clarified.

Keywords: *Opera morale*, Vienna, Prague, Brussels.

Zusammenarbeit zweier begabter Brüder

Bereits in der Jugend zeigte sich bei beiden Söhnen Kaiser Ferdinands II., Ferdinand und Leopold Wilhelm, das Interesse an Poesie und Musik. Dem Erzieher Dr. Elias Schiller¹ und dem Musiker Giovanni Valentini gelang es, diese Neigungen entsprechend zu fördern. In der Folgezeit erwies sich, dass beide Brüder eine literarische Ader hatten und in der am Kaiserhof für Theater und Dichtung bevorzugten italienischen Sprache dichteten, der Kronprinz und ab 1637 Kaiser Ferdinand III. aber zusätzlich noch komponierte.² Schon 1630 schrieb der venezianische Botschafter Sebastian Venier aus Wien, dieser sei im Verfassen von Versen und Musik sehr gut.³ Ferdinand hatte schon als Kronprinz seit spätestens 1630 eine eigene Musikkapelle; diese stand unter der Leitung von Pietro Verdina (1600, Lonato – Juli 1643, Wien?). Sein jüngerer Bruder Leopold Wilhelm dachte erst 1640/41 daran, sich auch eine solche Institution zu leisten. Deshalb beauftragte der Erzherzog den Komponisten

1 Zu Schiller siehe RENATE SCHREIBER, *Ein neuer Seneca. Elias Schiller, Praeceptor der Söhne von Kaiser Ferdinand II.*, «Frühneuzeit-Info», XXIV, 2013, 61–67.

2 Ein Verzeichnis seiner Kompositionen bietet STEVEN SAUNDERS, *The Emperor as Artist. New Discoveries Concerning Ferdinand III's Musical Compositions*, «Studien zur Musikwissenschaft», XLV, 1996, 7–31.

3 Ebd., 27.

Giacinto Cornacchioli (1598/99, Ascoli – nach 1673, Ascoli?), ihm in Italien, vor allem aus Rom, eine Reihe guter Musiker zu verpflichten und Instrumente sowie Musikalien anzukaufen.⁴ Zusätzlich sollte er für Leopold Wilhelm einen italienischen Dichter als Hofpoeten engagieren. So kam 1642 Orazio Persiani aus Venedig zu ihm; später übernahm Antonio Abati diese Stelle bei Leopold Wilhelm.⁵ Als der Erzherzog bald darauf seinem Bruder ein Gedicht sandte, meinte dieser: «E[uer] L[iebdn] vers [...] sein gewis guet [...] obwohl ich main, dem Poet werde ein bissel geholfen».⁶

Zusammen mit dem Briefwechsel der Brüder seit 1627⁷ in Wien bilden die Briefe Leopold Wilhelms an den Kaiser aus den Jahren 1646 und 1647⁸ in Stockholm eine sehr persönliche Quelle für ihre dichterische und kompositorische „Zusammenarbeit“. Der Erzherzog schrieb am 8. November 1647 aus Gent an seinen Bruder, er bekomme «gewaltige recruten in Musica»,⁹ und etwa drei Wochen danach aus Brüssel: «Mein Music waxst gewaltig, galing fircht Ich auff eimal geet Sie zue grunt; auß Mangl der Mitl, wan unß gott nit pald den frid schikht».¹⁰ Das zeigt, dass er bald nach seiner Ankunft in Brüssel als Statthalter der Spanischen Niederlande, trotz finanzieller Probleme, eine erhebliche Erweiterung seiner Hofmusik vornahm, wie zusätzlich auch das in Brüssel erhaltene Zahlamtsbuch belegt.¹¹ Es kam seinen persönlichen Neigungen sehr entgegen, dass er als Statthalter des spanischen Königs mehr Gelegenheiten für Unterhaltungen und Repräsentationen hatte als davor als Feldherr. 1650 wurde zu

4 Die Briefe an Hermann Graf von Attems aus den Jahren 1641 und 1642 sind eine wichtige Quelle für diese Bemühungen; siehe THEOPHIL ANTONICEK, «*Pigliar musici dall'Italia*». *Ein Agent des Erzherzogs Leopold Wilhelm auf der Suche nach italienischen Musikern: Giacinto Cornacchioli*, «Studien zur Musikwissenschaft», XLIX, 2017, 7–60.

5 RENATE SCHREIBER, *Mit Degen und Feder: Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662) als Verfasser italienischer Gedichte, in Fürst und Fürstin als Künstler. Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung*, hg. v. Annette C. Cremer, Matthias Müller, Klaus Pietschmann, Berlin, Lukas 2018 («Schriften zur Residenzkultur», 11), 239–259; HERBERT SEIFERT, *Die Brüder Ferdinand III. und Leopold Wilhelm, ihre Stellung zu ihrem Lehrer Giovanni Valentini, zur Dichtung und zur Musik*, «*Musicologica Brunensia*», LIII, 2018/Supplementum, 5–18; <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/140858> (Zugriff: 17.6.2024).

6 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Habsburgische Familienkorrespondenz A, Karton 11, (fol. 148r), Ferdinand III. an Leopold Wilhelm, Wien, 1642, 16. Aug.

7 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Habsburgische Familienkorrespondenz A, Kartons 10–11.

8 Siehe *passim* in der Edition der Briefe aus dem Riksarkiv, Stockholm, von MARK HENGERER (im Druck). Transkriptionen daraus verdanke ich Renate Schreiber.

9 Stockholm, Riksarkiv, Extranea 195, XVI, Tyskland, a. Handlingar och brev, 3. Arkivfragment Kajsar Ferdinand III:s arkiv 1646–1648, Brief 43.

10 Ebd., Brief 47 vom 30. November 1647.

11 Bruxelles, Archives générales du Royaume – Archives de l'État en Belgique (AGRB), Manuscrits divers 1.374 – Brüsseler Hofzahlamtsbuch (1647–1652). Für Abschriften daraus danke ich wieder Renate Schreiber.

Ehren der Hochzeit von König Philipp IV. mit Erzherzogin Maria Anna die italienische Oper *Ulisse nell'Isola di Circe* mit Musik seines neuen Kapellmeisters Gioseffo Zamponi mit großem Erfolg in Brüssel aufgeführt.

Am 1. Februar 1646 schrieb der Kaiser aus Linz an seinen Bruder, dass ihm dessen übersandtes „dramma“ sehr gefalle und er das Urteil seines eigenen Hofkapellmeisters Giovanni Valentini, der auch Dichter dramatischer Texte war, darüber hören wolle «und ob ers Componiren will»¹². Es ist sehr wahrscheinlich, dass dies das Libretto zu der von Ferdinand später selbst komponierten Oper war, deren Partitur mit der Gattungsbezeichnung *Drama musicum* in mehreren Abschriften erhalten ist¹³ und die, wie wir nun wissen, am 20. Februar 1648 in Prag aufgeführt wurde; dabei wird als Textdichter Leopold Wilhelm genannt.¹⁴ Bald nach dem genannten Brief, am 10. März 1646,¹⁵ schrieb Leopold Wilhelm an den Kaiser über seine fertiggestellte geistliche Dichtung, die er wegen ihres Umfangs durch drei seiner Hofmusiker – darunter Johann Caspar Kerll – komponieren lassen wolle. In einem der nächsten Briefe, am 21. März, will er schon wissen, «wie Ihnen gefallen habe, mein geistlichß Drama pro sepulchro».¹⁶ Wahrscheinlich wurde dieser Text am 4. April 1654, dem Karsamstag, in Regensburg vor dem Kaiser gesungen,¹⁷ der nun die erste Nummer vertont hatte, und zwei Jahre später in Leopold Wilhelms Sammlung von Dichtungen *Diporti del Crescente* als *Oratorio per la Settimana santa in musica* veröffentlicht.¹⁸

Während seines Aufenthalts in Brüssel ab Ende 1647 engagierte Leopold Wilhelm neuerlich den berühmten italienischen Dichter Antonio Abati, der bereits in Wien bei

12 THEOPHIL ANTONICEK, *Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.*, «Mitteilungen der Kommission für Musikforschung», XLII, 1989 («Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften», Jg. 1989), 1–22, hier 1.

13 Näheres dazu bei H. SEIFERT, *Die Brüder Ferdinand III. und Leopold Wilhelm*, 5–18, und vor allem im Abschnitt *Odyssee einer Handschrift* des vorliegenden Beitrags.

14 ERNST ADALBERT VON HARRACH, *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*, hg. v. Katrin Keller und Alessandro Catalano, Wien etc. 2010, 105, 478. Den Hinweis auf diese Stellen verdanke ich Erika Supria Honisch. – Siehe das Zitat weiter unten.

15 Stockholm, loc. cit., Brief 59.

16 Ebd., Brief 63.

17 HERBERT SEIFERT, *The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro*, in Id., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer 2014 («Summa Summarum», 2), 765–782, hier 771. Der Ort war nicht, wie angegeben, Wien, sondern Regensburg, wo sich der Kaiser aufhielt. S. HERBERT SEIFERT, *Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan 1622–1705. Appendix 2014 zu Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985, nun in Id., *Texte zur Musikdramatik*, 263–279, hier 265.

18 *Diporti Del Crescente. Divisi in Rime Morali, Devote, Heroiche, Amoroze*, Brüssel, Mommartio 1656, 60–71. Digitalisat: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10686549.html> (Zugriff: 17.6.2024).

ihm gewesen war. In Brüssel wurde auch eine italienische Akademie ins Leben gerufen. Nach der Rückkehr des Erzherzogs fand Anfang 1657 auf dessen Initiative in Wien erstmals zur Freude der kaiserlichen Familie gleichfalls eine italienische Akademie statt.¹⁹

Immer wieder werden in Briefen des Erzherzogs Sonette, Madrigale und andere Dichtungsformen seiner Erfindung genannt, die er über die Texte von Valentini stellte, und Kompositionen des Kaisers, die dieser ebenfalls vorteilhaft mit solchen dieses Kapellmeisters verglich. Schon 1640 hatte er an seinen Bruder geschrieben: «Ich hab auch dise Fasten ein Miserere gemacht [...]. Ich Main es khin mit allen des Valentin miserere competirn, sunderlich in ripienis ist Vniversaliter gelobt worden».²⁰

Die wenig erkannte Subgattung „... morale“

Ferdinand III. hat mehrfach italienische Dichtungen seines Bruders vertont, wie dieser auch im Vorwort seiner Sammlung angibt.²¹ Zu diesen italienischen Texten zählt ebenfalls das erwähnte „Drama“ Leopold Wilhelms, das nach seinem Inhalt weder in die Kategorie der weltlichen *Drammi eroici* oder *amorosi* noch in die der geistlichen (*spirituali/devoti*) zählt, sondern in die der *Drammi morali*.²² Tatsächlich ist es ein reduzierendes Aufgreifen der Handlung der fast ein halbes Jahrhundert älteren *Rappresentazione di Anima et di Corpo* von Agostino Manni und Emilio de' Cavalieri (Rom 1600), die weder ein erstes Oratorium darstellt, wie früher oft unter Berufung auf den zufällig gleich benannten Aufführungsort, das Oratorio dei Filippini, gemeint wurde, noch eine geistliche Oper,²³ sondern eine der ersten Opern überhaupt

19 S. HERBERT SEIFERT, *Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit*, in *Akademie und Musik. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag*, hg. v. Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross und Thomas Sick, Saarbrücken 1993 («Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft», N.F. 7), 215–223. Zu den Akademien s. auch MARK HENGERER, *Kaiser Ferdinand III. 1608–1657. Eine Biographie*, Wien, Böhlau 2012 («Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs», 107), 336.

20 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Habsburgische Familienkorrespondenz A, Karton 11, Fasc. 2, fol. 40v. Die Lesart von Saunders, 884, weicht davon ab. S. auch T. ANTONICEK, *Musik und italienische Poesie*, 4.

21 *Diporti del Crescente*, fol. 3r.

22 THEOPHIL ANTONICEK, *Die italienischen Textvertonungen Kaiser Ferdinands III.*, «Chloe». Beihefte zum «Daphnis», IX, 1990, 209–233, hier 210, hält es nicht für eine Oper: «eigentlich eine *Rappresentazione sacra* bzw. ein Mysterienspiel».

23 WARREN KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri «Gentiluomo Romano». His Life and Letters, his Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions*, Florenz, Olschki 2001 («Historiae Musicae Cultores», 86), 235, 257 und öfter.

und gleichzeitig die erste *opera morale*.²⁴ Deren Charakteristika sind im 17. Jahrhundert ausschließlich oder überwiegend allegorische Rollen und das moralische Ziel, das Publikum zur Entscheidung für das Gute – meist im christlich religiösen Sinn – zu bewegen.²⁵ Als weitere Vertreter dieser Gattung nennt Carolyn Gianturco *Il Giudizio della Ragione tra la Beltà e l'Affetto* (Rom 1643) und *La Vita humana ovvero Il trionfo della Pietà* von Giulio Rospigliosi und Marco Marazzoli (Rom 1656),²⁶ beide also aus der Zeit, die auch hier zur Diskussion steht. Ausdrücklich als *dramma morale* bezeichnet Francesco Sbarra seine vier *intermezzi La Corte* (Lucca 1657), in denen er Hofkritik durch drei gute und vier negative Allegorien formulieren lässt, wobei ausnahmsweise am Ende die guten von den bösen verjagt werden. Ebenfalls für Lucca verfasste Sbarra im folgenden Jahr die *tragedia politicomorale La tirannide dell'Interesse*, auch nur von guten und bösen Allegorien sowie Astrea getragen. In demselben Jahr 1658 lieferte Sbarra zwei weitere *opere morali* für Lucca: *La forza dell'Opinione*, wieder ausdrücklich als *dramma morale* bezeichnet, und *Fortuna esecutrice dei decreti d'Astrea*, beide komponiert von Marco Bigongiari.²⁷ Und schließlich schrieb er für den Wiener Karneval Kaiser Leopolds I. 1667 das *dramma giocosomorale Le disgrazie d'Amore*, das von Antonio Cesti vertont wurde. Die Komik ist dabei dem ständig streitenden Ehepaar Venere und Vulcano sowie dessen arbeitsunwilligem und trinkendem Zyklopen anvertraut, die moralische Komponente Amore, Adulazione, Avarizia, Amicizia und den Typen Cortigiano und Amante.

Die Unterscheidung zwischen geistlichen und moralischen Dichtungen finden wir immer wieder, z.B. in Claudio Monteverdis *Selva morale e spirituale*, 1641 der Kaiserin Eleonora I. gewidmet, und nicht zuletzt auch in Leopold Wilhelms Sammeldruck *Diporti del Crescente*.²⁸ Der Erzherzog, Bischof und Feldherr unterteilt seine Dichtungen, wie schon auf der Titelseite angegeben, in *Rime morali, devote, heroiche* und *amoroze*, wobei die 47 moralischen Dichtungen an erster Stelle stehen – wie übrigens auch in Monteverdis genannter Sammlung die moralischen Madrigale mit italienischen Texten vor der lateinischen geistlichen Musik. Im 18. Jahrhundert wird von den moralischen Gattungen nur mehr die Kantate überleben, nicht die Oper. Beispiele dafür sind etwa Georg Friedrich Händels *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*

24 CAROLYN GIANTURCO, *Opera sacra e opera morale. Due 'altri' tipi di dramma musicale*, in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, atti del V convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII (Loven di Menaggio, Como, 28–30 giugno 1993), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S 1995, 169–177, hier 175 f.

25 Ebd.

26 Ebd., 176 f. *La Vita humana* wird von W. KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri* (S. 257), auch «sacred opera» genannt.

27 Marco Bigongiari, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10 (1968).

28 Siehe Anm. 18.

(Rom 1707)²⁹ oder, im protestantischen Norden, Georg Philipp Telemanns zwölf *Moralische Kantaten*.³⁰

Der *proemio* genannte Prosa-Prolog von Cavalieris *Rappresentatione*, dem wahrscheinlichen Vorbild von Leopold Wilhelms Libretto zum *Drama musicum*,³¹ wird von zwei Jünglingen gesprochen, unter den neun Rollen der drei Akte sind aber keine Menschen: Tempo, Intelletto, Corpo, Anima, Consiglio, Angelo custode, Mondo und Vita mondana. Dazu kommen ein Chor sowie Angeli in cielo, Anime dannate nell'inferno und Anime beate nel cielo. Der Text ist in drei Akte zu 5, 9 und 9 Szenen unterteilt. Die den wechselnden Einflüssen ausgesetzte Rolle ist Corpo; Tempo, Intelletto, Anima, Consiglio, Angelo custode und auch der Chor wirken in Richtung Himmel auf ihn ein, während die kleine weltliche Partei von Piacere, Mondo und Vita mondana mit ihren Verlockungen ihn nur kurz schwanken lässt. Der ganze lange dritte Akt dient nur der Bestätigung des Sieges der guten Partei; die weltliche und Corpo selbst kommen nicht mehr zu Wort.

1642, vier Jahre vor dem wahrscheinlichen Entstehungsdatum des Librettos zum *Drama musicum*, kam in Wien die *opera drammatica Lo specchio di Virtù* von Orazio Persiani, damals Poet von Leopold Wilhelm, unmittelbar davor Librettist der frühen venezianischen Oper,³² auf die Bühne. Der Erzherzog hielt sich zwischen zwei Feldzügen in Wien auf und veranstaltete die Aufführung am 15. Juni 1642, vier Wochen vor dem Geburtstag des Kaisers, da er wieder ins Feld musste, anlässlich des Festes des heiligen Antonius von Padua, des Schutzheiligen Ferdinands, das zwei Tage davor gefeiert worden war.³³ Der Komponist wird nicht genannt. Einflüsse der venezianischen Bühnen auf den Kaiserhof hatten sich schon im Jahr davor, 1641, gezeigt, als in Regensburg zu den Geburtstagen des Kaiserpaars zwei Opern auf die Bühne kamen, die kurz davor in Venedig inszenierte Stoffe aufgriffen: Armida und Arianna.

Das Libretto ist in Prolog, drei Akte (4, 5 und 4 Szenen) und *licenza* gegliedert. Die Akte I und II schließen mit Balletten, die *licenza* mit einem Duett. Wenn das *Argomento* beginnt: «Il mondo ambiguo, se deva incamminarsi per la strada del vizio o della virtù», scheint klar, dass eine *opera morale* mit Manni/Cavalieri als Vorbild vorliegt. Persiani sieht für die Haupthandlung 21 Rollen vor, zu denen noch Talia im Prolog und ein Hirt und der Glückwunsch in der *licenza* kommen, außerdem die Ballettgruppen der fünf Sinne und der Dämonen. Die Verführer von Mondo sind vorerst Senso und

29 C. GIANTURCO, *Opera sacra*, 177.

30 Hamburg 1735.

31 Siehe den Text im Anhang.

32 PAOLO ALBERTO RISMONDO, Orazio Persiani, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82 (2016).

33 HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25), 39, 439, 630.

Lusinga, und Mondo wendet sich ihnen zu. Die drei Parzen Lachesi, Atropo und Cloto warnen ihn, doch in der nächsten Szene kommen als weitere Versuchungen Superbia, Lussuria und Gola dazu. Wie im wahrscheinlichen Vorbild von 1600 und anders als in Leopold Wilhelms Text sind die weltlichen Verlockungen also vielfältig.

Im zweiten Akt berichten die Parzen der Göttin der Gerechtigkeit Astrea (Astraia/Astraea der griechisch-römischen Mythologie), dass deren und der Hölle Strafen die Menschen nicht abschrecken. Daraufhin wird sie zur Rachegöttin und bestraft die Sünder mit dem Tod. Radamante, der Richter der Unterwelt, verurteilt sie zu Qualen, die ihren Lastern entsprechen. Der dritte Akt bringt den drastischen und damals wohl unikalenen Höhepunkt, an dem die Höllenfürsten in einem Festmahl Glieder und Blut der Verurteilten verzehren, die von den Dienern *Piacere*, *Vitio* und *Carne* aufgetischt werden. Ein Beispiel ist die Reaktion des Höllenfürsten Abbadone (III, 2):

Mi riesce la carne del bordello
perché premuta fu tenera, e trita;
dalli un morso, fratello,
ch'ell'è più di tutt'altre saporita.

Wenn ich nicht irre, haben wir drei Jahrhunderte warten müssen, bis solche makaber kannibalischen Szenen wieder Bühnen- bzw. filmtauglich geworden sind: In den 1960er Jahren haben Edward Bond und George Tabori Menschenfleisch auf der Bühne verzehren lassen, und vor 30 Jahren gab es das im Film, in Peter Greenaways *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* von 1989.

Leopold Wilhelms *Drama musicum*³⁴ begnügt sich mit vier Rollen. In der Partitur sind sie mit zwei Sopranen (die beiden Amori), Tenor (Jüngling) und Bass (Verstand) besetzt, außerdem spielen vier Viole da braccio in Sopran-, Alt- und Tenorlage und eine Continuo-Gruppe von Cembalo und Theorbe mit einem Streichbass (Violone). Die gute und die verlockende Partei werden hier von nur je einer Allegorie repräsentiert: Amor divino und Amor protervo; sie wirken auf einen Jüngling (Giovinetto) ein, der zunächst schwankt, doch das Eingreifen von *Judicio* gibt den Ausschlag zugunsten von Amor divino. Kardinal Ernst Adalbert von Harrach beschreibt die Aufführung am 20. Februar 1648, dem *Giovedì grasso*, in Prag so gut, dass wir sowohl die Atmosphäre als auch die Grundzüge der Handlung und das szenische Geschehen vor uns haben:

Finite le 40 hore, doppo che nella cappella di S. Wenceslao feci la riverenza a Sua Maestà quella s'accostò a me, e mi disse se gustavo di sentire di sopra una musica [...]. C'andai, e fossimo condotti dal Lesle, prima in giù verso la cappella et poi in su per una scaletta lumaga,

³⁴ Siehe den Text im Anhang.

nel quarto della Imperatrice, dove nella sala era apparecchiato un teatro di tappeti di corame con torcie attorno. L'Imperatore arrivò puoco doppo per la via delle sue proprie stanze, e si collocò in una sedia in mezzo. Li ambasciatori havevano il loro banco a man dritta, et pigliassimo il posto, che io per essere più vicino all'Imperatore, fui giudicato di stare al primo luogo, e fossimo fatti coprire da Sua Maestà. C'erano anche de' banchi per li consiglieri segreti, oltre quelli, i camerieri, et qualche ambasciator delli elettori, non c'entrò là altri che una mano de' giesuiti, il Benno di Martinicz et il preposito Rasch.

Fu la sostanza della comedia, che apparve un giovane tentato dall'amor mundano in forma di Cupido a seguire i piaceri terreni, et disposto quasi a seguirlo, venne dall'altra banda l'amor divino in forma d'angelo anche egli, che glielo dissuase e l'essortò all'amor del cielo, in maniera che egli finalmente si voltò da questo, e minacciandolo e lusingandolo di nuovo il Cupido sopravvenne uno vestito come da negromante, che era il giudizio disinteressato, che lo confermò affatto nella sua resolutione, che totalmente si rese all'amor divino. Erano le parole assai belle in italiano composte dall'arciduca nostro Leopoldo, la musica l'ha fatta desuper l'Imperatore medesimo assai propria per le parole, et durò pure questa attione quasi un'hora e mezza. L'ambasciator di Spagna mostrò di desiderarne copia per inviarla al suo Re, che è amatore et intendente di musica anche egli.³⁵

Amor protervo, die dreiste oder schamlose Liebe, wird schon im Text (siehe Anhang) mit Cupido identifiziert, und seine Verlockungen sind naturgemäß ausschließlich erotischer Natur. Bei Manni/Cavalieri waren sie viel weiter gestreut: Piacere verspricht Naturerlebnisse, Gesänge, Kulinarik, Kleidung und Feste, Mondo verheißt Reichtum und Macht, und bei Persiani war es mit Reichtum und Essen/Trinken ähnlich.

Amor protervo erschien in Prag in der Gestalt von Cupido, und Amor divino hatte das Aussehen eines Engels; Judicio, das Urteil, war wie ein Nekromant gekleidet, also wohl wie ein Zauberer. Die Grundkonstellation ist also ähnlich wie bei Cavalieri, nur alles in viel kleinerem Maßstab. Es gibt hier auch keine Akt- und Szeneneinteilung. Dennoch war die Darbietung eine szenische: Die zitierte Beschreibung spricht von einem «teatro», Kostümen und Auftritten der vier Protagonisten.³⁶

Im Jahr 1651 war wieder der Geburtstag Kaiser Ferdinands III. am 13. Juli der Anlass für eine Operaufführung am Wiener Hof, die analog zum *Drama musicum* ebenfalls keinen Titel trägt, sondern nur die Gattung umschreibt, diesmal mit *Attione da rappresentarsi in musica*. Keiner der Autoren dieses Musikdramas ist bekannt. Es ist wieder in Prolog, drei Akte und Schlussballett geteilt. Von den neun Personen dieser Oper sind nur Cupido, Marte und die römische Kriegsgöttin Bellona der antiken

35 HARRACH, *Die Diarien*, 105.

36 Zur Handlung und deren Personen sowie zur Musik siehe T. ANTONICEK, *Die italienischen Textvertonungen*.

Mythologie entnommen, die übrigen sind wieder Allegorien, von denen jeweils drei den kriegerischen Kontrahenten zugeordnet sind: die männlichen Valore, Furore und Sdegno dem männlichen Gott, die weiblichen Prudenza, Speranza und Fortezza seinem Gegenpart. Am Ende verkündet Cupido den Ratschluss Gioves, dass der Streit beigelegt und Ferdinands Geburtstag mit Tanz und Gesang gefeiert werden solle.

Außer der Dominanz der allegorischen Personen und dem Kontrast zwischen den Parteien – die von Mars ist eher negativ gezeichnet – gibt es noch weitere Berührungspunkte mit den beiden früheren Libretti, die eine Zuordnung zur Gattung der *Opera morale* berechtigt erscheinen lassen: In allen dreien gibt es Appelle an die Menschen («mortali»): In Persianis Libretto singt Lachesi am Ende des 2. Aktes:

Or mirate, o mortali,
le fatiche de gli anni un' hora sgombra
e lieta a' i vostri mali
scherza nel vostro pianto ombra con ombra.

Das Schlusstutti des *Drama musicum* appelliert ebenfalls in moralischer Weise an die Menschheit:

Imparate, mortali,
sprezzar protervo Amore,
bramar divin ardore.
Colto il cuor di suoi strali,
mentre ferisce, allor sana la piaga,
cieco fanciul uccide quando impiaga. (s. Abb. 3)

Und schließlich singt La Speranza am Ende von I/3 der *Attione*:

Mortali, imparate,
sostien il mio fianco
l'alme del Ciel beate.
Sia pur l'huom franco;
più d'Hercole, e d'Atlante,
ruina in un istante,
se nega d'appoggiarsi a la Speranza,
e altro, che mali all'hor più non gl'avanza.

Und La Fortezza schließt III,1 mit:

Imparate, mortali,
Fortezza infievolisce e al fin ruina,
quando non la sostien forza divina.

Übrigens scheint der Beginn einer moralischen Rede mit dem Appell «Imparate, mortali» ein Topos gewesen zu sein; wir finden ihn etwa in Badoaro/Monteverdis *Il Ritorno d'Ulisse in patria* durch Mercurio oder in Apolloni/Cestis *La Dori* als Beginn des Schlussensembles.

Was schließlich die poetische Form betrifft, unterscheiden sich die drei Libretti deutlich voneinander; dies lässt auch den Schluss zu, dass das dritte von 1651 nicht ebenfalls von Leopold Wilhelm stammt. Persiani setzt durchgehend Reime in wechselnder Anordnung ein, auch bei den *versi sciolti*, und natürlich bei den häufigen strophischen Bildungen wie im Prolog, der aus fünf Strophen besteht. Dann gibt es Canzonetten, die aus *ottonari*, auch mit untermischten *quadrisillabi*, bestehen, oder Strophen aus 10- und 5-Silblern. Als Einleitung zu einem Ballett und am Schluss der *licenza* kommen *quinari sdruciolli* zum Einsatz, die häufig im Tripeltakt vertont wurden.

Leopold Wilhelms *Drama musicum* weist nur vereinzelt reimlose Verse auf, außerdem mehrfach größere Refrain- und Strophenbildungen, die nach musikalischen Kriterien in Solo und Tutti gegliedert sind. Die immer im Dreiertakt (3/2, d.h. *proportio sesquialtera*) vertonten Kurzverse, meist *quinari* oder *senari*, werden auch etwas freizügig miteinander und mit 7-Silblern vermischt.

Ganz anders präsentiert sich das anonyme Libretto zur *Attione* von 1651. Hier sind Reime seltene Ausnahmen in den *versi sciolti*, die fast den ganzen Text ausmachen. Nur am Ende des 1. Akts singt Cupido einige *quinari*. Als Einleitung zum Singballett, das die Oper beschließt, kommen *senari* zum Einsatz, ebenso in den drei Strophen des ersten Balletts, während die Huldigung an den Kaiser den Schluss in drei *ottonari*-Strophen bildet, und nur in diesen Balletten gibt es auch Refrains.

Ich rekapituliere: Wie schon angedeutet, hat Carolyn Gianturco vor einem Vierteljahrhundert in der Villa Vigoni den Versuch unternommen, die Subgattung *opera morale* neben der *opera sacra* zu etablieren. Sie bezog sich dabei meist nur auf den Inhalt, ausgenommen eines der oben genannten Libretti von Sbarra und zwei spätere von Giovanni Bartolomeo Duranti, die sich als „drammi morali“ deklarieren. Ich konnte nun den wenigen von ihr genannten Belegen, die fast alle in Rom lokalisiert sind, weitere hinzufügen, auch solche mit der Bezeichnung „morale“ oder, als Mischgattungen, „politicomorale“ bzw. „giocosomorale“, und die Konzentration auf Rom in Frage stellen, wohl aber eine Kumulierung um die Mitte des Seicento bestätigen.

Odyssee einer Handschrift

Weitere Recherchen zum *Drama musicum* Ferdinands III. haben in letzter Zeit zu neuen Erkenntnissen bzw. Hypothesen über die Geschichte der frühen Handschrift, ihrer Abschriften und Aufführungen sowie zu den Editionen des Werks geführt, die hier vor der Transkription seines Textes als Exkurs stehen sollen.

Zur Erinnerung: Anfang 1646 hatte der Kaiser von seinem Bruder den Text eines Dramas erhalten und wollte seinen Kapellmeister Valentini fragen, ob er es komponieren wolle; es war also offenbar ein *drama per musica*. Ein Jahr danach, am 24. Februar 1647, erhielt der Notist der Hofkapelle Georg Moser junior die beachtliche Sonderzahlung von 20 Gulden für «musikalische Bücher», die er für den auf der Reise von Wien nach Brüssel befindlichen Erzherzog Leopold Wilhelm in Linz geschrieben hatte.³⁷

Drei Monate vor der belegbaren Aufführung in Prag 1648, am 23. November 1647, schrieb Leopold Wilhelm aus Brüssel an seinen kaiserlichen Bruder³⁸ (ein Vergleich mit dem oben zitierten Text von Kardinal Harrach zeigt übrigens den unterschiedlichen Entwicklungsstand von Italienisch und Deutsch zu dieser Zeit):

Dise tag habe Ich Mein Dialogum von E[urer] K[aiserlichen] M[ajestät] componiert singen lassen; eß ist one fuchß schwanz [d.h. Schmeichelei], ein gewaltige heflikhait, eß seint vil caualieri darpei gewesen, et fuit cantatum cum plausu uniuersali; Meine musici haben eß nit genuessam loben khinden; und absonderlich der Neue capone [d.h. Kastrat, Giovanni Battista Mocchi],³⁹ welcher eß so woll verstehet alß Einer; ist ganz atonito [d.h. sprachlos] darüber worden; und seint Ihm recht die augen ubergangen, vor lieblikhait; Mein humor nach ist eß nit allein einß auß den pesten die E[ure] K[aiserliche] M[ajestät] gemacht haben; sonder auch von vilen anderen, hatt mir nit pald etwaß so woll gefallen, und ist eß uarioso, arioso, e dolce e buono gewesen; In summa ein keyßerliche composicion, die hisigen leid seint verliedt in die Music; absonderlich in die soprani, welche Ihnen gar selzam vor kumen; Mein

37 HERWIG KNAUS, *Beiträge zur Geschichte der Hofmusikkapelle des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, «Mitteilungen der Kommission für Musikforschung», XVII, 1966, («Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften», Jg. 1966) 147–159, hier 147.

38 Stockholm, loc. cit., Brief 46.

39 (1620, Marino – 1688, Marino). 1647 November – 1650 Sopran bei Leopold Wilhelm in Brüssel, dann Kapellmeister am kurpfälzischen Hof in Neuburg und Düsseldorf (1650? – 1679), erhielt August 15 1653 vom Kaiser eine goldene Kette. Schüler Giacomo Carissimis, Komponist, Cembalist, Mitglied des Malteser Ritterordens. Da Leopold Wilhelm in Briefen davor von seinem neuen Kastraten, der auch komponiere, als „Malteser“ schreibt, lässt sich dieser als Mocchi identifizieren.

Croatl [Giorgio Ostresio]⁴⁰ ist gewaxen in die leng und dikhe, daß etwaß ungleichliß ist; ist um den halben khopf lenger alß der Ansalon [Giovanni Gabriele Ansalone].⁴¹

Es ist verlockend, aus dem Umfang dieser Schilderung und ihrer Erwähnung eines erweiterten Publikums und von drei Sängern, deren Stimmlagen passend sind, zu schließen, dass mit diesem „Dialog“⁴² das gemeinsame *Drama musicum* gemeint ist, dessen Partitur Georg Moser für den Erzherzog etwa neun Monate zuvor kopiert haben dürfte, und deshalb eine Aufführung schon ein Vierteljahr vor Prag in Brüssel – als erste Oper in dieser Stadt, vor Gioseffo Zamponis *Ulisse all’Isola di Circe* von 1650 – stattgefunden hat, wenn auch wohl im Unterschied zu Prag nicht szenisch, sondern konzertant („singen lassen“, „cantatum“). Der Großteil der Besetzung wäre dann schon im Brief genannt: die beiden Soprane Mocchi und Ostresio für Amor protervo und Amor divino und der Bassist Ansalone für Judicio. Fehlte nur der Tenor, der die Rolle des Jünglings gesungen haben könnte, und dafür kommen sowohl der Hofkapellmeister Giovanni Pietro Finatti als auch der in einem Brief des Erzherzogs vom 7. November 1647 gelobte, neu aufgenommene Stefano Boni in Frage.

Nun zur musikalischen Quellenlage: Von den am Habsburger Kaiserhof aufgeführten Opern und anderen dramatischen Werken sind vor 1660 offenbar keine Partituren erhalten; die Überlieferung setzt erst in diesem Jahr ein und beschränkt sich für das 17. Jahrhundert fast ausschließlich auf die heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten ehemals kaiserlichen Bestände der Bibliotheca cubicularis Kaiser Leopolds I. (*Leopoldina*). Eine einzige Ausnahme ist bisher bekannt: das *Drama musicum* mit Musik von Kaiser Ferdinand III. Eine Aufführung war bis vor kurzem nicht nachweisbar; und musikalisches Vergleichsmaterial aus dieser Zeit vom Kaiserhof ist nicht verfügbar.

40 (1621, Erzdiözese Gran/Ostrihom/Esztergom – 1669, Wien). Seine Heimat geht aus der päpstlichen Dispens für kirchliche Weihen trotz seines körperlichen Defekts (Kastrat) vom Mai 1653 hervor: «Pro Georgio Ostresio Strigonien. Dioec, dispensatio ad Ordines pro eunucho». Secr. Brev. vol. 1096.f.108.r., zitiert in *Levéltári Közlemények*, 24 (1946), 158. Die Diözese Gran umfasste etwa die heutige Slowakei; der Sänger war wohl slawischer Herkunft und wurde am Hof von Leopold Wilhelm daher national etwas unscharf als „Croatino“ bzw. „Croatl“ bezeichnet. T. ANTONICEK, «*Pigliar musici dall’Italia*» (S.16), vermutete also zu Recht Ostresio hinter diesem Spitznamen. Er war von mindestens 1641 bis 1657 in Diensten des Erzherzogs und anschließend bis zu seinem Tod als Sopranist in der kaiserlichen Hofkapelle.

41 Der Bassist stammte aus Neapel und war von mindestens 1644 bis etwa 1651 in Diensten Leopold Wilhelms. 1657–1659 wirkte er in München; seit 1660 war er in Neuburg tätig.

42 Als Dialoge wurden unterschiedliche weltliche und geistliche dramatische Werke bezeichnet. In den *Diporti del Crescente*, S.53–58, publiziert Leopold Wilhelm selbst seinen *Dialogo nel Natale di Christo per musica* mit den Personen Maria, Gioseffo und drei Pastori, ähnlich aufgebaut wie sein *Drama musicum*, mit rezitativen und teils strophischen ariosen Teilen, einem Ensemble der Hirten, einem Duett und einem Tutti als Abschluss, nur viel kürzer als der Text zum *Drama*.

Als Quellen für dieses Musikdrama waren zuletzt drei Partiturlinien aus dem 19. Jahrhundert bekannt:

1. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.Max.99. Beschreibung in den OPACs der Bibliothek und des RISM und in BETTINA WACKERNAGEL, *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften 3: Collectio musicalis Maximiliana*, München 1981, S.37, 74 Bl.; Angabe auf dem Titelblatt: «Fogli 18/Scudi 2:70». Diese Handschrift hat der Hofkapellmeister Johann Caspar Aiblinger, den Kronprinz Maximilian 1833 zum Erwerb von Kirchenmusikalien nach Italien entsandt hatte, im selben Jahr in Rom gekauft.⁴³ Ihre Datierung wird im OPAC der Bibliothek mit 1800–1833 angegeben. Unterscheidungsmerkmal: im Titel fehlt «Soc. Jesu» (s. unten).
2. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 16014. Beschreibung im OPAC: 77 Bl. Provenienz: «M. Hauber. Vorschuss 1836». Der genannte Michael Hauber war Hofprediger in München und hat offenbar einen Vorschuss für die Kopiaturn der in der Sammlung Maximilians liegenden Partitur erhalten. Johann Evangelist Schlager⁴⁴ schreibt, dies bestätigend, über «die erst neuerlich [recte: neulich] aus der Münchener Hofbibliothek in Abschrift erhaltene Partitur einer Oper: ‚Drama musicum [...] 1649‘ (Titel identisch mit dem der Münchner Kopie). Unterscheidungsmerkmal: im Titel fehlt «Soc. Jesu» (s. unten). Außerdem wurden in 1. vorhandene Instrumentationsangaben für den Basso continuo nicht übernommen.
3. Berlin, Staatsbibliothek, Mus.ms. 6135. Beschreibung im RISM OPAC. Der Titel weicht durch einen kleinen Zusatz («Soc. Jesu») von den vorher genannten Titeln ab, außerdem durch den Nachsatz: «Wilh. Tappert. Berlin.1885. Copie des Manuscripts, welches Liepmannssohn (Berlin) 1885 besass. (Angeblich aus Italien erhalten)». 46 Bl. Vorbesitzer: Wilhelm Tappert 1885.

Leo Liepmannssohn führte ein Antiquariat in Berlin und veranstaltete zahlreiche Auktionen, u.a. mit Musikautographen und wertvollen Handschriften. War das angeblich aus Italien akquirierte Manuskript, das Tappert als Vorlage diente, vielleicht das vom Kaiser 1649 an den in Rom tätigen Jesuiten Athanasius Kircher gesandte Geschenk? Der Titel aller drei zitierten Kopien lautet nämlich:

43 «[...] Aiblinger kaufte zu Rom [...] ein Drama musicum von Kaiser Ferdinand III., dem Pater Athanasius Kircher dedicirt und gedruckt [!] im Jahre 1649». «Allgemeine musikalische Zeitung», XXXV, 1833, Nr.51, Sp. 854.

44 JOHANN EVANGELIST SCHLAGER, *Das alte Wiener Hoftheater*, «Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften», VI, 1851, Heft 1–5, 147–171, hier 161.

*Drama musicum, compositum ab Augustissimo Ferdinando III, Romanorum Imperatore, Justo, Pio, Felici, et ab eodem P. Athanasium Kircherum (Soc. Jesu)*⁴⁵ transmissum an. 1649, und auf fol. 2r ist unter dem Notentext noch die Bemerkung angebracht: *All P.^{dre} Athanasio Kircher donum Authoris* (fehlt in der Wiener Abschrift 2). Das lässt darauf schließen, dass die Vorlage für die Kopien 1 und 3 eine Partitur war, die Ferdinand III. dem Gelehrten 1649 als Geschenk nach Rom geschickt hatte. Die Anmerkung auf der Berliner Kopie deutet darauf hin, dass diese frühe Partitur vor 1886 den Weg von Rom in den Besitz des Antiquars Liepmannssohn in Berlin gefunden hat; der deutlich geringere Umfang der Kopie von 46 Blatt scheint sich an die alte Vorlage anzulehnen (s. unten).

Falls es nicht mehrere Kopien aus der Entstehungszeit des Werks mit identischen Aufschriften gegeben hat, finden wir diese Partitur wenige Jahre danach, 1892, in der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien wieder, und zwar im Besitz des Wiener Sammlers und Antiquars Alexander Posonyi.⁴⁶

Guido Adler edierte im Jahr der genannten Ausstellung Auszüge aus dem musikalischen Schaffen der drei komponierenden Kaiser,⁴⁷ darunter auch einen kleinen Teil des *Drama musicum*. Im Revisionsbericht⁴⁸ gibt er den nämlichen Titel der Handschrift an und ihren Umfang von 48 nummerierten Blatt, «die drei letzten leer». Er meint, sie «dürfte das Dedications-Exemplar des Kaisers an P. Kircher sein, denn am untern Ende von Bl. 2 steht ‚All P.^{dre} Athanasio Kircher donum Authoris‘, und zwar sind diese Worte vermuthlich von der Hand Kircher’s selbst – denn die Schriftzüge lassen dies annehmen». Außerdem nennt er die Abschrift 2 in der k. k. Hofbibliothek und datiert sie mit «Ende des vorigen oder Anfang dieses Jahrhunderts», kennt also ihre Provenienz nicht. Für seine Teiledition hatte er schon 1891 diese sehr fehlerhafte Wiener Abschrift von einem Schreiber «Dr. Janeczek» (d. i. Norbert Janeczek) kopieren lassen, die ausgewählten Teile aber durch Vergleich mit der frühen Partitur von den größten musikalischen und textlichen Fehlern bereinigt oder bereinigen lassen;⁴⁹ es blieben dennoch zahlreiche unkorrigiert.

45 Dieser Zusatz findet sich bezeichnenderweise nicht in den späten Abschriften in den Münchner und Wiener Bibliotheken, sondern nur in der direkt auf der Handschrift aus dem 17. Jahrhundert basierenden Kopie in Berlin und in Adlers Revisionsbericht, der das italienische „Original“ kannte.

46 *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Österreich-Ungarn, hg. v. Guido Adler, Wien, 1892, S. 5, Nr. 42.

47 *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*, hg. v. Guido Adler, Wien, Artaria [1892].

48 Ebd., Bd. 2, 305.

49 Diese Editions Vorlage befindet sich bis heute im Archiv der Gesellschaft zur Herausgabe der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Wien), Signatur: Kaiserwerke A 74.

Posonyi starb 1899, und seine Sammlung von Autographen und anderen kostbaren Manuskripten wurde im Jahr danach vom Antiquariat Friedrich Cohen in Bonn angeboten. Die Handschrift des *Drama musicum* wird im Katalog korrekt als nicht autograph bezeichnet; ihr Titel ist identisch mit dem oben zitierten, und ihr Umfang wird mit Titelblatt und 48 gezählten Blatt angegeben, von denen die letzten drei leer sind, davon also 89 Seiten Musik.⁵⁰

Im OPAC des RISM findet man – ohne Datierung – unter *Drama musicum* noch eine weitere Handschrift, die den allseits zitierten Titel trägt und genau der Umfangangabe dieser im Jahr 1900 angebotenen frühen Partitur entspricht. Die Annahme lag nahe, dass diese zum Glück nun in einer öffentlichen Bibliothek gelandet war. Die Bestellung eines Digitalisats hat dies bestätigt.

4. Washington, D. C., The Library of Congress, Music Division M1500.F38 D8. *Score: 45 fols. Manuscript copy; 30,5 × 20,5 cm. Binding: soft binding, broken. Item is stored in a cardboard box.* Unterscheidungsmerkmal: im Titel steht «Soc. Jesu». Außerdem ist eine Korrektur angebracht: statt ursprünglich «P. Athanasio Kirchero transmissum an. 1649» heißt es nun «ab eodem ad P. Athanasium Kircherum Soc. Jesu transmissum an. 1649». (Abb. 1–3).

Das ist nun die einzige durch die Handschrift als zeitgenössisch ausgewiesene Quelle, die als Grundlage einer Edition dienen kann.⁵¹ Guido Adler hat die von ihm herausgegebene, zitierte Teiledition nach Quelle 2 ediert, mit Korrekturen nach Quelle 4. Die bis vor kurzem einzige vollständige Edition, 2015 in Wien gedruckt,⁵² kennt nur Quelle 2 und übernimmt sie mit allen gravierenden Fehlern, deren häufigster ist, dass der Color (geschwärzte halbe und ganze Noten) rhythmisch falsch übertragen wird. Die Korrekturen in Adlers Edition sind nicht berücksichtigt.

Soweit die Fakten, auf deren Grund man die hypothetische Geschichte der frühen, nicht autographen, aber zeitgenössischen Handschrift A samt Abschriften und Editionen so skizzieren könnte:

Ferdinand III. bekam 1646 den Text von seinem Bruder und entschloss sich, ihn zu vertonen. Spätestens bis zum Herbst 1647 hatte er die Partitur fertig und sandte dem Erzherzog eine Kopie nach Brüssel, der das Gemeinschaftswerk im November seiner Hofgesellschaft als „Dialog“ von vier Sängern mit Instrumentalbegleitung vortragen

50 *Catalog 98. Friedrich Cohen, Antiquariat in Bonn. 1900. Autographen-Sammlung Alexander Posonyi in Wien. II. Musiker. Meist kostbare Briefe und Musikmanuskripte [...]*, Bonn [1900], 29.

51 Eine solche hat der Autor über das Petrucci Music Library allgemein zugänglich gemacht: [https://imslp.org/wiki/Drama_musicum_\(Ferdinand_III%2C_Holy_Roman_Emperor\)](https://imslp.org/wiki/Drama_musicum_(Ferdinand_III%2C_Holy_Roman_Emperor)) (Zugriff: 17.6.2024).

52 *Kaiser Ferdinand III., Drama Musicum*, hg. v. Rudolf Hofstötter und Ingomar Rainer, Wien, Doblinger 2015 («Wiener Edition alter Musik», 43).

ließ, also nicht theatralisch. Der Kaiser hingegen führte seine wohl bisher größte Komposition ausgewählten Gästen am Hof von Prag gegen Ende des folgenden Faschings 1648 szenisch vor, jedenfalls mit Kostümen und Aktion, die zumindest Auftritte und wohl auch Gestik umfasste. Im nächsten Jahr, 1649, sandte er eine Kopie der Partitur (A) als Geschenk an Pater Athanasius Kircher, S. J., nach Rom, möglicherweise im Gepäck eines der Organisten Johann Jacob Froberger (in kaiserlichen Diensten) oder Johann Caspar Kerll (vom Erzherzog besoldet), die beide in diesem Jahr in Rom nachweisbar sind und auch mit Kircher in Kontakt waren,⁵³ sich daher als Überbringer von Musik primär anbieten.

In Rom wurde dem vom bayerischen Kronprinzen entsandten Hofkapellmeister Johann Caspar Aiblinger 1833 eine rezente Abschrift der Handschrift A um 2 Scudi 70 angeboten, der sie kaufte und nach München mitnahm (Kopie 1). Bald darauf informierte man den Wiener Hof von der Existenz dieses Werks eines Vorgängers des Kaisers, der es für seine Bibliothek kopieren ließ (Kopie 2).

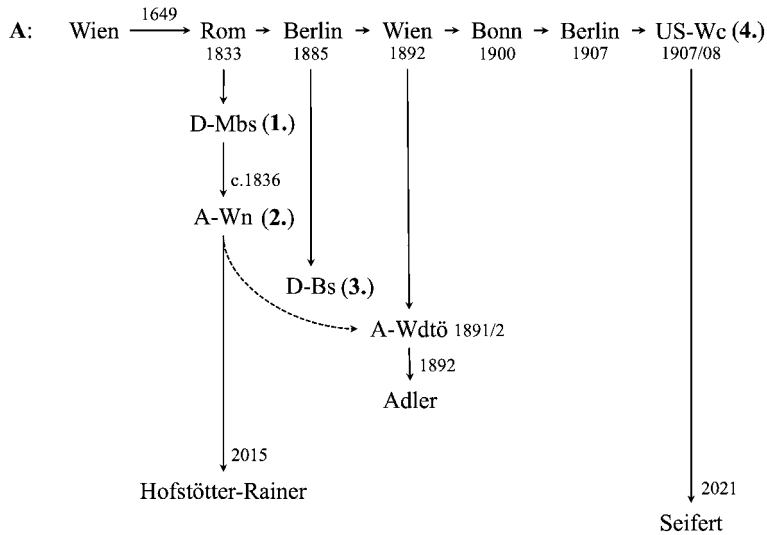
Aus dem Nachlass von Kircher in Rom erwarb der Berliner Antiquar Leo Liepmannssohn im späten 19. Jahrhundert die Kopie A, die Wilhelm Tappert 1885 abschrieb (Kopie 3). Bald darauf überlegte der Antiquar, ob nicht sein Wiener Kollege Alexander Posonyi am Ort der Entstehung des Habsburger-Werks einen größeren Interessentenkreis ansprechen könnte und bot ihm die Handschrift zum Kauf an. Dieser griff zu und stellte die Zimelie mit Hilfe des Musikwissenschaftlers Guido Adler in der großen Musik- und Theaterausstellung 1892 der Öffentlichkeit vor. Dieser gab einen Teil davon in seiner Edition von Kaiserwerken heraus, allerdings vor allem auf eine für ihn hergestellte Abschrift von Kopie 2 gestützt, mit Korrekturen aus A.

Nach Posonyis Tod (1899) wurde seine Sammlung im Jahr 1900 in einem Katalog des Antiquars Friedrich Cohen in Bonn angeboten; das bis dahin nicht verkaufte Kaiserwerk befand sich noch darunter. Liepmannssohn kaufte dieses zurück und bot es 1907 der Library of Congress in Washington, D. C., zusammen mit anderen Musikalien (als teuerstes Stück um 175 Mark) an, die zugriff und es 1908 in ihre Bestände aufnehmen konnte.⁵⁴

Dort lag Kopie A von der Musikwissenschaft bisher offenbar unbeachtet; die Aufnahme in den OPAC von RISM führte schließlich zu ihrer Wiederentdeckung. Die für diese Zeit ungewöhnlichen Züge, die man ihr entnehmen kann, sind etwa die bei-

53 HERBERT SEIFERT, *Kirchers Kompositionsschüler an den Habsburgerhöfen: Organisten und Kaiser*, in *Steinbruch oder Wissensgebäude? Zur Rezeption von Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ in Musiktheorie und Kompositionspraxis*, hg. v. Melanie Wald-Fuhrmann («Bibliotheca Helvetica Romana», 34), Basel, Schwabe 2013, 131–141.

54 Freundliche Auskünfte von Melissa Wertheimer von der Library of Congress per E-mails vom 21. Januar und 4. Februar 2021.



Schema 1.1 Geschichte der frühen Kopie **A** und der späten Abschriften und Editionen in Form eines Stemmas.

den großen, einen beträchtlichen Teil einnehmenden dreistrophigen Komplexe von Soli mit Chorrefrains, die natürlich schon im Libretto angelegt sind, Recitativi accompagnati, eines davon nur von Streichern ohne Continuo begleitet, Ritornelli für Cembalo solo und starke Tempokontraste (Adagio – Presto) direkt nacheinander in derselben Nummer.

Anhang

Das Libretto

Erzherzog Leopold Wilhelm: *Drama musicum* (Libretto nach der Partitur rekonstruiert). Musik: Kaiser Ferdinand III. Aufführungen: Brüssel, vor 23. November 1647 (?), Prag, 20. Februar 1648.

[Interlocutori]

Amor Protervo [Cupido, Canto]

Amor Divino [Angelo, Canto]

Giovinetto [Tenore]

Judicio [Negromante, Basso]

Anm.: Die grau unterlegten Verse sind im Dreiertakt (3/2, eigentlich aber *proportio sesquialtera*, d.h. im Verhältnis der Notendauern 3:2 im Vergleich zu C) vertont, alle anderen im *tempus imperfectum* (C). Die strophischen Bildungen sind durch Kursivdruck gekennzeichnet, *versi sciolti* stehen im Geraddruck.

A.P.: Affretta il passo, e vieni, o Giovinetto. C
 Che fai, che pensi ogn'hora,
 non dubitar, non far a me tal mora
 il giovenil tuo petto.

Goda il soave mio dolce diletto. 3/2
 Corri da me che son Cupido Amore.

Il mio poter rimira, ecc.
 a me far forza insano
 sarà purtroppo invano.
 Deh non fuggir da quello

che di beltade è più pregiato, e bello.
 Segui pur me, gioisca sempre il cuore.
 Alla guerra d'Amor te farò audace;
 o che diletto esser d'Amor seguace!

Havrai per la tua palma
 il più leggiadro viso,
 lieto quaggiù godrai il Paradiso.
 Fortunata sarà sempre la tua alma,
 d'Helena la bellezza,
 di madre mia l'immortale vaghezza
 a' cenni tuoi pronti sempre saranno,
 ch'io son pietoso Amor, e non tiranno.

Vieni dunque, o diletto
*d'Amore nel regno,
 e gioisca il tuo petto,
 che goda tal pegno.*

A 4 Voci: *Dicasi, gridasi sempre più
 o gradita d'Amor la servitù.*

A.D.: Misero te, che fai?
 Che stai tra 'l sì e 'l no tutto tremante,
 fuggi li guai del accecato Amore.

Esser di lui amante
 altro non è, che vivendo languire,
 e languendo morire.
 Arda il tuo cor del mio divin ardore,
 cangi, cangi l'errore,
 in me sia tua speranza,
 al tuo motor avanza,
del bendato fanciul fuggi li strali.

*O che tormento
 in vana beltà
 cercar contento
 che pur se ne va.*

*A 4 voci: Dicasi, gridasi sempre più
 fugga d'Amor insan la servitù.*

A.D.: Libero sei, perché v[u]oi esser schiavo
 del fier crudel Amore[?]
 Smorza di lui e fiamma, e fuoco, e ardore,
 ch'a te sol dan tormento.
 S'inganna chi trovar crede contento
 ne i mondani piaceri;
 i gusti suoi troppo sono leggieri.

Di Cupido il bene vola
 qual fumo all'aria
 che sempre varia,
 come il vento che girar suol
 a lui chi sen vola
 in gioia mai viver non puol;
 fuggi dunque il penare,
 fuggi, fuggi d'Amor,
 fuggi il tempestoso mare.

Gio.: O che battaglia crudele.
 Ecco li lampi,
 d'Amore li tuoni
 si sentan nei campi
 qual horridi troni
 ch'invitan me seguace suo fedele.

O che battaglia crudele.
 Senza Amor io non sarò.
 Amor è 'l mio desir, altro non bramo.
 Folle è colui chi crede
 far guerra ad Amore,
 tal follia io non farò
 mentre che tutto al suo impero cede.
 Ma dove volgerò meschino il piede?
 Hor questo, hor l'altro a me fanno l'invito:
 ogn'un vorrei seguire,
 ogn'un vorrei servire.

Misero me.
 Il bello m'alletta;
 Iddio m'invita,
 il nume bendato
 ogn'ora in aspetta,
 non trovo aita.
 Così spirerò penando
 mentre ch'io vivo amando.
 Misero me,
 in me speme non è, misero me.

A due Canti

- A.P.:* 1. *Giovinetto gentile,
 agl'amori, agl'amori.*
- A.D.:* *Giovinetto gentile,
 fuggi, fuggi gl'amori.*
- A.P.:* *Ecco l'Aprile, deh vieni a coglier fiori.*
- A.D.:* *Non è già più l'Aprile,
 smarriti son li fiori.*
- A.P.:* *D'Amor nel suo giardino
 il bel che brami ti sta già vicino.*
- A.D.:* *Quel che bramar tu puoi
 non sta vicino.*
- A.P.:* 2. *Giovinetto gentile,
 ai gusti et ai diletta.*
- A.D.:* *Giovinetto gentile,
 non più segui li diletta.*

A.P.: *Non sei, non sei sì vile,
non creder a' suoi detti.*

A.D.: *Non sei, non sei sì vile,
non creder a' suoi detti.*

A.P.: *Non è buggiardo Amore.*

A.C.: *Sempre buggiardo Amore.*

A.P.: *Chi serve Amore
sempre ha tranquille l'hore.*

A.C.: *Chi segue lui
non ha tranquille l'hore.*

Gio.: È ver, è ver, io vedo il grande errore
in che misero io vissi;
o quante volte io dissi
smorzar voglio l'ardore,
e pur arde il mio petto
di bellezza d'un volto;
d'un sguardo feritore restai colto.

Hor hor voglio cercar il mio diletto
nel pregiato divin amore,
et il mio cor brugi di quell'ardore.
Mentre quaggiù è tutto labile
e tutto instabile,
e sempre più chi vive
suol provar d'amor le frodi,
e le lusinghe sue
chi mai non l'ode felice fu.

Tenore solo

[Gio.:] 1. *Il foco celeste
che sento nel core
discaccia tempeste
del nume d'Amore.*

4 Voci: *Il foco celeste
che sento nel core
discaccia tempeste
del nume d'Amore.
Viva, viva, viva amore divino,
pera, pera, pera il cieco bambino.*

Tenore solo

[Gio.:] 2. *La fiamma divina,
che tengo nel petto
del core regina
nel cor ha ricetta.*

4 Voci: *La fiamma divina,
che tengo nel petto
del core regina
nel cor ha ricetta.
Viva, viva, viva amore divino,
pera, pera, pera il cieco bambino.*

Tenore solo

[Gio.:] 3. *L'ardore sovrano
che l'alma già sente,
rende i stenti invano
del cieco potente.*

4 Voci: *L'ardore sovrano
che l'alma già sente,
rende i stenti invano
del cieco potente.
Viva, viva, viva amore divino,
pera, pera, pera il cieco bambino.*

A.P.: O giovinetto ardito
pensi che sta[i] nel fior de' tuoi bei anni,
non credi al falso invito
che fa 'l divin amore.
A me da' fede, e troverai gl'inganni.
Godi il ben di mia madre
a tutte l'hore
che chi nel mondo more
in sé medesimo spira;
me segui, o proverai la rabbia e l'ira.

Judi.: Garzon, io son colui.
Chi segue me errar non potrà mai;
rivolgi a me li rai
che mirerai i gravi falli altrui
e potrai indicar
il male e il bene,

ne starai senza pene
 ch'or fier ti dan tormento.
 In tutto il fine mira;
 che chiaro troverai,
 che del cieco fanciullo
 dura poco il trastullo,
 e in punto suol restar
 qual fumo spento
 d'Amor il suo piacer, il suo contento.

[1.] *Protervo Amore è un foco lento
 e il suo furore va in un momento;
 chi contra Amor contrasterà,
 il suo poter abbasserà.*

A 4: *Chi contra Amor contrasterà,*

Judi.: *il suo potere abbasserà.*

A 4: *Il suo potere abbasserà.*

Judi.: [2.] *Amor lascivo
 è fiamma ardente;
 di g[u]ai un rivo
 e un mal pascente
 chi contra Amor contrasterà.*

A 4: *Chi contra Amor contrasterà,*

Judi.: *il suo potere abbasserà.*

A 4: *Il suo potere abbasserà.*

Judi.: [3.] *Amor fugace
 è pien d'inganno;
 sempre è fallace,
 crudel tiranno
 chi contra Amor contrasterà.*

A 4: *Chi contra Amor contrasterà,*

Judi.: *il suo potere abbasserà.*

A 4: *Il suo potere abbasserà.*

Judi.: Non più, non più ritorni,
 amato giovinetto,
 al tuo primier diletto.
 I tuoi passati giorni

col mal fuggirno, hor fa' che al ben ritorni.

A.D.: Hor la vittoria è mia.

A.P.: Et io vinto pur cedo.

A.D.: La lode a me si dia.

A.P.: In me vergogna vedo.

A.D.: Il Giovine mi chiama.

A.P.: E me fugge sdegnoso,
et alli inviti miei troppo è ritroso.

A.D.: S'invola a me
del ben alla gran fama
lasciando te lieto sempre me chiama.

A 8 Tutti: Imparate mortali,
imparate mortali
sprezzar protervo Amore,
bramar divin ardore.
Colto il cuor di suoi strali,
mentre ferisce, allor sana la piaga,
cieco fanciul uccide quando impiaga.

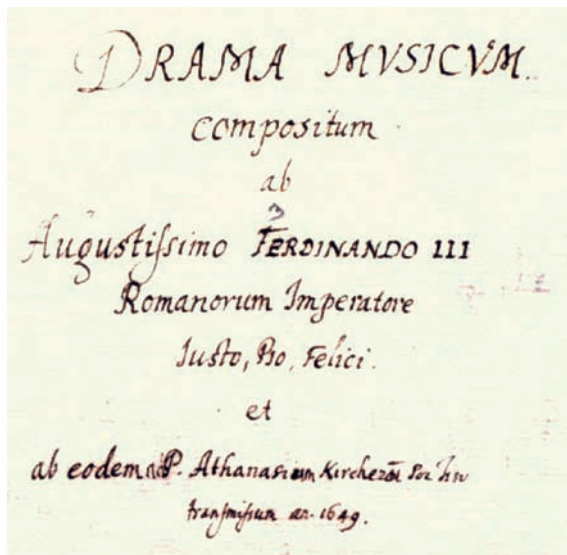


Abb. 1: Titelseite aus Kopie A.

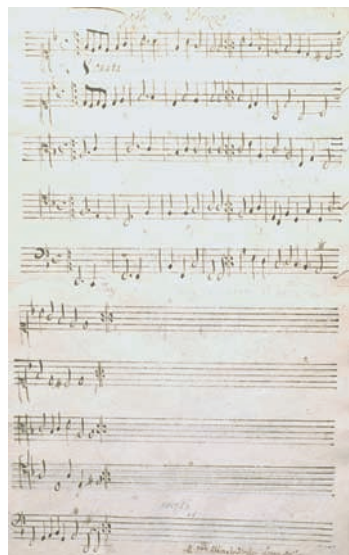


Abb. 2: Fol. 2r aus Kopie A.

The image shows an open manuscript with two pages of musical notation. The left page (fol. 44v) features six staves of music. The right page (fol. 45r) features seven staves of music. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in Italian and are positioned below the staves. The manuscript is aged and shows some wear and tear.

Left page (fol. 44v):
Cicci-anciel ucci de ucci - de ucci

Right page (fol. 45r):
de quante impietà quando impietà *

Abb. 3.: Fol. 44v+45r aus Kopie A.

2. AURELIO AMALTEO: INDAGINI IN UN CAMPO PRE-MINATO

Paolo Fabbri (Ferrara)

Abstract: As a secretary of Giovanni Ferdinando count of Porcia, who was in the service of the Habsburg court, the noble man of letters Aurelio Amalteo (1626–1690?) from Friuli played an important role in the beginnings of opera in Vienna. During the years 1659–62 and in 1669 he had several possibilities to serve as theatrical poet for operas and ballets performed at the Viennese court. His librettos suggest a knowledge of early Venetian opera, and more specifically of the dramas by Busenello and Faustini. Amalteo also shows a lively interest for comic ingredients and for entirely comic librettos, so that his Viennese poetic production can be considered an interesting contribution to the early history of comic opera.

Keywords: Libretto, Venetian opera, Comic opera.

Discendente da una famiglia gentilizia di Pordenone (dov'era nato nel 1626) illustrata da solide e rinomate tradizioni letterarie,¹ Amalteo si era formato localmente. Per inciso, anche suo fratello minore, Ascanio, si distinse come letterato: trasferitosi a Parigi dal 1646, si mise in luce dapprima presso il cardinale Mazzarino, e poi alla corte di Luigi XIV, da cui fu creato cavaliere di S. Michele nel 1652, e 3 anni dopo suo consigliere e insegnante d'italiano.²

1 Cfr. *Amaltheae favilla domus. Un'antologia poetica da Paolo ad Aurelio Amalteo*, a cura di Matteo Venier, Pordenone, Accademia "San Marco" 2016 (specie le pp. 56–75, dedicate ai fratelli Ascanio ed Aurelio Amalteo, e l'antologia poetica a pp. 491–634, curata da Elisa Tomaselli, che comprende anche i testi del *Re Gilidoro* e della *Roselmina fatta canora*).

2 GIAN GIUSEPPE LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, II, Venezia, Modesto Fenzo 1762, 74. Ad Ascanio viene talora attribuito – senz'altra prova tranne la presenza nel relativo libretto di un suo componimento poetico encomiastico – il testo del «Dramma musicale» *Ulisse all'isola di Circe* che, con musiche di Giuseppe Zamponi, fu allestito «nella sala Regia di Bruxelles» il 24 febbraio 1650 «in applauso alle nozze augustissime delle Maestà di Filippo re di Spagna et Maria Anna d'Austria», cioè la sorella dell'arciduca Leopoldo che ai primi di ottobre 1649 aveva sposato Filippo IV (libretto pubblicato a Bruxelles, Uberto Antonio Velpio, 1650). Cfr. SIGRID T'HOOF, *Italianità' in Brussels around 1650: The Opera "Ulisse all'Isola di Circe" by Giuseppe Zamponi*, in *Italian Opera in Central Europe 1614–1780, II: Italianità: Image and Practice*, a cura di Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis, Reinhardt Strohm, Berlino, Berliner Wissenschafts-Verlag 2008 («Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation»), 87–102: 87. Ad Ascanio, e non

Aurelio invece finì presto per gravitare nell'orbita imperiale, sicuramente tramite il conte Giovanni Ferdinando di Porcia, al cui servizio come segretario è documentato nel 1658.³ Quell'incarico gli era stato propiziato da un altro nobile letterato friulano, Ciro di Pers (1599–1663), a quanto si coglie nella corrispondenza fra quest'ultimo e il Porcia, e fra lo stesso Amalteo e Ciro.⁴

Nato a Venezia nel 1605, Giovanni Ferdinando di Porcia apparteneva al ramo 'austriaco' della famiglia, già da un paio di generazioni al servizio degli Asburgo. Anzi, era cresciuto in tale familiarità col quasi coetaneo principe Ferdinando (1608–1657), il futuro imperatore Ferdinando III, che questi nel 1652 gli aveva affidato l'educazione di suo figlio cadetto, l'arciduca Leopoldo (1640–1705). Quando quest'ultimo divenne imperatore, nel 1658 Porcia salì al grado di «Maggiordomo Maggiore, e Primo Ministro». Nel febbraio 1662 venne nominato principe del Sacro Romano Impero, il che lo indusse a dotarsi anche di un feudo in Carinzia: nell'aprile successivo fece acquisto della contea di Ortenburg, che aveva per capoluogo Spittal (e come Schloss Porcia è tuttora nota la splendida residenza dei principi in città).⁵

Le delimitazioni cronologiche del servizio di Amalteo per Porcia, e poi per Vienna, sono incerte: sicuramente almeno dal 1658 nel primo caso, concluso *ante* 1676 nel secondo (non v'è certezza nemmeno dell'anno della sua morte: il 1690?). Le fonti che documentano l'attività teatrale viennese di Amalteo si concentrano negli anni 1659–1662, quelli iniziali di Leopoldo I, e poi isolatamente nel 1669. Il suo catalogo annovera una decina scarsa di testi. Tre sono opere autonome (*Il re Gilidoro*, 19 febbraio 1659, *Hoftheater*; *La Roselmina*, forse il 20 febbraio 1662, *Hoftheater?*; *Il Perseo*,

ad Aurelio (come fa FRANCESCO DI MANZANO, *Cenni biografici dei letterati ed artisti friulani dal secolo IV al XIX*, Udine, Paolo Gambierasi 1885, 101), è invece da assegnare la descrizione in versi e prosa della recita parigina delle *Nozze di Teti e di Peleo*: cfr. HERBERT SEIFERT, "Teti" in *Venice (1639)*, *Mantua (1652)*, *Paris (1654)* and *Vienna (1656)*. *Obvious and Hidden Relations*, in HERBERT SEIFERT, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, a cura di Matthias J. Pernerstorfer, Vienna, Hollitzer 2014, 737–743: 739, nota 10 (già in *Les noces de Pélée et de Thétis, Venise, 1639 – Paris, 1654 / Le nozze di Teti e di Peleo, Venezia, 1639 – Parigi, 1654*, actes du colloque international (Chambéry et Turin, 3–7 novembre 1999), a cura di Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, Berna, P. Lang 2001, 173–181: 175).

3 G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere*, 70.

4 Cfr. rispettivamente le lettere dell'ottobre 1658 e aprile 1659, cit. in MATTEO VENIER, *Un allievo di Ciro di Pers: Aurelio Amalteo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVI, 2007–2008, 323–358: 325, 325–326.

5 Per tutte le notizie relative a Giovanni Ferdinando, si rimanda a THERESE MAYER, *Gli splendori dei Porcia. Gli splendori di una famiglia principesca*, in *I Porcia. Avogari del vescovo di Ceneda, condottieri della Serenissima, principi dell'Impero*, atti del convegno (Vittorio Veneto, Castello vescovile, 9 aprile 1994) [Vittorio Veneto], Dario De Bastiani [1994], 107–113: 107–109. Nel medesimo volume, però, NERIO DE CARLO, *I possedimenti della Casata di Porcia e Brugnera in Austria e Germania*, 131–141: 131, dà come estremi biografici 1602–1665.

15 luglio 1669, *Hoftheater*), mentre altre 4 hanno minori proporzioni e sono pensate all'interno di ipertesti spettacolari di natura ibrida: introduzioni a balletti (*La magia delusa*, 4 giugno 1660, Favorita; *Gli amori d'Apollone con Clizia*, 1 marzo 1661, *Hoftheater*), intermezzi (*Il Ciro crescente*, 16 giugno 1661, Laxenburg, *Hoftheater*, per il *Pastor fido*; *Mercurio esploratore*, 20 febbraio 1662, *Hoftheater?*, per la *Mariene* di Cicognini).

Lesordio librettistico di Aurelio a Vienna, nel carnevale 1659, avvenne con la «Favola Drammatica Musicale» *Il re Gilidoro* intonata dal maestro della cappella imperiale Antonio Bertali. La circostanza è narrata dallo stesso Amalteo in una lettera dalla capitale imperiale al suo mentore Ciro di Pers, datata 19 aprile 1659:

[...] Havendo nel passato verno la M[ae]stà di Cesare desiderio di far recitar un'opera musicale, gle ne furono proposte diverse, tra le quali una mia già letta da V. S. Ill.^{ma}, e favorita d'utilissimi avvertimenti, piacque sopra tutte l'altre a S. M. ed al Ser.^{mo} Arciduca Leopoldo, onde ne fu comandata la recita e fatta la musica in pochissimo tempo, fu rappresentata nel Giovedì grasso [20 febbraio: ma le altre fonti parlano tutte di mercoledì 19] con applauso non mediocre ed intiera sodisfazione de' Prencipi; considererà però certo la prudenza di V. S. Ill.^{ma} che qui non v'è l'arte di Venezia, dove con l'uso continuo di molti e molt'anni si sono perfezionati in quest'arte et hanno pittori ed ingegneri consumati nella specialità di questo affare. Ho ricevuto dalla benignità incomparabile di S. M. una collana bellissima con l'impronta della sua imagine ed impresa. Anco l'Altezza Ser. di Leopoldo m'ha honorato d'un'altra collana minore, ma molto maggiore di quello meritava una semplice mia Ode, presentata a questo generosissimo Prencipe.⁶

Il documento attesta – e non è una sorpresa – il ruolo quanto mai attivo dell'imperatore e di suo zio, l'arciduca Leopoldo Guglielmo (stabilitosi a Vienna una volta lasciato il governatorato delle Fiandre: 1647–1656).⁷ Sono loro stessi giudici in una sorta di concorso che, oltre ad Amalteo, dovette porre in competizione i poeti lì presenti: almeno Aureli e Sbarra, si può supporre. Il testo di Amalteo era dunque stato sottoposto preventivamente a Ciro di Pers, che negli anni '50 aveva iniziato a interessarsi di teatro tragico in chiave cristiana (non però di libretti d'opera: ma, in quanto membro dell'Accademia veneziana degli Incogniti,⁸ era comunque intrinseco di letterati che si erano cimentati in questo nuovo genere). Oltre che annotazione interessante per la vita teatrale viennese, l'accenno alla minor abilità tecnica e scenografica rispetto alle sale di spettacolo veneziane fa supporre una conoscenza di quanto si faceva in Laguna, da

6 Cit. in M. VENIER, *Un allievo di Ciro di Pers*, 326.

7 Era stato lui a promuovere l'allestimento della citata *Ulisse all'isola di Circe*, prima opera inscenata nelle Fiandre.

8 E, come tale, un suo medaglione bio-bibliografico figura ne *Le glorie de gli Incogniti o vero Gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia*, Venezia, Francesco Valvasense 1647, 104–107.

parte del destinatario ma verosimilmente anche di Amalteo. Questo è un punto cruciale della sua attività di poeta teatrale: iniziata nel 1659 (non si conoscono precedenti in tal senso, né una sua presenza a Vienna prima di quella data), ma su quali basi, oltre a quelle fornite da una generica formazione letteraria? In mancanza di altri elementi, non resta che porre a frutto quanto si può indurre dai suoi stessi lavori, secondo un processo di tipo indiziario.

Per esempio, il Prologo del *Re Gilidoro* mette in scena una *questio* tra Amore e Fortuna su chi più possa nelle cose mortali. Venere e Pietà sostengono le ragioni di Amore, in contrapposizione con Nettuno e Interesse: interviene Pallade, autoproclamatasi giudice della disputa, che propone di verificare la contesa su di un episodio della storia inglese. Tutto l'impianto, e l'assunto, richiamano da vicino la *querelle* che nel Prologo della *Poppea* oppone Fortuna ad Amore e a Virtù, e che nelle vicende a seguire avrà la sua pratica dimostrazione. E par di sentire un'eco dei discorsi di Seneca nelle parole di Melireno consigliere di Celiarco che usurpa il trono di Scozia laddove tratta di temi politici e suggerisce comportamenti ispirati alla Ragion di Stato (II,3 e 7). Da parte sua, il protagonista Gilidoro, legittimo re di Scozia, se ne uscirà con una massima («Non soggiacciono i Regi / a le leggi communi; ed a ragione / han libertà di far quel, che gli agrada»: II,4) che non può non ricordare l'indispettita replica del Nerone monteverdiano: «La legge è per chi serve, e se vogl'io / posso abolir l'antica e indur le nove» (I,9). Non è necessario immaginare una presenza di Amalteo a Venezia nella stagione del debutto di *Poppea*: era da poco disponibile l'edizione a stampa (Venezia, Andrea Giuliani 1656) dei 5 drammi musicali di Busenello, presentati – come ben noto – come frutto *Delle hore ociose*.

Se l'ipotesi della sua conoscenza da parte di Amalteo fosse confermata, la silloge di Busenello poté costituire per lui anche un buon repertorio di quelle soluzioni metriche ben più bizzarre di quanto poteva offrire la lirica anacreontica, e che Amalteo dimostra di praticare già con mano sicura. Quanto a combinazioni eterometriche, le ariette del *Re Gilidoro* rivelano un poeta non certo ignaro delle esigenze di quel nuovo genere, né di certi suoi vezzi specifici: come per esempio l'aria con «intercalare»,⁹ o di situazioni ad esso particolarmente congeniali quale il lamento (I,9 e III,9). Certo, si coglie l'ipoteca della tradizione letteraria: nella presenza di cori – brevi – a fine atto (come nelle tragedie), nell'uso dell'ottava (all'inizio di I,7), nel ricorso al medesimo espediente del *Pastor fido* (in III,8: la narrazione del suicidio di Ardelia, poi smentito) per preparare lo scioglimento. Che Amalteo attribuisca piena valenza letteraria al suo testo lo provano anche i passi pubblicati nel libretto nonostante il compositore li avesse espunti

⁹ *Il re Gilidoro* (Vienna, Matteo Cosmerovio [1659]) II,2 (Gilidoro: «O quanto è gran martire / star lungi dal mio bene! / Fra pene languire, / di doglia morire, / o quanto è gran martire!») e III,4 («Rallegrati»: intercalare di 6 versetti [+ 6] vs 8 del corpo centrale della strofa).

per brevità, opportunamente segnalati:¹⁰ uno dei primi casi (o addirittura il primo?) di un comportamento poi largamente abituale nella storia del teatro cantato, *per omnia saecula*.

La vicenda tratta di Gilidoro (che ama Ardelia, sorella di Clitero) erede al trono di Scozia rapito infante dai pirati. Al suo posto regna la sorella Chiaralba, ma sotto le spoglie maschili di Celiarco per ragioni di successione (il richiamo alla legge salica è implicito in III,6). Quando Gilidoro ritorna per rivendicare il trono, scatta una girandola di finte identità e di equivoci. Il legittimo pretendente si spaccia per donna (Celinda) e conquista anzitutto il cuore di Clitero re d'Inghilterra, mentre di Celiarco (in realtà Chiaralba) è invaghita Ardelia, la quale ad un certo punto (II,1) si spaccia per uomo. Verrebbe da pensare che Amalteo avesse presenti i libretti di Faustini, maestro in finte identità e travestimenti,¹¹ ma erano espedienti tipici anzitutto della commedia parlata, da Faustini trasferiti in quella musicale.

Piuttosto, va rilevato un gusto spiccato per la componente comica, e per le metafore musicali che dovevano suonare particolarmente gustose per un imperatore filarmonico. In I,3 Clelia chiama «soave cantore» il suo spasimante Calino che le ha appena intonato una canzonetta strofica, e questi soggiunge:

Non istupir, perché molt'anni, e molti
 ho musica imparato,
 e so cantar il canto figurato.
 Ma per dar al mio duol riparo, e schermo
 vorrei, che tu formassi il canto fermo.

Alle sue *avances* Clelia replica minacciando di bastonarlo. E allora Calino:

Ed io, che son Maestro,
 non conterò le pause;
 ma tutto snello, e destro,
 acciocché il canto non riesca duro,
 con una fuga mi trarrò in sicuro.

Calino è parte comica non smaccatamente buffonesca. Inseguito da Gilidoro armato, in I,14 si dichiara morto e, come in una scena di delirio, s'immagina già agli Inferi

10 «Tutto quello, che è frà due segni * si è lasciato, per la lunghezza, che partorirebbe la Musica» (I,8); «versi lasciati nella Musica» contrassegnati dai soliti 2 asterischi sovrapposti (III,9).

11 PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino 1990, 171 (e nuova ed. ampliata Roma, Bulzoni 2003, 182).

rivolgendosi a Cireno Capitano (che lo definisce «Ridicoloso umore») chiamandolo «Signor Radamanto».¹²

La presenza di personaggi secondari comici non era certo una novità, né a Venezia né ancor prima a Roma. I testi per musica di Amalteo sfruttano però questa componente in modo così intenso e pervasivo da fare di Vienna un precocissimo laboratorio del Comico in musica, in perfetto parallelo cronologico con le pionieristiche esperienze fiorentine del teatro di Giovanni Andrea Moniglia.

Negli anni immediatamente precedenti all'arrivo di Amalteo a Vienna abbiamo notizie di *pièces* comiche non meglio identificate, rappresentate dai musicisti di corte: una «Burletta» il 7 febbraio 1656,¹³ la «Burlesca» in funzione d'intermezzi messa in scena il 25 febbraio 1659,¹⁴ la «Burletta ridicolosa» del 25 o 26 giugno 1659.¹⁵ La laconicità delle fonti non chiarisce però se si trattava di testi recitati cantando o solo parlando, in competizione coi comici dell'arte.¹⁶ In entrambi i casi, erano comunque indicatori di un gusto che Amalteo catalizzò intensamente, contagiando anche sottogeneri fin lì ad esso impermeabili, come gli intermezzi e, ancor più, le introduzioni a feste coreografiche, di norma quanto mai paludate e celebrative. Nel carnevale 1662 il *Mercurio esploratore* cantato fra gli atti della tragedia *Mariene* di Cicognini recupera il personaggio/fool di Momo che un decennio prima era comparso nell'«opera drammatica in musica» *La gara* (1652).¹⁷ *La magia delusa*,¹⁸ messa in scena il 4 giugno 1660 nel parco della Favorita come preambolo a un balletto, in un contesto cavalleresco e fantastico tratto da Ariosto pone prosopopee di vizi e virtù, ma anche il personaggio 'comico' del Gioco utile per introdurre una 'scherzosa' «Mattacinata» (scena 3).

12 Per situazioni del genere, si rimanda a P. FABBRI, *Il secolo cantante* (2003), 341 sgg.

13 HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25), 442 e 641.

14 *Ivi*, 444 e 648.

15 *Ivi*, 444–445 e 650–651.

16 Si veda anche il caso del tenore don Carlo Seliprandi (o Veterano), al servizio dell'imperatrice vedova (cfr. qui di seguito la nota 24), che interpretò il ruolo di Frenello nella tragedia *Mariene* di Cicognini (HERBERT SEIFERT, *Rapporti tra commedia dell'arte e musica alla corte cesarea*, in SEIFERT, *Texte zur Musikdramatik*, 439–450: 447; già in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica 2003, 133–145: 142). Sulle relazioni tra commedia e comici dell'arte, e l'opera, cfr. il consuntivo SERGIO MONALDINI, *Teatro dell'arte, commedia dell'arte, opera in musica*, «Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici», VIII, 2011 [ma 2019] e IX, 2012 [ma 2019].

17 Cfr. H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 212. Il libretto di *Mercurio esploratore* fu stampato a Vienna, Matteo Cosmerovio 1662.

18 Libretto stampato a Vienna, Matteo Cosmerovio 1660.

L'anno dopo, per carnevale, l'«Introduzione» *Gli amori d'Apollon con Clizia*¹⁹ ugualmente affianca ai personaggi mitologici il «servo faceto» Lesbino (Scene 2, 3, 5), in funzione demistificante, che si esprime in stile decisamente medio-basso, perfino con un tocco mistilingue. Alla fine della Scena 3 se ne esce dicendo: «Poiché (lasso) tramonta / col sol, e con la luna / la dolce speme de le fauci mie, / mi riserbo a mangiar a morghen frie», cioè «Morgen früh» (domani, di primo mattino). Alcuni anni più tardi (1669) anche Brullo nel *Perseo* darà avvio ad una sua scena comica con una canzonetta in tedesco che riporta la tipica frase (in dialetto) delle guardie che facevano la ronda notturna: «Lost hir hern, | und lost haic soghn, | Die glochn | Hot – – geslogn» (Sentite, signori, e lasciatevi dire che la campana ha suonato ... le ore ... III,10).

Risolutamente spinto in direzione ridicola fu un altro spettacolo di quel carnevale, *Gli amori piacevoli d'Ergasto*.²⁰ «Favoletta per musica» interamente comica, «incolto tributo di scherzi pastorali» la definisce la dedicatoria. Nel Prologo il personaggio di Capriccio asserisce programmaticamente:

Preparata una schiera
di faceti compagni,
feci che fosse tosto un'operetta,
a la sfuggita, e in fretta,
fra di loro allestita.
Né già con essi è unita
oggi la gravità,
l'erudizione, o pur la serietà.

Fra scherzi, e fra motti
con semplici detti
non colti, non dotti
staranno in diletta,
mostrando gli affetti
d'Ergasto e Lisetta,
coppia, ch'oggi a goder è stata eletta.

Accanto alle ariette anacreontiche, Battillo «Poeta sciocco» si vanta di mostruosità metriche come il balordo miscuglio di settenari, senari, quinari, endecasillabi che formano il «Madrigale» «Io ti vorrei lodare» (scena 2), o la «Canzone» «Le tue luci di

19 Libretto stampato a Vienna, Matteo Cosmerovio 1661.

20 Libretto stampato a Vienna, Matteo Cosmerovio 1661.

smeraldo» (scena 7) anch'essa sgraziatamente eterometrica (ottonari, settenari, senari, endecasillabi), che il suo autore millanta degna di Dante, Petrarca, e Cino (da Pistoia).

Oltre ai citati intermezzi monografici intitolati *Mercurio esploratore*, per il carnevale 1662 Amalteo preparò – al solito, in tutta fretta²¹ – un intero dramma comico in 3 atti, *La Roselmina*, «fatta canora per comando della Sac: Ces: Maestà di Leopoldo Imperatore», come afferma il frontespizio del libretto,²² e ribadisce la dedicatoria esaltando le prerogative maieutiche della protezione imperiale: «Tutto questo è avvenuto a me nel trasportar in versi musicali la Roselmina, poiché non tantosto ne ricevei dalla S. C. M. V. l'ordine clementissimo che mi sentii dotato di straordinario potere, et invigorito da sovrumana Virtù». Al di là degli omaggi cortigiani, era stato effettivamente così, e la circostanza è chiarita dalla corrispondenza fra Leopoldo e il suo ambasciatore a Venezia.

[10 dicembre 1661] Il Carnevale s'avvicina, così penso di fare 2 comedie recitate, una la Mariene del dottor Cicogni[ni], l'altra una vecchia quasi 100 anni fa, detta la Roselmina. Di quest'ultima io vi mando la forma et il primo foglio, così vi comando, che subito, al più presto sia possibile, mi mandate qualche esemplari et dell'una et dell'altra; [...].²³

[25 febbraio 1662] Il giovedì grasso [...] io feci nella saletta dell'Imperatrice recitare una comedieta ridicola dai musici, che noi chiamiamo pantalonese, [...] lunedì feci recitare la Marcine [= Marianne] del Cicognini coll'annessi intermezzi in musica. Il Frinello buffone fece miracoli, qual parte fece il D. Carlo, il tenore dell'Imperatrice, che l'anno passato nel carnevale recitò a Venetia. Il martedì feci cantare un operetta in musica, *id est* la Roselmina fatta canora, et acciò intendiate il titolo, voi sapete, che m'havete mandato 6 esemplari dela Roselmina, ma parve troppo longa et non si fidavano ad impararla, così ne feci cavarne la 5essenza et ridurla in versi et musica, che riuscì assai vaga; et così finissimo il nostro carnevale.²⁴

La commedia era stata «Recitata in Venetia, l'anno M.D.XCV. / da gli Academici Pazzi Amorososi», come dichiarava il frontespizio della sua prima edizione a stampa (Venezia, Giovan Battista Ciotti 1595), che la diceva opera di «Lauro Settizonio da

21 Così l'indirizzo al *Discreto Lettore* nel relativo libretto a stampa: «due sole settimane ella [la composizione] ha havute per adornarsi del verso, e del canto».

22 Stampato a Vienna, Matteo Cosmerovio, [1662].

23 *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*, I, a cura di Zdeněk Kalista, Praga, Nákladem České Akademie Věd a umění 1936, 91: cit. in H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 671, e in H. SEIFERT, *Rapporti*, 447 (e in *Commedia dell'arte*, 142).

24 *Korespondence císaře Leopolda I.*, 103–104 (e H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 672, e H. SEIFERT, *Rapporti*, 447). Come già segnalato (cfr. nota 16), il tenore in questione era il sacerdote don Carlo Seliprandi (o Veterano).

Castel Sambucco», pseudonimo burlesco di Giovanni Battista Leoni (1542–1613). Se ne potevano trovare almeno una decina di edizioni: otto veneziane (1595, 1597, 1599, 1607, 1620, 1623, 1627, 1630), una a Novara (1597), e una a Milano (1618/19).

Il frontespizio la definisce «Favola/Tragisatiricomica», un ircocervo dei tre generi in voga a fine '500, più l'intervento di personaggi tipizzati alla maniera delle maschere della commedia improvvisa: il Capitano (Fanfara Tiriparavampa), il Medico (Eteorogeo Meteorologico), il Servo (Brunello), un Hoste (Zizzalardone).²⁵ Non per nulla il Prologo, fatto da un «Foletto» (il Mazzaruolo), la chiama «grottesca» (p. 5).

[...] . L'opera, come ho detto, è capricciosissima; è un composito di faceto, & di serio; di grave, & di giocoso; un miscuglio di Precipi, & di gente bassa, e mezzana, allegra, desperata, pazza, e savia; un'intrecciamento di negotii grandi, & di burle giocondissime; con discorsi, & pensieri di Donne, Cavalier, d'armi, & d'amori; accommodati in modo, che nella loro discordie convenienza, fanno una gentilissima, & harmonica compositione. Et perché sa l'Autore, si come so anch'io (& me ne rido) che qualche rigoroso litteratone, qualche sottile, & ostinato osservatore dei Dogmi Aristotelici, dirà con impeto d'iraconda litteratura, che questo è contra l'arte, & che non si può fare. Io prima vi dico, che *negatur consequentia*, che non si possa fare, perché di già l'opera è fatta, & la sentirete con molto piacere. Et se mi si dirà, che ciò non istà bene in via di Aristotile; & io risponderò, che in via nostra la cosa stà benissimo: Et se si replicarà, che questo è un Mostro ridicoloso; & io confessandolo, dirò di haver ottenuto quanto si desidera dall'Autore, che è di ridere, & far ridere con questa sua compositione. [...]. [p. 6]

Proprio questa ibridazione di generi, e la sua impertinenza nei confronti dei dettami aristotelici, le attirarono compiaciute menzioni da parte di Lope de Vega nel 1620,²⁶ e dell'Assicurato tra gli Incogniti (solitamente identificato in Giacomo Badoaro) nella *Lettera* premessa al suo *L'Ulisse errante* (Venezia, Giovan Pietro Pinelli 1644).²⁷ Le medesime caratteristiche, appetitose per il laboratorio comico viennese, dovettero ingolosire l'imperatore Leopoldo, che evidentemente ne conosceva almeno un'edizione («la forma et il primo foglio», aveva mandato all'ambasciatore).

25 Cfr. H. SEIFERT, *Rapporti*, 447. Vi accennava già, non senza imprecisioni (sul titolo: *Roselmina fatta Canara*) MANUELA HAGER, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1989 («Studi di musica veneta», 16), 17–30: 19–20.

26 LOPE DE VEGA, *Parte quatorze de las comedias*, Madrid, J. De la Cuesta 1620, c. 219^v (segnalato da ROBERTO GIGLIUCCI, *Preliminari a uno studio delle lettere di Giovanni Battista Leoni*, «Italique», XIX, 2016, 167–188: 167).

27 Cfr. *Il secolo cantante* (2003), 140 [poi 152].

La Roselmina, che tanto tempo con tanto grido, & applauso hà passeggiate le Scene co'l piè libero della sciolta Orazione, hora, per conformarsi all'uso moderno, veste di socchi musicali le piante, sperando di comparir più attillata nel tuo conspetto, e di riuscir più dolce al tuo udito. La strettezza del tempo, in cui ella dovevasi metter in ordine per venirti inanzi, l'hà costretta di lasciar molta della sua Gravità, e procurar d'adornarsi de i fregi, se non più cospicui, almeno più brillanti, e vivaci. Resta solo, che tù compatisca la sua necessità, e consideri, che due sole settimane ella hà havute per adornarsi del verso, e del canto. Si è ristretto tutto il contenuto del primo Atto nell'Argomento, per evitar la lunghezza delle narrative, le quali con la Musica sarebbero riuscite tanto noiose, quanto erano prima necessarie.²⁸

Le scene II,2-5 della commedia generarono I,1-4 del libretto, III,2-3 furono di modello a I,6-7, e III,5-7 a II,2-4, mentre V,1, diede materia a III,1, e V,4-5 a III,5-6.

Nel libretto, il meticcio di Serio e Comico è anticipato fin dal Prologo, dialogato fra Allegrezza, Riso e Piacere. È a quest'ultimo che viene affidata una canzonetta programmatica: «È perché uniscasi / al grave, al serio, / che di già tramasi, / dolce ridicolo / il Riso invitasi, / e l'Allegrezza pregasi».²⁹ Nel decorso dell'azione, Capitano Fanfara sparerà fanfaronate (I,3 e II,4) e il Dottor Eteorogeneo miscelerà eterogeneamente italiano e latino (I,5 e 7), travisato bislaccamente da quel balordo del servo Brunello (I,7). Ma le situazioni più ghiotte le forniscono le scene di pazzia di Floriano.³⁰ La prima:

Leoni

I,3 FLORIANO

Io m'ero tanto ben organizzato in queste inorpellate parafrasi di Giaches Bus, che sei [se i] Cristieri de Verdelot von [non] mi mostravano la divisa di C, Sol, fa, ut, con le sue buone brache di prosciuto sfrangiate di moscardini, andavamo sicuramente su la punta di Modone a far le nozze di Mascamora.

Amalteo

I,2 FLORIANO

Le brache d'Alcide han fatto questione: le frutta d'Elide non hanno stagione. Deh caro padrone, volgetev'in qua: ferma, mio ben, ferma, mio cor, pietà.

ROSELMINA

Anima mia, che sento?

28 Così, nel libretto di Amalteo (Vienna, Matteo Cosmerovio [1662]), l'indirizzo al *Discreto lettore*.

29 Al *côté serio* andranno ascritte anche le scelte metriche più letterarie: l'ottava con cui esordisce Edemondo in II,2, le terzine a rima incatenata di Alcone in II,5.

30 Per questo *topos* cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante* (2003), 341 sgg.

BRUNELLO

O povero Floriano, & che mescugli di cose va dicendo.

[...]

FLORIANO

Roselmina, minina, buffina, la tanderavitondà.

Eh burba sambuco, se tu sapessi di contrapunto all'azemina.

[...]

Ecco, ecco: Tir[i]tandara, o bella man, che m'hai soffritto il core [...].

Qual miscuglio di cose

hor esce da le tue labra vezzose?

FLORIANO

Non sei tu Gradasso

et io Sacripante?

Crudel, e forfante,

ferma ferma la man, io moro; ahi lasso.

ROSELMINA

Mio ben, son Roselmina.

FLORIANO

Roselmina

ninina

buffina.

Che pena, e dolore!

O bella man, che m'hai soffritto il core.

A fine scena (I,2), Floriano riattacca coi suoi vaneggiamenti mitologici: «Cupido se'n viene, / ma Vener non torna: / Vulcan con le corna / trafigge il mio bene: / le stelle terrene / son rotte a uno scoglio. / Che pena, che imbroglio!».

Nella sua seconda scena di pazzia (II,3), invece, Amalteo non manipola quella – rispettiva – della commedia (III,6), salvo che per la menzione di Gattamelata e l'evocazione di *refrain* canzonettistici («landandirondon», nella commedia).³¹ Nella sua successiva *performance* da matto (II,2-3), infine, Floriano cita tra l'altro l'inizio dell'ultimo verso della I delle *Egloghe* (1608) di Chiabrera: «Qui tacque Ergasto, e venne meno il giorno».

E siamo di nuovo a chiederci: Amalteo conosceva *L'Egisto* di Faustini e le sue scene di pazzia? Non è possibile, al momento, stabilirlo. Certo, le buone ragioni per ipotizzarlo non mancano.

31 Su di essi cfr. WARREN KIRKENDALE, *Franceschina, Girometta and their Companions in a Madrigal «a diversi linguaggi» by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, «Acta musicologica», XLIV, 1972, 181–213; tradotto, con integrazioni, come *La Franceschina, la Girometta e soci in un madrigale «a diversi linguaggi» di Luca Marenzio e Orazio Vecchi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, il Mulino 1988, 249–331 (a p.264 il testo della *Bella Franceschina*).

3. «ECCO IL LOCO OVE CANTA»

LA ‘MUSICA DI SCENA’ NELLA *TESSALONICA* DI NICOLÒ MINATO (VIENNA 1673): DA *TOPOS* DRAMMATURGICO A CONGEGNO PORTANTE

Sara Elisa Stangalino (Jena)

*Va' cauto un'altra volta,
che s'adormenta chi sirene ascolta.*

Abstract: *La Tessalonica*, a dramma per musica by Nicolò Minato and Antonio Draghi, was staged in Vienna in 1673. To weave the plot, Minato uses conventions already tested and consolidated during his Venetian years, which now appear in his Viennese dramas with some substantial developments. Minato uses the *topos* of the *musica di scena*, an emblem of pure *divertissement*, but in such a way as to make it the fundamental reason for the drama itself, as well as the *Leitmotif* of the plot. Minato thus carries out a highly effective cosmetic operation not only capable of rejuvenating the face of a convention already known to the public, but also rethinking this convention as a basic element to bring the plot forward.

Keywords: Nicolò Minato, *Tessalonica*, *Musica di scena*, Dramaturgy.

Quando nel 1669 Nicolò Minato accoglie l'invito dell'imperatore Leopoldo I e lascia Venezia per raggiungere la corte viennese, ha alle spalle un'esperienza quasi ventennale come autore di drammi per musica.¹ A Vienna, abbandonato il contesto produttivo dell'opera veneziana, Minato deve rispondere alle urgenze del cerimoniale di corte che intende il teatro come espressione del fasto imperiale e strumento di potere o propaganda. Le circostanze dettate dal cerimoniale impongono un ritmo di scrittura assai rapido; per farvi fronte Minato ricorre a un arsenale di trovate – tecniche drammaturgiche e *topoi* scenici – già sperimentate e consolidate negli anni trascorsi a Venezia, che nei drammi per musica viennesi riappaiono però forti di sviluppi talvolta davvero sostanziali.

¹ Su Minato cfr. introduzione a NICOLÒ MINATO, *I drammi eroici veneziani: "Scipione Affricano", "Muzio Scevola", "Pompeo Magno"*, edizione critica a cura di Sara Elisa Stangalino, Parigi, Garnier 2019, 9–90, e bibliografia ivi citata.

Caso emblematico in tal senso è *Tessalonica*,² dramma che Minato scrive nel 1673 per musica di Antonio Draghi, e che afferisce al gruppo di drammi dedicati a celebri eroine, esemplari per virtù e condotta, allestiti in onore dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga.³

Dall'analisi di quest'opera emergono due interessanti aspetti: a) Minato impiega il *topos* della 'musica di scena',⁴ emblema del puro *divertissement*, ma lo ripensa a partire da una prospettiva di tipo non più soltanto ludico bensì strutturale; b) nell'ambito della produzione minatiana, tale convenzione tende nel tempo a generare situazioni drammatiche analoghe quando non in evoluzione.

Tra i riallestimenti di *Tessalonica* spicca quello romano del 1683,⁵ con musica di Bernardo Pasquini,⁶ voluto da Lorenzo Onofrio Colonna nel suo palazzo in piazza dei SS. Apostoli.⁷ Il dramma è dedicato alla giovanissima Lorenza della Cerda, figlia dell'VIII

2 «*Tessalonica*, drama per musica nel giorno natalizio della S.C. R. M.tà dell'Imperatrice Eleonora. Per comando dell'Altezza Sereniss: dell'Arciduchessa Maria Anna. L'Anno MDCLXXIII. Et alla medesima Altezza consacrato. Posto in Musica del Sig. Antonio Draghi, Maestro di Capella della sudetta Maestà. Con l'Aria del Balletto del Sr. Henrico Smelzer, V.Mro. di Capella di S.M. C. In Vienna d'Austria, Apresso Matteo Cosmerovio, stampatore di S.M. C.» (copia consultata in I-Vnm, Dramm. 0832.001).

3 Cfr. MARIA GIRARDI, *Da Venezia a Vienna: Le «Facezie teatrali» di Nicolò Minato, in Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e Musica nelle Venezia dal '500 al '700*, a cura di Ivano Cavallini, Rovigo, Minelliana 1990, 189–221: 200.

4 PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni 2003 (Bologna, il Mulino 1990¹), 304–305; CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT 2005, 56–60; cfr. anche ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press 1991, 333. Per l'impiego del *topos* nei drammi veneziani di Minato cfr. SARA ELISA STANGALINO, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna 2011, 66 sgg.

5 «*La Tessalonica*, dramma per musica del Signor Nicolò Minato dedicato All'Illustriss. & Ecc. Signora D.^{na} Laurentia De La Cerda Colonna Principessa di Paliano. In Roma, con licenza de' Superiori. Si vendono in Piazza Navona da Carlo Giannini Libraro» (l'anno di stampa, 1683, è riportato a p.4 in calce alla dedica) (copia in I-MOe, 70.E.9.9.). Seguirà un'edizione napoletana (*La Tessalonica*, Napoli, 1684; I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.50.1), e una fiorentina (*La Tessalonica*, Firenze, 1686; I-Bc, Lo.07215).

6 L'edizione romana per le musiche di Pasquini è l'unica di cui rimanga la partitura (*La Tessalonica*, Roma 1683) (copia in A-Wgm, Ms. IV.27719). Cfr. anche GORDON FERRIS CRAIN, *The Operas of Bernardo Pasquini*, Tesi di Dottorato, Yale University 1965, *passim*; e ARNALDO MORELLI, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637–1710)*, Lucca, LIM 2016 («ConNotazioni», 12).

7 Sui Colonna patrocinatori delle arti dello spettacolo in Roma (e sull'allestimento delle opere di Minato) cfr.: ELENA TAMBURINI, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659–1689, con un'ipotesi di ricostruzione del teatro piccolo elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma, Bulzoni 1997; NATALIA GOZZANO, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni 2004; VALERIA DE LUCCA, «Dalle sponde del Tevere alle rive dell'Adria»: Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's Patronage of Music and Theater between Rome and Venice (1659–1675), Tesi di Dottorato, Princeton University 2009; JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid: Mecenzazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687–1710*,

Duca di Medinaceli, che nel 1681 era andata in sposa al primogenito di Lorenzo Colonna, Filippo II. Rispetto alla *princeps* viennese, il testo stampato in occasione della messinscena del 1683 mostra alcune varianti sulle quali sarà utile soffermarsi.

Struttura del dramma e scene topiche

Minato, come usuale, intesse il suo dramma a partire da alcuni dati storici. Di Tessalonica narra Giustino nelle sue *Historiae Philippicae di Pompeo Trogo*:⁸ fu figlia di Filippo II di Macedonia, sorellastra di Alessandro Magno, moglie di Cassandro e regina di Macedonia.⁹

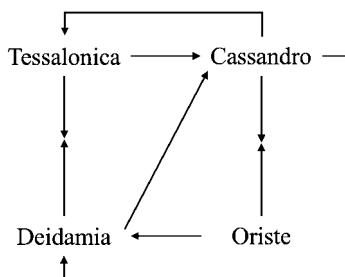
Ed ecco, in breve, l'intreccio del dramma di Minato. Dopo la morte dei genitori, Tessalonica passa sotto tutela dello zio Eunomio, consigliere di Cassandro, il quale le proibisce di mostrarsi in corte e in particolare al principe Cassandro: Eunomio teme infatti il fascino che Tessalonica potrebbe esercitare sul principe, essendo quest'ultimo già destinato a impalmare Deidamia, figlia del re dell'Epiro. Di Deidamia è già perduto innamorado Oriste, figlio d'Eunomio, onesto giovane incaricato di condurre a corte la principessa d'Epiro, e da quest'ultima però disdegnato. Intanto, relegata a una vita di solitudine, Tessalonica trova conforto nel canto.

Caso vuole che un giorno Cassandro oda da lontano il canto della fanciulla e si invaghisca di questa senza però averla mai vista in volto. Tessalonica, segretamente innamorata del principe, si duole, giacché egli si mostra sì affascinato dalla sua voce ma non altrettanto interessato al suo bell'aspetto (in realtà Cassandro avrà poi modo di vedere Tessalonica, del tutto casualmente, e non ne rimarrà particolarmente colpito). Da parte sua Deidamia è gelosissima del futuro sposo, capace d'incapricciarsi di una qualsiasi dama al solo udirne il canto. Un giorno Deidamia scopre che la voce misteriosa appartiene proprio a Tessalonica: così insieme le due donne architettano un piano per indurre Cassandro a fare ordine nel proprio universo emotivo e a scegliere la propria dama. Ne deriva una serie di situazioni equivoche, rocambolesche, al punto che

Kassel, Reichenberger 2013; CHIARA PELLICCIA, *L'età di Filippo II Colonna (1689–1714): mecenatismo e collezionismo musicale, con un'ipotesi di ricostruzione del fondo musicale della Libreria Colonna*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" 2013; e VALERIA DE LUCCA, *The Politics of Princely Entertainment: Music and Spectacle in the Lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna (1659–1689)*, New York, Oxford University Press 2020.

8 GIUSTINO, *Historiae Philippicae di Pompeo Trogo*, libri XIV–XV (nei paratesti del libretto si legge: Ex Just. Hist. Lib. XV).

9 FRANCA LANDUCCI GATTINONI, *L'arte del potere: vita e opere di Cassandro di Macedonia*, Stoccarda, Steiner 2003, 79 sgg. Su Cassandro e Tessalonica cfr. DIOD. XIX 52,5; IUST. XIV 6,13.

Schema 3.1 Ossatura della *Tessalonica*

Cassandra, in un momento di confusione, giungerà addirittura a credere che la voce misteriosa appartenga a Deidamia.

La relazione tra i personaggi mostra uno schema abbastanza comune. Le frecce orientate indicano l'oggetto della tensione amorosa (\rightarrow), i rapporti di rivalità sono indicati da due frecce convergenti ($\rightarrow\leftarrow$).

Tessalonica e Deidamia sono innamorate del principe Cassandra; Oriste ama Deidamia, ben cosciente che mai potrà impalmare l'amata poiché già promessa a Cassandra; il principe, dal canto suo, è diviso: da una parte è incantato dalla bella voce della dama misteriosa (ossia Tessalonica), dall'altra è attratto dal bell'aspetto di Deidamia, della quale però non è innamorato. Cassandra insomma non sa decidere, essendo, vuoi per un motivo vuoi per l'altro, attratto da entrambe le fanciulle. I due uomini, così come le due donne, sono in rapporto antagonista. Sarà il costituirsi delle coppie Cassandra-Tessalonica/Oriste-Deidamia ad assicurare il lieto fine di convenzione.

L'intrigo si articola intorno a quattro episodi principali, tutti costruiti sul *topos* della 'musica di scena', espediente particolarmente caro al dramma per musica, mutuato dal teatro di parola e già ampiamente impiegato da Minato negli anni veneziani, in particolare nel suo *Xerse* del 1655 e nell'*Artemisia* del 1657.¹⁰ Tale convenzione in *Tessalonica* viene però sottoposta a un processo di elaborazione tale da assurgere a motivo fondante il dramma stesso nonché filo conduttore dell'intreccio.

I quattro episodi mostrano un progressivo incremento di complessità strutturale, e non si tratta di scene isolate bensì di eventi cruciali ai quali i momenti dell'intrigo variamente riferiscono.

La tabella seguente illustra le quattro scene topiche: nella colonna di sinistra i titoli identificano l'argomento dell'episodio, nella colonna di destra evidenzio in **grassetto**

10 Cfr. introduzione a FRANCESCO CAVALLI, NICOLÒ MINATO, *Il Xerse* (1655), a cura di Hendrik Schulze e Sara Elisa Stangalino, Kassel, Bärenreiter 2019, IX–XLIV; e ID., *Artemisia*, a cura di Hendrik Schulze e Sara Elisa Stangalino, Kassel, Bärenreiter 2013, IX–XXXII.

i numeri chiusi della scena, in *corsivo* le mutazioni sceniche e le didascalie che fanno riferimento agli strumenti musicali presenti sul palcoscenico.

[I,1] Tessalonica esordisce intonando un lamento per la perdita del regno; [II,1] all'inizio del second'atto Cassandro ode il canto della donna misteriosa fuori scena, e duetta con quello; [II,5] Tessalonica, fingendo, fa credere a Cassandro che la dama cantatrice sia Deidamia; [III,10–11] Tessalonica si svela infine a Cassandro.

Tabella 3.1 Scene tipiche dalla *Tessalonica*

I,1	<i>Torna Esite e reca a Tessalonica un liuto. [...]</i>
<i>Esposizione.</i>	<i>Tessalonica, preso il liuto, sedendosi ad una fontana canta.</i>
<i>Lamento</i>	Aria Tessalonica «Zeffiretti, vezzosetti»
II,1	<i>Galeria d'istrumenti musicali negl'appartamenti di Tessalonica. [...]</i>
<i>Episodio 1.</i>	<i>S'ode toccare un liuto. [...] Tessalonica canta di dentro come segue.</i>
<i>'incanto' e duetto</i>	a 2 Tessalonica, Cassandro «Mia speranza lusinghiera»
	<i>Finito di cantare esce Tessalonica.</i>
II,5	<i>Tessalonica, postasi ad un cembalo, così canta.</i>
<i>Episodio 2.</i>	Aria Tessalonica «Pensieri, consigliatemi»
<i>'imbroglio'</i>	<i>Tessalonica, vedendo venir Cassandro, dà in mano a Deidamia il libro sopra cui cantava acciò egli non scopra ch'era ella che cantava.</i>
III,10–11	<i>Tessalonica che suona e canta di dentro. [...] S'ode suonar un istrumento</i>
<i>Episodio 3.</i>	Cassandro «Che suono soave!»
<i>agnizione parziale</i>	<i>Canta di dentro Tessalonica, Cassandro si leva astratto da quella voce.</i>
	Aria (-Duetto) Tessalonica (-Deidamia) «Vo perdendo a poco a poco»

Nella prima scena dell'atto primo Tessalonica intona un generico lamento per la perdita dei genitori e del regno (cfr. Esposizione. Lamento). È un'aria di tre stanze dove la principessa tenta più volte invano di enunciare il testo del lamento nella sua interezza: riuscirà a concludere l'esposizione del testo soltanto al termine della terza strofa. Infatti le prime due stanze sono interrotte da un 'a parte' (versi tra parentesi, in **grassetto**) in cui la cantatrice si ferma per intonare una meditazione tra sé.

Ha così origine un doppio livello nella comunicazione, con un doppio destinatario: da una parte il pubblico (vuoi sul palcoscenico vuoi in platea) davanti al quale Tessalonica intona il lamento, dall'altra parte Tessalonica stessa (i versi tra parentesi) che languisce per amore.

Linee melodiche contrastanti distinguono le due sezioni. I versi rivolti allo spettatore mostrano una melodia facilmente memorabile che concede ampio spazio ai melismi, un motivo ripetuto in testa a ogni stanza, ad ogni riproporsi del primo verso («Zeffi-

retti vezzosetti») che funge da elemento di coesione tra le tre strofe. Al contrario i versi tra parentesi hanno uno spiccato carattere sillabico e sono contrassegnati da un cambio d'agogica (*Adagio*) che enfatizza la drammaticità del testo che Tessalonica rivolge a sé stessa («*Son pur oppressa*» ecc.).

Esposizione. Lamento. Vienna 1673

I,1. TESSALONICA, *preso il liuto, sedendosi a una fontana canta.*

Zeffiretti
vezzosetti,
che battete ali d'argento ...
(Son pur oppressa, o dio!
Oh che inegual tenore
cantar col labbro e sospirar col core!)

Zeffiretti
vezzosetti,
che battete ali d'argento,
e con lento mormorio,
con il rio
che qui corre ...
(Ed è pur ver che i fiati
sciogliero io possa appena:
a un'infelice ogni sollievo è pena.)

Zeffiretti
vezzosetti,
che battete ali d'argento,
e con lento mormorio,
con il rio
che qui corre, v'accordate;
meco, ahimè, deh sospirate.

Il secondo episodio (II,1) esordisce con un dialogo tra Cassandro e il suo fedele servitore Lemo, al quale fa seguito il canto intonato da Tessalonica fuori scena.

Cassandro e Lemo si trovano nella galleria nella quale il principe ha udito la voce misteriosa per la prima volta. Improvvisamente s'ode un canto in lontananza nel quale Cassandro riconosce subito la voce della cantatrice. Stregato da quest'ultima, duetta con lei, ripetendo gli stessi versi già enunciati dalla dama (cfr. Episodio 1. 'Incanto' e duetto, versi in **grassetto**).

Ne deriva la compresenza di quattro diverse situazioni: [1] Tessalonica canta fuo-

ri scena e non intende altro che il suo proprio canto, mentre [2] Cassandro in scena, duetta con lei, ma senza vederla e senza ch'ella possa accorgersene. [3] Lemo ode il duetto, anch'egli senza poter vedere la fanciulla. [4] Onnisciente è il pubblico, in grado di vedere tutto quel che accade sulla scena e di udire sia il canto fuori scena di Tessalonica sia il dialogo che ha luogo sul palcoscenico tra i due uomini così come il duetto tra Cassandro e la principessa. Il pubblico individua così tre differenti sorgenti sonore, collocate in luoghi distinti, ossia la musica che proviene dall'orchestra, il canto dei due uomini sulla scena e il canto di Tessalonica fuori scena.

La percezione del canto della donna da una parte, e la sincronica presa di coscienza che di questo canto sia impossibile stabilire la sorgente, destabilizza sia Cassandro sia – di conseguenza – il pubblico. Questa scissione sensoriale (“udito” e “vista” che normalmente si suppongono in sinergia ma che in questo caso non lo sono) causa uno sfasamento percettivo, un motivo prettamente barocco di cui Minato dà prova di saper sfruttare tutte le potenzialità sceniche.

Episodio 1. 'Incanto' e duetto. Vienna 1673

II,1. *Galleria d'istrumenti musicali negl'appartamenti di Tessalonica.* LEMO, CASSANDRO.

LEMO	Ecco il loco ove canta.
CASSANDRO	Ecco la sfera onde scese il mio foco.
LEMO	Signore, osserva un poco quante corde sonore.
CASSANDRO	Questi fur lacci onde m'avvinse Amore.
LEMO	Quanti flauti! Quante lire! Farian pure il bel sentire con bell'ordine confuse cetre, cimbali e cornamuse. <i>S'ode toccare un liuto.</i>
CASSANDRO	Férmati. Senti.
LEMO	È forse questi il suono precursor de la voce che t'innamora?
CASSANDRO	Egl'è, sì. Taci. Oh dio! Trasse Anfione i marmi di Tebe a fabricar l'eccelse mura con armonica lira, e se spiega il mio ben le voci a l'etra, può vincere ogni cor, benché di pietra.

Tessalonica canta di dentro, come segue.

TESSALONICA Mia speranza lusinghiera,
che ti nutre? Non lo so.

CASSANDRO Mia speranza lusinghiera,
che ti nutre? Non lo so.

[*prosegue a 2 Tessalonica-Cassandro*]

Nella scena decima del terz'atto interagiscono Tessalonica, Deidamia e Cassandro.¹¹

L'edizione romana in questo caso ci interessa perché affida a Deidamia un'aria in più, interpolata in maniera tale da influire sia sulle dinamiche affettive – che si complicano – sia sulla percezione delle suddette dinamiche in rapporto allo spazio scenico.

In scena sono Deidamia e Cassandro. Il principe ode per l'ennesima volta – fuori scena – il canto della dama misteriosa e, dal momento che Deidamia è lì accanto a lui, Cassandro realizza che la voce incantatrice non può appartenere alla principessa. Quest'ultima è sdegnata dall'atteggiamento di Cassandro, tutto teso verso la musica e ben poco interessato a lei.

In questo clima Tessalonica e Deidamia intonano un'aria a testa, e lo fanno 'contemporaneamente', attuando un dispositivo a incastro che consente alle due donne di alternarsi nell'intonazione delle rispettive stanze: si identificano così due momenti affettivi contrastanti che però il pubblico percepisce svolgersi in simultanea.

Nell'esempio rappresentato dall'Episodio 3. Agnizione segnalo in **grassetto** le strofe intonate da Tessalonica, in *corsivo* quelle cantate da Deidamia, quest'ultime assenti, come detto, nell'edizione viennese. Giunti alla terza replica dell'intercalare, Tessalonica fa la sua comparsa in scena e si rivela così infine a Cassandro.

L'interpolazione dell'aria di Deidamia complica le dinamiche affettive tra i personaggi presenti in scena, e comporta perciò una differente distribuzione della carica informativa da essi veicolata: Tessalonica canta senza percepire nulla oltre il proprio universo sonoro, all'estremo opposto si colloca il pubblico, al corrente di tutte le relazioni che sussistono tra i personaggi. Il pubblico ode il canto fuori scena di Tessalonica, il canto 'a parte' di Deidamia, e pure partecipa all'afasia di Cassandro, quest'ultimo definitivamente frastornato nell'udire la voce di Tessalonica di lontano e nel vedere in fronte a sé Deidamia, la quale fino a quel momento aveva dubitato essere la sorgente del canto misterioso.

11 Ometto la descrizione del secondo episodio [II,5], non rilevante ai nostri fini.

Ciò che però emerge complessivamente dalla scena è piuttosto il contrasto affettivo generato dalla rivalità tra le due donne. Il canto di Tessalonica è drammatico, essendo la linea melodica perturbata da pause frequenti (evoca la figura retorica della *suspiratio*). Deidamia invece è più energica, caratterizzata da un enunciato tendenzialmente sillabico che esprime vigore collerico anche nelle sezioni più melismatiche.

Episodio 3. Agnizione. Roma 1683

III,10–11. TESSALONICA *che suona e canta di dentro*. CASSANDRO e DEIDAMIA. *S'ode suonare un leuto.*

CASSANDRO	O che suono soave!	TESSALONICA	So ch'invan pietade invoco perché sempre ho da languir; salamandra del mio foco, penar deggio, e non morir. Vo perdendo a poco a poco la speranza di gioir.
DEIDAMIA	Qualche dama in tal guisa rende l'ozio men grave.		
	<i>Canta di dentro Tessalonica, Cassandro si mostra astratto da quella voce.</i>		
TESSALONICA	Vo perdendo a poco a poco la speranza di gioir, cieco Amor si prende gioco di tenermi tra i martir. Vo perdendo ecc.	DEIDAMIA	<i>(Se adesso ride, [→Roma83] farò che pianga. Se di mia fede ho tal mercede, lo scelerato che mi tormenta vuo' che si penta.)</i>
CASSANDRO	Che sento ahimè, quest'è la voce, o dio, che rapisce il cor mio.		
DEIDAMIA	(Ch'èi mi lasci così? Ch'èi vada insano dietro l'eco d'un fiato?)		
DEIDAMIA	<i>(Vuo' che si penta [→Roma83] il dispietato se mi schernisce o mi tradisce. Il crudo ingrato che mi tormenta vuo' che si penta.)</i>		
	Cassandro, si t'accieca una voce ch'oblìi che meco stai?		
CASSANDRO	Scusami, bella, errai.		
DEIDAMIA	(Or incalzar conviene.) Allor che godo di mirar quel ciglio che come mio m'accende un fiato ti sospende? Férma. Più non si canta.	CASS.	Son fuor di me: cotesta è sventura o follia? Io non so quel che intenda, io non so dove sia. Lasso, ahimè, son fatto gioco de l'insania d'un desir.
	<i>Cassandro s'accosta a Deidamia dicendo:</i>		
CASSANDRO	Però non parto. Vedi ogni cosa ha il suo tarlo ... (Io non so quel che parlo.)	III,11 TESSALONICA <i>con l'istromento in mano cantando, e CASSANDRO.</i>	
	<i>Canta di nuovo Tessalonica, e di nuovo Cassandro astratto va verso la voce.</i>	TESSALONICA	Vo perdendo a poco a poco la speranza del gioir.
		CASSANDRO	Che ascolto mai! che veggio! [prosegue recitativo]

Evoluzione del *topos*

Tessalonica esordisce con una convenzione drammatica abbastanza comune, ossia il lamento dell'eroina eponima, un motivo piuttosto tipico del dramma per musica degli albori che Minato impiega già nella sua *Artemisia* del 1657: un espediente dall'intenso impatto emotivo che getta il pubblico nel bel mezzo di un universo perturbato.

Tessalonica lamenta la perdita del regno; Artemisia, regina di Alicarnasso, lamenta, al cospetto del mausoleo, la morte di Mausolo, suo amato consorte.

S'è vero che simile è la funzione introduttiva del quadro scenico, emergono tuttavia interessanti differenze.

L'aria di Artemisia «Dure selci, freddi marmi» è breve, composta da una singola stanza che non viene mai ripetuta: si tratta di una stanza soltanto ma enunciata da una linea melodica solenne, granitica, così grave da suggerire il carattere imponente dell'arioso. A ben vedere si tratta di un vero e proprio compianto funebre con tutti gli annessi e i connessi: una situazione luttuosa, irreversibile.

Il canto di Tessalonica è più duttile, suscettibile di maggiore varietà stilistica: l'amore ch'ella nutre per Cassandro, vivace nonostante le ripetute proibizioni di mostrarsi al principe, non dà adito alla disperazione; l'angoscia espressa negli *a parte* è mitigata dalla consapevolezza che i fatti, per quanto ostili, potranno cambiare in suo favore: Tessalonica è cosciente dell'influenza che il proprio canto esercita sul principe, in un contesto che dunque può contribuire a manipolare.

N. Minato, *Artemisia*, Venezia 1657

I,1. *Piazza col Mausoleo*. ARTEMISIA [...].

Dure selci, freddi marmi,
memorie del mio ben che qui spirò,
perché, o dio, perché non ho,
per sottrarmi a fiamma ignobile,
per fuggir novello ardor,
come voi la fede immobile,
come voi gelato il cor?
Deh potessi in voi cangiarmi!
dure selci, freddi marmi.

Nell'Episodio 1 ('Incanto' e duetto) su illustrato è possibile individuare un motivo ancora più interessante: la situazione drammatica mostrata nella prima scena del second'atto di *Tessalonica* è così simile a quella proposta dal *Xerse* dello stesso Minato (Venezia 1655, I,3-4) tanto da potersi dire da questo direttamente mutuata.

Anche questo episodio è basato sul *topos* della musica di scena che tuttavia *Tessalonica* sviluppa e complica. In entrambi i casi assistiamo a una situazione in cui: 1. un uomo di nobili origini (ossia il protagonista maschile o l'“innamorato”), 2. scortato dal proprio servitore, 3. ode in lontananza (o fuori scena) il canto di una fanciulla, 4. e se ne invaghisce senza averla mai vista in volto.¹²

In *Xerse*, siamo nel momento cruciale in cui l'eroe eponimo, il bizzarro re di Persia, cade innamorato della bella vassalla Romilda al solo udirne il canto (I,3-4).¹³ Romilda però ama già di amor corrisposto Arsamene, fratello dello stesso Xerse, il quale si aggira all'alba scortato dal fedele servitore Elviro. In quella, Romilda intona un canto.

La scena corrispondente in *Tessalonica* si configura quasi come un calco, non soltanto a causa dell'analogia tra i ruoli assunti dai rispettivi personaggi, ma anche per via di numerose corrispondenze di tipo lessicale. La Tabella 3.2 confronta la sezione iniziale delle due scene e ne evidenzia le analogie (la numerica in testa ai singoli versi rimanda ai luoghi analoghi identificati nella Tabella 3.3).

Emerge tra l'altro come il principe Cassandro sintetizzi i caratteri di entrambi i personaggi maschili del *Xerse*, ossia il principe Arsamene e lo stesso re: con Arsamene Cassandro condivide la giovinezza e le nobili origini, mutua invece da Xerse l'indole bizzarra che lo porta a incapricciarsi di una donna al solo udirne il canto.

Le due scene identificano i seguenti luoghi topici analoghi:

Tabella 3.3 Luoghi analoghi *Xerse-Tessalonica*

1. Individuazione del luogo. L'“innamorato” (Arsamene/Cassandro), col proprio servo, è finalmente giunto a destinazione.	
Arsamene: «Siam giunti, Elviro, dove alberga l'idolo mio»	Cassandro: «Ecco la sfera onde scese il mio foco»
2. Invito al silenzio e ascolto. L'“innamorato” ordina al servo di fermarsi ad ascoltare un canto che viene da lontano.	
Arsamene: «Vien qui dico. Ma sento diletto e contento. [...] Non ti partir.»	Cassandro: «Fèrmati, senti.»
3. Discorso sulla dama. Il servo rivolge al proprio signore alcune domande a proposito della dama amata.	
Elviro: «Son di Romilda questi villaggi?» [Arsamene: «Quest'è Romilda»] Elviro: «da voi amata?»	Lemo: «È forse quest' il suono precursor de la voce che t'innamora?»
4. Risposta positiva del signore.	
Arsamene: «Si: lasciami udire»	Cassandro: «Egl'è, sì.»
5. Comando perentorio al servo di fare silenzio.	
Arsamene: «Taci. [...] Sì, non parlar più.»	Cassandro: «Taci, Oh dio.»

¹² Non mi risulta altro dramma minatiano scritto tra il 1655 e il 1673 che proponga la medesima situazione. Considero i titoli dei drammi per musica desumibili dal catalogo di ALFRED NOE, *Niccolò Minato: Werkverzeichnis*, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004.

¹³ Cfr. introduzione a F. CAVALLI, N. MINATO, *Il Xerse* (1655), *passim*.

Le didascalie poste a corredo delle due scene documentano che il canto della donna (Romilda/Tessalonica) è da intonarsi nello stesso momento, quando l'«innamorato» si arresta per ascoltare la musica che Romilda (in *Xerse*) e Tessalonica (in *Tessalonica*) intonano accompagnandosi, la prima con una tiorba,¹⁴ la seconda con un liuto.

Una brevissima digressione. Questo particolare impiego del *topos* della musica di scena è ampiamente riscontrabile negli antecedenti letterari del *Xerse*, in particolare nel suo antecedente diretto, *L'ingelosite speranze*, commedia del drammaturgo pugliese Raffaele Tauro (Napoli 1651; I,1-2),¹⁵ che è a sua volta traduzione e rifacimento di una *comedia* di Lope de Vega Carpio, *Lo cierto por lo dudoso*, edita a Madrid nel 1625 (I,1).¹⁶

La Tabella 3.4 mostra la corrispondenza con la situazione drammatica già descritta in *Xerse* (1655) e in *Tessalonica* (1673). E questo dimostra come, a distanza di quasi vent'anni, la commedia di Lope de Vega/Raffaele Tauro sia ancora influente sulla drammaturgia minatiana.¹⁷

Tauro (così come Lope che Tauro traduce) ambienta la sua commedia a Siviglia. Alla vigilia della notte di San Giovanni, le fanciulle in età da marito vegliano nelle loro case, compiono rituali propiziatori e intonano canti. Nella *comedia* di Lope (colonna di sinistra) il conte Enrique e il servitore Ramiro si fermano attirati dal canto di una

14 L'indicazione dello strumento utilizzato da Romilda nel *Xerse* si legge nella partitura manoscritta di Cavalli conservata in I-Vnm, It. IV, 374 (9898), c. 9r.

15 Più diffusa è l'edizione del 1670: RAFFAELE TAURO, *L'ingelosite speranze* [...], Napoli, Cicconio e poi Paci 1670; frontespizio: «L'ingelosite speranze, Comedia del Signor Raffaele Tauro Gentil'huomo, & Accademico degli Infiammati della Città di Bitonto. All'illustriss. & Eccellentiss. Sig. D. Giovanna Caracciola Principessa di S. Buono, Marchesa di Bucchianico, &c., In Napoli, per Ettore Cicconio, e di nuovo per Gio: Francesco Paci. 1670. [...] Ad istanza di Adriano Scultore all'Insegna di S. Marco» (copia in I-MOe, 70.F.5).

16 LOPE DE VEGA CARPIO, *Lo cierto por lo dudoso. Comedia famosa*, in *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, dividida en dos partes ... En Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1625* (copia in E-Mn, R/ 14113). Sugli antecedenti letterari del *Xerse* di Minato cfr. introduzione a F. CAVALLI, N. MINATO, *Il Xerse* (1655), XIV–XXI. Un'edizione sinottica degli antecedenti letterari del *Xerse* di Minato è in preparazione per l'editore Reichenberger di Kassel: LORENZO BIANCONI, SARA ELISA STANGALINO, ANTONIO VINCIGUERRA, SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Lope, Tauro, Minato: dalla 'comedia' alla commedia al dramma*. La trascrizione dei testi che compare nei prospetti di questo saggio documenta uno stato di lavoro in fieri. Degli stessi cfr. anche IID., *Lope de Vega napoletano: "L'ingelosite speranze" di Raffaele Tauro*, in *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, a cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García, Firenze, Olschki 2016, 17–39.

17 L. BIANCONI, S. E. STANGALINO, A. VINCIGUERRA, S. VUELTA GARCÍA, *Lope, Tauro, Minato*. Nella *comedia* aurea sono riscontrabili svariati esempi di questa tipologia scenica, la musica di scena 'fuori scena'. Ne *Las amazonas* di Antonio de Solís (Madrid 1655), per esempio, il *galán* Astolfo afferma di voler sentire un suono cantato fuori campo e dibatte sullo stato della cecità perché le donne e la loro bellezza «se entrarán por el oído». Ringrazio José María Domínguez Rodríguez per la segnalazione di questa scena emblematica.

Tabella 3.4 Comparazione tra *Lo cierto por lo dudoso* di Lope de Vega (1625, I,1) e *L'ingelosite speranze* di Raffaele Tauro (1651, I,1-2).

LOPE DE VEGA. <i>Lo cierto por lo dudoso</i> (1625) - I,1		RAFFAELE TAURO. <i>L'ingelosite speranze</i> (1651) - I,1-2	
ENRIQUE RAMIRO	¡Hermosa playa! En su orilla mil bellas niñas están. Es la noche de San Juan y la fiesta de Sevilla. Todo en esta gran ciudad es en extremo perfeto. Y todo ese gusto, efeto de tu misma voluntad. Amas, que es el bien mayor, y vives donde está el bien. Dale su parte también a quien causó tanto amor.	CONTE LOREDANO	Svegliati, e sta meco. Io sto comme no nee fosse; sapite buono ca chille che dormeno s'arressemegliano a ti muorte. Fa' cunto comme fosse iuto 'n secoloro, a parla' co no muorto n'è spreposito? Tu sai bene che... <Loredano fa per andarsene> Dove vai? Ad appoiareme a sto pontone de sto muro, ca no mme pozzo rèiere a l'allerta. Parlate a gusto vuosto.
ENRIQUE		CONTE LOREDANO	Vien qua, ti dico, ed ascolta. Decite, ca ve sento. Sai tu che le dame in questa città di Siviglia han per uso trattarsi allo spesso nelle veglie. <i>[Si suona dentro la casa d'Isabella]</i>
RAMIRO		LOREDANO CONTE	Oh siente, siente, sto patrone, che belle suone! Taci.
ENRIQUE		LOREDANO CONTE	Non volimmo sentire? Mo mme torni a dormire. Stiamo osservando, ti dico. <i>[Si suona in aria di ballo con castagnette nella medesima casa.]</i>
RAMIRO ENRIQUE	<i>[Tocan y bailan dentro]</i> ¿Cantan? Aun sí lo parecee, y aun bailan.	LOREDANO CONTE LOREDANO CONTE	Mo sí c'aggio dormuto, chesta si ch'è nottata, atosà, abballammo nuie puro; ma n'è chesta la casa de la sia Sabella, la 'nnammorata vosta? Così mi pare. Stiamo a sentire. Si nge fàcesse trāsire, starriamo cchiù còmmete a sentire. Da lontano pur mi consola. <i>[Si sente cantare la seguente canzone.]</i>
RAMIRO	Mulatas son. Cuanto alegre su canción, su negro luto enristece.	LOREDANO	Il geloso mio pensiero. s'egli è vero quel che pensa, mal dispensa il viver mio, si fa vano ogni desio. [...]
	<i>[Cantan con sonajas]</i> Río de Sevilla, ¡cuán bien parecee con galeras blancas y remos verdes!	I,2 RAMIRO RE	<i>[Si suona dentro la casa d'Isabella]</i> Signore, v'è da sentire ancor: questa è casa di veglia. <i>[Isabella canta]</i> Intendiamo. Disperata mia speranza, che t'avanza a desir vani? Sogni strani son tue voglie, vere doglie.

dama che proviene dall'interno di una casa; la commedia di Tauro (colonna di destra) propone la medesima situazione con qualche variante che tuttavia non incide sulle rispettive dinamiche: il conte Enrico ascolta il fascinioso canto accompagnato dal fedele Loredano, un servo comico che si esprime in stretto vernacolo.

Evidenzio in **grassetto** i versi analoghi a *Xerse* e *Tessalonica*, nei riquadri sono le didascalie.

Se ora torniamo a *Xerse* e a *Tessalonica* notiamo però una differenza sostanziale: mentre in *Xerse* la scena prosegue con l'intonazione dell'aria della protagonista femminile la quale rivela la propria identità appena dopo il numero chiuso («O voi che mirate», I,3-4), in *Tessalonica* la scena procede con un duetto tra Cassandro e la principessa («Mia speranza lusinghiera», II,1) l'identità della quale rimane però occulta.

Quindi mentre in *Xerse* Romilda si palesa fin da subito (e proprio lì la musica di scena esaurisce le proprie potenzialità, ossia nel momento stesso in cui la fanciulla appare in scena per la prima volta), in *Tessalonica* la rivelazione dell'identità della cantatrice non avviene prima della scena decima del terz'atto, a conti fatti quasi alla fine del dramma: tutto l'intreccio è intessuto a partire dagli equivoci che hanno origine proprio a causa della condizione 'occulta' della protagonista, e questo è possibile proprio grazie all'impiego della musica di scena 'fuori scena' che fa sì che la voce di *Tessalonica*, pur non comparando la principessa sul palcoscenico, costituisca il perno attorno al quale ruotano a ben vedere tutte le vicende.

La musica di scena è allora qui ben lungi dal costituire un mero accessorio, ed è invece strumento basilare che consente il rinforzo del flusso comunicativo tra personaggi e platea, per dirla con Costantino Maeder, il cosiddetto 'flusso comunicativo esterno', in dialettica contrapposizione col 'flusso interno' relativo invece ai processi comunicativi in atto tra i personaggi sulla scena.¹⁸

Minato con *Tessalonica* compie una raffinata operazione di *maquillage*: assume una vecchia convenzione – la musica di scena, trovata che di norma esaurisce il proprio effetto spettacolare in una scena o due – e la elegge a principio costruttivo, con un ripensamento a livello funzionale che muove il *topos* ben oltre la sua originaria funzione di puro *divertissement*, facendone invece l'elemento propulsivo che dà avvio all'intreccio, fa avanzare l'azione, e al contempo consente il dipanarsi dell'intrigo stesso.

18 COSTANTINO MAEDER, *Metastasio, l'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*, Bologna, il Mulino 1993, 29-30.

4. «SU, SU DANZATE, E FESTEGGIATE»

L'INTRODUZIONE AL BALLETO NEL SEI-SETTECENTO

Angela Romagnoli (Cremona)

Abstract: Between the 17th and 18th century, because of the widespread popularity of the court ballet and the consequent need to build a dramaturgical framework for it, the term 'Introduzione' is frequently used in relation to short dramatic pieces that mostly precede the court ballet, but also other kinds of dancing or musical entertainments. The *Introduzione al ballo* can be considered as a genre in its own right. It is distinct from other similar, contemporary, minor dramatic forms, because of the recurrence of certain typical elements, such as: the reference to a specific court, the organization in several scenes, the emphasis of the spectacular dimension, the frequent participation of members of the court in the event, the topics, and above all the special function which, in that period, plays a decisive role in the emergence of musical genres.

Keywords: *Introduzione al ballo*, Dance, Habsburg court, Antonio Draghi, Nicolò Minato.

Introduzione: funzione o genere?

La prepotente diffusione del balletto aulico nel corso del Seicento ha comportato, fin da subito si può dire, la necessità di costruire una cornice in cui collocare l'azione danzata che, ancora lontana dalle ambizioni di autonomia drammatica del futuro ballo pantomimo o del *ballet d'action*, aveva la necessità di essere giustificata, interpretata e soprattutto compresa all'interno e alla luce di un contesto teatrale, spettacolare o festivo specifico. Assistiamo così alla funzionalizzazione o ri-funzionalizzazione di generi e forme che servono da introduzione al balletto, ma anche, rapidamente, allo sviluppo di una piccola forma drammatica, l'*Introduzione al balletto* o *al ballo*. Parallelamente a opera, cantata, serenata e balletto, essa si struttura nel corso del XVII secolo come un genere con caratteristiche ricorrenti che abbracciano le diverse componenti della composizione e dello spettacolo e costituiscono nell'insieme una costellazione specifica: funzione, contesto sociale, strutture (drammatiche, formali, metriche), soggetto, convenzioni, tipologie sceniche. Le *Introduzioni* accompagnano anche balletti

a cavallo e tornei, da sempre considerati affini al balletto *tout court*, ma ne troviamo pure come preludio a spettacoli di vario genere, ad esempio fuochi d'artificio; di seguito ci si concentrerà però soltanto su esempi riferibili al mondo della danza e delle arti cavalleresche, binomio collaudatissimo nel passato sul versante esecutivo come su quello pedagogico e asse portante dell'insieme di abilità che i cortigiani erano chiamati a sfoggiare in pubblico nelle occasioni di maggior rilievo dinastico e politico, coltivate negli anni della loro educazione ad esempio presso i gesuitici Collegi dei nobili.

Affrontando analiticamente il repertorio sei-settecentesco ci si trova davanti a tre categorie di 'introduzione':

1. Composizioni di vario genere (anche corpose) che si utilizzano come introduzione al ballo, ovvero sono *introduzioni* dal punto di vista della funzione che assumono in un particolare contesto, ma sono etichettate in origine e classificabili come generi musicali o poetici diversi;
2. Composizioni denominate *Introduzione* che, oltre ad avere una chiara funzione introduttiva, presentano caratteristiche che permettono di considerarle un genere a sé stante;
3. Pezzi inseriti all'interno di composizioni più ampie, come feste o drammi per musica, che costituiscono l'introduzione al balletto per la *licenza* o, sporadicamente, per il *prologo*; non sono autonomi ma presentano in miniatura le stesse caratteristiche delle Introduzioni vere e proprie.

Nelle pagine che seguono si affronteranno le tre categorie, ponendo principalmente l'attenzione sulla seconda, che costituisce il vero e proprio genere dell'Introduzione al ballo. Lo studio si basa sullo spoglio di un centinaio di libretti (e, ove possibile, delle partiture corrispondenti) che dichiarano esplicitamente la funzione introduttiva dei componimenti o li definiscono 'introduzione'; l'ambito è in larga parte quello della corte asburgica, ma sono stati considerati anche materiali relativi alle corti italiane. Non si è invece allargato il campo di indagine all'area e alla tradizione francese.

La funzione introduttiva agli esordi del balletto ulico

La presenza di composizioni più o meno brevi con funzione esplicita di introduzione al balletto si ritrova, per stare nella cornice cronologica scelta, fin dagli esordi seicenteschi del genere. Tra gli esempi più noti (e tra i rari di cui siano disponibili i documenti poetico-musicali e qualche esecuzione moderna, quanto meno della partitura) si possono citare i balli monteverdiani *Tirsi e Clori* e *Movete al mio bel suon*, stampati rispettivamente nel *Settimo* e nell'*Ottavo libro dei madrigali* ma composti in precedenza, in

ordine inverso rispetto alla data di edizione.¹ Le versioni edite sono chiaramente adattate ad un nuovo contesto, a grande distanza di tempo dalla prima esecuzione: non abbiamo perciò certezza della forma originaria; per quello che qui ci interessa, tuttavia, è utile notare che in entrambi i casi la sezione danzata vera e propria è preceduta da una forma di introduzione.

Movete al mio bel suon prevede esplicitamente una «Introduzione al ballo», costituita dal sonetto di Rinuccini *Volgendo il ciel per l'immortal sentiero*, intonato da un Poeta che nei ritornelli strumentali è chiamato al «passeggio» (il movimento sulla scena tipico del genere rappresentativo dell'epoca in queste situazioni), per il quale è prescritta l'interazione scenica con le ninfe che poi comporranno il vero e proprio ballo: una minuscola azione teatrale, dunque. *Tirsi e Clori. Ballo concertato con voci et istrumenti a 5*, composto a partire dall'estate del 1615 ed eseguito a Mantova nel novembre dello stesso anno,² è invece un buon esempio di struttura con introduzione non esplicitamente definita. Il numero iniziale («Per monti e per valli»), vocale, prevede un dialogo cantato tra Tirsi e Clori in cui i due prima si alternano e poi concludono in duetto, intonando un testo che ha la sola funzione di definire la cornice in cui si inserisce il «ballo a 5 con istrumenti e voci, concertato e adagio». La cesura che Monteverdi individua tra introduzione e ballo vero e proprio è evidente: il testo affidato a Tirsi e Clori descrive una scena in cui ninfe e pastori accorrono da ogni parte per partecipare alle danze, con il rammarico di Clori per il loro essere «soletti» e la decisione finale di unirsi agli altri nel ballo; la musica, pur già chiaramente improntata a ritmi di danza soprattutto negli interventi di Tirsi e nel duetto finale, ha nel complesso un profilo melodico e strutturale tipico del numero vocale. La sezione a 5 che segue ha pure una sorta di introduzione, rappresentata dall'esortazione «Balliamo», intonata di seguito da Tenore, Canto e Tutti in tempo ordinario, prima di passare al ballo vero e proprio, in ternario.³

Nei due esempi monteverdiani sono già definite alcune delle caratteristiche che poi si consolidano nel vero e proprio genere della Introduzione al ballo: la presenza di personaggi che cantano e agiscono in scena sviluppando un piccolo nucleo rappresentativo e un testo che fa esplicito riferimento alla danza e invita alla stessa. In presenza di almeno questi due elementi la funzione introduttiva di qualsivoglia elemento preposto

1 Per una rapida sintesi sui balli monteverdiani si veda CECILIA NOCILLI, *Ballo delle ingrate 1608/1638: la musica per il balletto teatrale tra tradizione e innovazione monteverdiana*, «Philomusica on-line», XVII, 2018, 345–382: 349–351.

2 Cfr. PAOLA BESUTTI, *Claudio Monteverdi cittadino mantovano. "Tirsi e Clori", le feste del 1615 e il «nuovo ordine generale»*, «Philomusica on-line», XVII, 2018, 30–40.

3 Sul rapporto tra tempo ordinario (binario) e ternario nei balli di primo Seicento corrispondente alla necessità di avere momenti differenziati (riverenza, passeggio, congedo / ballo) cfr. tra gli altri C. NOCILLI, *Ballo delle ingrate*, e EAD., *Il mito d'Orfeo e l'arte coreica nel primo Seicento in Italia: Prima o Seconda Pratica?*, «Philomusica on-line», VIII/2, 2010, 91–104.

al ballo è garantita; la definizione del genere inizialmente oscilla e il compito di introdurre può essere affidato a una qualsiasi piccola scena vocale, a generiche 'azioni' in musica, a 'opere drammatiche', a 'canzoni armonicamente recitate', 'commediete', 'tragicommedie', 'melo drammi' e via enumerando, seguiti dall'indicazione «per introduzione al ballo» (o al torneo). Qualche esempio:⁴

- *Orfeo. Canzone armonicamente recitata [...] Per introduzione al Balletto della Ser. Arcid. Claudia con le sue dame, rappresentando queste gl'altri Pianeti, e S.A. la Luna* (Vienna 1631)
- *L'Ermiona [...] Per introduzione d'un torneo a piedi, & a cavallo e d'un balletto* (Padova 1638)⁵

A seconda delle occasioni anche in seguito possiamo trovare composizioni di vario genere chiamate a introdurre i balletti o i tornei:

- *Attione. [...] per introduzione d'un combattimento a piedi e d'un balletto cantato in musica* (Vienna 1651)⁶
- *La Gara. Opera drammatica rappresentata in musica. Per introduzione di Torneo [...]* (Vienna 1652)⁷

4 Per i dati completi di tutti i libretti e le partiture citati nel corso del presente saggio si veda l'elenco delle fonti in Appendice.

5 Il libretto è intercalato da un'ampia descrizione di Nicolò Enea Bartolini, corredata da una serie di grandi incisioni. Sull'*Ermiona* l'attenzione degli studiosi si è appuntata già molti decenni fa, come tappa verso l'approdo veneziano dei generi operistici: cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *L'"Ermiona" di Pio Enea degli Obizzi e i primi spettacoli d'opera veneziani*, «Quaderni della rassegna musicale», III, 1965, 125–141. Il testo è diviso in tre azioni correlate: *Il rapimento d'Europa*, che introduce un ballo di «bellissime dame» e «letti cavalieri»; *Gli errori di Cadmo*, che nella quinta scena presenta una Barriera dei guerrieri nati dai denti del drago (appartenenti al patriziato, tra cui lo stesso marchese Obizzi) e nella sesta l'invito di Minerva alle dame di riprendere il ballo; *Gli Imenei*, dove nella quarta scena si assiste al *ballo dei Beozzi*, nella nona al torneo. Su questo grande evento spettacolare, ancorché etichettato semplicemente come «Introduzione», cfr. anche WENDY HELLER, *"Ermiona" and the Ballo dei Beozzi (1636): A Padovan Legacy for Venetian Theatrical Dance*, in *Virtute et arte del danzar: Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne 2011, 115–131.

6 Analogamente a *Ermiona*, anche questa *Attione* funge da introduzione per un abbattimento, inserito alla fine del secondo atto e opportunamente preparato schierando in campo Marte (II,5) e Bellona (II,6) con i loro rispettivi seguiti di combattenti, e a un ballo finale, «il quale si canterà e si ballerà». Il libretto riporta le stanze da cantarsi e menziona le danze: dopo la prima stanza «un'aria ballata senza canto, poi subito seguita una Treccia»; dopo la seconda «un'altra aria ballata senza canto, poi seguita una Gagliarda ballata»; dopo la terza «si farà il seguente balletto il quale va cantato e ballato» (segue il testo); e infine «Si formano alla conclusione del vesto Viva, &c. un Viva in modo di due W. da i Signori danzatori con la littera F. per esprimere colla figura, cioè, che viene augurato col canto».

7 Il libretto contiene anche una descrizione particolareggiata del teatro, degli apparati e delle azioni; l'edizione è impreziosita da una serie di incisioni che rappresentano le scene, arricchite da numerose macchine puntualmente elencate all'inizio del libretto.

- *Nettuno, e Flora festeggianti. Dramma musicale per introduzione al Gran Balletto [...]* (Vienna 1666)
- *Non si può. Capriccio poetico da cantarsi per Introduzione d'un real balletto mentre NON SI PUÒ recitare, nel feliciss. dì natalizio della S. C. R. Maestà dell'invittiss. Imperatore Leopoldo* (Vienna 1690)⁸
- *Festa di Camera* [*«Vieni o compagna e con l'eburnea mano»*] per introduzione al ballo da rappresentarsi dalle serenissime arciduchesse nel prossimo carnevale (Vienna 1728)⁹

La tendenza ad utilizzare componimenti di varia natura con funzione di introduzione si riscontra di nuovo in epoca tarda, quando l'Introduzione al balletto definita come tale sembra lentamente abbandonare il campo: valga per tutti l'esempio, noto, de *La danza* di Gluck, «componimento drammatico pastorale a due voci che serve d'introduzione a un ballo» (Vienna 1755). Il testo era stato affidato a Metastasio, l'occasione era il compleanno dell'arciduca Leopoldo, il seguito un *Grand Ballet de Bergers* di Franz Hilverding su musica di Joseph Starzer.¹⁰

Il ricorso a generi vari è molto frequente se l'introduzione è non a un balletto ma a una festa da ballo; di questo si trovano testimonianze lungo tutto l'arco cronologico considerato. Il contesto è differente da quello più specifico del balletto di corte (a cui possiamo invece assimilare i tornei, organizzati secondo una regia precisa e una logica teatrale); dal momento però che stiamo prendendo in considerazione il rapporto tra vari generi musicali e danza, è interessante sottolineare che la danza veniva comunque inserita in una cornice. Il rapporto tra l'introduzione e il ballo che segue è in genere più strutturale nelle composizioni teatrali e nei balletti di corte celebrativi, in cui i due momenti sono collegati più strettamente, e può esserlo molto meno nel contesto della festa da ballo, in cui spesso prevale una logica di semplice giustapposizione.

Alcuni esempi dimostrano sia la varietà dei generi chiamati a introdurre le feste da ballo (anche in occasioni speciali), o anche, per esempio alla corte viennese, i 'balli da

8 Il *Capriccio* gioca sull'artificio della preparazione di una rappresentazione che si farebbe se si potesse recitare, cosa che non è possibile «non confacendosi con le Gramaglie i dorati Coturni delle Muse»; i festeggianti per il compleanno di Leopoldo si possono tenere solo in forma privata. Il ballo, senza titolo e senza nome di personaggio sempre perché «non si può», è eseguito dai rampolli della Casa d'Austria: Giuseppe, Carlo, e le arciduchesse Maria Elisabetta, Maria Anna e Maria Teresa.

9 La composizione si colloca nell'ambito del *servizio di camera* alla corte asburgica, in cui non di rado erano coinvolti nell'esecuzione gli stessi componenti della Casa d'Austria. Cfr. anche ANDREA ZEDLER, *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldaras Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*, Vienna, Böhlau 2020 (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, 5), *ad indicem*; trascrizione del testo: 541–543.

10 Da notare la presenza nel cast di Gasparo Angiolini al suo debutto viennese. Cfr. anche ANGELA ROMAGNOLI, «Va': della danza è l'ora». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, in *La festa teatrale nel Settecento: dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, atti del convegno internazionale di studi (Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009), a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti, Lucca, LIM 2011, 77–103: 97.

camera' (*Kammerbälle*), sia la longevità dell'abitudine di accostare vari generi musicali e drammatici al momento di intrattenimento coreico:

- *La Mirandola fra le danze sorpresa da Partenope. Trattenimento musicale, con apparenze, machine, e voli, destinato alla principessa Fulvia Pica da' serenissimi suoi genitori per introduzione di balli nelle sale ducali in congiuntura di felicitarla per le nozze [...]* (Bologna 1687)¹¹
- *L'Enigma disciolto. Favola pastorale in musica per introduzione ad una nobile, e sontuosa festa da ballo [...]* (Reggio 1698)
- *Clizia. Scena pastorale per introduzione al ballo di dame e cavalieri nelle nozze tra li signori marchese Cesare Felice Calcagnini di Fusignano e signora marchesa Caterina degli Obizzi* (Ferrara 1716)
- *Atalipa e Doriene fratelli indiani, Cantata a 2 voci da servir per Introduzione a Festa di ballo* (Vienna 1727)¹²

È chiaro che una distinzione troppo rigida tra i due insiemi non può trovare cittadinanza, anche perché non sempre è agevole comprendere la reale natura del ballo che segue la composizione introduttiva: spesso i protagonisti sono gli stessi, ovvero sia i componenti della corte, e la dimensione 'teatrale' dell'esecuzione non è detto che sia esclusa nelle feste da ballo, e i nostri testimoni sono reticenti su quanto riguarda la danza in sé stessa. A mio parere è invece evidente la distinzione tra l'utilizzo di una qualsiasi composizione disponibile «per introduzione», per cui si definisce il genere oltre la funzione (si noterà che negli esempi citati è sempre esplicitato), e le piccole azioni etichettate direttamente come «Introduzione», che costituiscono un gruppo con caratteristiche proprie.

11 Il 'trattenimento' presenta al suo interno una serie di numeri danzati, anche con armi e bandiere, eseguiti da diversi cori (di Cacciatori, Satiri, Pastori, Grazie con la Bizzarria, l'Allegria e la Bellezza); se non per la definizione del frontespizio è assimilabile pienamente ad una Introduzione.

12 L'intitolazione che dichiara la funzione di introduzione della cantata è presente nel ms. di Meiningen, copia viennese; l'autografo (così dichiarato nella scheda catalografica) in A-Wn non reca intitolazioni e definizioni. Come la Festa del 1728 citata sopra, la cantata ricade nella sfera del *servizio di camera*; cfr. A. ZEDLER, *Kantaten für Fürst und Kaiser, ad indicem*; trascrizione del testo: 535–536.

L'Introduzione al balletto come genere

Una porzione decisamente ampia del *corpus* delle composizioni che fanno da cornice a balli e tornei reca l'esplicita, esclusiva indicazione «Introduzione» (con le sue varianti ortografiche) e presenta una serie di caratteristiche comuni stabili nel tempo, relative sia a elementi strutturali e formali, sia a funzioni e fruizione sociale, che permettono forse di considerare l'etichetta come una vera e propria designazione di genere. Gli esempi sono abbondanti anche per il fatto che questo tipo di spettacolo era strettamente legato alla vita delle corti che, com'è noto, elaboravano più documentazione di altri contesti produttivi; Vienna eccelle per quantità e qualità di testimoni conservati (partiture comprese, altrove merce rara), ed è perciò l'asse portante della nostra indagine,¹³ che ha preso però in considerazione anche casi legati ad altri ambienti.

Prima di affrontare i dettagli non si può tacere, tuttavia, la parentela stretta tra le Introduzioni e il vasto insieme delle serenate (ammesso e non concesso che sia possibile definire anche quello con chiarezza) e, in qualche caso, delle cantate; la letteratura musicologica ha finora in genere classificato appunto come 'serenate' le introduzioni ai balli, almeno nei rari casi in cui si è dedicato un minimo di attenzione a questa porzione specifica del repertorio,¹⁴ e tanti in effetti sono i punti di contattato (anche perché, a ben vedere, l'etichetta di 'serenata' accomuna, oggi come oggi, tutto ciò che non è opera, cantata e, con qualche eccezione, festa teatrale).¹⁵ Ritengo tuttavia che valga la pena di valutare l'ipotesi che, soprattutto per l'insistenza con cui le fonti ne precisano la funzione, le Introduzioni possano essere considerate un genere a sé, o almeno come un sottoinsieme definito della più ampia (e piuttosto generica) categoria della serenata. C'è inoltre da considerare che, se è vero che nelle occasioni di maggior rilievo le Introduzioni assumono caratteristiche assimilabili a quelli delle serenate, in altri casi si tratta invece di composizioni di dimensioni estremamente contenute, che

13 Per questo non si può non rimandare all'ancora preziosissimo HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25). Si veda anche per le feste nuziali ID., *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*, Vienna, Musikwissenschaftlicher Verlag 1988 («Dramma per musica», 2).

14 Si veda ad esempio MICHAEL TALBOT, *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XVIII, 1982, 1-50; e pure, sulla sua scia, AUSILIA MAGAUDDA, DANILO COSTANTINI, *Serenate e componimenti celebrativi nel Regno di Napoli (1677-1754)*, in *La Serenata tra Seicento e Settecento: Musica, poesia e scenotecnica*, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa 2007, I, 73-235: 78-79, in part. nota 7, dove gli autori assimilano le introduzioni al ballo alle serenate nuziali, che però è una visione molto parziale dal punto di vista delle Introduzioni.

15 In qualche caso ci si imbatte in una discrepanza tra quanto dichiarato dal libretto e dalla partitura: *Musica, Pittura e Poesia* (Vienna 1685), ad esempio, è un *Trattenimento musicale* per il libretto e una *Introduzione di un Balletto* per la partitura.

trovano un senso solo come rapido preludio all'esecuzione del ballo e che, soprattutto, sono costruite *ad hoc* per culminare nel ballo.

Contesti e produzione

Carl Dahlhaus ha sottolineato come, almeno fino al Settecento, giustappunto la funzione sia il tratto fondamentale dei generi musicali, ancora estranei alla logica successiva dell'autonomia estetica;¹⁶ accostando il nostro repertorio da questo punto di vista è utile perciò sottolineare, oltre la dichiarata funzione introduttiva rispetto al ballo che seguiva, quali siano le occasioni in cui si commissionava questo genere di composizione, come si è appena ricordato di norma inserita in contesti festivi più ampi. Gli avvenimenti da mettere in risalto con maggior pompa, e di conseguenza con il ricorso a festeggiamenti compositi e articolati, sono quelli che si aggiungono alla *routine* ordinaria: nozze, gravidanze e nascite, principalmente. Questi 'eventi speciali' si sommano ai più ordinari onomastici e compleanni che a seconda delle abitudini delle singole casate e dell'altezza cronologica vengono onorati con maggiore o minore sfoggio di risorse spettacolari. Le introduzioni compaiono, più raramente, anche nell'ambito del carnevale, dove soprattutto addentrandoci nel Settecento si riscontra la presenza di azioni che introducono le feste da ballo. In ogni caso l'Introduzione al balletto è saldamente ancorata a questi contesti, ed è chiaro anche il valore aggiunto che l'inserimento del dittico introduzione/balletto rappresentava rispetto alla solennizzazione delle festività, costituendo un elemento fortemente spettacolare. Possiamo perciò parlare di una doppia funzione delle introduzioni: da un lato quella propria, rispetto al balletto, e dall'altro quella rispetto alla cornice generale della festa, dove apporta un contributo cospicuo di esuberante teatralità a tutto tondo. Il contesto è dunque fondamentale per la comprensione piena della funzione dell'introduzione al balletto, e di conseguenza della sua costituzione come genere musicale, dal momento che accomu-

16 Cfr. CARL DAHLHAUS, *Was ist eine musikalische Gattung?*, in *Theorie der Gattungen*, a cura di Siegfried Mauser, Laaber, Laaber Verlag 2005 («Handbuch der musikalischen Gattungen», 15), 85–91, in part. 87: «Das primäre, fundamentale Merkmal musikalischer Gattungen war bis zum 18. Jahrhundert – also vor dem Zeitalter der Autonomieästhetik – die Funktion, die durch Musik erfüllt werden sollte: der liturgische, repräsentative, unterhaltende oder gesellige Zweck, für den sie geschrieben wurde. Gattungstraditionen – verstanden als normativ verfestigte Zusammenhänge zwischen außermusikalischen Funktionen und musikalisch-technischen Verfahrensweisen – bildeten eine vermittelnde Instanz zwischen den Absichten und Stiltendenzen des einzelnen Komponisten einerseits und den Forderungen und Erwartungen der Gesellschaft – oder der sozialen Schicht, vor der eine bestimmte Art von Musik getragen wurde – andererseits».

na i singoli lavori definiti come introduzioni. I balli, nell'ambito delle feste, vengono eseguiti in forma autonoma (ossia non all'interno di un altro genere di rappresentazione, come l'opera) e proprio per questo necessitano di una introduzione che, a seconda dell'importanza dell'occasione, può strutturarsi in modo più o meno impegnativo. Il radicamento dell'introduzione nell'alveo della cultura aulica e il cospicuo impiego di mezzi necessario per sostenerne il grado elevato di spettacolarità ne fanno comunque appannaggio delle grandi corti, come quella viennese, o di quelle minori ma tradizionalmente (o eventualmente in specifici periodi legati al regno di singoli, appassionati mecenati) inclini ad investire denaro e risorse umane nel teatro: Parma, ad esempio, coltivò con assiduità il genere in occasione delle proprie feste, coinvolgendo non di rado anche i convittori del prestigioso e attivissimo Collegio dei Nobili locale negli allestimenti.¹⁷

Tenuto conto della forte standardizzazione, è facile immaginare, sulla scorta dell'artigianato quotidiano dell'epoca e di alcune tracce che emergono dai paratesti dei testimoni sopravvissuti, che la produzione delle Introduzioni andasse un po' per le spicce, almeno là dove, come a Vienna, la frequenza degli eventi anche del calendario ordinario comportava un ritmo produttivo sostenuto. Un esempio (non isolato) che riassume bene i contesti e le dinamiche che abbiamo qui velocemente delineate è *L'Écluse* (Vienna 1666). Il frontespizio dichiara l'occasione: il compleanno dell'imperatrice Eleonora II, «solennizzato [sic] dalla Sac. Cesarea Real M.tà dell'imperatore Leopoldo col mezo [sic] delle serenissime arciduchesse Leonora e Marianna sue sorelle». Nell'indirizzo iniziale all'imperatore il librettista Domenico Federici, dopo la consueta esibizione di retorica umiltà, sottolinea di aver assolto l'imperialregia commissione «dentro i limiti di tutte le circostanze, e specialmente nel periodo d'una giornata»; e nelle poche righe al lettore che seguono ritorna sul concetto:

Lettore. S'hai autorità colla fama, non iscomunicare chi dalla giurisdizione de monarchi si lascia metter la penna nell'inchiostro; senza pretendere che quattro punti, e due brani di linea circolare compongano una sfera. Già vedi che questo lavorio non è fatto a torno, ma a braccio; onde non cercare miniatura nelle parole; perché la forza sta nel disegno. [...].

Il ballo che segue l'introduzione è testimoniato, oltre che da libretto e partitura, da un'incisione che segue il testo poetico nel libretto e rappresenta le arciduchesse e sei dame di corte; un'ulteriore sottolineatura delle modalità di costruzione dell'evento, unita ad una dettagliata relazione sui costumi di scena (inevitabilmente impregnata della retorica tipica di queste circostanze), si ritrova nel breve testo che conclude il libretto:

17 Sul Collegio dei Nobili di Parma cfr. MIRIAM TURRINI, *Il 'giovin signore' in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del collegio ducale di Parma*, Bologna, Clueb 2006.

Terminata la musica, che alla maestria del perito, costò una breve giornata; segue il ballo delle serenissime arciduchesse Leonora e Marianna, rappresentanti Diana, e Nemesi, con sei delle loro dame, in qualità di ninfe; abbigliate poi tutte sull'aria del precedente abbozzo, ma senza legge di pompa, o riguardi d'osservanza alle gramatiche, da gl'iconologisti prescritte.

Che il presente Balletto siasi concepito [sic], e perfezionato d'improvviso, nel circolo d'otto giorni; benché fatto storico, si crederà per avventura, poetico; parendosi più tosto possibile, che vero. Né s'immagini alcuno che la perizia, o l'uso de gl'agenti facciano cadere la maschera alla meraviglia; peroché questa è la prima azione pubblica delle serenissime altezze loro: azione però, che non poteva più gloriosamente esporsi alla luce, quanto nel giorno, che diede alla luce CHI loro diè l'Essere. [...]

Oltre le Serenissime, le dame ancora, che per comando d'un Monarca festeggiando, servono all'Augustissima padrona; trovano, e nella ubbidienza, e nel modo di essa, la lor parte d'Onore, e di merito. All'aggiustatezza, e legiadria della graziosa, e grave agilità loro, corrispondono poi con simetria di tal pompa gli Abbigliamenti; che ben vi sfavilla intiera l'applicazione di riguardevole personaggio, se ben maggiore di tale incumbenza.

Tralasciando dunque la sottana, d'un ricco brocato, che sul fondo di foco, semina, fiorami d'oro, vagamente fregianti nell'orizzonte, e ne gli angoli da pizzi di simil metallo; vuole ascendersi alle pompose, ma brevi cadute delle tre sopravesti, che spiccandosi dal giro del fianco, disegnano senza gonfiarsi in viluppo, tre linee parallele, come le zone del cielo. La più interna d'esse è un gentile contesto d'argento, che spande i margini delicati, e teneri, in preda a i fregi dell'oro. La seconda è una sfera di velo, fumato di foco trasplendente, che nascondendo, rivela. La terza, è un composto intersecato di lastre di luce, cadenti a foggia di lingue, ma tempestate di gioie. Al fianco sovrasta un busto, biancheggiante di perle, e scompartito da una serie di gioie, che tolgono di mira i colori del fondo. Le maniche pure della tempera della sottana, non sanno arrivare al cubito, senza esser prima castigate, con tre rincrespi vagamente spartiti da fregi d'oro, e ghirlande di fiocchi, che in un cielo d'oro, paiono stelle di foco. Contento di sé medesimo il braccio, o disperato di trovar bianchezza, che non si vergogni appresso la sua nudità; solamente gioiellato ne i polsi, si va spiegando fuori de finissimi lini; ma questi cadendo tra punti d'aria al basso, già si confessano per vinti a paragon di candore, dal braccio che non ricoprono.

Il volto, che non può di facile rassemplarsi da pennello, o da penna, sostiene su i confini della fronte una culta e preziosa selva di piume; che parendo montagna di foco, e di neve, è così leggiera, che caderebbe fuori dalla giurisdizione del peso, se non fossero i fregi delle gioie, che la rimarcano. [...]

Da questa comparsa delle dame, figurate per Ninfe, calcoli chi può senza sbaglio, col compasso della proporzione, che corre tra le cose umane, alle divine, quella delle Serenissime Arciduchesse, rappresentanti le Dee.

Et in effetto, in esse non risplende, che il Cielo. Nella sottana d'argento, evvi con tutto il suo candore il firmamento; ma nella sopraveste, passeggia colorita l'Aurora; e da per tutto trion-

fano vagamente contesti gli aurei raggi del sole. Nell'ordine del disegno, svarian di poco gli abbigliamenti delle dame, da questi delle Serenissime; ma nel merito non sono comparabili. In quelli gli ori filati, e contorti fregiano gli spartimenti, e i confini; là dove in questi, non si vedono che i diamanti, ultima prova del sole; e le perle, sudori i più preziosi dell'alba. Onde un Oriente intero sfavilla ne i tesori d'inestimabil valuta, che su i margini, e scomparti del manto: su gli omeri, e nella regione del seno, ostentano le Altezze loro, con ragione di buon disegno. [...]»¹⁸

Stesura frettolosa di testo e musica nonché tempi limitati per l'allestimento erano probabilmente merce diffusa nella produzione delle Introduzioni, prodotto della corte per la corte ma genere minore, come pure lo erano lo sfarzo dei costumi e in generale della componente visiva. La disponibilità di una serie di schemi su cui ordire le esili trame di queste piccole azioni facilitava di certo l'opera del poeta e, a cascata, degli altri autori; l'assidua e attiva frequentazione delle arti performative da parte dell'aristocrazia rendeva i nobili attori disponibili all'esecuzione di prodotti confezionati *ad hoc* anche senza un numero eccessivo di prove; il collaudato sistema produttivo e l'abilità delle maestranze professionali coinvolte faceva il resto. Pur non assumendo senza cautele le affermazioni di Federici, dunque, possiamo considerare la velocità di composizione e allestimento come un tratto se non caratteristico almeno molto diffuso nell'insieme delle Introduzioni.

I soggetti

La scelta dei soggetti è a sua volta correlata alle due funzioni sopra delineate e si orienta tendenzialmente verso ambiti che permettono sia di offrire un passaggio naturale all'azione danzata, sia di costruire un impianto allegorico di cristallina trasparenza rispetto alle esigenze encomiastiche legate alle occasioni, sia di mettere in opera un vasto armamentario di espedienti scenici, macchinistici e musicali volti ad ispessire la spettacolarità complessiva dell'evento (coincidendo in questo, effettivamente, con la fisionomia di molte serenate epitalamiche o encomiastiche).¹⁹ La mitologia, baci-

18 Anche nell'*Achille riconosciuto* (Vienna 1668) troviamo gli stessi elementi: la lamentela per la mancanza di tempo, la presenza nel ballo delle dame di corte, l'elenco delle stesse e una breve descrizione.

19 Sulla circolazione dei soggetti soprattutto mitologici e allegorici nella produzione di corte viennese cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Musica, Pittura e Poesia. Musikalische Mythen aus der Antike in den Libretti des Wiener Kaiserhofes*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», XI, 2009, 129–153, dove, a cominciare dal titolo, sono citate molte delle Introduzioni di cui qui mi occupo.

no inesauribile di racconti ben noti e perciò più facilmente sintetizzabili in una forma drammatica agile, offre innumerevoli possibilità di metamorfosi, prodigi, uso di macchine sceniche, situazioni soprannaturali, identificazione tra i regali protagonisti delle vicende terrene e quelli divini portati sulla scena, e costituisce perciò un serbatoio ideale per le Introduzioni; così queste introduzioni ci presentano gli *Amori di Apollo con Clizia* (Vienna 1661) o il *Tempio di Apollo in Delfo* (Vienna 1682), oppure il *Ritorno di Teseo dal labirinto di Creta* (Vienna 1686), *Elice* (Vienna 1666), il *Ratto di Proserpina* (Ferrara 1672, introduzione ad una festa da ballo), *Le nozze di Nettuno l'equestre con Anfirite* (Parma 1728, introduzione a un balletto a cavallo). Molto spesso si riscontra inoltre la presenza di personaggi allegorici mescolati ai protagonisti del mito e alle deità del mondo antico.

Allegorie e personificazioni di per sé sono pure un terreno di coltura quanto mai adatto al contesto celebrativo e un ambito vastissimo in cui pescare a piene mani riferimenti locali pregnanti (abbondano le presenze in scena dei fiumi simbolo delle città, dal Tebro al Parma, o in qualche caso delle città stesse), stagioni, pianeti e stelle, virtù e meriti: tutto quello, insomma, che può rivelarsi funzionale alla circostanza. Le occasioni più rilevanti non possono non riferirsi anche alla mitica *Età dell'oro* (Parma 1690). Mi piace citare anche *Napoli alata* (Napoli 1680), introduzione al ballo della torcia²⁰ in occasione delle feste napoletane per il matrimonio del re Carlo II d'Asburgo con Maria Luisa di Borbone-Orléans, in cui i personaggi hanno tutti una lettura allegorica, specificata dal libretto alla prima comparsa: Amore è «sotto nome di Simpatia», Imeneo di Unione, Spagna di Monarchia, Partenope di Fedeltà, Lucina di Fecondità; solo Apollo e le Nove Muse non hanno significato allegorico esplicito.²¹ Pure molto più tardi e nel contesto meno ambizioso delle feste cittadine per il carnevale troviamo come protagonisti personaggi allegorici: valga per tutti l'esempio de *La Gloria, ed il Piacere* che introduce la «Festa da ballo in maschera» nel teatro Rangone di Modena nel carnevale del 1752.

Anche l'esotismo e la magia, magari in abbinamento, costituiscono una buona risorsa per i contesti che richiedono ricchezza spettacolare e si prestano alla realizzazione di effetti scenici particolari; così troviamo in scena popolazioni africane, come ne *La vita ne' morsi de' serpenti* (Vienna 1678) che ha per protagonisti gli Psilli, o nel *Vero*

20 Sul ballo della torcia a Napoli cfr. CARMELA LOMBARDI, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, Arezzo, Mediateca del Barocco 1991, *passim* e in part. I.5.3 «Il ballo della torcia», 108–111.

21 Su questa composizione spendono alcune righe A. MAGAUDDA, D. COSTANTINI, *Serenate e componimenti celebrativi*, 78–79; sugli aspetti legati alla dimensione scenica di *Napoli alata* cfr. PIER LUIGI CIAPPARELLI, *La scenografia a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni 2019, I, 883–1001: 894–95 e fig.6.

amor fa soave ogni fatica (Vienna 1667), dove incontriamo gli Etiopi, e molto più tardi *Le Cinesi* (Vienna 1735); troviamo anche la *Magia delusa* (Vienna 1660).

Sporadicamente sono presenti anche soggetti storici, ad esempio *La più generosa spartana* (Vienna 1685) o *Le ricchezze della madre dei Gracchi* (Vienna 1685), oppure *La vittoria della fortezza* (Vienna 1687), ma è evidente che la storia di per sé si presta meno di allegoria, mitologia o magia a fornire gli elementi su cui comporre un'introduzione efficace al balletto.

Strutture drammaturgiche, poetiche e musicali

Dal punto di vista formale le introduzioni sono organizzate come piccole azioni teatrali divise, se occorre, in scene all'interno di un unico atto. Dal momento però che è frequente la presenza di gruppi omogenei di personaggi che si pongono in gara tra loro per vantare i propri meriti nei confronti dei festeggiati (stagioni, venti, meriti, geni...), accade più spesso che in altri contesti drammaturgici dell'epoca di trovarsi di fronte o a strutture strofiche ampie suddivise tra i personaggi ma concepite come un unico numero, oppure alla ripetizione dello stesso modello che passa di personaggio in personaggio, riproponendo un nucleo recitativo-aria che si inserisce in una più ampia simmetria realizzata dall'insieme degli interventi, naturalmente salvaguardando allo stesso tempo il principio della varietà. La drammaturgia di queste brevi azioni è spesso costruita proprio sulla giustapposizione di elementi, dal momento che è sostanzialmente statica: manca uno sviluppo narrativo vero e proprio, ma vi si riscontrano piuttosto una teoria di piccoli quadri che si offrono come sedi di trovate musicali, poetiche, scenografiche e nel loro insieme formano semplicemente un *divertissement*, un bello spettacolo che spesso prelude alla partecipazione attiva della corte alla propria celebrazione nel ballo. Così ritroviamo i «vari effetti d'amore» nei personaggi dell'omonima introduzione (Vienna 1685), che, in una prevedibile quanto, in fondo, teatralmente godibile successione di metamorfosi indotte dall'innamoramento, fanno a gara nell'esibire le proprie virtù poetiche, canore, coreiche, schermistiche; oppure i diversi Geni (delle armi, della musica, della caccia, della poesia e del ballo) che contribuiscono ciascuno con le proprie qualità ma 'uniformati dal merito' a festeggiare l'onomastico dell'imperatrice;²² o ancora le quattro stagioni che gareggiano tra loro su chi abbia fornito alla Casa d'Austria le maggiori occasioni di festa;²³ o nella *Fama*

²² *Il merito uniforma i geni* (Vienna 1692).

²³ *Le stagioni ossequiose* (Vienna 1674).

addormentata e risvegliata (Vienna 1687) addirittura tre insiemi di personaggi allegorici: Otio, Lusso e Gola che addormentano la Fama, Fasto/Decoro, Vanità/Gloria e Invidia/Munificenza che cercano invano di destarla, e Valore e Verità che finalmente la risvegliano. La presenza di gruppi di personaggi e la conseguente ripetitività simmetrica degli interventi necessaria a far partecipare tutti al tessuto drammatico, sostanzialmente mandandolo avanti per moltiplicazione di pochi elementi di base, è uno dei tratti che il nostro genere condivide con alcune azioni teatrali e serenate encomiastiche non definite e non definibili come Introduzioni.²⁴

Sporadicamente incontriamo Introduzioni suddivise in più parti, quando c'è la necessità di ispessire il tessuto spettacolare con l'inserzione di più momenti di azione (torneo e ballo, per esempio): si può citare *Cadmo* (Copenaghen 1663), in due parti di cui la prima termina con «50 soldati armati, risorti da i denti del Drago, sementati da Cadmo, i quali combattendo formano una barriera concertata», e la seconda con «Statue, che per comando di Pallade danzando terminano il tutto».²⁵ Altre volte danze e esercizi cavallereschi si moltiplicano già all'interno dell'introduzione, con o senza la divisione in parti: piuttosto particolare è l'*Introduzione per il Balletto fatto nella Residenza Elettorale di Monaco dalla serenissima Enrietta Adelaide [...] per il giorno natalizio della serenissima Maria Anna [...]* (Monaco 1657), con una netta predominanza delle entrate danzate su tutto il resto; il *Rissarcimento della ruota della Fortuna* (Vienna 1685) inserisce nel corpo dell'introduzione la distruzione e in seguito la ricostruzione della ruota, un episodio di breve combattimento, un ballo, e conclude con un «esercizio di moschetto» prima del canonico balletto finale. *La Grotta di Vulcano* (Vienna 1686) presenta alla fine della scena 2 una notevole attività dei Ciclopi, che in parte «partono, gettando nella Fucina gl'instromenti fabrili», mentre «altri fanno allegro balletto»; alla fine «compare, con pompa guerriera, il Genio Militare, con un corteggio di trofei, che strascinano bandiere vinte, e conducono schiavi incatenati. Vedendo archi, frecce, e bersaglio, da tirar al bianco, fanno quel guerriero esercizio; e finiscono con allegro Balletto».

L'elemento comico, pur marginale anche dove, come alla corte viennese, era in linea di principio molto apprezzato, fa la sua comparsa anche nel contesto delle Introduzioni al ballo, inserendo elementi grotteschi o parodistici oppure virando sulla scena di

24 Cfr. tra gli altri, con particolare riferimento all'ambiente viennese, ANGELA ROMAGNOLI, *I sacrifici di Silvio per la salute di Vienna, ossia La produzione viennese di Silvio Stampiglia*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa 2010, 119-157.

25 Ringrazio Nicola Usula per avermi segnalato questa Introduzione, un bell'esempio di adozione del genere in una corte periferica, con un considerevole impiego di mezzi. Da notare ad esempio tra le macchine anche un «Drago mobile, sputando foco».

pazzia, *topos* di sicuro successo. Il repertorio considerato offre diversi esempi: citiamo qui Sadir, la nutrice («vecchia», si precisa all'inizio del testo) impazzita di Almassur ne *La vita ne' morsi de' serpenti*, la cui follia si manifesta nei consueti versi insensati (anche se in questo caso di valenza profetica per il nodo dell'azione), travestimenti,²⁶ gestualità e danze disordinate, il tutto in coppia con l'altro servo, Algor; tra l'altro sono proprio questi due personaggi ad aprire l'introduzione, e in tutto quattro scene (1, 11, 16, 17) su 22. O ancora, nella già citata *Elice*, il servo Rolo, che dovrebbe sorvegliare Elice e non perde occasione di scambiare battute salaci con gli altri personaggi: a lui, molto presente sulla scena, viene dedicata la scena 5, ed è protagonista anche di un buffo incidente alla scena 10 dove «con una rete [...] avviluppa» Dalia invece di Elice e alla reazione di lei risponde con l'aria:

Adesso andavo a caccia
 di madonna, colei
 c'ha fatto voto ai dèi
 per ultima virtù
 di non guardar mai più gl'uomini in faccia.
 Adesso andavo a caccia.
 E pur per mia sciagura
 ritrovarla non posso,
 che fa mancarmi il traditor Destino
 l'acqua istessa nel mar, ma non nel vino.

Nella scena 19 Rolo ha ancora una volta uno spazio solo per sé, che riempie con una parodistica preghiera a Giove, da cantare «genuflesso»:

Signor Giove, Ottimo, Massimo,
 deh giovate a un Minimo Pessimo,
 e con voi menatelo sù.
 Ei vorria nettare dolcissimo
 con il titolo d'Illustrissimo
 che in limosina chiede qua giù.
 Messer Giove, Ottimo, Massimo,
 per pietade tiratemi sù.

26 Nella scena 11 si presentano con vestiti invertiti, Sadir da maschio e Algor da femmina; dal dialogo scopriamo che è cosa avvenuta su insistenza di Sadir, che rispecchia lo scambio verificatosi alla nascita tra i due protagonisti della breve vicenda, Almassur e Cleopea, per dare al re Psillo un erede maschio. Nella scena 16 la situazione ritorna alla normalità.

Rolo continua a scherzare anche dopo le metamorfosi di Licaone in lupo e di Elice in orsa, percorrendo così con le sue battute tutto il componimento.

Un trio di buffi (Rullo buffone e Pitora vecchia, più Girello) compaiono in *Achille riconosciuto* (Vienna 1666), dove ovviamente giocano un ruolo importante gli equivoci generati dai travestimenti; negli *Amori di Apollo e Clizia* (Vienna 1661) Lesbino «servo faceto di un cacciatore» garantisce la dose richiesta di umorismo, ma l'elemento grottesco è esibito anche nella danza alla fine della terza scena:

Vengono i Contadini convertiti in Rane per castigo della loro rusticità, e con salti pigri e atti ridicoli formano un incolto ma dilettevole Balletto.

Particolare è il caso della *Parma*, dove abbiamo una divisione in due sezioni molto distinte dell'evento spettacolare. La prima che è una classica «Introduzione al balletto fatto dall'Altezza Serenissima di Maria principessa d'Este duchessa di Parma l'anno 1669», con ambientazione fluviale «su le rive della Parma in faccia del Palazzo di Colorno luogo delizioso delle altezze Farnesi» e profluvio di deità marine e boschive con annesse relative ninfe che alla fine formano il ballo. La seconda, proposta senza soluzione di continuità, è di tutt'altro tenore e vede protagonisti tre mercanti, francese, spagnolo e veneziano, accompagnati da tre paggi; i mercanti si esprimono ciascuno nella propria lingua, con inevitabili effetti comici. Alla fine i mercanti «mettono in mostra le loro robbe» e si organizza una lotteria, con la Fortuna accompagnata da Pan che gira il teatro per far estrarre alle dame presenti «le sorti» con cui possono vincere uno dei premi dei mercanti. La consegna dei singoli doni è commentata dalla Parma;²⁷ la Fortuna, Pan e Parma concludono poi a tre lo spettacolo.

L'impianto metrico è quello tipico dell'epoca per il teatro musicale e gli altri generi vocali in più sezioni e non necessita perciò di un approfondimento specifico; oltretutto, considerando l'ampiezza dell'arco cronologico considerato, il panorama risulta variegato anche per l'ovvia mutevolezza nel tempo delle strutture poetiche e metriche. Si può tuttavia sottolineare l'attenzione alla facile traducibilità in ritmi di danza delle arie e perciò una certa inclinazione a ricorrere spesso ai quinari, che trovano la loro intonazione ideale in ritmi ternari o composti: la danza serpeggia anche nella metrica. Possiamo prendere ad esempio *Le stagioni ossequiose* (Vienna 1674). I personaggi dell'introduzione sono il Tempo e le quattro stagioni; il balletto è affidato a venti e deità, a coppie: Zefiro e Flora, Vertunno e Cerere, Bacco e Pomona, Borea e Orizia. Al loro primo ingresso le stagioni (a partire dalla Primavera rispettivamente soprano, alto, tenore e basso) dopo il consueto recitativo intonano un'aria strofica con ritornello strumentale, in cui i quinari del testo sono puntualmente tradotti in 6/8.

27 Si tratta di 100 oggetti di varia natura. A titolo di esempio: «*Guanti odorosi.* / Parma: Vaghe pelli

Primavera

lo co' miei giu - bi - li l'an - no che pri - vo di rai lan - guì tut - to rav - vi - vo,
 di - scac - cio i nu - bi - li, se - re - no il dì, se - re - no il dì, se - re - no il dì.

9 Ritornello [segue Estate]

Esempio musicale 4.1 Draghi – Minato, *Le stagioni ossequiose*, Primavera: «lo co' miei giubili» [incipit della prima aria delle quattro stagioni].

Nel corso del pezzo troviamo cinque pezzi chiusi che impiegano i quinari (su un totale di 8), compreso quello conclusivo, introdotto dalla Primavera e ribadito da tutti con la ripetizione della seconda strofa:

Fiati di trombe
 intanto il mondo
 sonar udrà.

E del gran Cesare
 eterno il nome
 rimbomberà.

Al ternario (con notazione bianca) si ricorre anche per la cavata in settenari dell'Estate che conclude l'enumerazione delle incoronazioni di Leopoldo menzionando

odorose / ben con raggion morbida mano ottiene; / neve coperta al sol più si mantiene».

quella imperiale, seguita poi dalla citazione di vari successi militari da parte delle altre stagioni.

La danza spesso non si limita ad essere evocata ma è già presente nelle introduzioni; questo può incidere sulle scelte metriche dei librettisti in misura ancora maggiore. In ogni caso, la 'danzabilità' dei testi, intesa sia come attenzione all'aspetto metrico-ritmico sia come selezione dei temi proposti e costruzione delle situazioni (sovente impostate fin dall'esordio dei libretti) è uno dei connotati caratteristici.

In qualche raro caso i libretti o le partiture svelano un certo gusto per effetti sonori speciali: nella *Grotta di Vulcano* la prima scena si apre con un coro di Ciclopi martellanti sulle incudini, e il libretto prescrive ritornelli «con strepito di martelli» mentre la partitura, come al solito avara di indicazioni strumentali, esibisce un andamento chiaramente onomatopeico. La partitura dell'*Albero dal ramo d'oro* (Vienna 1681) definisce la Sinfonia a 5 che precede il componimento «come di strepito di vento in un bosco» e affida agli archi (e fiati? Mancano le indicazioni di organico) rapide volatine di semicrome, anch'esse evidentemente descrittive. La minor disponibilità di materiale musicale e la peculiare sinteticità delle partiture leopoldine non permettono però di andare oltre la registrazione di questi interessanti casi, che potrebbero essere la spia di un'attitudine all'effetto speciale analogo a quanto si può osservare nella componente visiva e scenica delle Introduzioni.

Luoghi, spazio scenico ed elementi visivi

Nonostante i tratti ampiamente convenzionali, le Introduzioni mostrano un certo grado di invenzione dal punto di vista teatrale e sembrano costruite proprio per esibire situazioni sceniche sorprendenti e in qualche caso stravaganti, rese possibili anche dalla scelta di soggetti aperti a vari gradi e ambiti del 'meraviglioso'. La collocazione all'interno del sistema delle feste di corte ha prodotto una documentazione più loquace della norma rispetto agli aspetti scenici, non di rado testimoniati, come si è accennato, anche dalla presenza di incisioni e da descrizioni e didascalie di scena che permettono un orientamento, pur con tutti gli ovvii limiti, nel testo spettacolare nel suo complesso. L'abbondante materiale viennese mostra poi una tendenza verso l'allestimento delle Introduzioni in luoghi non canonici dal punto di vista della rappresentazione teatrale, a seconda delle stagioni, delle occasioni e anche della consistenza dei balli che seguivano: la cornice inconsueta diviene così parte integrante della spettacolarità del dittico introduzione/balletto, e un percorso attraverso queste piccole forme teatrali potrebbe rivelarsi utile per esplorare la topografia dello spettacolo sei-settecentesco e le soluzioni scenotecniche escogitate per mettere in dialogo architetture, arredi preesistenti

e scenografie naturali con gli artifici di pittori e ingegneri delle scene, che nel periodo e nelle aree che stiamo considerando sono professionisti ai vertici delle gerarchie artistiche nel proprio settore, come i Burnacini o i Bibiena.

La già citata *Vita ne' morsi de' serpenti* venne allestita a Vienna nel giardino del Tabor, dunque *en plein air*.²⁸ La prima didascalia descrive precisamente il punto dove ebbe luogo la rappresentazione:

In un delizioso sito del Cesareo Giardino, dove, distendendosi otto lunghi e vaghi viali, formano la figura d'una stella, si videro piantati in vari lochi richissimi padiglioni reali: e con una armoniosa Sinfonia si diede principio alla seguente introduzione del balletto de' Psilli africani.

Musica, Pittura e Poesia fu eseguita «nel piano d'un luoco di divertimento, fatto fabbricare dalla M.tà dell'Imperatrice Eleonora, sul bastione della corte cesarea, nominato Bell'Aria»;²⁹ *Le ninfe ritose* «nel cesareo giardino» nel 1686; anche Laxenburg³⁰ e Schönbrunn³¹ sono teatro di esecuzioni.

Un altro scenario particolare è offerto, ancora alla corte viennese, dalla Galleria delle pitture, dove «in una delle otto sale» si realizza nel 1677 *La fortuna delle corti*. Nel libretto è precisato che «Mentre le Augustissime Maestà Imperiali giungono all'ultima delle Otto Sale della Galeria di Pitture, s'ode una soave sinfonia di molti instrumenti. Poi comparisce la Pittura», che si riferisce immediatamente all'ambiente circostante:

Coloriti stupori,
meraviglie dipinte,
lineati tesori,
chi in voi s'affissa, di stupor s'ingombra:
oro è ogni tratto, ed è una gemma ogn'ombra.
Più preziose voi
siete, o pensili gioie,
che perle degl'Eoi:
e furo, a farvi di sì gran beltade,
conche le tele, ed i color ruggiade.
Contorni preziosi,
superfici stupende,

28 La zona del Tabor era adiacente alla Favorita ed era principalmente il luogo delle cacce, data la grande presenza di selvaggina; dal 1671 il giardino ospita anche la danza: cfr. EVA BERGER, «*Viel herrlich und schöne Gärten*». *600 Jahre Wiener Gartenkunst*, Vienna, Böhlau 2016, 71 sg.

29 Cfr. A. SOMMER-MATHIS, *Musica, Pittura e Poesia*, 141, n. 3.

30 *Il sogno delle Grazie* (1682) e molto più tardi anche la *Danza* di Gluck.

31 *Il trionfator de' centauri* (1674).

lineamenti famosi:
 tele, mute magie di chi vi vede,
 viva, viva l'Eroe, che voi possiede.

La realtà entra dunque a far parte a pieno titolo della scenografia, e tutta l'Introduzione è imperniata sulla necessità di dipingere un ritratto della *Fortuna aulica* che richiamasse la tradizione della *Fortuna aurea* degli «antichi imperatori» (dal *Motivo dell'invenzione* premesso al testo poetico nel libretto). Il ballo, manco a dirlo, sarà di Pittori. Nella stessa galleria troviamo pure le già citate *Staggioni ossequiose*: fin dalla prima annotazione il libretto conferma il ruolo di quell'ambiente, perfettamente integrato con la rappresentazione: «Mentre le augustissime maestà vanno rimirando le pitture, che dimostrano li XII mesi s'ode una soave sinfonia di molti instrumenti. Poi Comparisce il Tempo». ³²

L'eventuale attrattiva del luogo di esecuzione è un valore aggiunto: anche a prescindere da questo, però, le scenografie delle Introduzioni rappresentano uno dei loro punti forti e, sebbene non sfuggano all'imperante legge del *topos* e dunque a convenzioni e ricorrenze, risultano assai efficaci. Complice la varietà dei soggetti, l'importanza delle occasioni e la relativa inconsistenza drammaturgica di queste piccole azioni teatrali, gli scenografi hanno larghi margini per proporre scenari sorprendenti, macchine, effetti speciali. Il loro contributo appare decisivo nella costituzione del genere e nella resa complessiva degli allestimenti, ed è almeno parzialmente testimoniato da incisioni e descrizioni che spesso e volentieri accompagnano i testi.

Un cospicuo sfoggio macchinistico e scenico è offerto dalle due introduzioni ai balli rispettivamente di cavalieri (capitanati dai principi Francesco e Antonio) e di dame (guidate dalla principessa Margherita) organizzati alla corte dei Farnese nel 1690 in occasione delle nozze del principe Odoardo con Dorotea Sofia di Neoburgo: *L'Idea di tutte le perfezioni* e la già citata *Età dell'oro*. ³³ I libretti riportano ciascuno cinque grandi tavole, testimoni dell'arte di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena, pittori delle scene, e Stefano Lolli, «inventore delle macchine e teatrino». Il balletto dei cavalieri coinvolge anche alcuni convittori del Collegio dei Nobili, puntualmente elencati nel libretto. Le scene della prima introduzione prevedono un grandissimo uso di macchine, con molti personaggi (gli dèi, da Venere ad Amore a Cibele a Mercurio a Giove ...) in transi-

32 Della sinfonia, come spesso si verifica nei manoscritti musicali della collezione leopoldina, non c'è traccia nella partitura.

33 Le feste per le nozze Farnese sono ben note e studiate: cfr. GIUSEPPE CIRILLO, GIOVANNI GODI, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma, Banca Emiliana 1989; CHIARA TRAVISONNI, *Ranuccio II e lo sfarzo del potere*, in *Il dovere della festa. Effimeri barocchi e farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)*, catalogo della mostra, a cura di Francesca Magri e Carlo Cambriani, Parma, Step 2018, 63-79: 71-75.

to aereo su nubi, carri o altri dispositivi (Cibebe è naturalmente rappresentata sul suo carro tirato da leoni). Ma non manca la scena marina, con «Venere in Mare assisa su la conchiglia, e mostri marini», o la «Deliziosa di Cibebe», apparentemente innocua, che però dopo poche battute si divide in due piani perché «Apparisce la Reggia della Fortuna, quale è assisa in trono, con la ruota a' piedi raggirata dalle Ore, e da un lato siede Amore, e dall'altro Venere». I vari personaggi volano via o scendono a terra e la reggia della Fortuna «ascende al cielo» per far spazio poco dopo ad un'altra macchina: «Al suono d'una grave Sinfonia scende una Macchina ripiena di Eroi Celesti, e di Deità, che figurasi la Reggia dell'Idea delle Perfezioni»; e 12 Eroi celesti sono quelli che danno vita al ballo, recando in mano un giglio, simbolo di perfezione e stemma dei Farnese. Anche nella seconda abbiamo abbondanza di macchine aeree; c'è anche una scena topica ma che crea un bel contrasto col resto, ovvero «una montuosa, dove sono intenti fra le miniere molti genii a cavar ferro, ed a fabricar armi. L'Età del Ferro, che siede su maestoso soglio». Troviamo anche Giove che scende a cavallo dell'aquila e fulmina l'Età del Ferro, Imeneo prima sull'Iride poi su una nube, grandi circolazioni di Amorini, e la scena finale parallela a quella precedente, con un «campo fiorito irrigato dalla Parma con veduta della città» che divide poi lo spazio verticale con la «Reggia delle Virtù, che corteggiano Imeneo e l'Età dell'Oro». Come nel balletto dei cavalieri, le Virtù non sono altri che la principessa Margherita e le dame che, scendendo dalla macchina, «formano il balletto».

Esempi considerevoli per sfarzo e sforzo scenografico sono poi le introduzioni ai tornei, non solo nelle grandi corti ma anche in contesti di mecenatismo privato: si può ricordare di nuovo l'*Ermione* di Pio Enea degli Obizzi e, a molti anni di distanza, *L'amor riformato con le gare marine sedate* (Ferrara 1671), entrambe con sontuoso apparato testimoniato dalle grandi incisioni nei libretti.³⁴

Introduzioni incastonate in opere maggiori

Resta da accennare brevemente alle *introduzioni al ballo* che si riscontrano all'interno di opere drammatiche maggiori: si tratta di *licenze* e assai di rado di prologhi che vengono divisi in introduzione e ballo nei pochi casi in cui l'eccellenza dell'occasione

³⁴ In generale sulle produzioni di Pio Enea degli Obizzi si veda anche CLAUDIA DI LUCA, *Pio Enea II Obizzi promotore di spettacoli musicali fra Padova e Ferrara*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 1993, 499–508.

fa sì che si inserisca un momento coreico, altrimenti inconsueto, anche a suggello del prologo.

Alcuni libretti utilizzano il termine 'introduzione' per designarne appunto il prologo: citiamo qui *Candaule re di Lidia* (Napoli 1679),³⁵ che presenta una *Introduzione per il Compleañs della Regina Nostra Signora Marianna d'Austria*, con personaggi allegorici e sfoggio di macchineria (ovviamente consueta per i prologhi festivi). La scena, di Gennaro delle Chiavi (dedicante), è così descritta:

Comparirà piramide eccelsa, circondata dalle statue della Nobiltà, Giustizia, Costanza, Prudenza, Cortesia e Fortezza. Su la cuspide della piramide la Gloria, a fianchi della piramide un alloro, ed un pino, simbolo della benignità, ed Immortalità, con due Genii buoni a basso d'essa.

Dopo un breve intervento della Gloria scendono in macchina sopra una nuvola prima la Benignità e poi l'Immortalità, cantando le lodi di Marianna; quindi «S'aprono l'alberi, e n'escono fuori Dafne ed Ati» che si uniscono alle lodi; infine

Scende un'Aquila, e vola con li genii: ritornano in cielo la Benignità, l'Immortalità, e la Gloria: s'alzano le Statue, e formano il ballo, e finisce il prologo.

L'analogia con le Introduzioni fin qui trattate è lampante: siamo di fronte ad un'estrema sintesi degli elementi che costituiscono la coppia Introduzione/Ballo. Lo stesso avviene nelle *licenze*, tipiche della produzione melodrammatica viennese,³⁶ in cui si può incontrare una situazione simile: se la *licenza* deve incorporare un ballo, la parte precedente viene classificata come 'Introduzione' e la fisionomia generale risulta molto simile a quella delle Introduzioni ai balletti. Già nella tragicommedia viennese *Sidonio* (1633), sia pure in assenza dell'etichetta 'licenza', si riscontra una struttura analoga in epilogo: alla fine si inserisce una *Introduzione del ballo* in cui il dio Pan accompagnato da un coro di Ninfe e uno di Pastori esorta alla musica e alla danza per celebrare il compleanno di Ferdinando. Facendo un ampio salto cronologico troviamo a Vienna numerose opere in cui la *licenza* viene bipartita in Introduzione e Ballo. Alcuni esempi:

– *Creso* (1678): *Introduzione d'un Balletto per dividere in due giorni la rappresentazione di questo drama; Introduzione ad un balletto delli sette Pianeti Celesti per la licenza. La scena rappresenta la Reggia dell'Austria*³⁷

35 Cfr. anche P. L. CIAPPARELLI, *La scenografia a Napoli*, 928 e 968–969.

36 Sulla *licenza* nel primo Settecento cfr. DAGMAR GLÜXAM, *Note sulla licenza nell'opera di corte viennese tra il 1705 e il 1740*, «Studien zur Musikwissenschaft», LVI, 2010, 103–112 (= Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag).

37 Il *Creso* è un caso particolare: l'opera è divisa in due giornate e la coppia Introduzione/Balletto inserita alla fine di II,10 è funzionale alla conclusione della prima giornata festeggiando il compleanno dell'Im-

- *Il marito ama più* (1688): *Introduzione d'un Balletto per la Licenza. La scena rappresenta la Reggia del Capriccio Poetico. Il Capriccio Poetico, la Figura Iperbole, La Figura Antonomasia*³⁸
- *La regina de Volsci* (1690): *Introduzione del real balletto della M.tà apostolica di Gioseffo I. Re d'Ungheria. Con S.A. Il duca di Wirtenberg sotto le figure di Castore, e Polluce, e Cavallieri giovinetti della Corte Cesarea sotto figure di Dei Penati, tutelari della Germania. La scena rappresenta la Reggia di Castore e Polluce*
- *Fedeltà e generosità* (1692): *Introduzione d'un Real Balletto per la Licenza. La scena rappresenta la Reggia di Volupia, Dea del Piacere. Volupia. Poi i Cinque Sentimenti Esterni che ballano*
- *L'Amare per virtù* (1697): *Introduzione ad un balletto per la Licenza. La scena rappresenta la Reggia della Gloria. La Gloria, e Venere. Accompagnamento d'Eroi con la Gloria, e di Ninfe con Venere. Dopo la sezione cantata Segue il Ballo di Eroi, e di Ninfe*

L'Introduzione per la *licenza* della *Regina de Volsci* gode di particolare attenzione nel libretto a stampa: fatto piuttosto eccezionale, dopo l'*argomento* generale premesso al testo poetico ce n'è anche uno specifico: «Argomento dell'Istoria per la Licenza. E dell'Invenzione del Balletto Reale», che richiama le vicende di Castore e Polluce, qui in veste di alfiere del Sacro Romano Impero accompagnati dai Penati germanici. La scena, una Reggia, è tipica delle *licenze*. Le circostanze storiche spiegano il rilievo dato a questa altrimenti convenzionale chiusa del componimento. L'occasione è sì il compleanno (6 gennaio) di Eleonora Maddalena Teresa, ma in una cornice particolare: siamo ad Augusta, dove gli Asburgo soggiornarono tra la fine del 1689 e l'inizio del 1690 per attendere l'incoronazione come Re dei Romani del giovanissimo arciduca Giuseppe, già Re d'Ungheria dal 1687. Non meraviglia perciò che la *licenza* dell'opera in onore dell'augusta genitrice (che peraltro termina con l'intonazione corale di «Viva, viva, il novo re») sia concepita come una Introduzione, affidata a Pallade e Marte, al ballo in cui lo stesso futuro Re dei Romani poteva sfoggiare la propria abilità nella danza.

Le Introduzioni nelle *licenze* presentano dunque, in piccolo, la caratteristica di base del genere, ovvero il richiamo alla danza che si esplicita nell'adozione di dispositivi metrico-ritmici connotati in quella direzione, non necessariamente tipici delle *licenze tout court*, che spesso ricorrono ai *topoi* musicali della fama o della gloria, abbondando ad esempio in vocalizzi, motivi di fanfara *et similia*. Un esempio può essere l'Introduzione alla fine di *Fedeltà e generosità*: Volupia, Dea del Piacere, celebra il compleanno

peratrice: non a caso i protagonisti di questa inaspettata interruzione del flusso dell'opera sono l'Amore Eroico, il Canto, il Suono e un Coro di Ninfe di Giunone che, nella Reggia dell'Amor Eroico danno vita alle «Feste di Giunone in forma di ballo».

38 La partitura manoscritta contiene in coda la parte del basso del ballo, composto da Intrada – Aria (Adagio) – Traccanar – Minuett.

dell'imperatrice cantandone le lodi in un recitativo che assume tratti ariosi e soprattutto scivola su ritmi ternari ogni qualvolta nel testo si evochi la danza; se ne veda la trascrizione completa in Appendice.

In conclusione

Le Introduzioni al balletto costituiscono un insieme con caratteristiche comuni che si presentano quando compaiono in forma autonoma ma anche quando sono inserite in contesti più ampi. La costanza e la frequenza con cui i documenti dell'epoca propongono l'etichetta 'Introduzione' per i nostri brevi componimenti in relazione all'esecuzione dei balli lasciano pensare che la definizione corrispondesse ad una realtà dai tratti definiti. Certamente non mancano i punti di contatto, specie per quanto riguarda l'impianto metrico del testo poetico, i soggetti e alcuni contesti, con serenate, cantate e generi drammatici minori; tuttavia appare evidente come la loro funzione, quella di costituire una cornice per il ballo che segue e di preparare il terreno alla sua esecuzione da diversi punti di vista (drammaturgico, metrico-ritmico, scenografico, musicale), le connoti fortemente, tanto da rendere lecito parlare di un genere a sé; che poi i confini con le altre forme analoghe dell'epoca siano sfumati non dovrebbe preoccupare più di tanto, visto che è un problema ricorrente di fronte al quale ci troviamo ogni volta che si tenta di applicare una classificazione rigida alle pratiche artistiche. L'epoca d'oro delle Introduzioni al balletto si colloca certamente tra la seconda metà del Seicento e i primi anni del Settecento, quando il binomio Introduzione/Balletto è una componente irrinunciabile della magnifica cultura dello spettacolo aulico e delle feste di corte: avanzando nel XVIII secolo resta l'esigenza di proporre un prologo per balli e feste da ballo, ma facilmente si ricorre a generi diversi usati in funzione di introduzione, meno riconducibili ad un insieme definito a sé stante. La corte di Vienna (che, come abbiamo visto, era stata tra le maggiori consumatrici di Introduzioni) a partire dall'epoca teresiana assume un'attitudine più sobria verso la tradizione dei festeggiamenti, e questo ha senz'altro giocato un ruolo nel crepuscolo dell'Introduzione. La danza, dal canto suo, ha iniziato un cammino verso l'autosufficienza espressiva che nel tempo l'ha svincolata dalla necessità di essere giustificata dalla sua Introduzione.

Appendice

Partiture e libretti citati nel testo

I testimoni citati sono tutti disponibili online, salvo esplicita indicazione; se non diversamente segnalato, i dati si riferiscono ai libretti. Per ulteriori dettagli sul repertorio viennese elencato si rimanda allo *Spielplan* della corte viennese in SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 429 sgg.

Achille riconosciuto. Introduzione di un balletto [...] (Vienna, Kürner 1668); compleanno arciduchessa Leonora, Vienna, Favorita ?, 12.6.1668. Testo: Francesco Ximenes Aragona (Teofilo); musica: Antonio Draghi; musica balli: Johann Heinrich Schmelzer; balli: Santo Ventura; A-Wn 407-400-A.

L'Albero dal ramo d'oro. Introduzione d'un Balletto di Fate; onomastico Leopoldo I, Ödenburg, 15.11.1681. Testo: Nicolò Minato; musica: Draghi; musica ballo: Anton Andreas Schmelzer; partitura A-Wn Mus.Hs. 16864 Leopoldina; partitura ballo: *Arien Zue Den Baletten, Welche An Der Kaiserl. Königl. Majestät Leopoldi des 1ten Hoff. Vom 15ten 9ber Anno 1680. bis auf den [Fasching 1685] gehalten worden. Erstes Buech*; A-Wn Mus.Hs. 16588, nr. 67-72.

L'Amare per virtù. Drama per musica [...] (Vienna, Vedova Cosmerovio 1697); compleanno Leopoldo I, Vienna, Favorita, 30.6.1697. Contiene: *Introduzione ad un balletto. Per la Licenza. La Scena rappresenta la Reggia della Gloria*. Testo: Donato Cupeda; musica: Draghi – Leopoldo I; musica balli: Johann Joseph Hoffer; scene: Ludovico Burnacini; balli: Francesco Torti; A-Wn 407402-A.Adl.6; partitura: A-Wn Mus.Hs. 16851 (I e III atto).

L'amor riformato con le gare marine sedate [...] per introduzione d'un torneo a piedi da rappresentarsi da dodici cavalieri [...], *Descritto dal sig. Florio Tori [...]*. (Ferrara, Alfonso e Gio. Battista Matesti 1671), Ferrara, Teatro Obizzi, 22.5.1671. Testo: Pio Enea degli Obizzi e Francesco Berni; scene Carlo Pasetti; I-MOe 083.L.09.1, US-NHub Italian Festivals +8 (con incisioni).

Amori di Apollo con Clizia. Introduzione drammatica musicale, per i Balletti. Della Sac. Ces. Maestà di Leopoldo Imperatore [...] (Vienna, Cosmerovio 1661), Vienna, 1.3.1661. Testo: Aurelio Amalteo; musica: Antonio Bertali; scene: Burnacini; balli: S. Ventura; danzatori: Leopoldo I e cavalieri; A-Wn 792410-B.1,7; *Esce un Balletto di Semidei riccamente vestiti; e con Maestà unita alla leggiadria fano [sic] il Gran Ballo, nel quale interviene la S. C. M. dell'Imperatore, e con questa danza finisce l'Azazione*.

Atalipa e Doriene fratelli indiani, Cantata à Voci da servir | per Introduzione a Festa di Ballo. | Atalipa, e Doriene | Fratelli Indiani. | Del Sig.^o Antonio Caldara [...] | *Per Carnavale dell'Anno | 1727*; partitura autografa in A-Wn Mus. Hs. 16435, copia manoscritta D-MEIr Ed 118t(1) (non disponibile online).

Attione. Da rappresentarsi in musica [...] per introduzione d'un combattimento a piedi e d'un balletto cantato in musica (Vienna, Cosmerovio 1651), compleanno Ferdinando III, Vienna, 13.7.1651; CZ-Pu 9F 701.

- Il Cadmo. Introduzione d'un giocoso Combattimento, e Balletto, rappresentato in musica nelle selve di Friderisburgh* [...] (Copenaghen, s.e. 1663), Copenaghen, 25.11.1663. Testo: Girolamo Pignani; musica: Kaspar Förster; DK-Kk 2632 a 4°; D-HV1 op.14.sii.
- Candaule re di Lidia melodrama* [...] (Napoli, Castaldo 1679), compleanno Marianna d'Austria, Palazzo Reale. Testo: Andrea Morselli, con Prologo e Intermezzo (*Gli amori di Cinthia con Endimione* – operetta drammatica boscareccia) di Andrea Perrucci. Musica: Pietro Andrea Ziani; scene: Gennaro delle Chiavi; I-Bu A.V.Tav.I.F.III.38.5; I-MOe 83.E.06 (2); I-Rn 34.2.C.29.6 (libretti con il prologo).
- [*Le cinesi*] *Componimento drammatico che introduce ad un ballo cinese rappresentato in musica nell'imperial corte* [...] (Vienna, s.e. 1735), Vienna, 3.7.1735. Testo: Pietro Metastasio; musica: Caldara; I-Mb Racc. Dramm. 1167; partitura A-Wn Mus.Hs. 17597, con segnalazione delle interpreti: arciduchesse Maria Teresa e Maria Anna, contessa Fixin.
- Clizia. Scena pastorale per introduzione al ballo di dame e cavalieri* [...] (Ferrara, Eredi Pomatelli 1716), nozze Cesare Felice Calcagnini di Fusignano e Caterina degli Obizzi. Testo: Girolamo Baruffaldi; musica: Antonio Toschi; I-Mb Racc. Dramm. 5397.
- Creso. Drama per musica* [...] (Vienna, Cosmerovio 1678), compleanno Eleonora Maddalena Teresa, Vienna, 9–10.1.1678; contiene: *Introduzione d'un Balletto per dividere in due Giorni la Rappresentazione di questo Drama*; *Introduzione ad un balletto delli sette Pianeti Celesti per la licenza. La scena rappresenta la Reggia dell'Austria*. Testo: Minato; musica: Draghi – Leopoldo I; musica balli: J.H. Schmelzer; I-Mb Racc. Dramm. 2301; partitura: A-Wn Mus.Hs. 16287 (atto II e III).
- La danza. Componimento drammatico pastorale a due voci che serve d'introduzione a un ballo. Cantato in Laxemburg alla presenza delle Maestà loro imperiali e reali* (Vienna, van Ghelen 1755). Testo: Metastasio; musica: Christoph Willibald Gluck; musica balli: Joseph Starzer; I-Mb Racc. Dramm. 5931; ed. critica a cura di Gerhard Croll, Bärenreiter, Kassel – Basel 1969 (*Gluck: Sämtliche Werke*, Abt. III, Bd. 18).
- L'Elice per musica. Introduzione di un Regio Balletto* [...] (Vienna, Cosmerovio 1666), compleanno Eleonora II, Vienna, Amalienburg, 18.11.1666. Testo: Domenico Federici; musica: P.A. Ziani; musica ballo: J. H. Schmelzer. CZ-Pu 9G 7440 (testo completo con incisione); partitura A-Wn Mus.Hs. 16900 Leopoldina; partitura balletti 16.583/1 cc.12r–13r; parti staccate CZ-KRa XIV/5 (non disponibili online).
- L'Enigma disciolto. Favola pastorale in musica per introduzione ad una nobile, e sontuosa festa da ballo da farsi nel teatro dell'illustrissima comunità di Reggio* [...], Reggio 1698; I-Mb Racc. Dramm. 1550.
- L'Ermiona del S.r Marchese Pio Enea Obizzi. Per introduzione d'un torneo a piedi, & a cavallo e d'un balletto rappresentato in musica nella città [sic] di Padova l'anno MDCXXXVI* [...] descritta dal s. Nicolò Enea Bartolini [...] (Padova, Frambotto 1638); F-Pn Rés. 4-EGC-1401.
- L'Età dell'oro. Introduzione al Balletto della serenissima principessa Margherita e delle signore dame* [...] (Piacenza, Bazachi 1690), nozze Odoardo Farnese e Dorotea Sofia di Neoburgo, Par-

- ma, teatrino di corte, 23.5.1690. Testo: Lotto Lotti; musica: Giuseppe Tosi; balli: Giacomo Duridò; A-Wn BE.12.Q.14 ALT PRUNK e I-Mb Racc. Dramm. 5433 (con incisioni).
- La Fama addormentata e risvegliata. Introduzione per un balletto [...]*, (Vienna, Vedova Cosmerovio 1687), onomastico di Leopoldo I, Preßburg ?, 19.11.1687. Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; scene: L. Burnacini; balli: S. Ventura; A-Wn 792410-B.7,1.
- Fedeltà e generosità. Festa teatrale [...]* (Vienna, Vedova Cosmerovio 1692), compleanno Eleonora Maddalena Teresa, Vienna, 12.1.1692; contiene: *Introduzione d'un Real Balletto per la Licenza. La scena rappresenta la Reggia di Volupia, Dea del Piacere. Volupia. Poi i Cinque Sentimenti Esterni che ballano*. Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; balli: Domenico Ventura; A-Wn 792410-B.9,8; partitura: A-Wn Mus.Hs. 18942 Leopoldina.
- Festa di Camera per introduzione al ballo da rappresentarsi dalle serenissime arciduchesse nel prossimo carnevale dell'anno 1728* [«Vieni o compagna e con l'eburnea mano»]. Musica di Caldara; partitura manoscritta D-MEIr Ed 1181 XI 4681|V NHs 23 (non consultata; cfr. Zedler, *Kantaten*, cit. a nota 9).
- La fortuna delle corti. Introduzione d'un Balletto fatto inanti alle augustissime maestà imperiali. In una delle Otto Sale della Galeria di Pitture di S. M. C.* (Vienna, Cosmerovio 1677). Musica: Draghi; D-W M: GL Sammelbd. 23 (4); partitura: A-Wn Mus.Hs. 16314 Leopoldina.
- La gara. Opera drammatica rappresentata in musica. Per introduzione di Torneo fatto in Vienna per la nascita della serenissima infanta di Spagna donna Margherita Maria d'Austria* (Vienna, Matteo Riccio 1652). Testo: Alberto Vimina; scene: Giovanni Burnacini; A-Wn 79.B. 1. MUS (con incisioni).
- La Gloria, ed il Piacere. Introduzione per musica alla Festa da ballo in maschera nel teatro Rangone Il Carnovale dell'Anno 1752 per trattenimento della serenissima padronanza* (Modena, Francesco Torri 1752). Musica: Andrea Adolfati; I-Rn 35.7.F.13.8.
- La Grotta di Vulcano. Introduzione d'un balletto [...]* (Vienna, Vedova Cosmerovio 1686), onomastico Leopoldo I. Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; A-Wn 406.780-B; partitura: A-Wn Mus.Hs. 18867 Leopoldina.
- L'Idea di tutte le perfezioni. Introduzione al Balletto de' Serenissimi Principi Francesco, & Antonio Farnesi, [...]* (Piacenza, Bazachi 1690), nozze Odoardo Farnese e Dorotea Sofia di Neoburgo, Parma, teatrino di corte, 20.5.1690. Testo: Lotti, musica: Tosi; balli: Duridò; inventore macchine e teatrino: Stefano Lolli; pittori scene: Ferdinando e Francesco Galli Bibiena; Getty Research Institut 94-B12181 Special collections (con incisioni).
- Introduzione per il Balletto fatto nella Residenza Elettorale di Monaco dalla serenissima Henrietta Adelaide elettrice duchessa di Baviera [...]* (Monaco 1657), compleanno Maria Anna di Baviera. Testo e musica: Giovanni Battista Maccioni; D-Mbs Bavar. 2165/I.23.
- La Magia delusa. Introduzione drammatica musicale [...]* avanti il Balletto dell'altezza Serenissima di Carlo Giuseppe arciduca d'Austria (Vienna, Cosmerovio 1660), compleanno Leopoldo I, Vienna, Favorita, 4.6.1660. Testo: Amalteo; musica: Bertali; A-Wn 792410-B.1,4.

- Il marito ama più. Festa musicale* [...] (Vienna, Vedova Cosmerovio 1688), compleanno Eleonora Maddalena Teresa, Preßburg, Palazzo Pálffy, 17.1.1688; contiene: *Introduzione d'un balletto per la Licenza. La scena rappresenta La Reggia del Capriccio Poetico*. Testo: Minato; musica: Draghi – Leopoldo I; musica balli: A. Schmelzer; scene: L. Burnacini; balli: D. Ventura; A-Wn 792410-B.7,5; partitura: A-Wn Mus.Hs. 18839 Leopoldina (comprende anche il basso del ballo finale).
- Il merito uniforma i genii. Introduzione d'un balletto* [...] (Vienna, Vedova Cosmerovio 1692), onomastico Eleonora Maddalena Teresa, Vienna, Giardino della Favorita, 22.7.1692. Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; scene: L. Burnacini; balli: D. Ventura; A-Wn 406748-B.Ad1.10. *E segue il Ballo di Fiere, e Cacciatori*.
- La Mirandola fra le danze sorpresa da Partenope. Trattenimento musicale, con apparenze, machine* [sic], e voli [...] per introduzione di balli nelle sale ducali [...] (Bologna, Stampa Camerale 1687), nozze Fulvia Pica e principe Tomaso d'Aquino. Musica: Francesco Barbieri; libretto: I-MOe 70.H.6.2.
- Musica, Pittura e Poesia. Trattenimento musicale* [...] (Vienna, Cosmerovio 1685), nozze Mas-similiano Emanuele di Baviera e Maria Antonia arciduchessa d'Austria, Vienna, 23.7.1685. Testo: Minato; musica: Giovanni Battista Pederzuoli; A-Wn 406.782-B. M (non disponibile online); partitura A-Wn Mus.Hs. 18919 Leopoldina: *Musica, Pittura e Poesia. | Introduzione d'un Balletto* [...].
- Napoli alata. Introduzione al ballo de la torcia* [...] (Napoli 1680), nozze Carlo II di Spagna e Maria Luisa di Borbone. Musica: Filippo Coppola; I-Mb Racc. Dramm. 5729/013.
- Nettuno, e Flora festeggianti. Dramma musicale per introduzione al Gran Balletto* [...] (Vienna 1666), compleanno Margherita. Testo: Francesco Sbarra; musica: Antonio Cesti; partitura: A-Wn Mus.Hs. 16525 Leopoldina; scenario in tedesco: A-Wn 406740-B-Ad1.9.
- Le Ninfe ritrose. Introduzione d'un Balletto* [...] (Vienna, Vedova Cosmerovio 1686), onomastico Eleonora Maddalena Teresa, Vienna, Giardino della Hofburg, 22.7.1686. Testo: Minato; musica: Draghi – Leopoldo I; musica balli: A. Schmelzer; scene: L. Burnacini; balli: D. Ventura; A-Wn 792410-B.6,11; partitura: A-Wn Mus.Hs. 18864 Leopoldina.
- Non si può. Capriccio poetico da cantarsi per Introduzione d'un real balletto mentre NON SI PUÒ recitare* [...] (Vienna, Vedova Cosmerovio 1690), compleanno Leopoldo I; come Licenza: *D'un balletto reale di figure a capriccio, e senza nome Introduzione. Scena. La reggia di Giunone*. Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; libretto A-Wn 792410-b.8,10 THE MAG.
- Le nozze di Nettuno l'equestre con Anfiritre. Introduzione per musica alla danza da rappresentarsi a cavallo da sedici cavalieri Convittori del Ducal collegio de' Nobili nel grande teatro di Parma* [...] (Parma, Stamperia di S.A. Ser.ma 1728), nozze Antonio Farnese e Enrichetta d'Este, Parma, Teatro Farnese, 22.7.1728. Testo: Carlo Innocenzo Frugoni; scene: Pietro Righini; GB-Lbl 11715.c.26 (con incisioni).

- Orfeo. Canzone armonicamente recitata da Bernardino Grassi, ecc. Musico [...]. Per introduzione al Balletto della Ser. Arcid. Claudia con le sue dame, rappresentando queste gl'altri Pianeti, e S.A. la Luna* (Vienna, Michael Rickhes 1631), nozze Ferdinando III e Maria Anna infanta di Spagna. A-Wn 188422-B.
- La Parma Introduzione al balletto fatto dall'Altezza Serenissima di Maria principessa d'Este duchessa di Parma*, [Parma], 1669. I-Rn 40.10.K.12.07.
- La più generosa spartana. Introduzione ad un Balletto [...]* (Vienna 1685), compleanno Leopoldo I. Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; scene: L. Burnacini; balli: D. Ventura; A-Wn 406789-B; partitura: A-Wn Mus.Hs. 18836 Leopoldina; *Segue Balletto di Damigelle Spartane*.
- Il Ratto di Proserpina Introduzione ad una Festa da Ballo da rappresentarsi nel teatro del Signor Marchese Pio Enea degli Obizi [...]* (Alfonso e Gio. Battista Marsti, Ferrara 1672). I-MOe 83.G.06 (3).
- La Regina de Volsci. Drama per musica [...]* (Vienna, Vedova Cosmerovio, 1690), compleanno Eleonora Maddalena Teresa, Augusta, 12.1.1690; contiene: *Introduzione del real balletto della M.tà apostolica di Gioseffo I [...]* e *cavallieri giovineti della Corte Cesarea, Sotto Figure di Dei Penati, Tutelari della Germania. La scena rappresnta la Reggia di Castore, e Polluce*. Testo: Minato; musica: Draghi – Leopoldo I, musica balli: A. Schmelzer; scene: L. Burnacini; balli: D. Ventura; A-Wn 792410-B.8,5; partitura A-Wn Mus.Hs. 16029.
- Le ricchezze della madre dei Grachi. Introduzione ad un Balletto* (Eredi Cosmerovio, Vienna 1685), compleanno Eleonora II. Musica: Pederzuoli.
- Rissarcimento della ruota della Fortuna. Introduzione ad un Balletto [...]* (Eredi Cosmerovio, Vienna 1685), onomastico Leopoldo I. Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; scene: L. Burnacini; balli: D. Ventura; libretto: A-Wn 792410-B.6,8; partitura: A-Wn Mus.Hs. 18837 Leopoldina; *Segue essercitio di Moschetto, poi Ballo [del Giubilo e dell'Innocenza, con li loro Seguaci]*.
- Il Ritorno di Teseo dal labirinto di Creta. Introdutione D'un Baletto della Ser.ma Eletrice di Baviera colle Dame Doppo il Ritorno del Ser.mo Eletore della [sic] Campagna* (1686). Testo: Minato; musica: Draghi; partitura: A-Wn Mus.Hs. 16867 Leopoldina.
- Il Sidonio. Tragicommedia [...]* (Matteo Formica, Vienna 1633), compleanno Ferdinando II, Vienna, Hofburg, 9.7.1633, p.126: *Introduzione del Ballo. Pan Dio de pastori. Choro de Pastori. Choro de Ninfe*. Testo: Urbano Giorgi, musica: Lodovico Bartolaia; A-Wn 792.410-B Th 1.
- Il Sogno delle Gratie. Introduzione d'un balletto, che si figura essere delle quattro parti del mondo et di amore. [...] fatta [...] per la sererenissima arciduchessa Maria Antonia, colle dame*, compleanno Leopoldo I, Laxenburg, 9.6.1682. Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; partitura A-Wn Mus.Hs. 17921 Leopoldina; partitura balli: A-Wn Mus.Hs. 16588, nr. 89–92.

- Le stagioni ossequiose. Introduzione d'un Balletto fatto inanti alle Augustissime Maestà Cesaree alli XII. d'Aprile dell'Anno M.DC.LXXIV in una delle otto sale della galleria delle pitture di S. M. C. dove sono, in forma perfettissima, effigiati li dodeci [sic] mesi* (Cosmerovio, Vienna 1674). Testo: Minato; musica: Draghi; A-Wn 406790-B; partitura: A-Wn Mus.Hs. 16907 Leopoldina.
- Tempio di Apollo in Delfo. Introduzione d'un Balletto delle Statue di 12 Hore. Per allegrezza del felice Uscire della S. C. R.M.tà dell'imperatrice Eleonora, Maddalena, Teresa, dal parto del' Ser.mo arciduca Leopoldo* ([Cosmerovio], Vienna 1682). Testo: Minato; musica: Draghi; musica balli: A. Schmelzer; scene: L. Burnacini; ballo: D. Ventura; libretto: A-Wn 792410-B.5,12; partitura: A-Wn Mus.Hs. 16865 Leopoldina; *Segue il Balletto delle Statue dell'Hore [Statue di Bronzo delle 12 Hore del Giorno; con la Sfera, che mostra le hore, col suono di esse dall'1 fino alle 12, che si vedono, e si odono nelle figure del ballo]*.
- Il trionfatore de' centauri. Festa musicale [...]*, Schönbrunn, 13.8.1674. Testo: Minato; musica: Draghi; scene: L. Burnacini; A-Wn 792410-B.4,2; partitura: A-Wn Mus.Hs. 16882 Leopoldina; *Introduzione ad un Balletto nel famoso parco di ScemPrum; Li Centauri, per contento della Vita, e della libertà donatali da Ercole, fanno il ballo.*
- I Varii Effetti d'Amore. Introduzione ad un Balletto [...]* (Vienna, Cosmerovio 1685), compleanno Eleonora Maddalena Teresa, 16.1.1985. Testo: Minato; musica: Draghi; scene: L. Burnacini; ballo: D. Ventura; libretto: A-Wn 406749-B; partitura balli: A-Wn Mus.Hs. 16588 nr. 185-187; *Segue il Ballo d'Imeneo, tra le Gratie, e tra gli Amori.*
- [ripresa del testo precedente] *I Varii Effetti d'Amore. Scherzo musicale [...]* (Vienna, Vedova Cosmerovio 1700), Neustadt, 31.8.1700. Testo: Minato – Cupeda; musica: Giovanni Bononcini; musica ballo: Hoffer; scene: L. Burnacini; ballo: Torti; A-Wn 406744-Adl 15; *Segue il Ballo di consimili seguaci de' Personaggi, che per Amore si sono applicati goffamente a varie professioni, o sono totalmente impazziti.*
- Il vero amor fa soave ogni fatica. Introduzione ad un nobilissimo Ballo di dodici dame Etiope, et alle stesse dedicata da Antonio Draghi* (Vienna, Cosmerovio 1667). Testo e musica: Draghi; musica balli: J. H. Schmelzer; ballo: S. Ventura; A-Wn 792410-B.3,3; CZ-Pn 9 D 625; *Terminati questi versi, si videro uscire, con vaghissima pompa le dodici Dame Etiope, quali intrecciando il sontuoso Ballo, diedero a' riguardanti straordinaria meraviglia.*
- La vita ne' morsi de' serpenti. Introduzione ad un Balletto [...]* (Vienna, Cosmerovio 1678), Vienna, Giardino del Tabor, 30.8.1678; A-Wn 792410-B.5,6; *Ballo d'Huomini Psilli Africani, con scherzi di Serpenti, che li mordono, e non li offendono.*
- La vittoria della fortezza. Introduzione d'un Balletto [...]* (Vienna, Vedova Cosmerovio 1687), onomastico Eleonora Maddalena Teresa, Vienna, Bellaria, 22.7.1687. Testo: Minato; musica: Draghi; A-Wn 792410-B.7,4; partitura: A-Wn Mus.Hs. 16303 Leopoldina; *Segue Balletto di Custodi di Fiere, domando Leoni.*

5. KRIEGERISCHER KÖNIG, TAPFER LEIDENDE JUNGFRAU

MÄNNLICHE UND WEIBLICHE TUGEND IN *COMPONIMENTI PER MUSICA* AM HOF JOSEPHS I.

Konstantin Hirschmann (Vienna)

Abstract: During the reign of Emperor Joseph I (1705–1711) at the Viennese court, it was common practice to compose small-scale operas (*componimenti per musica* / *serenata*) on the occasion of name- and birthdays of the imperial couple. This article sheds light on the importance of these pieces for the Habsburg representation and analyses the depiction of the Emperor and Empress contained in them, focusing particularly on the virtues ascribed to them.

Keywords: Joseph I., Amalia Wilhelmine, Representation of power, *Componimento per musica*, Virtue.

Unter der Regierung Josephs I. (1705–1711) wurden am Wiener Hof an den Galatagen, den Geburts- und Namenstagen des Herrscherpaares, regelmäßig kleinere, nicht durch Akte und Szenen unterteilte musikdramatische Werke aufgeführt, die aus Gründen des Aufbaus, der Länge oder des Inhalts nicht den Status eines *dramma per musica* erreichten, Formen, die unter Bezeichnungen wie *componimento drammatico* / *per musica*, *poemetto drammatico* oder schlicht *serenata* firmierten. Diese enkomiaistischen Gelegenheitswerke fungierten als Zahnrad in der Repräsentationsmaschinerie der Habsburger, sie dienten einerseits der Selbstvergewisserung der MonarchInnen, andererseits als Vehikel zur Verbreitung der Ideologie des Herrscherhauses, der von den Untergebenen unhinterfragt akzeptierten *doxa*.

Der Philosoph Louis Marin beschreibt in seiner die Repräsentationsmechanismen am Hof Louis' XIV durchleuchtenden Studie *Das Porträt des Königs*¹ Repräsentation als das Übertragen herrschaftlicher Gewalt auf Zeichen: «Sie ersetzt die äußere Handlung [...] durch Zeichen der Gewalt, die, damit die Gewalt *geglaubt* wird, bloß *gesehen* werden müssen».² Repräsentative Dispositive verleihen dem Herrscher Autorität und Legitimität und vermögen diesen als absoluten Monarchen zu konstruieren, ihn mit

1 LOUIS MARIN, *Das Porträt des Königs*, Berlin, Diaphanes 2005 («Louis Marin Werkausgabe»).

2 Ebd., 13.

dem Nimbus der Allmacht zu umgeben. Das Dispositiv erlaubt dem Subjekt, dem Regenten, mithin, «sich als etwas repräsentierend zu präsentieren. Und eben damit konstituiert die Repräsentation ihr Subjekt»,³ «indem sie dem Sein Qualifikationen, Rechtfertigungen und Titel des Gegenwärtigen und des Lebendigen vorweist».⁴ Zusammengefasst heißt das nichts anderes, als dass mithilfe von Strategien der Repräsentation ein fiktives, in aller Regel wohl: idealisiertes, Bild des Herrschers, der Herrscherin geschaffen wird. Die panegyrischen Künste konstruieren «die Ikone jenes absoluten Monarchen, der er so sehr sein will, daß er sich genau dann, wenn der Referent aus dem Porträt verschwindet, in ihm und mit seiner Hilfe wiedererkennt».⁵ Überspitzend fasst Marin zusammen: «Wahrhaftig König, will sagen Monarch, ist der König nur in Bildern».⁶ Oder eben in *componimenti per musica*.

Denn genau dieser Methode bedienen sich auch die *componimenti per musica* am Wiener Hof. In diesen Insignien der Macht wird ein von den Untertanen mit Unterwerfung repliziertes utopisches Porträt des allmächtigen, allgütigen Kaisers gezeichnet, der sittsamen Kaiserin, deren moralische Unbeflecktheit in ihrer Schönheit nach außen leuchtet.

1. Durch *virtus* zur *auctoritas*

Aus diesen Überlegungen geht notgedrungen die Frage hervor, was man zur damaligen Zeit unter einem idealen Herrscher verstand. Auskunft darüber geben Fürstenspiegel, die im Dunstkreis der Habsburger entstanden, insbesondere der anonyme *Princeps in compendio*.⁷ Dieses schmale, 1632 im Umfeld Ferdinands II. erstmals erschienene Bändchen ist als das für die Habsburger des 17. und 18. Jahrhunderts prototypische *speculum principis* anzusehen. Als «Moral- und Erziehungslehre mit pädagogisch-didaktischen Absichten»⁸ setzt es sich zum Ziel, den idealen *princeps christianus*, den *princeps optimus* zu formen. Der *Princeps*, der bis in die 1750er-Jahre wiederaufgelegt und mehrfach übersetzt wurde, scheint zumindest bis in die Zeit Josephs II. hinein be-

3 Ebd., 11.

4 Ebd., 12.

5 Ebd., 15.

6 Ebd., 15.

7 Der *Princeps* ist erstmals in einer Neuauflage aus dem Jahr 1668 überliefert: *Princeps in compendio* [...], Vienna, Cosmerovius 1668.

8 RAINER A. MÜLLER, *Die deutschen Fürstenspiegel des 17. Jahrhunderts. Regierungslehren und politische Pädagogik*, «Historische Zeitschrift», CCXL, 1985, 571–598, hier 574.

kannt und zum Unterricht junger Erzherzöge gebraucht worden zu sein.⁹ Dass auch Joseph I. den *Princeps in compendio* kannte, ist mithin mehr als wahrscheinlich.

Neben knapp ausgeführten praktischen Regierungsanweisungen wird dem Fürsten in diesem mit *praecepta* klassischer und humanistischer Autoren gespickten Manual vor allem ein breitgefächertes Tugendpektrum abverlangt – der Herrscher soll mit einer «durch „virtus“ erworbenen „auctoritas“»¹⁰ regieren. Folgende Tugenden sollte der Fürst sein Eigen nennen:

<i>Justitia</i> (Gerechtigkeit)	<i>Gravitas</i> (Ernsthaftigkeit)	<i>Humanitas</i> (Freundlichkeit)
<i>Clementia</i> (Güte)	<i>Auctoritas</i> (Autorität)	<i>Fortitudo</i> (Tapferkeit)
<i>Economia</i> (Haushalten)	<i>Constantia</i> (Standhaftigkeit)	<i>Ingenj cultus</i> (Gelehrsamkeit)
<i>Liberalitas</i> (Freigiebigkeit)	<i>Animi fortitudo</i> (Herzhaftigkeit)	
<i>Affabilitas</i> (Leutseligkeit)	<i>Prudentia</i> (Klugheit)	

Mit seinem Tugendkatalog steht der *Princeps* noch fest verankert in der Tradition antimachiavellistischer Schriften wie *Della ragione di stato*¹¹ des italienischen Jesuiten Giovanni Botero. Dieser postuliert apodiktisch: «Il fondamento principale d'ogni Stato si è l'obediencia de' sudditi al suo Superiore; e questa si fonda su l'eminenza della virtù del Prencipe».¹² Der Fürst herrscht also qua Tugend. Die erwünschten Herrschertugenden teilt Botero in zwei Klassen ein:

Ma benché ogni virtù sia atta a recar amore, e riputatione a chi n'è ornato, nondimeno alcune sono atte all'amore più ch'alla riputatione, altre a rincontro. Nella prima classe mettiamo quelle virtù che sono totalmente volte a beneficiare, quale è l'umanità, la cortesia, la clemenza, e le altre, che noi possiamo tutte ridurre alla Giustitia, et alla Liberalità. Nella seconda

9 HANS STURMBERGER, *Der habsburgische „Princeps in compendio“ und sein Fürstenbild*, in *Historica. Studien zum geschichtlichen Denken und Forschen*, hg. v. Hugo Hantsch, Eric Voegelin, Franco Valsecchi, Wien-Freiburg-Basel, Herder 1965, 91–116, hier 95.

10 R. A. MÜLLER, *Die deutschen Fürstenspiegel*, 577.

11 GIOVANNI BOTERO, *Della ragione di stato* [...], Venezia, Giolito 1598.

12 Ebd., 17.

poniamo quelle che recano una certa grandezza e forza d'animo e d'ingegno, atta a grandi imprese, quali è la Fortezza, l'arte militare, e la politica, la costanza, il vigore dell'anim[o], [la] prontezza dell'ingegno, che noi abbracciamo tutte co' nomi di Prudenza, e di Valore.¹³

Dass diese Tugenden auch noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts an einem gerechten Herrscher geschätzt wurden, lässt sich am Beispiel jener *virtutes* ablesen, die Eucharius Gottlieb Rinck im Jahr 1712 dem bereits im Vorjahr verbliebenen Joseph I. in seiner Biographie¹⁴ zuspricht. Auf etwa vierzig Seiten¹⁵ liefert er eine Huldigung des kaiserlichen Charakters, die man ob ihres Schematismus ebenso als eine Art Tugendspiegel verstehen kann. Rinck lobt im Hinblick auf den Verstorbenen als «tugenden, welche die religion und der staat erforderten»,¹⁶ unter anderem den «eyffer zu GOtt»,¹⁷ die «großmuth»,¹⁸ die «erbarmnuß»,¹⁹ die «tapfferkeit»,²⁰ «güte und gnade»,²¹ «mitleiden»,²² seine «milde hand»,²³ «*moderation*»,²⁴ die «Liebe zu seinen sämtlichen unterthanen»,²⁵ «frömmigkeit gegen GOtt»,²⁶ die «liebe gegen die gerechtigkeit»,²⁷ «beständigkeit»²⁸ und außerdem den «verdienst bey denen militizsachen und in dem krieg».²⁹

Generell lässt sich konstatieren, dass in den diversen panegyrischen Schriften, in überlieferten Lob- und Trauerreden, aber auch etwa in Bauwerken wie Ehrenpforten und Trauergerüsten, um 1700 stets der Tugendreichtum der gehuldigten Person im Mittelpunkt stand. In einer privatim auf den verstorbenen Joseph I. gehaltenen Leichenrede³⁰ des Prälaten und Arkadiers Giacomo Filippo Cyni aus dem Jahr 1711 lässt sich dies exemplarisch veranschaulichen. Die Tugendhaftigkeit wird von Cyni, wie

13 Ebd., 20.

14 EUCHARIUS GOTTLIEB RINCK, *Josephs des Sieghafften Röm. Käysers Leben und Thaten [...]*, Köln, [s.p.] 1712.

15 Ebd., 49–93.

16 Ebd., 82.

17 Ebd., 49.

18 Ebd., 53.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd., 56.

23 Ebd., 57.

24 Ebd., 63.

25 Ebd., 68.

26 Ebd., 71.

27 Ebd., 77.

28 Ebd., 81.

29 Ebd., 82.

30 GIACOMO FILIPPO CYNİ, *Discorso Funebre recitato privatamente à gl'Amici [...]*, [1711], A-Wn Cod. Ser. n. 17572 HAN MAG.

dazumal üblich, mit dem Überbietungs-Topos verknüpft: Der Kaiser habe mit seinem einmaligen Charakter die edelsten unter seinen glänzenden Vorgängern übertroffen. Es sei, so der Geistliche, geradezu unmöglich, einen Helden zu feiern, «che per Dottorina, per autorità, per vigor, per grandezza, sorpassa senz'alcun dubbio li più acclamati Semidei della Grecia, li più insigni Dominatori dell'Egitto, li più eccelsi Ciri dell'Asia, li più rinomati Cesari di Roma!».³¹ In Joseph vereinigten sich:

la fortezza d'Agésilao, la lealtà di Camillo, la Temperanza di Scipione, la magnanimità di Pompeo, o per dir meglio: la Magnificenza d'Augusto, il valor di Cesare, la clemenza di Tito, la Probità di Teodosio, serviranno di chiaroscuro, per far indi spiccar più bella l'Immagine della sua eroica Virtù; additandolo qual vivo Compendio di tutti gl'Austriaci Monarchi. Qual Specchio fedele non meno a' trapassati, che a tutti li Regnanti avvenire.³²

Cynis Lobpreisungen sind jenen der zeitgenössischen Librettisten sehr affin, die Nähe musikdramatischer Huldigungskompositionen zu panegyrischen Schriften der Zeit ist schwer zu übersehen, es handelt sich um in Musik gesetzte epideiktische Dichtungen, in denen der ins Zentrum gestellte Tugendreichtum³³ des Widmungsempfängers mit einer bald mehr, bald minder ausgeprägten Handlung und dazugehörigen exzellenten Persönlichkeiten aus Geschichte und Mythologie verflochten wird.

2. Vom *Re guerrier* zum *Pater patriae*

In den Jahren vor der Kaiserkrönung, als Joseph im Rahmen des Spanischen Erbfolgekriegs als Oberbefehlshaber an den Belagerungen (1702–1704) der Festung Landau teilnahm, lässt sich in den ihm gewidmeten *componimenti per musica* eine Konstruktion des Römischen Königs zum *Re guerrier*, zum kriegerischen König, beobachten. Joseph wird in der *serenata* dieser Zeit regelmäßig als im Alleingang Festungen dem

31 Ebd., f. 7r.

32 Ebd., f. 11v.

33 Zum habsburgischen Tugendkodex im Musiktheater vgl. auch ELISABETH THERESIA HILSCHER, *Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasio Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000 («Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte», 676), 63–72; bzw. ADRIANA DE FEO, *Selbstdarstellung und höfische Repräsentation. Dramatische Sujets zur Glorifizierung der Habsburgerdynastie in der barocken Librettistik*, in *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618–1918 / Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918*, hg. v. Werner Telesko, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 2017, 115–134.

Erdboden gleichmachende Kampfmaschine dargestellt, er ist geradezu ein Ebenbild von Max Webers³⁴ archaischem «charismatischem Herrscher». Die Tugend, die ihm in diesen Stücken am meisten zugehört wird, ist, kaum verwunderlich, die *fortitudo*, die *fortezza*.

Pietro Antonio Bernardoni's *L'enigma del fato sciolto da Giove*³⁵, ein *scherzo musicale*, der anlässlich des Namenstags des Erzherzogs im Jahr 1702, kurz vor der Abreise nach Landau, aufgeführt wurde, ist ein anschauliches Beispiel dafür. Die Göttin Astrea wendet sich verzweifelt an den Göttervater Giove und dessen Sohn Ercole, da finstere Mächte (die Franzosen) fremde Szepter und Kronen an sich reißen. Der große Donnerer zeigt sich keineswegs beunruhigt. Um dem Unwesen Einhalt zu gebieten, bedürfe man weder seiner Blitze noch der Hilfe Ercoles, denn wer brauche schon den Spross des himmlischen, wenn doch jener des irdischen Jupiters zur Verfügung stehe.

È il gran GIUSEPPE, il figlio suo reale,
l'eroe, che nacque a far beato il suolo,
e, senza Alcide, ei solo
de' tiranni all'ardir sarà fatale.³⁶

Anschaulich besingt Giove darauf die Kampfeslust des zukünftigen Kriegshelden:

Più di cometa infesta,
la spada sua funesta
agli empi ognor sarà.
E il fulmine severo
del brando suo guerriero
sui monti più superbi
più grave ognor cadrà.³⁷

Angesichts der Tapferkeit und Stärke des königlichen Charismaträgers bricht gellender Jubel auf dem Olymp aus und Giove auguriert: «Sovra le rive sue vedrem le prime / prove del Re guerrier».³⁸

34 Vgl. hierzu MAX WEBER, *Typen der Herrschaft*, hg. v. Andrea Maurer, Stuttgart, Reclam 2019 («Reclams Universalbibliothek», 1953⁸), 70–89.

35 PIETRO ANTONIO BERNARDONI, *L'enigma del fato, sciolto da Giove. Scherzo musicale* [...], in *Poemi drammatici di Pietro Antonio Bernardoni* [...] *Parte terza* [...], Vienna, Van Ghelen 1707, 17–33. Die im Verlauf des Artikels zitierten Librettotexte wurden behutsam der modernen Orthographie angepasst.

36 Ebd., 27.

37 Ebd., 27 f.

38 Ebd., 31.

Als erstmals dreidimensional-plastisch herausgearbeiteter Souverän trat Joseph dem Publikum anlässlich seiner Rückkunft von der zweiten Belagerung Landaus im Jahr 1704 entgegen, wenige Monate bevor Leopold I. das Zeitliche segnen sollte. Joseph kehrte als antiker Feldherr vom Schlachtfeld zurück: In Donato Cupedas *fiesta per musica Il ritorno di Giulio Cesare, vincitore della Mauritania*³⁹ erscheint Cesare als mit *gravitas* und *gloria* umkränzter Sieger, der seine kriegerischen Taten seinem Vaterland widmet:

Già vinto il Mauritano,
ai tanti acquisti tuoi s'aggiunge, o Roma.
Colti dalla mia mano
ecco novelli allori ornar tua chioma.
Son tuoi trionfi i miei;
a te pugnai, per te, mia patria, io vinsi.
Già fra tanti trofei
più nemici non hai, tutti g'lestinsi.⁴⁰

Wenn Cesares Gefährte Marco Antonio anschließend den Imperator mit der Apposition «Latin Marte»⁴¹ schmückt, Antonios Frau Fulvia von den «monti de' feriti, e degli estinti»⁴² schwärmt, die Cesare/Joseph in Mauretanien/Landau zurückgelassen hat, und Calpurnia, die Gemahlin des siegreich Zurückgekehrten, dessen «gloria immortale»⁴³ bewundert, wird der Gehuldigte verbal mit dem Nimbus von *fortitudo* und *auctoritas* umfungen; die klaffenden Wunden und der im Kampf vergossene Schweiß sind, von Calpurnia beklagt,⁴⁴ Zeugen seiner *constantia* im Gefecht. Der Chor «Viva Cesare il grande, il saggio, il forte»⁴⁵ des römischen Volks, das heraneilt, um dem tugendreichen Feldherren zu applaudieren, flicht die Liebesbande zwischen dem Herrscher und seinen von ihm geschätzten Untertanen.

Marco Antonio berichtet von der aufopferungsvollen Tapferkeit Cesares, die ihm das Leben rettete: «Ei col suo petto / al mio fè scudo, e con virtù ben rara / sprezzando i suoi perigli, accorse a' miei».⁴⁶ Der siegreiche Feldherr hat das freilich bereits zu-

39 DONATO CUPEDA/GIOVANNI BONONCINI, *Il ritorno di Giulio Cesare. Vincitore della Mauritania. Festa per musica* [...], 1704, A-Wn Mus.Hs. 16019.

40 Ebd., f. 39v–40r.

41 Ebd., f. 73r.

42 Ebd., f. 76r.

43 Ebd., f. 85v.

44 Ebd., f. 85r.

45 Ebd., f. 73v.

46 Ebd., f. 83r.

vor mit einer jedem Fürsten gut anstehenden *modestia* heruntergespielt, indem er die mindestens genauso große Tapferkeit seines Freundes, den «coraggio», den «senno» desselben in den Himmel hob.⁴⁷ Seinen Feinden begegnet Cesare, nachdem er sie besiegt hat, mit Gnade. Dem mauretanischen Prinzen Giuba, den der Imperator als Kriegsgefangenen in die Heimat mitnahm, löst er generös die Fesseln, worauf dieser die doppelgleisige *virtù* des Siegers bewundert: «Tu col darmi catene e libertade, / di valor, di bontade hai doppi pregi».⁴⁸

Cesare zieht also leichthin alle Register des fürstlichen Tugendarsenals: Nachdem er sich seiner im Diskurs erarbeiteten *auctoritas*, *gloria* und *fortitudo* – mithin seiner *riputazione*, wie Giovanni Botero sagen würde – gewiss ist, kümmert er sich um die Tugenden, die «sono totalmente volte a beneficiare». Er kann es sich leisten, Bescheidenheit und Großzügigkeit gegen seinen Kumpan zu zeigen, seinen Feinden gegenüber Milde walten zu lassen und seine herrscherliche Liebe auf Frau, Untertanen und Vaterland aufzuteilen.

Diese Wohltäter-Tugenden deuten bereits einen Umschwung im Bild Josephs I. an, und als der König nach dem Tod seines Vaters schließlich den Kaiserthron erklomm, wandelte sich sein Bild in den *componimenti* sukzessive vom tugendreichen Krieger hin zu Persönlichkeiten, die man unter dem Begriff des *Pater patriae* subsumieren könnte. Der frisch gekrönte Kaiser wird in der *serenata* der folgenden Jahre nicht mehr nur als charismatischer Kriegsfürst porträtiert, sondern vor allem auch mit väterlichen Figuren in Bezug gesetzt. Die *fortitudo* Josephs, die weiter subkutan mitschwingt, wird in den Hintergrund gerückt und durch *prudentia*, *humanitas*, *justitia*, *constantia*, *clementia* und den, wie es Eucharius Gottlieb Rinck bezeichnen würde, «eyffer zu GOtt» ersetzt.

Zum einen wird Joseph mit dem Göttervater Jupiter verglichen, etwa in der 1705 anlässlich seines Geburtstags aufgeführten *Nuova gara di Giunone, e di Pallade, terminata da Giove*,⁴⁹ in welcher der «re de' numi» von Febo die oberste Urteilskraft zugesprochen bekommt, um als souveräner Richter den nach dem Paris-Urteil erneut aufflammenden, von der *Discordia* – der personifizierten Zwietracht – befeuerten Streit zwischen *Pallade* und *Giunone* zu schlichten. «[S]enz'odio, e senz'amore»⁵⁰ lässt der Göttervater Gerechtigkeit walten und schlägt die schadenfrohe *Discordia* mit einem Handstreich in die Flucht.

47 Ebd., f. 75v–76r.

48 Ebd., f. 68v.

49 PIETRO ANTONIO BERNARDONI, *La nuova gara di Giunone, e di Pallade, terminata da Giove. Poemetto drammatico* [...], in *Poemi drammatici di Pietro Antonio Bernardoni* [...] *Parte seconda* [...], Bologna, Pisarri 1707, 211–223.

50 Ebd., 220.

Zum andern wird Joseph mit den römisch-trojanischen Ahnvätern des fiktiven habsburgischen Stammbaums,⁵¹ Aeneas, Julius Ascanius und Romulus, in Verbindung gebracht.⁵² Durch diesen Rückbezug auf die vermeintlichen Urväter des Heiligen Römischen Reichs wird Herrschaftslegitimität qua Abstammung erzeugt. Paradigmatisch hierfür ist Silvio Stampiglias 1708 entstandenes Geburtstagswerk *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma*.⁵³ Schon allein der Titel des Stücks spricht Bände: Der mythische erste König Roms bringt Opfer dar zum Wohl seines Reichs und seiner Untertanen. «Aufwendungen für die Götter – Weihgaben, Gebäude und Opfer»⁵⁴ zählte wohlgerne schon Aristoteles zu den hervorstechenden Kennzeichen eines mit «Großzügigkeit» (*megaloprepeia*) beschlagenen Menschen. Joseph I. wird in der Maske des Romulus mithin als Wohltäter für seine Untertanen in Szene gesetzt. Romolo tritt demgemäß als generöser, sein Volk liebender Herrscher auf:

Eccomi, amate e fide
suddite genti, a porger voti al cielo,
al ciel che tanto arride
alla mia gloria ed alle vostre imprese.⁵⁵

Von seinem Volk wird er als «generoso e forte signor de' cori, e vincitor dell'alme»⁵⁶ zurückgeliebt. Die beiden römischen Damen Valeria und Emilia kommen mit ihren Liebes-Anliegen zum König, der – mit *affabilitas* ausgestattet – stets ein offenes Ohr für die Anliegen seiner Untertanen hat und schließlich auch als Ehestifter in Erscheinung tritt. Als Herrscher tritt er – gottesfürchtig – als Schnittstelle zwischen irdischer und göttlicher Sphäre in Erscheinung, als Regent, dessen Ruhm durch den Beistand des Schöpfers vergrößert wird. Er bittet die Götter, ihm zu helfen, das unbesiegte römische Reich in Friedens- wie in Kriegszeiten zum *caput mundi* zu machen.

51 Zu dieser durch kreative Genealogen betriebenen Ahnenforschung vgl. MARIE TANNER, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven-London, Yale University Press 1993.

52 Vgl. hierzu auch ANGELA ROMAGNOLI, *I Sacrifici di Silvio per la salute di Vienna, ossia La produzione viennese di Silvio Stampiglia*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età pre-metastasiana*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa 2010, 119–157, v.a. 144–154.

53 SILVIO STAMPIGLIA/GIOVANNI BONONCINI, *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma. Componimento per musica* [...], 1708, A-Wn Mus.Hs. 18273.

54 ARISTOTELES, *Nikomachische Ethik*, übers. u. hg. v. U. Wolf, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 2018 («rowohlts enzyklopädie»), 138.

55 S. STAMPIGLIA/G. BONONCINI, *Li sacrifici di Romolo*.

56 Ebd.

Die *licenza* knüpft an eine von Livius und Plutarch beschriebene Episode einer Volksversammlung beim sogenannten «Ziegensumpf» an,⁵⁷ in der Romulus nach einem schweren Gewitter wie vom Erdboden verschluckt war, eine Begebenheit, die im Nachhinein als Apotheose des Königs ausgelegt wurde. Bei Stampiglia und Giovanni Bononcini erscheint während einer das Unwetter nachzeichnenden *presto-sinfonia* Giove. Romolo, der Vater Roms, wird – so wie Joseph als Stellvertreter Gottes auf Erden – zum Medium für den Göttervater, das den Untertanen den Aufstieg Roms und die dereinstige Geburt Kaiser Josephs verkündet.

Ella [Roma] del mondo intero
 sarà donna e reina
 e stenderà l'impero
 sin dove sorge e dove il sol declina.
 E dopo tanti e tanti
 re generosi e rinomati augusti
 porterà sul Danubio il soglio altero.
 Ivi in questo quintile inclito mese
 entro cuna reale
 GIUSEPPE avrà il NATALE
 ed avrà tutti i pregi
 d'imperatori e regi accolti in lui.⁵⁸

Im *Romolo* findet sich, luzid aufbereitet, die Essenz der dem Kaiser zugeeigneten *componimenti per musica*: Joseph I. erscheint als Summe der herrscherlichen Tugenden, als Scheitelpunkt einer bis zu den Gründervätern Roms zurückreichenden Stammeslinie. Vermittels dieser beiden durch Poesie und Musik überhöhten Narrative wird ein musikdramatischer Beitrag zur Aufrechterhaltung der Autorität und Legitimation des Kaisers und seiner Dynastie geleistet.

57 LIVIUS, *Ab urbe condita. Liber I. Römische Geschichte 1. Buch. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. von Robert Feger, Stuttgart, Reclam 2015, 53; PLUTARCH, *Lebensbeschreibungen*, München, Goldmann 1964 («Lebensbeschreibungen. Gesamtausgabe in sechs Bänden», 1), 93 f.

58 S. STAMPIGLIA/G. BONONCINI, *Li sacrifici di Romolo*.

3. Amalia Wilhelmine, *donna heroica*

Weniger im engeren Sinn als politisch erweisen sich die *serenate*, die der Kaiserin, Amalia Wilhelmine, gewidmet wurden. Während Fürstenspiegel ebenso wie *componimenti per musica* am Wiener Hof ein Bild des idealen männlichen Herrschers kommunizierten, gaben vom späten 14. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts unzählige Schriften Auskunft über die Vorzüge der Frauen. Aus diesem heterogenen Corpus an proföeministischen⁵⁹ Texten, die sich in Vitensammlungen, Dialoge und Verteidigungsschriften aufspalten – wobei die Grenzen fließend sind –, lassen sich, ähnlich den auf den männlichen Leser zugeschnittenen Pendants, explizite sowohl wie implizite Kataloge weiblicher Tugenden herausdestillieren. Der Kern dieser um 1700 bereits als *démodé* angesehenen Schriften wurde, wie gezeigt werden soll, in der den Monarchinnen dedizierten *serenata*, einem in Musik gesetzten Lob an die (sittsame) Weiblichkeit, ins 18. Jahrhundert hineingetragen.

Als Ausgangspunkt des als *querelle des femmes* in die Geschichte eingegangenen Diskurses um Weiblichkeit, einer humanistischen Infragestellung der in den Jahrhunderten zuvor propagierten Minderwertigkeit der Frau also, kann Giovanni Boccaccios 1361/1362 entstandene Schrift *De mulieribus claris*⁶⁰ angesehen werden. Boccaccios *mulieres* verhalten sich im Gegensatz zu jenen, die in der Folgezeit als mit *virtus* gesegnet gepriesen werden sollten, keineswegs ausschließlich vorbildhaft, denn auch Negativbeispiele wie Medea sind *clarae*, berühmt, aber nicht notgedrungen tugendreich. Die tugendreichen wiederum, die sich durch Intellekt, politische oder militärische Verdienste die Aufnahme in das Kompendium verdient hatten, zeichneten sich, wie Virginia Cox in ihrer Studie *Women's Writing in Italy* plausibel macht, dadurch aus, dass sie Ausnahmeerscheinungen sind, die «transcend their sex», Frauen, denen «„masculine“ *virtus*» eignet.⁶¹

Im Verlauf der folgenden Jahrhunderte spielt das Überschreiten der Geschlechtergrenzen unterdessen meines Erachtens nur in Ausnahmefällen eine Rolle, denn obgleich sich gewisse Tugenden der vornehmen Dame mit jenen des männlichen Gegenübers überschneiden, lässt sich doch, wie nicht verwundern wird, ein eigener

59 Der Terminus «proföeministisch» wird in der einschlägigen Fachliteratur verwendet. Auch wenn es manchen BetrachterInnen von heute absurd erscheinen mag, die passiven Weiblichkeitsbilder, die in derartigen Schriften propagiert werden, als föeministisch zu bezeichnen, sind diese doch mit der Absicht verfasst worden, die Überlegenheit der Frau zu argumentieren. Insofern finde ich den Ausdruck vertretbar.

60 Vgl. hierzu etwa STEPHEN D. KOLSKY, *The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio's „De mulieribus claris“*, New York, Lang 2003 («Studies in the Humanities», 62).

61 VIRGINIA COX, *Women's Writing in Italy. 1400–1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 2008, 19.

weiblicher Tugendkanon klar umreißen, vermöge dessen die «ideale Frau» skizziert werden kann. In Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* wird im dritten Buch, das sich dem Entwurf der idealen Palastdame widmet, genau darüber debattiert.

Mann und Frau hätten, so Giuliano de' Medici, Teilnehmer der erlauchten Gesprächsrunde, die Castiglione im Palazzo Ducale in Urbino ansiedelt, Tugenden wie *prudenzia*, *magnanimità* und *continenzia* gemein; auf Frauen generell fiele die Pflicht, «esser bona e discreta, il saper governar le facultà del marito e la casa sua e i figlioli quando è maritata, e tutte quelle parti che si richieggono ad una bona madre di famiglia»⁶²; für die Dame des Hofes zieme sich allerdings vor allem auch

una certa affabilità piacevole, per la quale sappia gentilmente intertenere ogni sorte d'omo con ragionamenti grati ed onesti, ed accomodati al tempo e loco ed alla qualità di quella persona con cui parlerà [...]. Non deve tampoco, per mostrar d'esser libera e piacevole, dir parole disoneste, né usar una certa domestichezza intemperata e senza freno e modi da far creder di sé quello che forse non è; ma ritrovandosi a tai ragionamenti, deve ascoltarli con un poco di rossore e vergogna.⁶³

Das höfische Ideal ist also – trotz der Aufforderung zur wohl dosiert eingesetzten *affabilità* – die stets auf Mäßigung bedachte, verschämt sich verhaltende Dame. Die Literatur über die *nobiltà delle donne* nutzt dieses von weiten Teilen der Gesellschaft mit Schwäche und Fehlerhaftigkeit in Verbindung gebrachte Frauenbild und verkehrt es ins Positive, erhebt es zum moralisch Höherwertigen.

Typisch für Herrscherinnen huldigende Vokalwerke sind erwartungsgemäß Lobgesänge auf deren Schönheit, vor allem in der abschließenden *licenza*. So wird beispielsweise die Überlegenheit Amalia Wilhelmines gegenüber der Protagonistin in Pietro Antonio Bernardonis *La Placidia*, Aelia Galla Placidia, der Tochter des römischen Kaisers Theodosius I., unter anderem mit ihrer Schönheit argumentiert:

AMALIA, il fior di quante
ebbe il Tebro giammai reine eccelse,
per bellezza di core, e di sembiente.
AMALIA, onor del tuo bel sesso, è quella
che al scintillar dell'alme sue virtudi
farà parer la tua virtù men bella.⁶⁴

62 BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, hg. v. Giulio Carnazzi, Mailand, Rizzoli (BUR) 2015⁷, 209 f.

63 Ebd., 210.

64 PIETRO ANTONIO BERNARDONI, *Placidia. Poemetto drammatico per musica* [...], in *Poemi drammatici di Pietro Antonio Bernardoni* [...] *Parte prima* [...], Bologna, Pisarri 1706, 293.

Das Entscheidende ist hier nicht allein der Begriff der Schönheit, der *bellezza*, eines Wortes, das den Librettisten im *Sei-* und *Settecento* schnell einmal aus der Feder floss, sondern der Zusammenhang von «*bellezza di sembiente*» und «*bellezza di core*», von äußerer und innerer Schönheit. Dieser Zusammenhang war typisch für den humanistischen Diskurs um Schönheit, der das Äußere als Spiegel der moralischen Verfasstheit der Trägerin betrachtete.⁶⁵ Je tugendhafter eine hohe Dame, und Kaiserin Amalia Wilhelmine wird in den ihr gewidmeten Libretti als die Tugendhafteste überhaupt porträtiert, desto schöner auch ihr Äußeres.

Ein Autor, bei dem sich die Ansicht, die innere Schönheit spiegle sich im Äußeren, besonders deutlich manifestiert, ist der venezianische *poligrafo* Giuseppe Betussi,⁶⁶ der mit *La Leonora*⁶⁷ einen Dialog über die Schönheit verfasste und sich mit einem weiteren Zwiegespräch, *Gli imagini del tempio della signora donna Giovanna Aragona*,⁶⁸ auch in die Phalanx der humanistischen Apologeten der Frauen einzureihen vermochte. Die 1556 entstandenen *Imagini* sind eines der interessantesten Beispiele für ein Florilegium weiblicher Tugenden. Darin gedenken die allegorischen Figuren Verità und Fama, zu Ehren von Giovanna d'Aragona einen Tempel zu errichten. Verità schlägt vor, diesen mit 24 *immagini* beziehungsweise Statuen von ebenso vielen adligen Frauen auszustaffieren, die idealtypisch eine besondere weibliche Tugend verkörpern. Die 24 vereinten Tugenden der Damen sollen, so lautet der Plan, schließlich das Bild der Giovanna d'Aragona ergeben und verewigen, das Porträt der idealen Frau, der idealen Herrscherin.

65 SARA F. MATTHEWS GRIECO, *Körper, äußere Erscheinung und Sexualität*, in *Geschichte der Frauen*, III: *Frühe Neuzeit*, hg. v. Arlette Farge und Natalie Zemon Davis, Frankfurt/Main–New York, Campus; Paris, Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, 61–101, hier 73.

66 Zu Betussi vgl. LUCIA NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padua, Antenore 1992.

67 GIUSEPPE BETUSSI, *La Leonora* [...], Lucca, Busdrago 1557.

68 GIUSEPPE BETUSSI, *Le imagini del tempio della signora donna Giovanna Aragona* [...], Firenze, Torrentino 1556. Zu Betussis Dialog vgl. auch FEDERICA PICH, «*Con la propria mia voce parli*». *Literary Genres, Portraits, and Voices in Giuseppe Betussi's „Imagini del tempio“ (1556)*, «*Italian Studies*», LXIX, 2014, 51–74.

Die Tugenden der *Imagini*.

Gratia	Pudicitia	Modestia
Temperantia	Bellezza (d'anima, di corpo)	Gloria
Liberalità	Virtù	Constantia
Sapientia	Prudentia	Humanità
Speranza	Castità	Religione
Magnanimità	Cortesia	Riverentia
Fede	Benignità	Humiltà
Honestà	Fama	Clementia

So breitgefächert sich dieses Panoptikum der weiblichen *virtù* auf den ersten Blick darbietet, deuten letzten Endes doch alle Pfeile in Richtung der *bellezza*. Schon bei der markanten Hervorhebung der *castità*, von der es in den *Imagini* heißt, sie lasse ihre Trägerin strahlen «come un nuovo Sole; e la rende riguardevole fin dove a pena Febo co' suoi raggi arriva»,⁶⁹ deutet die *Verità* die Quintessenz des Gesprächs über die weibliche *virtù* an: Die Keuschheit sei nämlich eine Bedingung der Schönheit.⁷⁰ Als gegen Ende des Dialogs schließlich noch eine 25. Statue einer anonymen Dame in den Fokus rückt, nimmt der Autor die Erscheinung der unbekanntenen Schönen zum Anlass, metaphorisch die Verflechtungen zwischen der Schönheit des Geistes und des Körpers zu beschreiben.⁷¹ Auch in seinem Dialog *La Leonora* lässt Betussi die titelgebende Figur verlauten, sie werde nur auf die äußerliche Schönheit der Frau zu sprechen kommen, wenn diese vonnöten sei, um die «interne bellezze» besser beschreiben zu können.⁷² In den *Imagini* bleibt Betussi diesem Grundsatz treu:

Ha le ciglia sottili in modo della quarta parte d'un breve circolo, che le coprono gli occhi non in tutto neri, onde si viene a palesare la schifezza d'ogni viltà, e a scuoprire un libero segno di modesta prontezza. [...] Et talhora ne' bei lumi la bella Imagine mostra temperata letitia, e hor paziente dolore con pietose accoglienze. Le candide guancie mescolate d'un certo honesto fiammeggiare, scuoprono una primavera di ligustri, e di iacinti. Le labbra quasi vivi coralli formano il riso giocondamente honesto, ed honestamente giocondo. Indi si veggiano due filze di perle raccolte; onde ogni cosa allegramente ride. La candida gola egualmente corrisponde

69 G. BETUSSI, *Le imagini del tempio*, 64.

70 Ebd., 65.

71 Vgl. hierzu auch F. PICH, «*Con la propria mia voce parli*», 65–68, wo die Verschränkung der beiden Arten von Schönheit mit der treffenden Formulierung «spiritualized anatomy» beschrieben wird.

72 G. BETUSSI, *La Leonora*, 30 f.

al tutto. Tacerò del bel petto, e delle due mammelle, l'uno, e l'altre date in guardia della santa Honestà.⁷³

Ein ähnliches Beispiel für die äußere Sichtbarkeit der positiven Wesensmerkmale findet sich in Cristofano Bronzini's der Florentiner Großherzogin Maria Maddalena d'Austria gewidmetem Monumentaldialog *Della dignità e nobiltà delle donne*⁷⁴ aus den Jahren 1622 bis 1632,⁷⁵ einem Höhepunkt profemunistischer Literatur. In diesem ursprünglich 24-teilig angelegten, über 24 Tage sich erstreckenden Gespräch, von dem allerdings nur die ersten acht «Tage» tatsächlich in Druck gelangten,⁷⁶ ergeht sich das Alter Ego des Autors, Onorio, *difensore delle donne*, mit ostentativer *modestia* und *sprezzatura* in seitenlangen mit gelehrten Zitaten ornamentierten Monologen, die von den Tugenden der Frauen und klassischen *exempla* derselben handeln. Bronzini lädt zu Gesprächsrunden im *locus amoenus* des Gartens der Villa Medici in Rom, dort treffen einander, versammelt um Onorio, der misogyne Querulant Tolomei, ein nicht weiter namentlich spezifizierter toskanischer «principe» sowie die adeligen Damen Margherita, Vittoria und Leonora sechsmal in der Woche, um die Vortrefflichkeit der Frauen zu erörtern.

Die Diskussion wird offiziell von einer Frau, der römischen Adelige Margherita, geführt, im Gesprächsverlauf erkennt man indessen schnell eindeutige gendertypische Verhaltensregeln, welche die weibliche Ägide zur rein formellen werden lassen. Denn, während die Männer die Gesprächsrunde dominieren, gefallen sich die Frauen als Zuhörerinnen. Paradigmatisch dafür steht die Antwort Onorios auf eine der Frechheiten Tolomeis in Richtung der Damen: «Risponderò per hora io in vece di quelle, che per modestia tacevano».⁷⁷

Ähnlich der Argumentation in Giuseppe Betussi *Imagini* führt Onorio/Bronzini aus, dass die Tugenden der Damen in einem vorteilhaften Äußeren ihren Widerschein fänden:

E perciò la Natura [...] ha le Donne in tutto alla pace, ed alla concordia naturalmente formate, e datole primieramente l'Aspetto non spaventevole, [...] ma grato, e giocondo, in segno

73 G. BETUSSI, *Le immagini del tempio*, 114 f.

74 CRISTOFANO BRONZINI, *Della dignità e nobiltà delle donne* [...] *Settimana prima e giornata prima*. [...], Firenze, Pignoni 1622.

75 XENIA TIPPELSKIRCH, *Die Indexkongregation und die Würde der Frauen: Cristofano Bronzini, „Della dignità e nobiltà delle donne“*, in *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, hg. v. Anne-Marie Bonnet und Barbara Schellewald, Köln-Weimar, Böhlau 2004 («ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte», 1), 235–262, hier 244.

76 Von den nicht gedruckten Bänden liegen handschriftliche Entwürfe vor. Vgl. X. TIPPELSKIRCH, *Die Indexkongregation*, 237.

77 C. BRONZINI, *Della dignità*, 48.

di benevolenza, e di amicizia, gli occhi pieni d'amore, [...] la Bocca [...] colma di pace, [...] il riso in segno di allegrezza, le lagrime, che dimostrano in loro pietà, e clemenza, [...] [I]a voce non minaccevole, non formidabile, ma amichevole, e soave.⁷⁸

Neben dem üblichen Arsenal an weiblichen, vorzugsweise: passiven Tugenden, mit denen der Autor die LeserInnen – feinst schattiert, aber ohne wirkliche Systematik – geradezu überflutet, werden die hohen Damen von Bronzini in deutlich höherer Frequenz auch mit männlich konnotierten Attributen in Verbindung gebracht, er spricht ihnen etwa *eloquenza*, *fortezza*, *ardire* und *dottrina* zu. Damit im Einklang rückt Bronzini zudem eine außerordentlich große Zahl an Regentinnen ins Zentrum der Gespräche.

Mit Blick auf die äußeren Gegebenheiten hängt dieser Umstand zweifelsohne damit zusammen, dass nach dem Ableben des Herzogs Cosimo II. das Großherzogtum Florenz seit 1621 weiblich, und zwar von Cristina de Lorena und deren Schwiegertochter Maria Maddalena d'Austria, regiert wurde und die beiden temporären Herrscherinnen sich mit absichtsvoll eingesetzten Mitteln der Kunst, der Literatur, Musik und Malerei, eine ideologische Grundlage für ihre immerhin acht Jahre währende Herrschaft schaffen ließen.⁷⁹

Die männliche Färbung exzellenter Frauen lässt sich aber auch theoretisch, nämlich mit einem Seitenblick auf Torquato Tassos *Discorso della virtù femminile e donnesca*⁸⁰ aus dem Jahr 1582 erklären. Tasso geht hier zu Beginn von einem stark aristotelisch geprägten Geschlechterdiskurs mit binären Oppositionen aus, in dem den Männern die aktive, den Frauen die passive Rolle zugeschrieben wird. Im Verlauf der Abhandlung präsentiert der Autor jedoch ein statusabhängiges Modell, das zwischen der *virtù donnesca* der großen Herrscherdynastien entstammenden Damen, denen deutlich männlichere Färbungen eigenen, und der *virtù femminile*, die in den übrigen, zu Gehorsam verpflichteten Frauen zur Entfaltung kommt. Mit *virtù donnesca* gesegneten Damen ist es erlaubt, die der *virtù femminile* gesteckten Grenzen zu missachten:

[La virtù donnesca] nelle Donne Heroiche è virtù heroica, che con la virtù heroica dell'huomo contende, e delle donne dotate di questa virtù non più la pudicitia, che la fortezza, o che la

78 Ebd., 26 f.

79 Vgl. KELLY HARNESS, *Echoes of Women's Voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago–London, The University of Chicago Press 2006, bzw. SUZANNE G. CUSICK, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago–London, The University of Chicago Press 2009 («Women in Culture and Society»), v.a. 39–60 und 191–211.

80 TORQUATO TASSO, *Discorso della virtù femminile, e donnesca* [...], Venezia, Giunti 1582. Vgl. dazu auch V. COX, *Women's Writing*, 168–172.

prudenza è propria, né alcuna distintione d'opere, e d'uffici fra loro, e gli huomini Heroici si ritrova.⁸¹

So könne etwa niemand Semiramis oder Cleopatra mangelnde Schamhaftigkeit oder Zurückhaltung vorwerfen, genauso wenig wie Dido ein Vorwurf gemacht werden dürfe, nach längeren Kämpfen mit ihrem Gewissen das Keuschheitsgebot der Wittenschaft missachtet zu haben. Als *donne heroiche* seien all diese schließlich den Männern gleichgestellt.⁸²

Ein derartiger Fall findet sich auch in der bereits erwähnten *Placidia*, einem in den Jahren 1705 und 1709 aufgeführten *poemetto drammatico* Pietro Antonio Bernardonis. Als Inbegriff der keuschen Witwe hält Placidia ihrem verblichenen Mann, dem Goten-König Ataulfo, auch nach dessen Ableben die Treue. Auch als Placidias Bruder, der oströmische Kaiser Onorio, seinen ehemaligen Schwager mit Flüchen bedenkt – «Ataulfo era un tiranno, / un barbaro, un nemico / di Roma, e ingiurioso» –,⁸³ hält sie diesem standhaft die Treue und weigert sich, dem Befehl, den Feldherren Costanzo zu ehelichen, Folge zu leisten. Erst als sich dieser gegen Ende als nicht nur mit *gloria*, sondern auch für sich einnehmender *modestia* ausgestattet erweist, lenkt die Protagonistin ein. Als mit *virtù donnesca* gesegneter *donna heroica* ist ihr moralisch erlaubt – Widerstand gegen männliche Befehle zu leisten, weibliche Gebote zu missachten –, was sich etwa für eine gewöhnliche Adelige nicht schicken würde.

4. Wer schön sein will, muss leiden

La Placidia gehört zu einem auf den ersten Blick eher seltsam anmutenden Triptychon an *poemetti*, die Bernardoni für die Kaiserin verfasste. In diesen drei Stücken stehen vom Schicksal gebeutelte Protagonistinnen im Zentrum des Geschehens: die bereits erwähnte römische Prinzessin Placidia (1705/1709), die gleich zwei Ehemänner verlor; die von einem Seeungeheuer bedrohte äthiopische Königstochter Andromeda (1707) sowie die von der Last der Regierung erdrückte oströmische Kaiserin Pulcheria (1708). Beinahe jedes Jahr derart zerknirschte Persönlichkeiten in den Mittelpunkt einer dem Kaiser, also einem Mann, gewidmeten *serenata* zu stellen, wäre kaum möglich gewesen.

81 T. TASSO, *Discorso*, f. 7r.

82 Ebd., f. 6v–7r.

83 P. A. BERNARDONI, *Placidia*, 287.

Dass standhaft leidende Frauen in der Gunst der Tugendliebenden offenbar weit oben standen, eröffnet indes ein Blick auf die Schrift *Le glorie immortali de' trionfi, et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri*⁸⁴ (1609) des spanischen Geistlichen Pedro Pablo de Ribera, einen Gipfelpunkt der weiblichen Vitensammlung, in dem die charakterlichen Vorzüge von 845 tugendreichen Frauen vorgestellt werden. Bereits auf dem Titelblatt listet der Autor die Tugenden der besprochenen Damen demonstrativ auf, nämlich ihre «Santità, Virginità, Penitenza, Digiuni, Vigilie, Orationi, Meditationi, Martirio, Costanza, Pietà, Carità, Lealtà, Castimonia, e Magnanimità». Wirkt das Spektrum weiblicher *virtù* an dieser Stelle noch einigermaßen breitgefächert, eröffnet sich im Inneren des Buches den LeserInnen unterdes ein eher monothematisches Bild. Riberas Hauptaugenmerk gilt nämlich, das merkt man beim Durchblättern des nicht zufällig einer Äbtissin – der Vorsteherin des Benediktinerinnenklosters La Cella in Triest, Valeria Bonomi – gewidmeten Traktats recht schnell, jungfräulichen Märtyrerinnen, Frauen, die mit «gran costanza» heroisch jedwedes Leid erdulden. Mehr als die Hälfte der Abhandlung ist explizit Märtyrerinnen, Jungfrauen oder jungfräulichen Märtyrerinnen gewidmet. Von der heiligen Agnes von Rom, die sich auch unter Androhung der Vergewaltigung nicht zur Ehe verpflichten ließ, über Daphne, die mit «maravigliosa costanza»⁸⁵ den Avancen Apolls widerstand, bis hin zu namenlosen Witwen und Müttern, die das Martyrium ihrer für Gott in den Tod gegangenen Söhne mit an Selbstaufgabe grenzender Tapferkeit ertrugen.

Mit dieser Schrift im Hinterkopf erscheint die Entscheidung Pietro Antonio Bernardonis, regelmäßig – nämlich in sechs Jahren vier Mal – für die Freudentage der Kaiserin verfertigte *poemetti drammatici* mit Monologen standhaft leidender Jungfrauen oder Witwen zu eröffnen, deutlich weniger merkwürdig.

Andromeda, so wusste das gebildete Publikum dazumal etwa aus dem fünften Buch von Ovids *Metamorphosen*, wird nach dem Urteilsspruch des Orakels des Ammon als Opfer für ein vom durch den Hochmut ihrer Mutter Cassiopeia erzürnten Meeresherrn gesandtes Monster an einen Felsen geschlagen. Der griechische Heros Perseus, Spross des Jupiter und der Danae, errettet die schöne Jungfrau schließlich im Tausch gegen ihre Hand. Bernardoni blendet die Handlung seiner *Andromeda* kurz vor der Ankunft des Medusa-Bezwingers ein: Elend, aber furchtlos an einen Felsen gekettet, eröffnet die Titelheldin das nach ihr benannte *poemetto* mit den Worten:

Fier semiante di morte
non sei sì fier per chi nemici ha i fati,

84 PIETRO PAOLO DI RIBERA, *Le glorie immortali de' trionfi et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri* [...], Venezia, Deuchino 1609. Vgl. auch V. Cox, *Women's Writing*, 143 f.

85 P. P. RIBERA, *Le glorie immortali*, 132.

né per gli sventurati
 dura impresa fu mai morir da forte.
 Aspro il morir può rassemble a un'alma,
 ch'entro placida calma i giorni mena,
 non al mio core afflitto
 che finora passò di pena in pena.⁸⁶

Weniger akut lebensbedrohlich erweist sich ein Jahr später die Situation der byzantinischen Kaiserin Pulcheria, die unter der Last der Herrschaft zugrunde zu gehen droht:

O de' miseri regnanti
 sorte rea, fato infelice!
 Un momento di contento
 non si trova in cima al trono,
 e chi è nato in basso stato
 è assai più d'un re felice!⁸⁷

Bernardonis Titelheldin Pulcheria eignet sich nicht nur ihrer Leidenskraft wegen vorzüglich als Modell weiblicher Tugend, vom historischen Vorbild, Aelia Pulcheria, ist nämlich zudem nicht bloß eine tiefe Religiosität, sondern vor allem auch ein damit zusammenhängendes, beinahe fanatisches Beharren auf ihrer Keuschheit überliefert.⁸⁸ Im Jahr 415 soll sie öffentlich ihr lebenslanges Festhalten an ihrer Unbeflecktheit verkündet haben und auch mit ihrem nachmaligen Gatten Markian soll sie in weißer Ehe gelebt haben.⁸⁹ In gewissen Situationen spielt Bernardonis Pulcheria auch auf ihre Enthaltbarkeit an,⁹⁰ sie verkündet, dass ihr Friede und Wohlergehen ihres Reichs mehr am Herzen liegen als das hübsche Gesicht eines potentiellen Ehemanns,⁹¹ und

86 PIETRO ANTONIO BERNARDONI, *Andromeda. Poemetto drammatico* [...], in *Poemi drammatici di Pietro Antonio Bernardoni* [...] *Parte terza* [...], Vienna, Van Ghelen 1707, 139.

87 JOHANN JOSEPH FUX, *Pulcheria. K 303*, hg. v. Hellmut Federhofer und Wolfgang Suppan, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967 («Fux, sämtliche Werke», V/2), 155.

88 Vgl. CHRISTINE ANGELIDI, *Pulcheria. La castità al potere (c. 399–c. 455)*, Mailand, Jaca Book 1998 («Donne d'orient e d'occidente», 5), v.a. 87–112.

89 Ebd., 9. Dieses Thema wird auch von Pierre Corneille in seiner *Pulchérie* aufgegriffen. Die Protagonistin junktimiert in der *comédie héroïque* das an Martian gerichtete Angebot zur Heirat mit der Bedingung, an ihrer Jungfräulichkeit festhalten zu dürfen. Vgl. PIERRE CORNEILLE, *Pulchérie. Comédie héroïque* [...], Paris, De Luynes 1673, V, 3.

90 Vgl. dazu auch die von Leopold Ergens verfasste «Literaturhistorische Einleitung» in J. J. FUX, *Pulcheria*, IX.

91 J. J. FUX, *Pulcheria*, 156.

nachdem der Freier Antemio ihr seine Liebe bekundet hat, antwortet die asketische Regentin staubtrocken: «Io non conosco amore».⁹²

Ein Zuviel an Gattenliebe ist unterdessen das harte Los der Protagonistin in *La Placidia*. Die unglückliche Prinzessin, nachmalige De-facto-Herrscherin des Weströmischen Reichs, dominiert den schwermütigen Beginn des Stücks. Gleich zweifach hat das Schicksal Placidia, indem es ihr zwei Angetraute entriss, das Herz gebrochen. Warum es zwischen der historischen Aelia Galla Placidia (um 390–450) und ihrem ersten Verlobten, ihrem Cousin Eucherius, nie zur Heirat kam, ist nicht geklärt⁹³ – das war es, wie es scheint, auch für Bernardoni nicht, der diese Verbindung in drei relativ enigmatisch anmutenden Rezitativversen⁹⁴ abhandelt –, ihr zweiter Mann, der gotische Herrscher Athaulf (Ataulfo), von dem Placidia ursprünglich als Geisel gehalten wurde, wurde weniger als zwei Jahre nach der Hochzeit ermordet.⁹⁵

Bernardoni verfasst für Placidia eine Auftrittsarie, in der sie, die Morgenröte erblickend, ihrem Weltschmerz freien Lauf lassen kann:

Già dal ciel cade ogni stella
e di bella
nuova luce ei già s'indora.
Sol non è
sorta per me
rilucente oggi l'aurora,
e l'orror
del mio dolor
al mio cor fa notte ancora.⁹⁶

Placidia erweist sich also, wie ihre Schwestern im Geiste Andromeda und Pulcheria, als standhaft ihren Schicksalsschlägen trotzende, tugendreiche Heroine, gleichsam als säkularisierte Version des Idealbilds der Frau, das Pedro Pablo de Ribera in seinen *Glorie immortali* ein Jahrhundert zuvor entworfen hatte.

Generell offenbart sich die *serenata* am Wiener Hof freilich nicht immer als derart streng und asketisch, sondern deutlich variantenreicher. Ein *componimento per musica*, das in seinem Tugendspektrum an Giuseppe Betussis Giovanna d'Aragona gewidme-

92 Ebd., 155.

93 Vgl. HAGITH SIVAN, *Galla Placidia. The Last Roman Empress*, Oxford, Oxford University Press 2011 («Women in Antiquity»), 12.

94 P. A. BERNARDONI, *Placidia*, 279.

95 Vgl. H. SIVAN, *Galla Placidia*, 9–37.

96 P. A. BERNARDONI, *Placidia*, 279.

ten *Tempio* erinnert, sind Donato Cupedas im Jahr 1709 anlässlich des Namenstags der Kaiserin wiederaufgenommene *Gli ossequi della notte*⁹⁷, ein Stück, in dem sich La Notte, die Muse Urania, die Grazie Pasitea, und die Allegorien Architettura, Sonno und Silenzio einfinden, um die Vorzüge der Gefeierten zu besingen. Pasitea liefert einen berauschten Augenzeugenbericht, in dem für die ZuhörerInnen die immaterielle Erschaffung der Kaiserin durch umherschwirrende Tugenden erfahrbar gemacht wird:

A spettacol sì caro
 presente io fui. Tutte d'intorno a lei
 le più belle virtù vidi occuparsi.
 [...]
 Questa lucido specchio
 le presentava al viso, e quella il seno
 le munia d'adamante. Una tra i lampi
 d'imperial diadema
 sbandiva dal suo ciglio
 il fascino del fasto. Altra le apriva
 dell'inopia in soccorso
 o in mercede del merto
 pronte le mani. Una severa impulso
 dava al brando d'Astrea,
 l'altra a lo stesso brando il fil togliea.
 Di forma così rara,
 e del suo bel corteggio
 stupiano i numi. E tra timore, e brama,
 tra invidia, e tra diletto
 la richiedean fra loro
 e delle muse e delle grazie il coro.⁹⁸

Nach diesem dichten, plastisch den Tugendreichtum der Kaiserin veranschaulichenden literarischen Höhepunkt des Stücks sind die charakterlichen Vorzüge der Kaiserin allerdings noch keineswegs restlos aufgedeckt. L'Architettura zeigt sich vor allem von der Bescheidenheit der Kaiserin verzückt:

D'immortalar ne' marmi

97 DONATO CUPEDA/JOHANN JOSEPH FUX, *Gli ossequi della notte* [...], 1709, A-Wn Mus.Hs. 17998.

98 Ebd., f. 92v–94r.

le glorie del suo NOME
non cura, no, la generosa AUGUSTA.⁹⁹

Silenzio schwärmt indessen, wie zu erwarten, vom Stillschweigen, einer der weiblichen Schlüsseltugenden, sowie der Beherrschtheit der Kaiserin, zugleich aber auch vom zeitweiligen Brechen des Schweigens, in dem sich Eloquenz offenbart:

Nelle saggie sue labbra
non frange mai le mie severe leggi
di femminil loquacità l'abuso,
non di venen maledicenza aspersa,
non grave di minaccie ira feroce.
Gli accenti non mai scioglie
ch'agli encomi del merto,
ch'a difesa del giusto,
che d'illustre valor, d'egregia fede
a meritati applausi. E sempre mai,
come in labbro real sempre far denno,
parlan per le sue labbra il zelo e il senno.¹⁰⁰

Zum Abschluss zeigt sich auch Urania von der «sublime attività d'ingegno», der «alma pudica», dem «candor più severo» und den «saggi suoi costumi»¹⁰¹ der Jubilarin begeistert.

In diesem kurzen Abschnitt – im Libretto aus dem Jahr 1701¹⁰² sind es nicht einmal fünf Seiten –, dem dichten Höhepunkt dieses an äußerer Handlung armen Stücks, werden der Kaiserin mithin mindestens die folgenden Tugenden zugeschrieben, die sich größtenteils mit jenen in den Schriften von Betussi, Bronzini und deren KollegInnen decken.

99 Ebd., f. 120r.

100 Ebd., f. 122r–v.

101 Ebd., f. 130v–131r.

102 DONATO Cupeda, *Gli ossequi della notte* [...], Vienna, Cosmerovio 1701.

Bellezza	Modestia	Fede
Misericordia	Liberalità	Senno
Giustizia	Gloria	Pudicizia
Clemenza	Humiltà	Costumi
Cortesia	Taciturnità	Castità
Prudentia	Temperanza	
Fama	Magnanimità	

Die Flut an philogynen Schriften des (langen) *Cinquecento* verebbte nach den 1630er-Jahren sukzessive,¹⁰³ ihr Gedankengut wurde, wie veranschaulicht, in *componimenti per musica* weitergetragen. Diese huldigten am Wiener Hof einer Kaiserin, deren moralische Schönheit sich in ihrem Äußeren spiegelte, und einem Kaiser, der als wandelnder Tugendspiegel souverän die hehrsten römisch-trojanischen Heroen, deren legitimer Nachfahre er war, in den Schatten stellte. Gemeinsam standen sie an der Spitze des Heiligen Römischen Reichs, tugendhaft, geliebt von ihren Untertanen, prädestiniert, mit Gottes Beistand zu herrschen.

103 Vgl. V. Cox, *Women's Writing*, 166–227.

6. PIETRO ANTONIO BERNARDONI DRAMMATURGO «MATTISSIMO» E «POETISSIMO» UNO SGUARDO D'INSIEME E UNA NUOVA ATTRIBUZIONE

Nicola Badolato (Bologna)

Abstract: Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714) and his librettos have not been systematically investigated in musicological studies. After working for various noble families in northern Italy and as ambassador of the Duke of Savoy in Paris, he succeeded Nicolò Minato in the role of second Caesarean poet in Vienna in July 1701. He was in the service of Emperor Leopold I, together with the poet Donato Cupèda, and then worked for Joseph I, together with Silvio Stampiglia. This paper aims at drawing an overall profile of the writing techniques used by Bernardoni in his *drammi per musica*, with particular regard to those produced for the Viennese stages, and at the same time it proposes an attribution to Bernardoni of a fragmentary *dramma per musica* preserved in the University Library of Bologna.

Keywords: Pietro Antonio Bernardoni, *Dramma per musica*, – Musical dramaturgy, Libretto studies.

La figura e l'opera del vignolese Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714) non sono state sinora oggetto d'indagine sistematica negli studi musicologici.¹ Associatosi all'Accademia d'Arcadia nel 1791 col nome di “Cromiro Dianio”,² ascritto tra gli ac-

1 L'unico saggio che tratta complessivamente la figura di Bernardoni è il vecchio MARIA LUIGIA NAVA, *Pietro Antonio Bernardoni e il melodramma*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», V, 1928, 88–138. Per la biografia di Bernardoni si vedano le voci che gli dedicano SILVANA SIMONETTI nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, 317–320; [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-bernardoni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-bernardoni_(Dizionario-Biografico)/), accesso del 17.6.2024); GERARDO GUCCINI in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, I: *Il teatro della cultura: prospettive biografiche*, Modena, Mucchi 1986, 54–57; LOWELL LINDGREN nel *New Grove Dictionary of Opera* (vol. I, London, McMillan 1992, 443); e ALFRED NOE in *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, I, a cura di Stefanie Arend, Berlino-Boston, De Gruyter 2019, 564–571.

2 Si vedano le *Notizie storiche degli Arcadi morti*, I, Roma, Antonio de Rossi 1720, 238 sg.; GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese, o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati negli Stati del Serenissimo Duca di Modena*, tomo I, Modena, Società Tipografica 1781, 246–249.

cademici Accesi di Trento,³ i Gelati di Bologna,⁴ gli Scomposti di Fano⁵ e gli Animosi di Venezia,⁶ Bernardoni si impose sulla scena letteraria come autore di rime, tragedie, oratori, serenate e drammi per musica, s'interessò sin dall'età giovanile al teatro francese, in particolare ai lavori di Corneille e Racine, di cui produsse anche apprezzate traduzioni.⁷ Fu in stretto contatto con gli intellettuali più influenti dell'epoca sua,

-
- 3 L'Accademia degli Accesi fu fondata a Trento nel 1629 da un gruppo di eruditi e letterati tra cui Giovanni Battista Scienza, Marco Antonio Bertelli, Bernardino Bomporto e Giovanni Saffi. Cfr. *Accademia degli Accesi aperta in Trento sotto i felicissimi auspici dell'Illustriss. e Reverendiss. Monsignor Carlo Madruzzo*, Trento, Gio. Alberti 1629.
- 4 L'Accademia dei Gelati, versata negli studi letterari e teatrali, fu fondata a Bologna nel 1588 da Melchiorre Zoppio insieme con altri importanti esponenti del ceto intellettuale cittadino. L'impresa dell'accademia, ideata dal bolognese Prospero Fontana, rappresenta un paesaggio invernale con alberi spogli e ghiaccio sormontato dal motto "Nec longum tempus" e contornato dalle allegorie delle stagioni. Si vedano le *Memorie, imprese e ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologna, Manolesi 1672; e le *Leggi dell'Accademia de' Sig.^{ri} Gelati di Bologna col catalogo degli accademici viventi*, Bologna, Stamperia Arcivescovile 1709 (il nome di Bernardoni compare a p. 36). Cfr. CLIZIA GURRERI, *Dentro l'Accademia dei Gelati. Simboli, imprese ed emblemi a Palazzo Zoppio, in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, Sapienza, 18–21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore 2014, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20gurreri.pdf>, accesso del 17.6.2024; EAD., *Legami e corrispondenze nell'Accademia dei Gelati. Intellettuali, pittori e prelati a Bologna nel XVII secolo*, in *Legami e corrispondenze fra la letteratura e le arti*, atti del convegno internazionale (Roma, 27–28 febbraio 2014), a cura di Angelo Favaro, Clizia Gurreri e Cristina Ubaldini, Avellino, Edizioni Sinestesie 2016, 57–71.
- 5 L'Accademia degli Scomposti fu fondata a Fano nel 1641 dal patrizio Gregorio Amiani, che ne fu il primo principe, e rimase attiva fino al 1730. Lo stemma dell'accademia raffigura un cannocchiale suddiviso in sette tubuli recante il motto "Compositi ad seposita", sottoposto a una testa di drago alato. Cfr. GIUSEPPE MALATESTA GARUFFI, *L'Italia accademica, o sia Le accademie aperte a pompa e decoro delle lettere più amene nelle città italiane*, parte prima, Rimini, Gio. Felice Dandi 1688, 85–94; ADOLFO MABELLINI, *L'Accademia degli Scomposti*, «Studia Picena», IV, 1928, 51–59.
- 6 L'Accademia degli Animosi fu fondata nel 1691 da Apostolo Zeno nel palazzo di Santa Maria Formosa, sul modello dell'Arcadia romana. Vi presero parte il drammaturgo Pietro Pariati, e musicisti come Tomaso Albinoni e Francesco Gasparini. La sua impresa rappresenta un albero circondato d'edera, col motto "Tenues grandia". Nel 1698 l'accademia fu dichiarata colonia arcadica. Cfr. GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *I giuochi olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXI in lode degli Arcadi defunti*, Roma, Antonio de Rossi 1705, 121; HARRIS SHERIDAN SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678–1714): The Teatro Grimani Di San Giovanni Grisostomo*, Tesi di Dottorato, Harvard University 1985, cap. 2, nn. 6–7.
- 7 Sull'attività di Bernardoni come traduttore e rifacitore di testi drammatici francesi, anche in relazione al teatro per d'opera, cfr. HUUB VAN DER LINDEN, *The Performance of French Theatre in Bologna around 1700 and the Reform of Italian Opera*, in *D'une scène à l'autre: L'opéra italien en Europe*, II: *La musique à l'épreuve du théâtre*, a cura di Damien Colas e Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga 2009, 59–75 (con riferimenti ai rapporti con Ludovico Antonio Muratori e Giovan Gioseffo Orsi).

tra cui Pier Jacopo Martello, Carlo Maria Maggi, Giovan Gioseffo Orsi e Ludovico Antonio Muratori, che in varie occasioni annoverò il «mattissimo» e «poetissimo»⁸ Bernardoni tra i suoi più intimi amici.⁹

Se le rime e le tragedie di Bernardoni, «impregnate d'essenze francesi»,¹⁰ sono state lette come artificiosa emanazione degli ideali arcadici o tacciate di concettismo settecentesco, la sua produzione librettistica non è stata sinora valutata con attenzione sul piano poetico e drammaturgico. Questo contributo mira a tracciare un profilo d'insieme sulle tecniche di scrittura impiegate da Bernardoni nei suoi drammi per musica, con particolare riguardo a quelli prodotti per le scene viennesi – *L'amore vuol somiglianza* (1702, musica di C. A. Badia); *Arminio* (1706, musica di A. M. Bononcini); *Meleagro* (1706, musica di M. A. Ziani); *Amor tra nemici* (1708, musica di A. Ariosti); *Tigrane, re d'Armenia* (1710, musica di A. M. Bononcini) –, che lasciano trapelare nessi con le coeve drammaturgie francese e spagnola.

Mentre ricopriva l'incarico di segretario del marchese Francesco Pepoli a Bologna, nel 1694 Bernardoni fece pubblicare la sua prima raccolta poetica intitolata *Ifiori, primizie poetiche divise in rime amorose, eroiche, sacre, morali e funebri* (Bologna, Eredi del Sarti 1694), contraddistinte da uno stile piuttosto artificioso, e due tragedie, *L'Irene* (Milano, Malatesta 1695) e *L'Aspasia* (Bologna, Eredi del Sarti 1697), non esenti da influenze della drammaturgia francese. Tra il 1697 e il 1699 trovò impiego, ancora come segretario, presso varie famiglie nobili a Castell'Arquato di Piacenza, a Milano, e infine a Torino presso il conte Carlo Emanuele Balbo di Vernone, che accompagnò in un viaggio diplomatico a Parigi nel 1699. Durante questo incarico torinese compose il suo primo melodramma, *Giulio Cesare in Torino*, scritto per la nascita del principe di Piemonte Vittorio Amedeo Filippo per essere rappresentato al Teatro Regio (con musica d'autore ignoto) nel maggio 1699.¹¹ La prefazione "Al cortese lettore" di que-

8 Lettera di Muratori all'arcade Francesco Arisi, inviata da Milano il 13 maggio 1699. Cfr. l'*Edizione Nazionale del Carteggio muratoriano*, II, *Carteggi con Amenta... Azzi*, a cura di Carla Forlani e Maria Grazia Di Campli, Firenze, Olschki 1995, 73.

9 Si vedano almeno una lettera (non datata, ma risalente all'estate 1700) indirizzata al fiorentino Anton Maria Salvini: «Ha alcune settimane che il signor Pietro Antonio Bernardoni, mio strettissimo amico e noto al signor abate Salviati, inviò [...] una canzone fatta in lode di Sua Maestà Cristianissima»; e un'altra missiva all'erudito fiorentino Anton Francesco Marmi, 8 gennaio 1707: «Al signor Pietr'Antonio Bernardoni, poeta cesareo e mio grand'amico, ne' giorni passati consegnai una copia della mia opera intorno alla Perfetta Poesia»; cfr. *Lettere inedite di Ludovico Antonio Muratori scritte a toscani dal 1695 al 1749*, a cura di Francesco Bonaini, Filippo-Luigi Polidori, Cesare Guasti e Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier 1854, 127 e 221.

10 Cfr. EMILIO BERTANA, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, supplemento al «Giornale storico della letteratura italiana», IV, 1901, 15 sg.

11 «GIULIO CESARE / IN TORINO / DRAMA PER MUSICA / DI / PIETRO ANTONIO / BERNARDONI / Accademico Arcade, Scomposto, Acceso / & Animoso, / COMPOSTO / IN OCCASIONE DELLA NASCITA / DEL /

sto lavoro reca alcune succinte dichiarazioni di poetica che consentono di collocare la scrittura di Bernardoni nel dibattito teatrale dell'epoca: «Le regole dell'arte vi sono forse osservate in tutta esattezza, e non v'ha molto da oppormi o circa le tre unità, o circa l'eguaglianza e similitudine de' caratteri», studiati per risultare «assai vari per piacere, e assai forti per muovere» grazie ad una «locuzione [...] facile e soda» e a «pensieri [...] naturali ma gravi». L'intreccio, come accade di norma in quest'epoca, mescola tra loro fatti storici a invenzioni poetiche che mirano da un lato alla necessaria contestualizzazione encomiastica entro la quale il dramma s'inscrive, dall'altro a condurre un'azione il più lineare possibile, che consenta di dare ampio spazio alla rappresentazione degli stati d'animo dei personaggi ritratti colle loro passioni e conflitti interiori.¹²

A questo primo lavoro per il teatro musicale seguì, l'anno successivo, un «dramma pastorale per musica» in tre atti stampato a Milano per i tipi di Giuseppe Malatesta: *Il geloso di se medesimo*.¹³ Bernardoni – che dichiarerà in seguito nei *Poemi drammatici* di aver composto questo dramma non ancora ventenne, dunque prima del 1692 –

REAL PRENCIPE / di Piemonte / E DEDICATO / All'illustrissimo, & Eccellentissimo Signore / IL SIGNORE / D. BARTOLOMEO / DI CAPOA / Conte di Montoro, de' Principi della Riccia, / e Gran Conti d'Altavilla. / IN TORINO, 1699. / Nella Stampa di Gio. Battista Fontana. / Con licenza de' Superiori». Cfr. MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *Il teatro di corte: dalle origini al 1788 (Storia del teatro Regio di Torino, vol. I, coordinatore Alberto Basso)*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1976, 92 sg («Istituzioni culturali piemontesi», I/1).

- 12 Si legga l'«argomento storico» stampato nel libretto a p. 11. sg: «Sottomessa che ebbe Giulio Cesare con uguale virtù e felicità quella parte delle Gallie che erasi ribellata al Senato romano, ed assicurata l'altra dalle scorrerie de' vicini Germani con più d'una segnalata vittoria, venne in tal sospetto presso il Senato che non solo fugli apertamente negata la proroga dell'imperio sopra le Gallie medesime, destinate a Domizio Enobarbo, ma ricevette un ordine espresso di condursi a Roma senza seguito di truppe a chiedere disarmato quelle dignità alle quali aspirava. Perloché, punto egli altamente e dalla vergogna del rifiuto e dal dolore di veder contrastati que' disegni co' quali mirava alla sovrana potenza, non solo ricusò di cedere a Domizio la provincia assegnatagli, ma incaminossi armato alla volta di Roma per dimandar ragione del torto che pretendeva aver ricevuto tratte prima nel suo partito molte città delle Gallie e tra esse Torino, che volle onorar col suo nome ed a cui diede il titolo di "Colonia Romana". Da queste verità storiche, riferite dallo stesso Cesare ne' suoi commentari, da Plutarco, da Svetonio e da Dione oltre molti altri, ho preso fondamento di fingere che la ripulsa data a Domizio di rinnciargli il governo accadesse in Torino, ed appunto nel giorno che Cesare nominò "Colonia Giulia" la detta città; e perché non potevano bastarmi i fatti e personaggi puramente storici, ho in esso introdotti Luterio principe di Cardurci e Calpurnia moglie di Cesare, fingendo il primo stato prigioniero de' Romani per opera di Cesare, e l'altra sposa solamente promessa di questo, per giustificare da un canto e coonestare dall'altro gli odi e gli amori de' quali ho vestito gli attori dal mio poema. A riserva de' sopraccennati, tutti gli altri sono di mia invenzione, ed io gli ho figurati assai congiunti, o di sangue o d'interessi, co' principali, perché possano esser creduti, se non veri, almen verisimili».
- 13 Questo dramma non ha nessun rapporto, malgrado il titolo, con *La gelosa di se stessa* di Arcangelo Spagna (Roma, F. Guagni 1689; poi nei *Melodrammi scenici*, Roma, D. A. Ercole 1709, 123–166), rappresentato a Roma nel febbraio del 1689 nel palazzo Barberini alle Quattro Fontane, su soggetto desunto da *La celosa de si misma* di Tirso de Molina. Cfr. MARIA GRAZIA PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna*

riprende qui i modi della pastorale di matrice arcadica, tanto nella caratterizzazione e onomastica dei personaggi (i pastori Alcindo, Filauo, Sireno e Leucippe; le ninfe Eurilla e Corinna), quanto nella costruzione del testo, in particolare delle arie, tutte giocate sui consueti *topoi* di paragone (cfr. I,7: «Augelletto prigioniero»; I,10: «Non ben ama chi è felice»; II,6: «Non è il più rio dolor»¹⁴).

Dopo vari altri incarichi presso famiglie nobili dell'Italia settentrionale e al seguito dell'ambasciatore del duca di Savoia a Parigi, nel luglio 1701 Bernardoni divenne secondo poeta cesareo a Vienna, dapprima al servizio dell'imperatore Leopoldo I insieme col poeta Donato Cupeda, e poi di Giuseppe I insieme con Silvio Stampiglia.¹⁵ Risale a questo primo periodo viennese la composizione di *L'amore vuol somiglianza* (Vienna, Cosmerovio, 1702), melodramma stampato nel 1702 e messo in musica da Carlo Agostino Badia (con i balletti di Johann Joseph Hoffer, violinista di corte, e le scene di Ludovico Antonio Burnacini)¹⁶ in occasione del compleanno dell'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa, terza consorte di Leopoldo I (la dedica, firmata da Bernardoni, è datata 6 gennaio 1702).¹⁷ Il dramma riprende gli eventi storici narrati da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I: 39–42 e 46–48) e Lucio Floro (*Historia romana*), con

e l'Europa, Firenze, Alinea 2009 («Commedia aurea spagnola e pubblico italiano», 7), 31 sg; NANCY L. D'ANTUONO, *Il teatro in musica tra fonti spagnole e Commedia dell'arte*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica 2003, 213–236: 219, note 19 e 20.

14 Cfr. MARIA GRAZIA ACCORSI, *Pastori e teatro: poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi 1999, 135 sg.

15 Cfr. almeno FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, Wien, Sexl 1955 («Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung», 1951–1952, 7–117); HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25); *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1989 («Studi di musica veneta», 16).

16 Per l'operato dei Burnacini a Vienna cfr. almeno ANDREA SOMMER-MATHIS, *The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena*, «Music in Art», XVII/1–2, Spring-Fall 2007, 70–96; EAD., *Barockes Kulissen- und Maschinentheater*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, a cura di Margret Scharrer, Heiko Laß e Matthias Müller, Heidelberg, Heidelberg University Publishing 2020 («Höfische Kultur interdisziplinär: Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur», 1), 231–266.

17 Il dramma fu stampato anche nella traduzione tedesca del poeta di corte Joseph Triller (1678–1721): «Die Lieb verlangt ihre Gleichheit. | An dem Glorwürdigsten | GeburtsTag | Ihrer Majest. der Römischen | Käyserin ELEONORA | MAGDALENA | THERESIA. Auff Allernädigsten Befelch | Ihrer Römischen Kayserlichen | Majestätt | LEOPOLD | Deß Ersten / | Wälsch gesungener vorgestellet / [...] / | In das Teutsche übersetzt / durch Herrn Joseph | Triller / der Röm Kayserl. Majest. HoffPoeten. | Wienn in Oesterreich / bey Susanna Christina | Cosmerovin / der R. K. M. HoffBuchdruckerin». Cfr. H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 574 sg.; MICHAEL RITTER, «*Man sieht der Sternen König glantzen*»: *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien, Praesens 1999, 102.

il romano Lucio Tarquinio “il Superbo” che uccide la prima moglie Tullia maggiore per poter sposare la cognata Tullia minore, dopo che questa ebbe avvelenato il primo consorte, Arunte Tarquinio. Poiché una simile truce vicenda si sarebbe mal accordata con la cornice celebrativa in cui la rappresentazione s’inseriva, «per scemare l’orrore che portano seco tanto gli amori quanto gli odii di Tarquinio e di Tullia, e per migliorare il costume di questi» Bernardoni fa ricorso alla finzione. Ocrisia, figlia di Servio Tullio, risulta innamorata di Aronte, fratello di Tarquinio, che la ricambia; Tarquinio ama a sua volta Tullia, secondogenita di Servio; ma Aronte è già promesso a Tullia, e Ocrisia a Tarquinio. Le complicazioni si risolvono nell’ultima scena, con l’intervento clemente di Servio Tullio, che ristabilisce i giusti accoppiamenti e impartisce a Tarquinio, col suo comportamento esemplare, una opportuna lezione sulle virtù del sovrano. Si veda a tal proposito l’aria di sortita di Tullio (I,3):

Più del sangue è la Virtù,
che quaggiù
fa l’uom gentile.
Quel che vien dall’opre altrui
senza nui
è un onor bugiardo e vile.
Più del &c.

A questa Tarquinio puntualmente risponde sul finire dell’opera (III,12), in un passo di recitativo:

Servio, del tuo gran core
impara il mio: non può insegnar viltade
sì glorioso esempio. Abiti il regno
che Roma, il Cielo e il tuo valor t’han dato,
non vo’ farmi più reo col farmi ingrato.

Risale ancora al novembre 1702 un altro “poemetto drammatico per musica”, *La clemenza d’Augusto* (Vienna, Cosmerovio, 1702), messo in musica da Johann Joseph Fux per l’onomastico di Leopoldo I.¹⁸ Il piccolo dramma – un atto unico di 13 scene –, ri-

18 «La Clemenza d’Augusto. / POEMETTO DRAMMATICO / Nel Giorno del Gloriosissimo NOME / Della Sac. Ces. Real Maestà / DI / LEOPOLDO I. / IMPERATOR de’ ROMANI / SEMPRE AVGVSTO. / Per Comando / Della Sac. Ces. Real Maestà / DELL’IMPERATRICE / ELEONORA, / MADDALENA / TERESA. / L’Anno M. DCCII. / Posto in Musica dal Sig.^r Gio: Giuseppe Fux, Compositore / di Musica in servizio di S. M. C. / VIENNA D’AVSTRIA. / Appresso gl’Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C.» Il dramma

prende l'intreccio del *Cinna ou La clémence d'Auguste* di Pierre Corneille, rappresentato a Parigi nel 1642.¹⁹ Per enfatizzare il finale lieto del dramma, la *pièce* di Bernardoni integra nel *plot* la congiura di Lepido a quella di Cinna, e raddoppia l'intreccio amoroso.²⁰ Nella dedica all'imperatrice l'autore motiva questa scelta in toni encomiastici, affinché «la più bella virtù del più grande e più felice tra i cesari, posta in paragone con quella del gloriosissimo suo sposo, faccia al mondo conoscere quanto gran differenza di meriti vi sia tra il primo Augusto e l'augustissimo Leopoldo». L'opera delinea, ancora una volta, il ritratto del sovrano ideale, che da rappresentante sommo del potere diviene una personalità superiore ai suoi sudditi per virtù e intelligenza, che mette le proprie inclinazioni al servizio del bene comune. Il monarca illuminato manifesta la sua missione divina rinunciando alla vendetta e indulgendo alla bontà, e ciò si evince dai versi dell'ultima aria di Ottavio, posta a chiusura del dramma:

So che dolce è il vendicarsi,
ma più dolce è il perdonar.
Io non vo' che del mio soglio
guardia sian gli altrui timori;
per poter sovra de' cori
sol mi piace il mio poter.

Nel 1705 Bernardoni dà alle stampe, presso l'editore Van Ghelen di Vienna, il primo volume delle sue *Rime varie*, dedicate a Giuseppe II, e la prima parte dei *Poemi drammatici* (Bologna, Pisarri 1706), offerti al principe Ferdinando di Toscana, che sarà poi seguita da due successivi volumi (Bologna, Pisarri 1707 e Vienna, Van Ghelen 1707), indirizzati rispettivamente al duca di Modena Rinaldo I d'Este e a Giuseppe Ignazio conte di Paar. Questo compendio letterario dei lavori teatrali precedentemente

comparve nella traduzione tedesca coeva: «Die Mildigkeit deß Kaysers | Octavij Augusti. | An dem Glorwürdigsten | Nahmens-Tag | Der | Röm. Kayserl. Majestät | LEOPOLD | Deß Ersten/ | Auff Allernädigsten Befehl | Ihrer Röm. Kayserl. Majestät | ELEONORA | MAGDALENA | THERESIA | Wälsch-gesungener vorgestellt | Im Jahr 1702. | Mit der Music zu denen Worten / Herrn Johann Joseph | Fux / der Röm. Kayserl. Mayest. Compositoren. | Zu dem Tantz / Herrn Johann Joseph Hoffer / der Röm. | Kayserl. Mayest. Cammer-Musici. | Gedruckt zu Wienn/ | Bey den Cosmerovischen Erben / der R. K. M. Hof-Buchdruckerey».

19 Per questa filiazione, cfr. ANNA LAURA BELLINA, *Da Leopoldo I a Leopoldo II. In margine alla "Clemenza di Tito"*, in *Metastasio poeta dell'unità europea*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Cairà Lumetti, Roma, Aracne 2001, 493–509.

20 Così nell'*argomento*, p. [6]: «Si finge che Claudia, figlia di Fulvia stata moglie di Marc'Antonio, in vendetta che Ottavio non le avesse mantenuta la fede a lei data di sposo, si fosse fatta capo della congiura di Lepido; e che questi fosse irritato contro d'Ottavio, non solo per la grandezza da lui rapita a suo padre, ma per l'amore che portava a Claudia».

composti dal vignolese, variamente suddivisibili per generi (tragedie, drammi per musica, poemetti drammatici, oratori), dà conto dell'attività drammaturgica di Bernardoni e consente di apprezzarne i tratti stilistici salienti, in primo luogo quella semplicità e scorrevolezza strutturali tipiche della produzione di corte che ebbero indubbia influenza sulla scrittura del teatro per musica viennese di primo Settecento.

A partire dal 1706 Bernardoni condivise la funzione di poeta cesareo con il laziale Silvio Stampiglia. Appartengono a questo secondo periodo viennese altri importanti drammi musicali, il primo dei quali, *Meleagro*, fu rappresentato il 16 agosto 1706 alla Favorita²¹ per il compleanno dell'imperatore Giuseppe I, con musica di Marc'Antonio Ziani, scene di Ludovico Burnacini, coreografie di Pietro Simon Levassori e Johann Joseph Hoffer.²² I tre atti dell'opera, per dichiarazione dello stesso Bernardoni basati su una favola «cavata da Ovidio e da altri autori», ancora una volta non vanno esenti da una serie di «invenzioni» del drammaturgo: rispetto a quanto narrato nella fonte classica, vengono infatti omessi alcuni segmenti narrativi e inseriti due nuovi personaggi.²³

21 Sul teatro di questa residenza estiva si veda ANDREA SOMMER-MATHIS, *Visiones del poder en un ambiente pastoril. La residencia estival de la Favorita como lugar festivo de los Habsburgo*, in *Visiones de un Imperio en fiesta*, a cura di Inmaculada Rodríguez Moya e Victor Mínguez Cornelles, Madrid, Fundación Carlos de Amberes 2016, 341–360; EAD., *La Favorita festeggiante: The Imperial Summer Residence of the Habsburgs as Festive Venue*, in *Architectures of Festival in Early Modern Europe. Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space*, a cura di J. R. Mulryne, Krista De Jonge, Pieter Martens, R. L. M. Morris, Londra-New York, Routledge 2018, 275–298.

22 «MELEAGRO / DRAMMA PER MUSICA. / Rappresentato nel felicissimo Giorno / NATALIZIO / Della S. C. R. M. di / GIUSEPPE I. / IMPERATOR DE' ROMANI, / SEMPRE AUGUSTO. / Per Comando / Della S. C. R. M. / DELL'IMPERATRICE / AMALIA, / WILLELMINA, / L'Anno M. DCCVI. / Posto in Musica dal Sig. Marc'Antonio Ziani, / Vice-Maestro di Cappella di S. M. C. / Con l'Arie per i Balli del Sig. Gio. Gioseffo/Hoffer, Violinista di S. M. C. / VIENNA D'AVSTRIA. / Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stam- / peria di S. M. C.». Per la traduzione tedesca coeva: «Der MELEAGRO. | An dem Glorwürdigsten | Geburts-Tag | Der Röm. Kayserl. Majest. | JOSEPHI | Deß Ersten/ | Auff Allernädigsten Befelch | Ihrer | Röm. Kayserl. Majest. | AMALIE | WILELMINE, | Wälschgesungener vorgestellt | Im Jahr 1706. | Mit der Music zu denen Worten deß Herrn | Marc' Antonio Ziani, der Röm. Kays. Majest. | Vice-Capellmeisters. | Zu denen Tänzten deß Herrn Johann Joseph | Hoffer, der Röm. Kays. Majest. Cammer-Musici. | Gedruckt zu Wienn bey den Cosmerovischen Erben/ | der R. K. M. Hof-Buchdruckerey». La partitura del *Meleagro* di conserva in A-Wn, Mus.Hs. 17175/1–3.

23 Così recita l'*argomento* (p. [5] sg.): «È così nota la favola di Meleagro sovra della quale, cavata da Ovidio e da altri autori, ho composto il dramma che ti presento, che io potrei forse risparmiartene una più lunga informazione se l'avevsi interamente seguita. Perché però io non ho preso dagli autori antichi che la vittoria ottenuta da Meleagro contro l'orribil cignale che devastavagli il regno e l'amore di questo principe verso Atalanta, violento sino a uccidere in grazia di lei due fratelli della regina sua madre, mi son creduto in obbligo di giustificare la mia condotta tanto sopra quello che ho lasciato dell'altrui invenzione, quanto sopra ciò che vi ha aggiunto la mia. Ho dunque omesso di fare che Meleagro uccida i principi suoi zii materni, per evitare la funesta conseguenza della morte che a lui ne costò e la quale, posta in scena, avrebbe contro il mio disegno renduto il fine del dramma troppo funesto. Ho introdotto il perso-

Proprio questi inserimenti lasciano supporre che Bernardoni avesse sottomano qualche ipotetico modello teatrale, forse di derivazione francese: la figura di Elisa, personaggio introdotto da Bernardoni in deroga al dettato ovidiano, compare infatti tra gli interlocutori del *Méléagre* di Joseph de La Grange (Amsterdam, Jacques Desbordes 1702), seppur come «nymphé de la suite d'Atalante». Tale ipotetica derivazione non è impossibile per un letterato che sin dagli anni giovanili s'era molto appassionato al teatro d'Oltralpe, in particolar modo nei suoi contatti con l'ambiente culturale bolognese.²⁴

Se anche un altro "poemetto drammatico per musica", *Arminio*,²⁵ allestito con la musica di Antonio Maria Bononcini il 27 luglio 1706 nel Teatro nuovo della Favorita per il compleanno dell'imperatore, ammicca all'*Arminius ou Les frères ennemis* di Georges de Scudéry (Paris, Toussaint-Quinet, 1644), il caso di *Amor tra nemici* (Vienna, Cosmerovio, 1708),²⁶ rappresentato il 26 luglio 1708 nel Teatro di Corte per il trentesimo

naggio d'Elisa per dare all'odio inveterato d'Agenore, di lei padre, contro del re, un motivo più forte, e mi son pure presa la libertà d'introdurvi Ippomene, del quale peraltro Ovidio non parla, scrivendo questo fatto sì perché convengono tutti gli scrittori che questo principe e non Meleagro sposasse veramente Atalanta, come anche perché ho creduto di rendere Meleagro d'un carattere migliore facendolo sposare una principessa con la quale egli aveva qualche precedente impegno che accoppiandolo in matrimonio con Atalanta, conosciuta da lui innamorata d'un altro principe. Potrei soggiungere molto di più in difesa d'un componimento intorno a cui non ho potuto spendere che tre settimane di tempo, se non avessi più occasione di confidarmi nella tua cortesia che di premunirmi contro della tua critica, e se al dispetto di qualche indisposizione che mi ha travagliato nel tempo che io stava facendo i versi non potessi assicurarti esser forse questi i più degni del tuo compatimento che mai siano usciti dalla mia penna.

24 Bologna e Roma furono i centri di maggior diffusione delle traduzioni e rielaborazioni in prosa di drammi francesi rappresentati, nel primo Settecento, nei teatri privati, collegi e accademie italiane. Un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze (Raccolta Tordi 186), redatto ad uso del sacerdote fiorentino Gaetano Martini, registra una cinquantina di «commedie in prosa stampate, manoscritte, in musica e verso lirico». A Bologna gli stampatori Monti e Longhi contribuirono in modo determinante alla diffusione dei testi drammatici francesi in Italia. Bernardoni entrò in età giovanile nel cenacolo intellettuale costituitosi attorno all'editore Lelio Dalla Volpe. Cfr. NICOLA MANGINI, *Sul teatro tragico francese in Italia nel secolo XVIII*, «Convivium», XXXII, 1964, 347-368; SIMONETTA INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia*. L. A. Muratori, G. G. Orsi, P. J. Martello, «La rassegna della Letteratura Italiana», LXXVIII-7/1-2, gennaio-agosto 1974, 64-69; GIOVANNI SAVERIO SANTANGELI, CLAUDIO VINTI, *Le traduzioni del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1981. Per le influenze della drammaturgia francese nel teatro l'opera si veda almeno PIERO WEISS, *Teorie drammatiche e 'infrancosamento': motivi della 'riforma' melodrammatica nel primo Settecento*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, II, Firenze, Olschki 1982, 273-296.

25 Copie della partitura manoscritta si conservano in A-Wn (Mus.Hs. 17647) e in D-DI (Mus. 2209-F-1). Copia manoscritta del libretto è custodita in D-DI (MT.2546, misc.3): «Arminio/Poemetto Drammatico/Nel felicissimo Giorno Natalizio/Della S: C: R: M: / Di/GIUSEPPE I / Imperator de' Romani/ Sempre Augusto. / L'Anno 1706».

26 «AMOR / TRA NEMICI. / DRAMMA PER MUSICA / RAPPRESENTATO / Nel Felicissimo Giorno Natalizio / DELLA S.C.R.M. DI / GIUSEPPE I. / IMPERADOR / DE' ROMANI, / SEMPRE AUGUSTO. / Per Comando della

compleanno dell'imperatore con musica di Attilio Ariosti, è ancora più significativo. Nell'*argomento*, Bernardoni specifica che gli «avvenimenti, in parte veri in parte non lontani dal verisimile, sono cavati da vari scrittori dell'istoria di Spagna, da una comedia di Lope de Vega Carpio intitolata *La embidia de la nobleza*, e da una tragedia francese d'incerto autore». Ciò lascia intravedere, oltre al nesso con il teatro spagnolo del *siglo de oro*, un legame con *La Généreuse ingratitude* di Quinault, *tragi-comédie pastorale* del 1657. Viene qui ripreso un tema assai caro al teatro sei-settecentesco: quello del travestimento con cambio di genere (Asteria nei panni di Orcane) che investe una principessa costretta a vestire i panni di un uomo per ragioni politiche, e in fondo in fondo anche amorose.

L'ultimo dramma per musica viennese di Bernardoni che citiamo, successivo ai poeti drammatici *Ercole vincitore di Gerione* (rappresentato il 4 novembre 1708 con musiche di C. A. Badia) e *Ippolito* (dato il 19 marzo 1710 con musiche di A. M. Bononcini), è il *Tigrane, re d'Armenia*, rappresentato il 25 luglio 1710 con musiche di A. M. Bononcini, scene di Francesco Bibiena, coreografie di Pietro Simone Levasori della Motta e Alessandro di Phillebois.²⁷ La fortuna di quest'opera lungo la prima metà del Settecento fu vasta: ripreso ancora Vienna nel luglio 1710, nel 1724 fu riproposto al Teatro Capranica di Roma come *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero Il Tigrane*, con musiche di Benedetto Micheli (atto I), Nicola Romaldi (atto III) e Antonio Vivaldi (atto II). Con varie revisioni di autori anonimi nel 1729 fu dato a Napoli al S. Bartolomeo come *Tigrane*, con musica di Johann Adolf Hasse, e poi nel 1741 al S. Giovanni Grisostomo di Venezia con musiche di Giuseppe Arena.²⁸

S. C. R. Maestà / DELL'IMPERADRICE / AMALIA / WILLELMINA. / L'ANNO M. DCCVIII. / *Posto in Musica dal P. Attilio Ariosti. / VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di / Sua Maestà Cesare».*

27 «TIGRANE / RE D'ARMENIA. / DRAMMA PER MUSICA / RAPPRESENTATO / Nel felicissimo Giorno Natalizio / DELLA S. C. R. M. DI / GIUSEPPE I. / IMPERADOR / DE' ROMANI, / SEMPRE AUGUSTO. / *Per Commando della S. C. R. M. / DELL'IMPERADRICE / AMALIA / WILLELMINA. / L'ANNO M. DCCX. / Posto in Musica dal Sig. Antonio Bononcini. / VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di / Sua Maestà Cesare».* Sullo sfondo dei fatti storici narrati da Giustino, «si finge che tra i re d'Armenia e di Ponto fosse grave ed antica inimicizia per cagion della quale Tigrane, innamorato per fama delle bellezze di Cleopatra in tempo che non era ancora salito al trono d'Armenia, venisse in incognito sotto nome di Farnace alla corte di Mitridate. Che da esso, dopo diverse prove date del suo valore, gli fosse confidato il comando dell'armi reali; e che finalmente (nel che si prende l'arbitrio di alterare alcun poco l'ordine cronologico) alla testa di esse, dopo di aver già spogliato in favore di Mitridate Ariobarzane del regno di Capadocia, spogliasse ancora Nicomede di quello di Bitinia, cominciando appunto l'azione nel giorno in cui egli tornò vincitore da quest'ultima guerra».

28 Sulla fortuna di *Tigrane* cfr. FRANCESCO PIOVANO, *Un opéra inconnu de Gluck*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IX/2, 1908, 231-281; JOHN A. RICE, *Mid-Eighteenth-Century Opera Seria Evoked in a Print by Marc'Antonio dal Re*, «Music in Art», XXIV/1-2, 2009, 153-164; REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki 2008, 334-336 (in part. sull'importanza del dramma di Bernardoni).

La scrittura teatrale e musicale di Bernardoni, tanto nei lavori di ascendenza pastorale quanto in quelli più segnatamente drammatici, si muove in costante dialogo tra due direttrici poetiche principali: da un lato l'esigenza normalizzatrice arcadica, che punta verso una sempre maggiore semplificazione del *plot*; dall'altro, l'influenza evidente del teatro classico francese, che gli fornisce un serbatoio cospicuo di trame e motivi. Gli intrecci costruiti da Bernardoni poggiano su un'impalcatura poco distante dalla prassi scrittoria primo settecentesca, ovvero sulla concatenazione di scene simmetricamente suddivise tra la dinamicità dei recitativi e l'efficace profilazione degli affetti dei personaggi espressa nelle arie. La rielaborazione delle fonti letterarie e drammatiche di partenza risponde appieno alle convenzioni del teatro per musica, ed è indirizzato con efficacia al contesto di produzione e fruizione cui è destinato. Tra queste rientrano anche l'eliminazione della gran parte dei personaggi subalterni e la conseguente concentrazione dell'azione su sette/otto interlocutori principali, ai quali il drammaturgo assegna, secondo il consueto principio gerarchico, la permanenza in scena e il numero delle arie.

*

Il già cospicuo catalogo delle opere drammatiche di Bernardoni, qui solo sommariamente passate in rassegna rispetto ai principali titoli musicali prodotti a Vienna, può arricchirsi oggi di un nuovo titolo. La Biblioteca Universitaria di Bologna conserva infatti un testo drammatico adespoto e frammentario (ms. 3782) che può essere attribuito con buona sicurezza al drammaturgo di Vignola.²⁹ Si tratta di un opuscolo di 34 carte recante, in copia calligrafica, il solo prim'atto – quindici scene in totale – di un "dramma per musica" (così è definito nel frontespizio) intitolato *Le due Ifigénie*, trascritte con tutta probabilità nella loro forma di abbozzo iniziale; almeno questo sembra di poter evincere dall'indicazione finale apposta sul *recto* dell'ultima carta, in calce all'ultima scena: «Qui si potrebbe finire l'Atto P.^{mo}».

Il manoscritto, forse di fattura viennese (si veda poco oltre), è stato confezionato certamente dalla stessa mano che ha redatto almeno un altro libretto manoscritto di un dramma di Bernardoni, quello dell'*Arminio* messo in musica da A. M. Bononcini e rappresentato a Vienna il 26 luglio 1706, conservato nella Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda.³⁰ Il libretto bolognese appartiene

29 Desidero ringraziare Nicola Usula per avermi segnalato questo manoscritto bolognese suggerendome l'attribuzione, e per avermi fornito lo spunto di partenza per questa ricerca. Il testo integrale del manoscritto si legge in NICOLA BADOLATO, "Le due Ifigénie: un abbozzo d'un dramma per musica di Pietro Antonio Bernardoni, «Atti e Memorie dell'Arcadia», X, 2021, 175–246.

30 Cfr. qui nota 25. Il manoscritto è disponibile online in <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/53358/3/> (accesso del 17.6.2024). La partitura dell'*Arminio* è stesa dal copista che il RISM identifica

alla collezione che fu dello speziale e antiquario Ubaldo Zanetti (1698–1769), raccoglitore di cose d'arte e di libri e personalità particolarmente in vista nella società bolognese di metà Settecento.³¹ La grafia del manoscritto è peraltro molto simile a quella di alcuni drammi rappresentati a Bologna tra fine Sei e inizio Settecento, perlopiù ricavati da testi teatrali francesi, oggi custoditi nell'Archivio Ranuzzi presso l'Harry Ransom Humanity Research Center dell'University of Texas at Austin.³² Tra questi, si veda almeno il ms. Ph.12983.III intitolato *Il Vincislao*, rappresentato tra il 29 agosto e il 18 settembre 1693 a Bologna nel palazzo della famiglia Volta.³³

L'attribuzione di questo manoscritto a Bernardoni si appoggia su due elementi testuali. Nella quattordicesima scena dell'abbozzo del libretto bolognese compaiono due brevi quartine di quinari che ricorrono in un successivo dramma per musica, *L'Eraclio* (I,1, vv. 66–73), pensato e in realtà mai davvero rappresentato per il teatro privato del cardinale Pietro Ottoboni alla Cancelleria nel 1712 con le musiche di Carlo Francesco Pollarolo, Francesco Gasparini e un terzo compositore ignoto.³⁴ Si noterà nella trascrizione seguente che *L'Eraclio* ripropone alla lettera (con una minima variante al terzo

come S DI 274 (<https://opac.rism.info/search?id=212007537&View=rism>), la cui mano pare corrispondere a quella che troviamo su alcune partiture conservate in A-Wn: *L'Umanità redenta* (1669) di Antonio Draghi (Mus.Hs. 18878); *L'Invidia conculcata dalla Virtù, Merto, Valore* (1664) di Draghi e Pietro Andrea Ziani (Mus.Hs. 17743); la cantata «Che mi giova esser regina» scritta da Bernardoni per Attilio Ariosti (Mus.Hs. 17591.2), testo pubblicato nelle *Rime varie* (p.293 sg.); *Marte placato* (Mus.Hs. 19125), poemetto drammatico del 1704 con musica di Ariosti; *Iulo Ascanio re d'Alba* (Mus.Hs. 17247) di Bernardoni con musica di Fux; e infine *Andromeda* di Bernardoni e Bononcini, poemetto drammatico del 1707 (D-DI, Mus.2209-F-2).

31 La raccolta Zanetti nella Biblioteca Universitaria di Bologna consta di oltre tremila tra volumi a stampa e manoscritti. Si vedano RITA DE TATA, «All'insegna della Fenice». *Vita di Ubaldo Zanetti speziale e antiquario bolognese (1698–1769)*, Bologna, Comune di Bologna 2007; CLAUDIA SOLACINI, *La raccolta di stampe di Ubaldo Zanetti (1698–1769)*, «Il Carrobbio: rivista di studi bolognesi», XXXVIII, 2012, 89–100.

32 Cfr. la descrizione dei testi contenuti nei volumi Ph.12982 e Ph.12983 in HARRY RANSOM CENTER – THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, *Ranuzzi Family. A Preliminary Inventory of their Manuscripts at the Harry Ransom Humanities Research Center*, https://txarchives.org/uthrc/finding_aids/00254.xml (accesso del 17.6.2024).

33 Se ne veda la riproduzione parziale in H. VAN DER LINDEN, *The Performance of French Theatre in Bologna*, 62.

34 Di quest'opera sopravvive il libretto a stampa, disponibile in edizione critica nel mio «*All'occhio, all'udito ed al pensiero: gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura 2016, 214–250). Il soggetto dell'Eraclio è ricavato, per dichiarazione dell'autore, dal *Breviarium historicum* di Niceforo di Costantinopoli. Non è da escludersi, tuttavia, che dietro l'enunciazione di questa ricercata fonte bizantina si celino rapporti ben più stretti col teatro classico francese, ad esempio con l'*Héraclius, Empereur d'Orient* di Pierre Corneille (Paris, Antoine de Sommaville 1647), fortunata *tragédie* forse nota a Bernardoni attraverso le numerose traduzioni italiane pubblicate tra il 1691 e il 1701. Le vicende dell'imperatore bizantino non erano peraltro ignote ai palcoscenici operistici: ricordiamo *L'Eraclio* di Nicolò Beregan e Pietro Andrea Ziani

verso) l'aria scritta (e poi cassata con decisi tratti di penna) per *Le due Ifigenie*, pur ampliandola di un'ulteriore strofa:

Le due Ifigenie

Chi d'oltraggiarmi
ebbe l'ardire,
s'ha da pentire
di sua follia.

D'armati e d'armi
cinto sen vada,
della mia spada
vittima ei fia.

&c.

L'Eraclio

Chi d'oltraggiarmi
ebbe l'ardire,
s'ha da perire
di sua follia.

D'armati e d'armi
cinto sen vada,
della mia spada
vittima ei fia.

O benché d'armi
cinto pur vada
di questa spada
vittima ei fia.

Chi &c.

Il manoscritto di Bologna riporta inoltre, nell'ottava scena, quattro versi che ricorrono, seppur con alcune varianti, nella seconda strofa dell'ultima aria della cantata intitolata *Lontananza*, pubblicata dallo stesso Bernardoni nelle *Rime varie* del 1705 (p. 213 sg.). La trascrizione seguente mette in evidenza la vicinanza dei due passi:

Rime varie

Qui il vedere altrui beato
non fa grave il mio soffrir,
né il piacer del fortunato
fa' dispetto al mio martir.

Le due Ifigenie

Il vedere altrui beato
cresce affanno a un mesto cor,
e il piacer del fortunato
fa dispetto al suo dolor.

A partire da questo secondo esempio, sembra dunque plausibile collocare attorno al 1704/1705, e forse a Vienna, la stesura del libretto oggi custodito a Bologna; la frammentarietà del testo, insieme con l'indicazione «Qui si potrebbe finire l'Atto P.^{mo}»,

(Venezia, Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, 1671); poi ripreso a Napoli, Teatro S. Bartolomeo, 1673; a Milano, Teatro Regio, 1678; a Monaco di Baviera, Teatro Elettorale, 1670, con le musiche di Giuseppe Antonio Bernabei; nel 1683 nel Teatro di Verona; al Teatro Malvezzi di Bologna nel 1692; e di nuovo nel 1711 a Napoli, con le musiche di Giuseppe de Bottis.

lascia pensare a un soggetto proposto, e in ultima istanza scartato, per una rappresentazione a corte. Non abbiamo tuttavia documenti che possano fornire ulteriori informazioni sulla genesi di queste *Due Ifigenie*.

Come si evince immediatamente dal titolo, il soggetto di questo unico atto è di matrice euripidea. Come avviene per molti altri lavori di Bernardoni, anche *Le due Ifigenie*, per quanto leggibile solo nell'abbozzo qui trattato, presenta il tema del peso del potere, del conflitto tra la ragion di Stato e la condizione privata del sovrano, del rapporto tra il pubblico bene e il tornaconto personale. Si legga a titolo esemplificativo l'aria che Bernardoni affida ad Agamennone nella sesta scena, in cui la condizione di vita del regnante, gravata da responsabilità e necessità superiori, appare ben più infau-
sta rispetto a quella dei sudditi, ai quali è concesso ciò che al re è vietato, ossia cedere apertamente alle proprie private sofferenze:

Benché sembri a mirarlo felice
è pur crudo il destino dei re.
Infelice
più del volgo è un regnante ben spesso,
perch' il pianto che al volgo è concesso
a un regnante concesso non è.

O si legga l'aria di Ulisse nella seguente scena settima, in cui è chiara la necessità, per chi ha cuore nobile, di dominare le proprie passioni, concedendosi la sola ambizione all'onore:

Chi grande ha il core in petto
non ha più caro affetto
di quello dell'onor.
È il vincere nemici
gran lode e gran virtù,
ma glorioso è più
chi di sé è vincitor.

La figura di Ifigenia, protagonista femminile del dramma, è delineata sin da questo prim'atto in toni eroici. La giovane, che da Euripide in avanti sappiamo destinata a offrirsi consapevole vittima sacrificale per la vittoria bellica del suo popolo, nonché ferma nell'intenzione di rinunciare, insieme con la vita, anche alle proprie passioni amorose, manifesta nei versi di Bernardoni i propri continui rivolgimenti interiori. Così per esempio nella scena X, dopo il commovente incontro col padre, reticente nel confermarle la realizzazione delle promesse nozze con Achille:

Numi, se tal m'accoglie
 un genitor, che sospettar poss'io?
 Ai mali che m'annunzia il cor presago
 inorridisco e fremo,
 e se ben non m'è noto,
 misera, di che tema, io so che temo.

Giove, tu che tutto reggi,
 tu di me senti pietà.
 È a te noto
 ogni mio voto
 e tu sai che per me solo
 il mio cor prieghi non fa.
 Giove &c.

Similmente, anche la figura di Clitennestra è delineata in tutto l'orgoglio regale e materno che contraddistingue il personaggio, soprattutto nei dialoghi con la figlia Ifigenia, allorché la incita a mutare in odio l'iniziale sentimento amoroso che questa aveva provato per l'eroe Achille. Se ne veda un passaggio dalla scena XI:

No, no, figlia, nol renda
 di più superbo un simile sospetto
 ed in odio si cangi il primo affetto.

L'onor nostro offeso a torto
 vuol vendetta, e non pietà,
 e sol può trovar conforto
 se quel core
 traditore
 che l'offese odiar ben sa.
 L'onor &c.

La lettura di questo prim'atto è tuttavia sufficiente a consentirci di individuare con certezza la fonte letteraria cui Bernardoni attinge nella pur parziale stesura del dramma. Si tratta senza dubbio dell'*Iphigénie* di Racine (Paris, Claude Barbin 1675), diffusa a inizio Settecento anche attraverso varie traduzioni italiane, alcune delle quali probabilmente note allo stesso Bernardoni.³⁵ Le simiglianze tra il dramma francese e *Le due*

35 Cfr. il catalogo stampato da LUIGI FERRARI, *Traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Parigi, Librairie Ancienne Édouard Champion 1925, 132-138; LOREDANA CASTORI, *Il mito di*

Ifigenie sono stringenti. Se da un lato si nota a prima vista la presenza, tra gli interlocutori elencati da Bernardoni, del personaggio di Erifile, assente nelle fonti classiche e inserita per la prima volta *ex novo* nel mito di Ifigenia proprio a partire dalla *tragédie* francese (*Ériphile*), sono altresì molto evidenti dall'altro i parallelismi che investono da vicino il dettato. Se compariamo, a mero titolo esemplificativo, la scena terza delle *Due Ifigenie* con la seconda scena del prim'atto dell'*Iphigénie*, o ancora l'ottava scena dell'abbozzo di Bernardoni con la prima dell'atto secondo di Racine, intuiamo a prima vista che il manoscritto bolognese si configura, almeno nelle intenzioni iniziali del nostro poeta, come un vero e proprio adattamento, se non una traduzione in certi casi pressoché letterale, della *tragédie* raciniana.

Oltre a rappresentare dunque una nuova acquisizione, seppur di un testo incompiuto, nel catalogo dei lavori drammatici di Pietro Antonio Bernardoni, *Le due Ifigenie* costituisce testimonianza interessante della tecnica drammaturgica del poeta cesareo, che non esitò in più occasioni ad attingere al serbatoio del teatro classico francese alla ricerca di soggetti da trasportare sui palcoscenici del teatro d'opera. Se in taluni casi la fonte di partenza sembra fornire al poeta una generica ossatura di base, un telaio prelaborato, un insieme di spunti, qualche sequenza di scene particolarmente rilevante, da cui poi scaturisce un'invenzione drammatica in gran parte originale, nel caso qui studiato l'ipotesto francese è impiegato come una traccia da seguire passo passo, da ricalcare con fedeltà, al fine di costruire una sua trasposizione, magari semplificata in qualche passaggio dell'intreccio che più difficilmente si lascerebbe eseguire sulla scena cantata. Certo le scelte di Bernardoni saranno state orientate, di preferenza, verso quei testi ritenuti particolarmente interessanti per i loro contenuti psicologici e per le situazioni di conflitto più emergenti. La conoscenza diretta della lingua francese, e dunque la possibilità di penetrare nel dettaglio anche le più sottili pieghe della scrittura e del verso drammatico, consentono a Bernardoni di riversare con una certa naturalezza il dettato del modello nei costrutti poetici del libretto d'opera, tanto nella scorrevolezza dei versi sciolti, quanto nella maggiore rigidità dei versi misurati.

La figura di Pietro Antonio Bernardoni, lungi dal poter essere esaustivamente analizzata in un saggio introduttivo come il presente, merita certo un posto di primo piano

Ifigenia nel Settecento: riflessioni teoriche e creazioni poetiche, in *I cantieri dell'italianistica* ([https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20Castori\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20Castori(1).pdf), accesso del 17.6.2024). Il mito di Ifigenia riscosse buona fortuna anche sulle scene musicali d'inizio secolo: ricordiamo almeno *I'Ifigenia* di autori anonimi data nel Teatro Obizzi di Padova nel 1705; *L'Ifigenia* di Aurelio Aureli e Agostino Bonaventura Coletti fatta nel Teatro S. Angelo a Venezia nel 1707; *L'Ifigenia in Aulide* e *L'Ifigenia in Tauri* di Carlo Sigismondo Capece e Domenico Scarlatti date a Roma nel teatrino di Maria Casimira di Polonia nel 1713.

tra i drammaturghi per musica del primo Settecento, e con uno specifico riferimento al peculiare contesto viennese, senza di necessità volerla collocare «soltanto tra i precursori della riforma del dramma in musica, per la quale impresa» già la storiografia ottocentesca esigeva «genii non ordinari» quali Zeno e Metastasio,³⁶ nel tentativo di approfondirne lo «stile facile e piano, condito di sentenziosi pensieri, talvolta splendidi di riposta filosofia, tal altra originali e sempre adeguati alla natura de' subbietti, sempre distribuiti con quel criterio di temperanza che, mancato talvolta al gran Metastasio, ebbe mestieri di tutto il fascino nella sua potenza abbellitrice per farselo comportato».³⁷ Le considerazioni qui approntate valgono dunque come prodromi di un'indagine futura che, solo attraverso la lettura attenta e meditata dei numerosi suoi lavori drammatici, potrà a maggior titolo chiarirne le tecniche di scrittura e le intenzioni poetiche.

36 Cfr. *Teatro classico italiano antico e moderno, ovvero Il Parnaso teatrale*, Lipsia, Ernesto Fleischer 1829, XIII.

37 GIUSEPPE ROVANI, *Storia delle lettere e delle arti in Italia... ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, tomo II, Milano, Borroni e Scotti 1856, 476 sg.

II

I temi spirituali

7. OSSERVAZIONI E NOVITÀ SUGLI ORATORI DI ORIGINE ITALIANA ESEGUITI A VIENNA NELLA CAPPELLA DI ELEONORA II GONZAGA

Marko Deisinger (Vienna)

Abstract: Several surviving printed *libretti* document the massive presence of oratorios at the Viennese court, under the patronage of Empress Eleonora II. All the texts printed in Vienna between 1661 and 1663 bear no author name. Previous research allowed us to identify many of them as oratorios of Roman provenance, which is confirmed by a remark transmitted in a letter, where we read that Eleonora had oratorios sent from Rome to Vienna. In the present paper, I have followed the trail of further evidence pointing to Rome. A close Roman connection can be found in both the *Oratorio di Santa Catterina* (1662) and the *Oratorio del Santissimo Natale* (1662). In addition, I present a new source, which enables us to add three further oratorio *libretti* to the list, including *Il figliuol prodigo* (1661) set by Emperor Leopold I to a text by the Roman poet Giovanni Pietro Monesio.

Keywords: Italian oratorio, 17th-century music, Viennese court, Eleonora II Gonzaga, Leopold I, Giovanni Pietro Monesio, Pompeo Colonna, Bartolomeo Beverini.

L'imperatrice Eleonora II della famiglia dei Gonzaga di Mantova ricoprì un ruolo molto significativo agli inizi della storia dell'oratorio d'Oltralpe. Dopo la morte del consorte l'imperatore Ferdinando III fondò infatti nel 1657, nell'ambito del suo stato vedovile, una propria cappella musicale, a cui, a partire dal 1661 fino alla morte nel 1686, fece eseguire nella sua cappella privata, a cadenza regolare, opere di quel nuovo genere musicale appena nato a Roma. Le rappresentazioni avevano luogo tutte le settimane in tempo di quaresima e fino al 1667 anche durante il periodo dell'avvento. Tra gli oratori rappresentati c'erano sia lavori composti alla corte imperiale sia composizioni importate dall'Italia.¹ Specialmente agli inizi, su commissione di Eleonora, venivano allestiti componimenti provenienti da Roma. Più tardi seguirono anche acquisizioni dall'Italia settentrionale e dal centro nord, ma, negli anni, a crescere fu soprattutto la produzione oratoriale locale.

¹ Cfr. MARKO DEISINGER, *Wiener Aufführungen von Oratorien aus Ober- und dem nördlichen Mittelitalien 1665–1705. Zur höfischen Oratorienpflege unter den Habsburgern Eleonora II. und Leopold I.*, «Musicologica Brunensia», XLIX/1, 2014, 43–60. Cfr. anche Appendice II.

Nella sua relazione finale del 1661 Alvisè Molin, il legato alla corte di Vienna, attribuì alla vedova dell'imperatore l'introduzione dell'oratorio a Vienna osservando che Eleonora durante il periodo quaresimale faceva eseguire una volta alla settimana uno di quegli oratori in uso a Roma.² Da lei stessa apprendiamo, attraverso le lettere a suo fratello Carlo II duca di Mantova, che già nel 1661 passò il periodo quaresimale ascoltando prediche e una volta alla settimana oratori, e inoltre che nell'avvento successivo era alle prese con l'organizzazione di rappresentazioni (a cadenza settimanale) di oratori giunti da Roma, sempre in combinazione con una predica.³

Le fonti principali del fenomeno dell'oratorio alla corte di Eleonora sono i libretti – tutti in italiano – stampati a Vienna in occasione delle rappresentazioni tra il 1661 e il 1686. Dietro al fatto che Eleonora non facesse rappresentare oratori in latino si nascondono probabilmente ambizioni di natura didattico-morale, che l'imperatrice vedova perseguiva nello spirito del movimento pietistico romano. Le “orazioni” in musica non erano solo finalizzate allo svago, ma avevano anche lo scopo (in connessione con la predica tenuta tra le due parti dell'oratorio) di comunicare contenuti della fede cattolica, quali per esempio le storie delle vite dei santi, verso cui si orientavano anche la stampa dei libretti e la loro diffusione. Poiché la vita culturale e sociale di corte subiva in molti ambiti un forte influsso dall'Italia, sembrava che per raggiungere questo scopo l'italiano si prestasse meglio rispetto al latino.⁴

Un'ulteriore riflessione sugli oratori cantati nella cappella di Eleonora riguarda il fatto che nei libretti a stampa queste opere sono sempre denominate come «Oratorio». Con ciò si diede un contributo fondamentale affinché questo termine legato al genere, che oggi usiamo comunemente, prendesse piede. È noto che ancora dopo il 1650

2 *Die Relationen der Botschafter über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert*, vol. II, a cura di Joseph Fiedler, Vienna, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei 1867, 49, 53.

3 I passaggi della lettera vennero pubblicati la prima volta in HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25), 666, 670.

4 In quanto centro del cattolicesimo, l'allora città imperiale era profondamente influenzata da forti impulsi controriformistici, di cui era parte anche l'educazione cattolica delle dame di corte provenienti da famiglie protestanti. Come infatti viene spiegato nel libro di Katrin Keller sulle titolari di cariche alla corte barocca viennese, il numero di figlie di nobili protestanti che erano arrivati a corte ai tempi della Guerra dei Trent'Anni non era affatto trascurabile. KATRIN KELLER, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*, Vienna, Böhlau 2005, 43–46. Bisogna inoltre menzionare le “Schiaive della Virtù”, un ordine interconfessionale per nobildonne, iniziato da Eleonora nel 1659 e fondato definitivamente nel 1662, che accoglieva anche membri protestanti. Cfr. MARKO DEISINGER, *Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651–1686)*, «Acta Musicologica», LXXXV/1, 2013, 43–73: 58; MATTHIAS SCHNETTGER, *Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga: Eleonora die Ältere und Eleonora die Jüngere*, in *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, a cura di Bettina Braun, Katrin Keller e Matthias Schnettger, Vienna, Böhlau 2016 («Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung», 64), 117–140: 130.

erano diffusi anche appellativi come «Dialogo», «Coro», «Historia» o «Concerto»; di conseguenza è normale che numerosi oratori rappresentati a Vienna presentino, sia in fonti italiane più antiche che in altre più recenti, denominazioni di genere diverse da «Oratorio».⁵

Per quanto concerne i libretti a stampa viennesi a noi finora noti e relativi al periodo che va dal 1661 al 1663, salta all'occhio che tali pubblicazioni sono tutte adespote. In base alla lista dei libretti a stampa presentata qui in Appendice e ai luoghi in cui sono oggi conservati si può dedurre che nella maggior parte dei casi siamo di fronte a *unica*,⁶ il che pare documentare che il numero di tiratura fosse molto esiguo. Per quanto riguarda i luoghi di conservazione, si può individuare un corposo gruppo di libretti nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. A differenza degli altri libretti, questo gruppo che conta in totale undici pezzi non entrò a far parte della fondamentale bibliografia sulla librettistica italiana di Claudio Sartori,⁷ e di conseguenza è rimasto a lungo trascurato dalla ricerca in campo oratoriale. Benché riuscirono comunque ad identificare quelli restanti, persino esperti del calibro di Arnaldo Morelli⁸ e Christian Speck non hanno visto questi undici libretti.⁹ Tramite studi comparativi sono stato in grado di individuare una parte dei libretti finora ignorati, specialmente dopo aver avuto la possibilità di prendere visione di un inedito catalogo di fonti curato da Rudolf Schnitzler, nel quale sono riportati anche gli undici libretti bolognesi.¹⁰

Dal mio articolo del 2010 sugli oratori romani alla corte degli Asburgo a Vienna nella seconda metà del XVII secolo¹¹ emerge che tra le prime importazioni dall'Italia giunsero a Vienna lavori con testi di Loreto Vittori, Lelio Orsini, Francesco Buti,

5 Si veda qui l'intervento di Noe (*I libretti spirituali di Nicolò Minato*) per una disamina delle varie nomenclature attribuite ai generi drammatici per musica a contenuto sacro.

6 Vedi Appendice I.

7 CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli 1990–1994.

8 ARNALDO MORELLI, *Il "Theatro Spirituale" ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXI, 1986, 61–143. Id., *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XVI/1, 1997, 105–184. I rimandi ai punti rilevanti nelle pubblicazioni di Morelli si trovano nell'Appendice.

9 CHRISTIAN SPECK, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung*, Turnhout, Brepols 2003 («Speculum Musicae», 9). I rimandi ai punti rilevanti del libro di Speck si trovano qui in nota e nell'Appendice.

10 RUDOLF SCHNITZLER, *The Baroque Oratorio at the Imperial Court in Vienna: A Critical Catalogue of Sources/Quellenkatalog zur Geschichte des barocken Oratoriums am Wiener Kaiserhof* (dattiloscritto: ringrazio Herbert Seifert per avermi dato accesso alla sua copia personale).

11 MARKO DEISINGER, *Römische Oratorien am Hof der Habsburger in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zur Einführung und Etablierung des Oratoriums in der kaiserlichen Residenz*, «Musicologica Austriaca», XXIX, 2010, 89–114.

Bartolomeo Conti e Pietro Filippo Bernini, mentre tra i responsabili delle intonazioni figurano i nomi dei più illustri compositori operanti in quegli anni in ambiente romano, come Marco Marazzoli, Carlo Caproli, Giovanni Bicilli e Giacomo Carissimi.

Il presente contributo intende completare il mio lavoro. Nelle prossime pagine, dunque, mi asterrò da una descrizione dettagliata della prassi oratoriale alla corte di Eleonora (già disponibile nel mio articolo): proporrò invece alcuni nuovi ritrovamenti di fonti e approfondimenti che permettono di ampliare la lista degli oratori romani eseguiti nella cappella di Eleonora e di integrarla con ulteriori dati, la cui lista aggiornata si trova nell'Appendice.

Le fonti che hanno contribuito all'identificazione di alcuni libretti adespoti costano principalmente di partiture manoscritte quasi senza eccezione non datate, e di libretti che si trovano per la maggior parte in due raccolte manoscritte di testi oratoriali romani. Una di queste due raccolte è custodita nell'Archivio di Stato di Roma nel Fondo Cartari-Febei ed è datata all'incirca al decennio 1669–1679.¹² L'altra raccolta è invece intitolata *Theatro Spirituale* e si presenta in cinque volumi appartenuti ai Filipini romani,¹³ venne compilata tra il 1677 e il 1679 da Simone Orsini e contiene copie di libretti più antichi.¹⁴

Come risulta da uno studio comparatistico, i libretti viennesi si discostano (in alcuni casi considerevolmente) da quelli tramandati nelle raccolte romane. Si pone dunque la questione di quali fonti – le romane o le viennesi – siano più vicine all'originale. Poiché i testimoni confezionati a Roma presentano testi trascritti in epoca più tarda, è ragionevole supporre che i libretti viennesi corrispondano più all'originale di quelli romani.

È certo che quasi tutti i testi d'oratorio provenienti da Roma e esportati a Vienna sono stati pubblicati per la prima volta nella capitale asburgica. Fa eccezione solo l'oratorio *S. Tomaso*, redatto da Loreto Vittori e stampato a Roma già nel 1652 nei suoi *Dialoghi sacri e morali*,¹⁵ composto in musica da Marco Marazzoli, la cui partitura manoscritta si è conservata a Bologna priva di data.¹⁶ Paragonando tra loro le fonti pervenute, otteniamo il quadro seguente: mentre il testo della partitura del *S. Tomaso* si discosta in alcuni passaggi dalla prima stampa del libretto, coincide invece quasi alla

12 I-Ras, fondo Cartari-Febei, busta 212.

13 I-Rv, ms. P.1-5.

14 Cfr. A. MORELLI, *Il "Theatro Spirituale"*, 63–65; C. SPECK, *Das italienische Oratorium*, XXIX–XXXI.

15 *Per S. Tomaso. Dialogo Decimoquinto*, in: *Dialoghi sacri, e morali del Cavaliere Loreto Vittorii da Spoleti*, Roma, Moneta 1652, 125–131.

16 Vedi Appendice I. 3. Esiste un'edizione moderna di questo oratorio in *Il nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini*, a cura di Arnaldo Morelli, Milano, Skira 2001 («L'Arte Armonica», 4, Serie II, «Musica Palatina», 86–119).

lettera con la versione stampata a Vienna. Come Christian Speck ha illustrato in modo del tutto plausibile nel suo libro sull'oratorio italiano, pare che Marazzoli nel corso della sua composizione musicale avesse praticato degli interventi sul testo originario di Vittori per poter realizzare determinate idee musicali. L'oratorio giunse dunque a Vienna nel 1661, e fu eseguito nella versione alterata dal compositore.¹⁷

Per quanto riguarda le partiture manoscritte pervenute, a Vienna se ne trovano appena quattro, di cui due prodotte a Roma e due alla corte imperiale. Le ultime, conservate nella Biblioteca Nazionale Austriaca sono relative agli oratori di *David prevaricante* (testo: Lelio Orsini, musica: Carlo Caproli)¹⁸ e de *La Vita umana* (testo: Pietro Filippo Bernini, musica: Giovanni Bicilli).¹⁹ Entrambe provengono dall'ex biblioteca privata di Leopoldo I e sono dotate di una rilegatura tipica per la collezione dell'imperatore, fatta di pergamena bianca decorata in oro, il cui piatto anteriore riporta al centro il ritratto di Leopoldo. Mentre la partitura de *La Vita umana* risulta priva di data, quella del *David prevaricante* è datata 1683, il che indica che questo manoscritto fu copiato in occasione dell'allestimento dell'oratorio tenutosi in quell'anno. Probabilmente si trattò di una ripresa, poiché il testo venne stampato a Vienna già nel 1661, plausibilmente in concomitanza con uno spettacolo.

È invece fuor di dubbio che *La Vita umana* venne cantata due volte nella cappella di Eleonora. Esistono infatti due libretti, che documentano una rappresentazione nel 1662 e una ripresa nel 1685. La partitura superstite – priva di data – è riconducibile più verosimilmente alla prima dell'oratorio, dal momento che risulta redatta da un copista che si incontra in due partiture dei primi anni intorno al 1660.²⁰

A favore di una datazione più tarda della partitura de *La Vita umana* depone tuttavia il ritratto dell'imperatore sulla copertina della rilegatura, che mostra Leopoldo I da adulto. Nella biblioteca imperiale l'utilizzo di questo ritratto divenne consueto a partire dal 1665 circa. Prima molte delle partiture ricevettero una legatura che riporta un ritratto dell'imperatore da giovane. Considerando queste discrepanze, verrebbe da pensare che la partitura per *La Vita umana* fosse sì stata redatta da un copista di Eleo-

17 C. SPECK, *Das italienische Oratorium*, 223–233.

18 Vedi Appendice I. 5 e II. 8.

19 Vedi Appendice I. 10 e II. 9.

20 Queste sono le partiture per la “rappresentazione sacra” (sepolcro) *La gara della Misericordia e Giustizia di Dio* (testo: Camillo Scarano, musica: Giuseppe Tricarico, copia in A-Wn Mus.Hs. 18716 Leopoldina), eseguita nella cappella di Eleonora nel 1661, e per la *Ricreazione burlesca* di Pietro Andrea Ziani (copia in A-Wn Mus.Hs. 17746 Leopoldina), la cui esecuzione ebbe luogo il 6 gennaio del 1663 nella Camera dell'imperatrice (vedi H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 49, 450). Inoltre la stessa mano si trova ancora nella partitura adespota, senza titolo e priva di data per un *Dialogo spirituale*, che è stilisticamente collocabile nello stesso periodo (A-Wn Mus.Hs. 18727 Leopoldina, «Dialogo con viole si placet». Interlocutori: Maria, Christo. Incipit: «Sparite pur da me, larve funeste»).

nora ai tempi della prima, ma che soltanto in un secondo momento venne nuovamente rilegata e accolta nella biblioteca privata di Leopoldo. Lo comprova anche l'antica sigla della biblioteca N.2.N.6, in base alla quale la partitura sarebbe piuttosto da datare a un periodo più tardo.²¹

Le altre due partiture manoscritte pervenute a Vienna e conservate sempre nella Biblioteca Nazionale Austriaca sono relative a oratori su testi redatti dal medesimo autore, ovvero dal romano, mecenate delle arti e poi cardinale, Benedetto Pamphilj. I loro titoli sono *Oratorio di Santa Agnese* (musica: Bernardo Pasquini)²² e *Il fratricidio di Caino* (musica: Alessandro Melani).²³

L'*Oratorio di Santa Agnese* esordì domenica 11 aprile del 1677 nell'oratorio della chiesa di Santa Maria a Vallicella (Chiesa Nuova) e un giorno dopo venne ridato nel Palazzo Pamphilj su disposizione della madre del Pamphilj, Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano.²⁴ L'imperatore Leopoldo apprese di queste rappresentazioni pochi giorni dopo: già il 17 aprile Carlo Pio di Savoia, cardinale protettore dei paesi ereditari degli Asburgo, gli comunicò quanto segue da Roma:

Domenica sera alla Chiesa nova fu cantato un Oratorio a cinq[ue] voci di Sant'Agnese accompagnato da gran numero d'instrumenti q[ua]li furono p[er]messi oltre il consueto di quel luogo p[er] esser l'ori[ginale] poesia del s[igno]r D. Benedetto Panfilj, la sera seguente fu replicato dalla s[ignor]a Princip[essa]a di Rosano con l'intervento di alcuni ss[igno]rri Card[ina]li, Princip[ipess]e, Dame, e Cav[alier]i.²⁵

Il fratricidio di Caino esordì un anno dopo il 3 aprile del 1678 con il titolo *Il sacrificio d'Abel*, anch'esso nell'oratorio romano della Chiesa Nuova. La sua partitura, così come quella dell'*Oratorio di Santa Agnese*, presenta un capolettera sontuosamente decorato, che venne realizzato dall'artista romano Silvestro Nola. In quello che apre la Prima parte dell'oratorio *Il fratricidio di Caino* leggiamo «Silvester Nola fecit. 1678», mentre nel frontespizio decorato dell'*Oratorio di Santa Agnese* troviamo «Silvester Nola Fecit 1677» e nel capolettera si leggono le iniziali «S. N.» e la data «1677». Che Nola avesse

21 A Greta Haenen si devono queste indicazioni. Cfr. GRETA HAENEN, *Die (dramatische Musik in der) Schlafkammerbibliothek Kaiser Leopolds I. Sammeltätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, a cura di Margret Scharrer, Heiko Laß e Matthias Müller, Heidelberg, Heidelberg University Publishing 2020 («Höfische Kultur interdisziplinär: Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur», 1), 423–448.

22 Vedi Appendice II. 5.

23 Vedi Appendice II. 6.

24 Cfr. ARNALDO MORELLI, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637–1710)*, Lucca, LIM 2016 («ConNotazioni», 12), 47–48.

25 A-Wös, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Diplomatie und Außenpolitik, Rom, Korrespondenz 61.

ricevuto l'incarico di creare un capolettera per un oratorio di Pamphilj, che l'autore fece poi pervenire all'imperatore, è da desumere da un'annotazione del 1 agosto del 1678 in un registro di conti dell'Archivio Doria-Pamphilj: «A Silvestro Nola due testoni per un letterone fatto all'oratorio di S. E. [= Benedetto Pamphilj] che l'invia all'imperatore». ²⁶ Queste informazioni che ci sono pervenute portano alla conclusione che gli oratori giunsero a Vienna su iniziativa di Pamphilj stesso.

La quantità di materiale pervenuto per i suoi due oratori, se paragonata agli altri lavori di natura simile, risulta relativamente abbondante. Nella maggior parte dei casi, a causa delle cattive condizioni delle fonti, non è più possibile tracciare le traiettorie attraverso le quali gli oratori giunsero da Roma a Vienna. Particolarmente dannosa per la ricerca è stata la perdita dell'archivio di corte di Eleonora. I carteggi, i registri della contabilità e le relazioni dei messi ci avrebbero probabilmente fornito maggiori informazioni su quel reticolato di relazioni attraverso cui avveniva l'acquisizione degli oratori. ²⁷

Una persona che indubbiamente ebbe un ruolo decisivo perché l'oratorio prendesse piede a Vienna, fu il primo maestro di cappella di Eleonora, Giuseppe Tricarico, in carica dal 1657 al 1662. Tricarico fu attivo intorno al 1650 in alcune accademie romane e nel corso della sua carriera musicale ebbe la possibilità di fare esperienze della prassi oratoriale italiana, la quale si rivelò molto utile alla corte dell'imperatrice, in cui l'oratorio stava appena iniziando a diventare parte del cerimoniale di corte. Presumibilmente Tricarico era anche coinvolto nell'acquisizione di oratori da eseguire a corte. ²⁸ Inoltre in una lettera scritta nel 1687 data alle stampe nel 1704, e rimasta finora sconosciuta alla letteratura specializzata, apprendiamo che Tricarico fece parte dei maestri di musica di Leopoldo I, ²⁹ il quale è entrato nella storia della musica come compositore, e – come è noto – anche come autore di oratori.

26 Cit. in ARNALDO MORELLI, *Gli oratori di Bernardo Pasquini: problemi di datazione e di committenza*, in *Percorsi dell'oratorio romano. Da "historia sacra" a melodramma spirituale*, atti della giornata di studi (Viterbo, 11 settembre 1999), a cura di Saverio Franchi, Roma, Ibimus 2002, 67–94: 80–81.

27 Cfr. MARKO DEISINGER, *The Music Chapel of Empress Eleonora II. Source-related Difficulties in Researching the History of an Italian-dominated Institution in Vienna (1657–1686)*, «Athens Journal of Humanities and Arts», III/3, 2016, 171–180.

28 Cfr. MARKO DEISINGER, *Giuseppe Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Aufführungen von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II.*, in *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, a cura di Tassilo Erhardt, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 («Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung», 29), 169–190.

29 Giovanni Francesco Gemelli Careri a Maria Elena d'Ottesnac, 3 novembre 1687: «Or, venendo a quel, che m'imponeste, vi so a dire, che componimento alcuno musicale dell'Imperadore non potè venirmi per le mani in tutto il tempo che feci dimora in Vienna. Mi promisero di mandarlomi sino in Italia: ma quel che non si fa per l'amico presente, rade volte viene in memoria quand'egli è lontano. Il giudizio, che fa cotesto Cavaliere, che dite, di tai componimenti, si è il vero è 'l comune degli intendenti. Egli compon' l'Imperadore secondo tutte le buone regole dell'arte, a quattro, e a cinque voci; e fra gli altri

Con questa indicazione si passa ora a un nuovo ritrovamento, che arricchisce di ben quattro unità la lista dei libretti di oratori adespoti stampati a Vienna, sebbene per uno di questi si tratti di un'ulteriore copia di un libretto già conosciuto e identificato. Tutti e quattro i libretti vennero stampati nel 1661 e si trovano oggi nella biblioteca dell'abbazia di Herzogenburg in Bassa Austria.³⁰ Il libretto già conosciuto è quello dell'oratorio *Davide prevaricante*,³¹ steso da Lelio Orsini e messo in musica da Carlo Caproli. Come sopra accennato, il libretto non apporta nessuna prova di una rappresentazione, ciò nonostante in considerazione del contesto dato, si può presumere che la stampa del libretto avvenne in relazione a un allestimento nella cappella dell'imperatrice.³²

Gli altri tre libretti hanno i seguenti titoli: *Di Iefte Oratorio*,³³ *Dio umanato*³⁴ e *Il Figliuol prodigo*.³⁵ Per l'ultimo si tratta di un oratorio composto dal poeta romano Giovanni Pietro Monesio,³⁶ che per incarico degli Asburgo spediva ogni tanto dei testi da mettere in musica a Vienna. Nella prefazione dell'opera di Monesio *Indovinelli amorosi* stampata a Vienna nel 1661, risulta che il *Figliuol prodigo* al momento della stesura della prefazione fosse già nelle mani di Leopoldo I.³⁷ Come dimostra una partitura

Maestri, have avuto l'onor d'insegnarlo il nostro Gioseffo Tricarico da Gallipoli». GIOVANNI FRANCESCO GEMELLI CARERI, *Viaggi per Europa [...] Parte seconda contenente insieme la relazione di due campagne, fatte dall'autore in Ungheria, per mezzo di varie lettere a varie persone indirizzate*, Napoli, Giuseppe Roselli 1704, 422.

30 A-H, C-21/3-17. Tutti e quattro fanno parte di una cartella rilegata contenente ulteriori stampe della stessa epoca, tra cui il *Perioche* (scil. versione ridotta o riassunto di un lavoro teatrale) del dramma gesuitico *Cyrus nati Messiae typus* (Vienna 1661), l'*Idilio sacro* (Amberes 1660) di Bernardino de Rebolledo, il libretto de *Il Pentimento, l'Amore verso Dio, con il Pianto delle Marie, et de Peccatori* (Vienna 1661) di Antonio Draghi con musiche di Antonio Bertali, come pure i libretti delle opere drammatiche di Aurelio Amalteo *Gli Amori d'Apollo con Clizia* e *Gli Amori piacevoli d'Ergasto* (entrambi Vienna 1661). Il dorso del libro porta la scritta «Drami italiani, spagnuoli». Nella coperta anteriore si trova un'etichetta, su cui risulta, che il volume si trovava in origine nella biblioteca di Walpersdorf.

31 Vedi Appendice I. 5.

32 Lo conferma anche il libretto per la ripresa del 1683, dal cui frontespizio risulta che l'oratorio fu cantato nella cappella di Eleonora. Vedi Appendice II. 8.

33 Vedi Appendice I. 6. Interlocutori: Testo, Iefte, Figlia, Donzelle, Coro.

34 Vedi Appendice I. 7. Interlocutori: Testo, Iddio, Cristo, Madre, Discepoli, Coro. L'oratorio viene menzionato ma senza fonti in ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, I: *Von den Anfängen bis 1797*, Vienna, Böhlau 2011, 227, 558.

35 Vedi Appendice I. 8 e III. 1. Interlocutori: Il Figliuol prodigo, Due Amici, Padre, Fratello maggiore, Due Sorelle, Coro nel fine.

36 Per maggiori informazioni su Monesio vedi NADIA AMENDOLA, *La poesia di Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti e Lelio Orsini nella cantata da camera del XVII secolo*, vol. 1, Tesi di Dottorato, Università di Roma "Tor Vergata" 2017, 9-118.

37 «La mia Musa, che per lo passato errò sempre negletta tra gl'ozii di una infelice libertà, ora incatenata dai preziosi favori della magnanima clemenza della M[aes]^{ta} V[ost]^{ra} vanta per sua gloria una fortunata schiavitudine: e come soggetta ai suoi riveriti cenni, dopo aver partorito il Figliuol prodigo, dà alla

manoscritta, conservata nella Biblioteca Nazionale Austriaca, l'oratorio di Monesio fu messo in musica proprio dallo stesso imperatore. Finora si conosceva solo il libretto stampato per una rappresentazione che ebbe luogo tra il 1674 e il 1685,³⁸ tuttavia, con il nuovo rinvenimento è stato chiarito che si trattava di una ripresa.

La partitura conservata nella Biblioteca Nazionale Austriaca si trovava in origine nella biblioteca privata dell'imperatore Leopoldo. Pur mancante di data e come tale registrata in un inventario del 1825,³⁹ il catalogo dei manoscritti della biblioteca stampato nella seconda metà del XIX secolo indica il 1663 come suo anno di creazione.⁴⁰ Questa datazione fu accettata dalla letteratura specializzata, circolando da allora pressoché incontestata. Ludwig Köchel, che nel suo libro su Johann Joseph Fux, uscito nel 1872, conferì per la prima volta alla partitura la datazione 1663, non unì alla sua indicazione alcuna forma di motivazione.⁴¹

Il fatto che la partitura vide la luce prima del 1665 è testimoniato dal ritratto di Leopoldo, ancora giovane, impresso sulla copertina. L'imperatore ritratto da giovane non si trova più sulle copertine delle opere conservate nella sua biblioteca privata dopo circa il 1664. Non da ultimo, che la partitura fosse stata redatta nei primi anni a ridosso del 1660 viene comprovato dalla grafia del copista, che ritroviamo soltanto nelle partiture delle seguenti opere rappresentate alla corte imperiale:⁴² *Il sacrificio d'Abramo* (testo: Nicolò Petronio Caldana, musica: Leopoldo I, 1660),⁴³ *La Magia delusa* (testo: Aurelio Amalteo, musica: Antonio Bertali, 1660),⁴⁴ *Il Ciro crescente* (testo: Aurelio Amalteo,

luce questo nuovo poetico componimento Pastorale degl'Indovinelli amorosi, che avendo avuto motivo dai suoi fortunatissimi comandi, ardisco perciò presentarlo a V[ostra] M[ae]s[te]r[ia] con ogni più umile ossequio in testimonio della mia riverentissima divozione, con la quale alle M[ae]s[te]r[ia] V[o]stre] profondissimamente m'inchino». GIOVANNI PIETRO MONESIO, *Indovinelli amorosi. Ricreatione pastorale per musica*, Vienna, Johann Jacob Kürner 1661 (copia in A-Gu I 28664/6/5).

38 Vedi Appendice III. 4.

39 A-Wn Mus.Hs. 2478, *Verzeichniss jener Musikalien aus der Privat-Sammlung weil: Allerhöchst. S: M: Kaiser Leopold I., welche sich gegenwärtig noch in dem k. k. Hofmusikgrafenamts-Archive befinden*, c. 2r.

40 *Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, a cura della Academia Caesarea Vindobonensis, vol. 9, Vienna, Geroldi 1897, 243.

41 LUDWIG KÖCHEL, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Vienna, A. Hölder 1872, 460, 489.

42 Vedi GRETA HAENEN, *Kaiser Leopold I. als dramatischer Komponist*, in *Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739). Regentschaft und musikalisch-künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert*, a cura di Ursula Kramer e Margret Scharrer, Mainz et alii, Schott 2020 («Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte», 47), 269–282: 272.

43 A-Wn Mus.Hs. 18322 Leopoldina. Per maggiori informazioni su quest'opera si veda ROBERT L. KENDRICK, *Fruits of the Cross. Passiontide Music Theater in Habsburg Vienna*, Oakland, University of California Press 2019, 21, 25.

44 A-Wn Mus.Hs. 18885 Leopoldina.

musica: Antonio Bertali, 1661)⁴⁵ e *Il Pentimento, l'Amore verso Dio, con il pianto delle Marie, et de' Peccatori* (testo: Antonio Draghi, musica Antonio Bertali, 1661). La partitura dell'ultima opera citata assume il titolo di *Maria Magdalena* nel catalogo della biblioteca.⁴⁶

Di Iefte Oratorio proviene ugualmente da Roma, e nel *Theatro Spirituale* risulta adespoto.⁴⁷ Lo stesso titolo compare in un inventario musicale appartenuto ai Filippini di Bologna. Gli oratori ivi contenuti sono indicati con il titolo e l'incipit del testo e a volte con l'indicazione degli autori. Nel caso di *Iefte* l'inventario non ci fornisce notizie né sul librettista né sul compositore.⁴⁸

Nello stesso inventario bolognese, benché sempre adespoto, si trova due volte l'incipit dell'oratorio *Dio umanato*, stavolta col titolo *Madre de' Santi Giacomo e Giovanni che dimanda a Cristo le prime sedie nel di lui regno per i suoi figliuoli*,⁴⁹ il quale risulta degno di nota, in quanto i due apostoli non vengono nominati in nessun passaggio dell'oratorio. Resta incerto se anche quest'oratorio provenga da Roma, poiché nell'inventario in questione incontriamo anche oratori di musicisti della corte di Vienna,⁵⁰ tra cui l'*Oratorio d'Assalonne punito* musicato da Pietro Andrea Ziani⁵¹ e due oratori di Antonio Draghi *Il cuore appassionato*⁵² e *S. Agata*,⁵³ tutti rappresentati per la prima volta nella cappella di Eleonora. Tuttavia, considerando il gran numero di oratori romani presenti nell'inventario, si può presupporre che *Dio umanato* faccia parte degli oratori che nel 1661 l'imperatrice fece importare a Vienna da Roma.

In seguito a recenti ricerche si è arrivati ad accertare un nesso con Roma per altri due libretti di oratori viennesi, già noti benché adespoti. Il primo dei due è il libretto dell'*Oratorio di Santa Catterina*, pubblicato nel 1662 in occasione di un allestimento.⁵⁴ Il libretto è conservato a Bologna in unica copia, ma compare nell'edizione ad

45 A-Wn Mus.Hs. 16038 Leopoldina.

46 A-Wn Mus.Hs. 16010 Leopoldina. Collocazione del libretto: A-Wn *38.E.98, A-H C-21/3-17.

47 I-Rv ms. P.2, *Libro secondo* (1677), *Il sacrificio di Iefte. Oratorio a 5 voci*. Il testo si trova inoltre nella seguente raccolta di libretti manoscritti: I-Rv ms. P.70, sotto il titolo *Istoria sacra di Iefte* (adespoto, non datato). Cit. in A. MORELLI, *Il "Theatro Spirituale"*, 84 (No. 76), 97 (No. 180).

48 Vedi OSCAR MISCHIATI, *Per la storia dell'Oratorio a Bologna. Tre inventari del 1620, 1622 e 1682*, «Collectanea Historiae Musicae», III, 1962, 131-170: 155 (No. 284: *Giefte. Oratorio a 5*).

49 Vedi *ivi*, 145 (No. 57: *La Madre degl'Apostoli SS. Giacomo, e Gio: che dimanda à Christo le prime sedie nel suo regno. Oratorio à 5*), 155 (No. 277).

50 Vedi *ivi*, 142 (No. 5), 145 (No. 56), 146 (No. 73), 152 (No. 208), 156 (No. 309, 313, 314); A. MORELLI, *La circolazione dell'oratorio*, 135 (No. 10), 139 (No. 28), 144 (No. 51), 157 (No. 110), 177 (No. 197); C. SPECK, *Das italienische Oratorium*, 456 (No. 94), 468 (No. 171).

51 Vedi Appendice I. 19.

52 Cfr. H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 479.

53 Vedi Appendice III. 2.

54 Vedi Appendice I. 15.

ampia tiratura del 1755 della *Drammaturgia di Lione Allacci*.⁵⁵ Nel suo registro sulla storia del teatro di Vienna, Alexander von Weilen associò erroneamente al libretto una partitura manoscritta oggi conservata nella Biblioteca Nazionale Austriaca con la segnatura Mus.Hs. 16293,⁵⁶ la quale nel catalogo online della biblioteca viene attribuita a Marc'Antonio Ziani, benché manchi qualsiasi indicazione riguardo a un qualsivoglia autore.⁵⁷ Nella sua catalogazione Weilen, a sua volta, indica come compositore della partitura Pietro Andrea Ziani, e la sua indicazione è stata in seguito assunta anche da altri autori e da allora circola nella letteratura specializzata.⁵⁸

Come risulta da una comparazione tra fonti, il testo della partitura manoscritta anonima e adespota non coincide con quello del libretto della *Santa Catterina* del 1662, ma piuttosto con l'intonazione del libretto *La corte, noviziato del chiostro per la Beata Caterina da Bologna* di Girolamo Frigimelica Roberti, dato alle stampe nel 1700 a Vienna⁵⁹ e nel 1702 a Venezia nella raccolta dello stesso poeta, *Tragedie sacre per musica*.⁶⁰ Da entrambe le pubblicazioni emerge che l'oratorio fu messo in musica da Carlo Agostino Badia e il 21 ottobre del 1700 fu rappresentato nel monastero delle suore orsoline di Vienna.⁶¹

Il poeta dell'*Oratorio di Santa Catterina* del 1662 è risultato essere l'erudito toscano Bartolomeo Beverini. Questi, originario di Lucca, andò a Roma nel 1645 come novizio della Congregazione della Madre di Dio, dove nel 1647 fece il suo noviziato e successivamente studiò teologia. A quest'epoca risalgono anche gli inizi della sua attività letteraria; nel 1650 uscì infatti a Roma il suo idillio *Saeculum niveum, sive de Nivibus Exquilinis*. Dal 1653 Beverini fu attivo come maestro di retorica a Lucca; nel 1665 si recò nuovamente a Roma, ma già nell'anno successivo rientrò definitivamente a Lucca, dove venne nominato per una cattedra pubblica di retorica.⁶² Nel 1666 uscì

55 *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali 1755, 169.

56 ALEXANDER VON WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Vienna, A. Hölder 1901 («Schriften des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen»), 9.

57 Vedi la scheda online: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14301364> (accesso del 17.6.2024).

58 Ad esempio CHRISTIAN FASTL, *Ziani, Familie*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Z/Ziani_Familie.xml (accesso del 17.6.2024); SASKIA MARIA WOYKE, *Pietro Andrea Ziani. Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento*, Frankfurt am Main, Lang 2008 («Perspektiven der Opernforschung», 16), 48, 51.

59 Vedi *Drammaturgia di Lione Allacci* (1755), col. 221.

60 GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Tragedie sacre per musica*, Venezia, Marino Rossetti 1702, 189–204.

61 Cfr. JANET K. PAGE, *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, 235. A Page è sfuggita la partitura.

62 Vedi NICOLA DE BLASI, *Beverini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, 1967, [www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-beverini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-beverini_(Dizionario-Biografico)) (accesso del 17.6.2024); CARLO

rono a Roma le sue *Poesie*, che contengono anche questo oratorio, ivi trascritto con il titolo di *Il martirio Di S. Caterina vergine. Concerto Musicale*,⁶³ il quale risulta in alcuni punti più lungo rispetto alla versione viennese. L'intera raccolta stampata è dedicata alla regina Cristina di Svezia, una delle protettrici di Beverini.⁶⁴ In una raccolta di sue prediche, uscita postuma a Vienna viene inoltre indicata l'imperatrice Eleonora quale sua mecenate.⁶⁵

Accanto alle versioni pubblicate si riscontra pure una fonte manoscritta del suo oratorio, su cui leggiamo il titolo *S. Caterina vergine e martire. Dramma musicale*. Questa versione fa parte di una raccolta priva di data dal titolo *Dialoghi dell'Oratorio di Roma* conservata nell'archivio dei Filippini di Roma e contiene, rispetto alle due versioni a stampa, differenze che ne denunciano lo stato di fondamento testuale per una rappresentazione scenica. Oltre a un intermezzo comico, come era tipico soprattutto per il teatro in musica secolare, nel libretto si trovano pure didascalie e indicazioni per gli accessori di scena.⁶⁶

Il secondo caso summenzionato di un libretto d'oratorio stampato a Vienna ma connesso a Roma è quello dell'*Oratorio del Santissimo Natale*, pubblicato nel 1662 e nel 1666 in occasione di due distinti allestimenti.⁶⁷ L'oratorio comincia con una sezione del Testo, i cui primi quattro versi appaiono anche in un componimento di Domenico Mazzocchi, che lo pubblicò a Roma nel 1638 tra i suoi *Madrigali a cinque voci et altri varii concerti*. Qui quei primi quattro versi aprono la prima parte del madrigale spirituale No.21 suddiviso in due parti.⁶⁸ La prima parte di questo madrigale è un componimento a quattro voci, mentre la seconda parte diventa un componimento per due cori a quattro voci ciascuno, in cui i quattro versi del testo coincidono soltanto per

ALBERTO GIROTTI, *Materiali lucchesi per Anton Giulio Brignole Sale gesuita*, «Studi Secenteschi», LI, 2010, 259–289: 264.

63 BARTOLOMEO BEVERINI, *Poesie*, Roma, Fabio di Falco 1666, 326–336.

64 Cfr. ARNALDO MORELLI, *Il Tempio Armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)*, Laaber, Laaber-Verlag 1991 («Analecta musicologica», 27), 48, 183–184.

65 BARTOLOMEO BEVERINI, *Prediche, discorsi, e lezioni*, Vienna, Hertz 1692, lettera dedicatoria: «Or noi [= padri di S. Maria Corteorlandini di Lucca della Congregazione della Madre di Dio] al merito di V[ostra] S[ignoria] Illustrissima [= abate Lorenzo Bernardini] consecriamo queste Opere Postume, e stimiamo di secondare in ciò l'intenzione dell'Autore, il quale si come all'altre sue virtuose fatiche cercò sempre i più potenti Mecenate, come un Leopoldo Cesare, un'Imperatrice Leonora, una Cristina di Svezia, [...]».

66 I-Rf C.III.21–22. Cit. in A. MORELLI, *Il Tempio Armonico*, 85.

67 Vedi Appendice I. 17 e II. 3.

68 DOMENICO MAZZOCCHI, *Partitura de' madrigali a cinque voci e d'altri varij concerti di Roma*, Francesco Zannetti 1638, 173. La raccolta apparve sia in partitura, sia in libri-parti (I-Namco AMCO ST 17.3, partitura e parti).

contenuto coi versi 5, 6, 7, 8 dell'oratorio. Segue un confronto del testo del madrigale e dei primi otto versi dell'oratorio:

Or che sepolto nell'orror profondo
di caligini notturne,
passa l'ore taciturne
del rispo comun sopito il mondo.

Or che sepolto nell'orror profondo
di caligini notturne
passa l'ore taciturne
nel rispo commun sepolto il mondo.

Sù, sù cori festeggianti,
rompete all'aria il tenebroso velo.
Armonia di lieti canti,
l'ombre rallegrì dell'oscuro cielo.

Coi pletri festeggianti,
tra l'armonici canti
già ch'è nato il gran Dio sotto uman velo,
abbia pace la Terra, e gloria il Cielo.

Oltre alla questione dell'identità dell'autore del testo di questo madrigale, che nella stampa compare con il solo cognome «Rovelli»,⁶⁹ allo stato attuale della ricerca sono le due fonti stampate a sollevare più dubbi, lasciando ampio spazio a molteplici congetture. È possibile che il madrigale originario sia stato rielaborato dagli autori e poi allungato per un oratorio. Ma potrebbe essere vero anche il contrario, ossia che il punto di partenza per il componimento madrigalistico sia stato un estratto dell'oratorio, il quale in questo caso sarebbe da considerare l'opera più antica.

È interessante notare che i testi dei madrigali Nr. 22 fino a 24 nell'opera a stampa di Mazzocchi, risultano essere in larga parte estratti dall'oratorio *Coro de' Profeti per la festa della Santissima Annunziata* di Giovanni Ciampoli,⁷⁰ che era il Segretario dei Brevi di Urbano VIII e ricoprì questa funzione fino al 1632 insieme al suo vicario e amico Giovanni Cristoforo Rovelli, anche lui poeta.⁷¹ Alla luce di ciò, sembra che questo Rovelli sia da prendere in considerazione come librettista del madrigale di Mazzocchi e quindi come librettista almeno dei primi quattro versi dell'oratorio.

In conclusione vorrei segnalare un'ultima fonte sconosciuta alla letteratura specializzata, legata all'*Oratorio di Daniele Profeta*, cantato nella cappella di Eleonora nel 1662,

69 D. MAZZOCCHI, *Partitura de' madrigali a cinque voci*, [192] (*Tavola de' madrigali*). Cfr. ID, *Madrigali a cinque voci e d'altri varij concerti 1638*, a cura di Luca Mancini, Lucca, LIM 2009, X.

70 WOLFGANG WITZENMANN, *Domenico Mazzocchi 1592–1665. Dokumente und Interpretationen*, Colonia e Vienna, Böhlau 1970 («Analecta musicologica», 8), 134–141. Cfr. C. SPECK, *Das italienische Oratorium*, 95–109.

71 ADRIANO AMENDOLA, *L'abate Giovan Cristoforo Rovelli, Frans Luycx, François Du Quesnoy, Andrea Sacchi e il mecenatismo artistico dei Caetani nel Seicento*, «Storia dell'arte», CXXII–CXXIII, 2009, 147–176: 147, 150–151.

del quale si conoscono, oltre al libretto a stampa, un testimone manoscritto senza nome d'autore conservato in Vaticano,⁷² e la musica per l'oratorio, composta da Giacomo Carissimi, conservata in tre biblioteche del Regno Unito.⁷³ Sebbene esista un oratorio italiano sull'argomento biblico di S. Daniele, risalente allo stesso periodo,⁷⁴ finora la maggior parte della ricerca ha supposto che il componimento di Carissimi corrispondesse all'*Istoria di Daniele* composta da Pompeo Colonna, che secondo lo storiografo Galeazzo Gualdo Priorato fu eseguito l'8 marzo del 1656 nel Palazzo romano della regina Cristina di Svezia.⁷⁵ Questa supposizione si basa su più indizi, tra i quali il fatto che Carissimi, stimato dalla regina svedese, nello stesso anno della rappresentazione lavorasse come suo *maestro di cappella del concerto di camera*.⁷⁶ Per quanto riguarda la fonte scoperta di recente, si tratta di una copia del libretto risalente al secolo XVII conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Il testo di questo manoscritto si differenzia pochissimo da quello delle altre fonti e attesta inequivocabilmente come autore Pompeo Colonna.⁷⁷

Il ritrovamento di questa fonte porta inoltre al chiarimento di una questione aperta da tempo nella letteratura specializzata in merito alla classificazione di un ulteriore oratorio di Pompeo Colonna. La copia del *Daniele* è infatti parte integrante di una raccolta manoscritta, in cui sono contenuti anche l'*Argomento del Ratto di Proserpina* di Colonna, stampato a Roma nel 1645,⁷⁸ come anche l'oratorio *Santa Agnese* con l'incipit «Premea con piè tiranno».⁷⁹ Quest'ultimo oratorio, del quale finora era nota alla

72 *Daniele perseguitato*, I-Rvat Chigi D.II.24, cc. 220–227, olim cc. 211–219. Cit. in C. SPECK, *Das italienische Oratorium*, 321–322.

73 Vedi Appendice I. 14.

74 I-Bc Q.45, cc. 46r–72v. L'oratorio viene attribuito a Francesco Foggia. Cfr. C. SPECK, *Das italienische Oratorium*, 458 (No. 106).

75 «Continuando poi la Regina ne' suoi virtuosi trattenimenti, introdusse sul principio di Quaresima l'essercizio spirituale di un Oratorio divoto nelle sue stanze per ogni Mercordi, sotto la direzione del Principe di Gallicano [= Pompeo Colonna]: si cominciò il secondo Mercordi di Marzo, e fu recitata l'Istoria di Daniele in musica, degno componimento del medesimo Principe». GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Istoria della Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra Regina di Svezia*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica 1656, 314.

76 Cfr. C. SPECK, *Das italienische Oratorium*, 316–320.

77 I-Nn Nazionale, ms. XIII.E.28, frontespizio: «IL RATTO DI PROSERPINA / DRAMMA MUSICALE / di / D. Pompeo Colonna PRENCIPE DI / Gallicano / con / Dui oratorij sacri del medesimo / cioè / IL DANIELE, e SANTA AGNESE», cc. 66r–75r.

78 *Ivi*, cc. 2r–62v. La stampa uscì presso Lodovico Grignani. Cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio: secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1988 («Sussidi eruditi», 42), 257.

79 *Ivi*, cc. 78r–92v.

letteratura solamente una fonte, benché senza nomi d'autore, nel *Theatro Spirituale*,⁸⁰ viene attribuito a Pompeo Colonna nella raccolta napoletana allo stesso modo del *Daniele*. A meno che Colonna non avesse composto due oratori aventi come soggetto Santa Agnese, questo oratorio coincide indubbiamente con quella «composizione di S. Agnese» scritta da Colonna, di cui si legge in un decreto del 15 gennaio 1651 dei Filip-pini di Roma, e la cui rappresentazione, in base a tale decreto, era prevista in occasione dell'imminente festività di San Sebastiano nell'oratorio della Chiesa Nova.⁸¹

Appendice

Qui di seguito gli oratori sono disposti in ordine cronologico in base alle date di esecuzione, deducibili dal frontespizio dei libretti. Dopo la trascrizione diplomatica del frontespizio, vengono resi noti l'incipit e i luoghi di conservazione degli esemplari del libretto. Alla sigla della biblioteca segue la collocazione, quando nota. Nel caso in cui siano superstiti partiture o libretti stampati per le riprese, vengono fornite informazioni a riguardo (testo del frontespizio della partitura e collocazione). Indicazioni per le riprese e ulteriori annotazioni sulle fonti saranno fornite quando necessario.

Alle tre liste (I, II, III) seguono alcune tabelle che riassumono i dati più importanti degli oratori in ordine cronologico. I dati vengono messi tra parentesi quadre quando indicati in fonti suppletive e non sono riportati nelle stampe dei libretti viennesi. Le abbreviazioni e le sigle delle biblioteche e degli archivi sono sciolte ed elencate alla fine dell'Appendice.

80 I-Rv ms. P.2, *Libro primo* (1677), *Oratorio di S. Agnese a sei voci*. Cit. in A. MORELLI, *Il "Theatro Spirituale"*, 83 (No. 58).

81 «Avendo detto il principe di Gallicano [= Pompeo Colonna] d'aver gusto che nella sua composizione di S. Agnese, da cantarsi venerdì festa di S. Sebastiano nell'oratorio, vi sermoneggi il padre Giovan Paolo Oliva, se gli n'è dato il consenso». I-Rf C.I.7, *Libro Sesto de' Decreti*, 418–419. Cit. in A. MORELLI, *Il Tempio Armonico*, 125. Cfr. C. SPECK, *Das italienische Oratorium*, 322–323.

I. Oratori stampati a Vienna per essere eseguiti nella cappella di Eleonora II, 1661–1663

1. *IL MARTIRIO / DI SANTA / AGATA, / ORATORIO / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.*
 Incipit: Mortali, sù sù / Con voci canore
 Collocazione: I-Bc Lo.6725

2. *ORATORIO / DELLA / RESSURRETTIONE, / Cantato nella Cappella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.*
 Incipit: Ai canti, ai suoni, ai canti, / Già la superna Reggia
 Collocazione: I-Vnm Misc. 2482 (No.1)
 Partitura: *Per il giorno di Resurrettione Oratorio à 6. / Del Sig. Marco Marazzoli, I-Bc Q43, cc. 110–120*

3. *ORATORIO / DI / S. TOMASO. / A 5. / PER L'ADVENTO. / Cantato nella Capella, / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE / VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXI.*
 Incipit: Del risorto Redentore, / Sento al core
 Collocazione: I-Lg 476–7
 Partitura: *S. Tomaso. Oratorio à 5. / Del S. Marco Marazzoli, I-Bc Q43, cc. 122–133*

4. *ORATORIO / PER LO / SANTISSIMO NATALE / DI / CHRISTO REDENTORE. / CANTATO / L'ANNO M.DC.LXI. / ET REPLICATO / L'ANNO M.DC.LXXVII. / NELLA CESAREA CAPELLA / DELLA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / IN VIENNA D'AVSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.*
 Incipit: Era quell'Ora, in cui / Espero a mezo il Ciel si vede asceso
 Collocazione: D-HEu G 2811–3, Res:10.1676–86, 1–9; SI-Lsk Z VII 2/1
 Nota: Un libretto stampato per la prima viennese del 1661 non ci è pervenuto.

5. *DAVIDE / PREVARICANTE / E poi pentito. / ORATORIO / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXI.*
 Incipit: Quel cor guerriero invitto, / Che non paventa di Golia l'assalto
 Collocazione: A-Ks G I 438, A-H C-21/3–17
 Partitura: *Oratorio À cinque di / David' Prevaricante, è poi pentito. / Poesia / Dell'Ecc.^{mo} Sig.^{re} D: Lelio Orsini / Musica / Di Carlo Caproli del Violino / 1683, A-Wn Mus.Hs. 16272 Leopoldina*
 Nota: Anche se nel frontespizio non viene menzionata l'occasione della stampa, possiamo dedurre che il libretto sia stato stampato per una rappresentazione nella cappella di Eleonora. Lo conferma anche il libretto per la ripresa del 1683, sul cui frontespizio risulta che l'oratorio fu cantato nella cappella dell'imperatrice. Vedi Appendice II. 8.

6. *DI IEFTE / ORATORIO / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.*
 Incipit: Mentre di sdegno, e di Furore armati
 Collocazione: A-H C-21/3-17
7. *DIO / HUMANATO, / ORATORIO / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.*
 Incipit: Già l'umanato Dio
 Collocazione: A-H C-21/3-17
8. *IL FIGLIVOL / PRODIGO / ORATORIO / ò Vero / DRAMMETTO MORALE / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.*
 Incipit: Al partire, sù sù
 Collocazione: A-H C-21/3-17
 Partitura: *Il Figliuol Prodigio / Musica di S: M: C: del Inp.^{re} / Leopoldo primo / Poesi: di Pietro Monesio, A-Wn Mus.Hs. 16866 Leopoldina.*
 Nota: Per la ripresa vedi Appendice III. 4.
9. *ORATORIO / PER LA / PURIFICAZIONE / DELLA / MADONNA, / CANTATO NELLA CAPPELLA / DELLA SACRA MAESTÀ / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della / Corte, Anno 1662.*
 Incipit: Oh strane meraviglie / Quella Vergine Madre
 Collocazione: I-Bc Lo.7010
10. *ORATORIO / DELLA / VITA HUMANA, / à 5. / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE. / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampator di Corte. / Anno 1662.*
 Incipit: Mentre in età fiorita / Di bella Primavera
 Collocazione: I-Bc Lo.7373 (incompleto)
 Partitura: *Oratorio della Vita humana / à 5. / Poesia dell'Ill.^{mo} e Rev.^{mo} Monsig.^{re} Bernini / Musica del Sig.^r Gio: Bicilli Mastro di / Cappella della Chiesa Nova, A-Wn Mus.Hs. 16528 Leopoldina*
 Nota: Per la ripresa nel 1685 vedi Appendice II. 9.
11. *ORATORIO / DI / ADAMO, ET EVA, / à 6. / Cantato Nella Cappella / DELLA / SACRES: MAESTA / DELL' / IMPERATRICE, / NELLA / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio Stampatore della Corte / L'Anno Anno [sic] 1662.*

Incipit: O vita beata, / O Luce gradita

Collocazione: I-Bc Lo.5716, I-Lg 476-2

12. *ORATORIO / DEL / DILUVIO, / à 5. / Cantato Nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / NELLA / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di Corte, / L'Anno 1662.*

Incipit: Per mille colpe reo / Era già l'uom d'irreparabil morte

Collocazione: I-Lg 476-6

Partitura (e parti): *Orat.^{rio} del Diluuiu / a. 5. Voci / Musica del Sig. Mercorelli / Parole del Sig. Bartolomeo Conti, I-Nf 480.2*

13. *JL FIGLIOL / PRODIGO / ORATORIO / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTA / DELL' / IMPERATRICE / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampator di Corte. / Anno 1662.*

Incipit: Amici, venite / Festosi gioite

Collocazione: I-Bc Lo.6416

14. *ORATORIO / DI / DANIELE / PROFETA, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELLA / IMPERATRICE / NELL' AUVENTO. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.*

Incipit: Nella famosa Terra / Di Media illustre per gl'Imperi estinti

Collocazione: I-Bc Lo.6169

Partitura: *Oratorio di Daniele Profeta / à. 6. / Del Sig. Iacomo Carissimi, GB-Lwa Ms. CG II; GB-Lcm Ms. 108; GB-T Ms. 508, pp.1-76 (adespoto)*

15. *ORATORIO / DI / SANTA / CATTERINA, / Per la prima Domenica / DELL' AUVENTO, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.*

Incipit: Dei sacrosanti Numi, / Del gran Romano Impero

Collocazione: I-Bc Lo.6044

16. *ORATORIO / DI / GIOBBE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / Nell' AUVENTO. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.*

Incipit: Ecco a pugnare in orrido steccato

Collocazione: I-Bc Lo.6527

17. *ORATORIO / DEL' / SANTISSIMO / NATALE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.*

Incipit: Or che sepolto nell'orror profondo

Collocazione: I-Bc Lo.6797

Nota: Per la ripresa del 1666 vedi Appendice II. 3.

18. *LE / LAGRIME / DELLA / PENITENZA / ORATORIO / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXIII.*

Incipit: Qual piuma è men leggiera

Collocazione: I-Bc Lo. 6668

19. *ORATORIO / D' / ASSALONNE / PVNITO, / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXIII.*

Incipit: Udite, empi rubelli

Collocazione: I-Bc Lo. 5949

Partitura: *Oratorio / di Assalone Punito. / Poesia del P: Lepori / Musica del S.^o D: Pietro Andrea Ziani, A-Wn Mus.Hs. 18854 Leopoldina*

Sintesi generale

I.	Data	Titolo	Incipit	Poeta	Compositore	Collocazione	Partitura	Riferimenti bibliografici
1.	1661	<i>Il martirio di Santa Agata</i>	Mortali, sù sù	?	?	I-Bc		
2.	1661	<i>Oratorio della Resurrezzione</i>	Ai canti, ai suoni	?	[Marco Marazzoli]	I-Vnm	I-Bc Q 43	S 17203; M2 96; Sp 139
3.	1661 Avvento	<i>Oratorio di S. Tomaso</i>	Del risorto Redentore	[Loreto Vittori]	[Marco Marazzoli]	I-Lg	I-Bc Q 43	S 17214; M1 323; M2 145; Sp 145
4.	1661 (pervenuto solo il libretto della ripresa del 1677)	<i>Oratorio per lo Santissimo Natale di Cristo Redentore</i>	Era quell'ora, in cui	?	?	D-HEu, SI-Lsk		S 17278

I.	Data	Titolo	Incipit	Poeta	Compositore	Collocazione	Partitura	Riferimenti bibliografici
5.	1661 (senza prova di una rappresentazione)	<i> Davide prevari-cante</i>	Quel cor guerriero invitto	[Lelio Orsini]	[Carlo Caproli]	A-Ks A-H	A-Wn Mus.Hs. 16272	S 7210; M1 195; Sp 83
6.	1661	<i>Di Iefte Oratorio</i>	Mentre di sdegno	?	?	A-H		M1 76, 180; M2 129
7.	1661	<i>Dio umanato</i>	Gia l'umanato Dio	?	?	A-H		
8.	1661	<i>Il Figliuol prodigo</i>	Al partire sù sù	[Giovanni Pietro Monesio]	[Leopold I]	A-H	A-Wn Mus.Hs. 16866	M1 73, 151, 231; M2 40; Sp 114
9.	1662	<i>Oratorio per la Purificazione della Madonna</i>	Oh strane meraviglie	[Francesco Buti]	?	I-Bc		M1 45; Sp 30
10.	1662 Quaresima	<i>Oratorio della Vita umana</i>	Mentre in età fiorita	[Pietro Filippo Bernini]	[Giovanni Bicilli]	I-Bc	A-Wn Mus.Hs. 16528	M1 44, 153, 219; M2 190; Sp 70
11.	1662 Quaresima	<i>Oratorio di Adamo ed Eva</i>	O vita beata	[Guglielmo Pagnini]	?	I-Bc I-Lg		S 17207; M1 108; M2 101; Sp 177
12.	1662 Quaresima	<i>Oratorio del Diluvio</i>	Per mille colpe reo	[Bartolomeo Conti]	[Giovanni Francesco Marcorelli]	I-Lg	I-Nf 480.2 (partitura e parti)	S 17196; M1 48; M2 90; Sp 159
13.	1662 Quaresima	<i>Il Figliuol prodigo</i>	Amici, venite	?	?	I-Bc		
14.	1662 Avvento	<i>Oratorio di Daniele Profeta</i>	Nella famosa Terra	[Pompeo Colonna]	[Giacomo Carissimi]	I-Bc	GB-Lwa Ms.CG II, GB-Lcm Ms.108, GB-T Ms.508	Sp 86
15.	1662 Avvento	<i>Oratorio di Santa Catterina</i>	Dei sacrosanti Numi	[Bartolomeo Beverini]	?	I-Bc		

I.	Data	Titolo	Incipit	Poeta	Compositore	Collocazione	Partitura	Riferimenti bibliografici
16.	1662 Avvento	<i>Oratorio di Giobbe</i>	Ecco a pugnare in orrido steccato	?	?	I-Bc		
17.	1662	<i>Oratorio del Santissimo Natale</i>	Or che sepolto	[Giovanni Cristoforo Rovelli?]	[Domenico Mazzocchi?]	I-Bc		
18.	1663 Quaresima	<i>Le lagrime della penitenza</i>	Qual piuma è men leggiera	?	?	I-Bc		
19.	1663 Quaresima	<i>Oratorio d'Assalonne punito</i>	Udite, empì rubelli	[Lepori]	[Pietro Andrea Ziani]	I-Bc	A-Wn Mus.Hs. 18854	M2 10

II. Oratori di origine italiana, stampati a Vienna per essere eseguiti nella cappella di Eleonora II, 1665–1686

1. *ORATORIO / DEL GIUDITIO / POESIA / DEL SIGNOR / MARCHESE / HIPPOLITO / BENTIVO- / GLI MUSICA / DI D. GIO: LEGRENZI. / NELLA QUARESIMA CANTATO / NELLA CAPELLA DELLA / SACRA MAESTA DELL'IMP.^{CE} / VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Mattèo Cosmerovio, / Stampatore della Corte, / M.DC.LXV.*

Incipit: Al suon terribile / di questa tromba

Collocazione: I-Vnm Misc. 2482 (No. 4)

2. *ORATORIO / DI / BALDASARRE / PUNITO, / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ DELL' / IMPERATRICE, / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Mattèo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXV.*

Incipit: Or che Marte in fieri carmi

Collocazione: I-Vnm Misc. 2482 (No. 7)

Nota: L'oratorio fu cantato nel 1669 nella chiesa del monastero delle suore domenicane di San Paolo di Treviso con musica di Giovanni Sigonfredi. Sigonfredi, originario di Pesaro, giunse a Venezia nel 1653, dove fu prima attivo come cantante e nella stagione 1654/1655 lavorò per una produzione operistica insieme a Pietro Andrea Ziani, che fu poi maestro di cappella di Eleonora II. Negli anni intorno al 1660 Sigonfredi fu a servizio dei Filippini di Venezia e nella loro chiesa di Santa Maria della Consolazione (Madonna della Fava) si adoperò anche per la rappresentazione di oratori. Molti sono i presupposti che depongono

a favore della tesi che l'oratorio a Vienna fu eseguito con la musica di Sigonfredi.⁸²

3. *ORATORIO / DEL' / SANTISSIMO / NATALE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXVI.*

Incipit: Or che sepolto nell'orror profondo

Collocazione: I-Vnm Misc. 2482 (No. 12)

Nota: Poiché i primi quattro versi, come sopra esposto e documentato, furono scritti e messi in musica nella prima metà del XVII secolo a Roma, si può dedurre che l'oratorio nella sua interezza abbia avuto le proprie origini a Roma.

4. *ORATORIO / DEL GIUDICIO. / POESIA / DEL SIGNOR MARCHESE / IPPOLITO BENTIVOGLI / MUSICA / DI D. GIO. LEGRENZI. / NELLA QUADRAGESIMA. / VIENNA D'AUSTRIA / Appr. Joanne Jacobo Kürner / MDCLXVIII.*

Nota: Il libretto è andato perduto. Si trovava nella biblioteca dell'abbazia dei Benedettini di San Paolo a Lavanttal, in Austria. Portava la sigla 24.1.28. Questo è deducibile dal catalogo manoscritto della biblioteca risalente alla seconda metà del XIX secolo. Il titolo riportato sopra è stato citato sulla scorta di una registrazione fatta a macchina nello schedario *Textbücher – Titeltatalog* (libretti – catalogo dei titoli) della raccolta della musica della Biblioteca Nazionale Austriaca. La registrazione, che nello schedario è rintracciabile alla voce «Giudicio», ci fornisce inoltre l'informazione che il libretto dell'oratorio, suddiviso in due parti, comprendeva 17 pagine, e menziona la sigla «St. Paul I. 70».

Nella casa d'aste Christie's di Londra, il 7 giugno del 2010 venne messa all'asta una cartella rilegata con opere stampate del XVII secolo, nel quale conformemente al catalogo dell'incanto si trova il seguente libretto: «BENTIVOGLI, Hippolito. Oratorio del Giudicio. Vienna: Matthaeus Cosmerovius, 1668». Vedi *Fine printed books and manuscripts. Monday 7 June 2010 at 10.30 am and 2.00 pm*, London, Christie's 2010 («Christie's South Kensington», 5475); <https://www.christies.com/lot/lot-bissari-pietro-paolo-antiopa-giustificata-dramaguerriero-5327358/?> (accesso del 17.6.2024).

5. *ORATORIO / DI SANTA / AGNESE / CANTATO / NELL'AUGUSTISS.^{MA} CAPELLA / DELLA / SACRA CESAREA REAL MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA / L'ANNO M.DC.LXXVIII. / Poesia di D. Benedetto Pamfilii. / Musica di Bernardo Pasquini. / IN VIENNA D'AVSTRIA / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. C. M.*

Incipit: Chi nasce agl'imperi

Collocazione: D-Au 02/III.10.4.62, I-Vnm Misc. 2482 (No. 22), SI-Lsk

Partitura: *ORATORIO DI S. AGNESE / PAROLE / DI D. BENEDETTO PAMFILI / MUSICA / DEL SIG: BERNARDO PASQUINI*, A-Wn Mus.Hs. 18665 Leopoldina

82 Vedi M. DEISINGER, *Wiener Aufführungen von Oratorien*, 44–45.

6. *IL FRATRICIDIO / DI / CAINO / ORATORIO / CANTATO / NELLA CAPELLA / DELLA / SACRA CESAREA REAL / MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXVIII. / POESIA / Del Sig. D. BENEDETTO PANFILIJ. / MUSICA / Di ALESSANDRO MELANI. / IN VIENNA D'Austria, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. C. M.*
 Incipit: Folle Adamo! Eva infelice
 Collocazione: I-Vnm Misc. 2482 (No. 21)
 Partitura: *IL FRATRICIDIO DI CAINO / ORATORIO / DEL S. D. BENEDETTO / PAMPHILIO / d'Allessandro Melani 1678, A-Wn Mus.Hs. 19092 Leopoldina*
7. *L' / HVOMO INFERMO, / MORIBONDO. / ORATORIO, / CANTATO / Nella Cesarea Capella. / Della S. C. R. Maestà / Dell'IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXII. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.*
 Incipit: L'uomo sta per morir
 Collocazione: A-Gu I 28916, D-Au 02/III.10.4.72
 Partitura: *L'Homme Moribondo | Orat.^{rio} à 5 | Del D. Giuseppe Pacieri Orga.^{ta} | In s.ta Casa di Loreto, I-Nf part. ms. 435.4*
8. *DAVID PREVARICANTE, / E POI PENTITO. / ORATORIO / CANTATO NELL' / AUGUSTISS.^{MA} CAPELLA / Della S. C. R. M.^{ta} / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXIII. / COMPOSTO / Dal Sig.^r D. LELIO ORSINO, / Prencipe Di Vicouaro. / Posto in Musica da Carlo Caproli del Violino / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.*
 Incipit: Quel cor guerriero invitto
 Collocazione: A-Gu I 28896
 Partitura: *Oratorio À cinque di / David' Prevaricante, è poi pentito. / Poesia / Dell'Ecc.^{mo} Sig.^{re} D: Lelio Orsini / Musica / Di Carlo Caproli del Violino / 1683, A-Wn Mus.Hs. 16272 Leopoldina.*
 Nota: Si tratta probabilmente di una ripresa. Vedi Appendice I. 5.
9. *LA / VITA HUMANA. / ORATORIO / DI MONSIG.^r BERNINI, / CANTATO / Nell' Augustiss: Capella / Della / S. C. R. M.^{ta} / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXV. / Musica del Sig. Gio: Becilli, Maestro di Cap: / della Chiesa Nova in Roma. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.*
 Incipit: Mentre in età fiorita
 Collocazione: A-Gu I 28915, A-Wn 406759-B.M, I-Mb Racc. Dramm.5479.04, I-PIu, I-Vnm
 Partitura: *Oratorio della Vita humana / à 5. / Poesia dell'Ill.^{mo} e Rev.^{mo} Monsig.^{re} Bernini / Musica del Sig.^r Gio: Bicilli Mastro di / Cappella della Chiesa Nova, A-Wn Mus.Hs. 16528 Leopoldina*
 Nota: Per la prima del 1662 vedi Appendice I. 10.

10. *LA / ROSINDA. / ORATORIO / D'AUTORE INCERTO: / CANTATO / NELL'AVGUSTISSIMA / CAPELLA / Dalla S. C. R. M. / Dell'IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXV. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. C. M.*
 Incipit: Su la base del fasto
 Collocazione: A-Wn 406.807-B, D-HEu, I-Rn 35.5.F.12.5, I-Vnm Misc. 2482 (No. 33)
 Partitura: *La Rosinda / Oratorio / à 8 Personaggi / con Instr.^{ti} / Di Carlo Polarolo, A-Wn Mus.Hs. 18103; La Rosinda / Oratorio. / Musica del Sig: Gio Batta Tomasi Maestro di Capella / di Camera del Ser.^{mo} di Mantoua, A-Wn Mus.Hs. 19161⁸³*
11. *LI / MACHABEI. / ORATORIO / D'AVTORE INCERTO, / CANTATO / NELL'AVGUSTISS: CAPELLA / Della S. C. R. M. / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'Anno M.DC.LXXXVI. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, / Stampatore di S. M. C.*
 Incipit: Con musico accento
 Collocazione: A-Wn 406774-B.M, D-HEu, I-Vnm Misc. 2482 (No. 34), SI-Lsk
 Partitura: *Oratorio de Macchabei / à. 6. / Del. Sig.^r Gio. Bicilli, I-Nf Part. ms. 486.1*

83 È difficile assegnare il libretto a una delle due intonazioni. Si nota che il secondo verso di alcune arie e il secondo verso del duetto «Si fugga, si sani» non sono inclusi nella partitura di Carlo Francesco Polarolo. Ciò suggerisce che il libretto corrisponda alla partitura di Giovanni Battista Tomasi. Questi, come maestro di cappella di camera del duca di Mantova, è rappresentato nella Biblioteca Nazionale Austriaca anche da una partitura manoscritta del suo oratorio *Sant'Agata* (Mus.Hs. 19162), eseguito a Mantova nel 1686 con il titolo *Il martirio di S. Agata*. Anche se non ci sono prove di una rappresentazione a Vienna, è molto probabile che questo oratorio abbia avuto luogo nella città imperiale. Lo stesso vale per *La Rosinda*. Probabilmente dobbiamo all'imperatrice Eleonora la presenza di entrambe le partiture a Vienna: fu infatti lei a mantenere stretti i contatti con la sua nativa Mantova fino alla fine dei suoi giorni. Vedi M. DEISINGER, *Wiener Aufführungen von Oratorien*, 46–47.

Sintesi generale

II.	Data	Titolo	Incipit	Poeta	Compositore	Collocazione	Partitura	Riferimenti bibliografici
1.	1665 Quaresima	<i>Oratorio del Giudizio</i>	Al suon terribile / di questa tromba	Ippolito Bentivoglio	Giovanni Legrenzi	I-Vnm		S 17198; M2 199; Se 453
2.	1665 Quaresima	<i>Oratorio di Baldasarre punito</i>	Or, che Marte in fieri carmi	?	[Giovanni Sigonfredi?]	I-Vnm		M2 102
3.	1666	<i>Oratorio del Santissimo Natale</i>	Or che sepolto	[Giovanni Cristoforo Rovelli?]	[Domenico Mazzocchi?]	I-Vnm		
4.	[1668 Quaresima]	[<i>Oratorio del Giudicio</i>]	[Al suon terribile / di questa tromba]	[Ippolito Bentivoglio]	[Giovanni Legrenzi]	? (disperso)		
5.	1678	<i>Oratorio di Santa Agnese</i>	Chi nasce agl'imperi	Benedetto Pamphilj	Bernardo Pasquini	D-Au I-Vnm SI-Lsk	A-Wn Mus.Hs. 18665	S 17218; M1 2, 121, 169, 212, 258; M2 149
6.	1678	<i>Il fratricidio di Caino</i>	Folle Adamo! Eva infelice	Benedetto Pamphilj	Alessandro Melani	I-Vnm	A-Wn Mus.Hs. 19092	S 11034; M1 104, 260; M2 127
7.	1682	<i>L'uomo infermo moribondo</i>	L'uomo sta per morir	[Pier Matteo Petrucci]	[Giuseppe Pacieri]	A-Gu, D-Au	I-Nf part. ms. 435.4	S 24279; M2 188; Se 505
8.	1683	<i>David prevaricante</i>	Quel cor guerriero invitto	Lelio Orsini	Carlo Caproli	A-Gu	A-Wn Mus.Hs. 16272	M1 195; Sp 83
9.	1685	<i>La Vita umana</i>	Mentre in età fiorita	Pietro Filippo Bernini	Giovanni Bicilli	A-Gu A-Wn I-Mb I-PIu I-Vnm	A-Wn Mus.Hs. 16528	S 25096; M1 44, 153, 219; M2 190; Sp 70

II.	Data	Titolo	Incipit	Poeta	Compositore	Collocazione	Partitura	Riferimenti bibliografici
10.	1685	<i>La Rosinda</i>	Su la base del fasto	?	[Carlo Francesco Pollarolo oppure Giovanni Battista Tomasi]	A-Wn D-HEu I-Rn I-Vnm	A-Wn Mus.Hs. 18103, oppure A-Wn Mus.Hs. 19161	S 20185; Se 514
11.	1686	<i>Li Macabei</i>	Con musico accento	[Cesare Mazzei]	[Giovanni Bicilli]	A-Wn D-HEu I-Vnm SI-Lsk	I-Nf Part. ms. 486.1	S 14551; M1 28, 146, 173, 221; M2 74; Sp 75

III. Oratori stampati a Vienna, i cui testi vennero redatti in Italia, musicati a Vienna e cantati nella cappella di Eleonora II

1. *IL FIGLIVOL / PRODIGO / ORATORIO / ò Vero / DRAMMETTO MORALE / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.*

Collocazione: A-H C-21/3-17

Incipit: Al partire, sù sù

Partitura: *Il Figliuol Prodigio / Musica di S: M: C: del Inp.re / Leopoldo primo / Poesi: di Pietro Monesio*, A-Wn Mus.Hs. 16866 Leopoldina

Nota: Riguardo alla ripresa vedi Appendice III. 4.

2. *ORATORIO / DI / S. AGATA. / Cantato nella Cesarea Cappella / Della / Sacra Real Maestà / Dell' / IMPERATRICE / LEONORA / l'Anno 1675. / Poesia del Padre Aloigi Ficieni, / Musica del Signor Antonio Draghi Intendente / delle Musiche Teatrali di S. M. C. e Mastro di Capella / dell'Augustissima Imperatrice / LEONORA.*

Incipit: Discesi da' sommi Chiostri

Collocazione: A-Gu I 28898, D-Au 02/III.10.4.58

Partitura: *ORATORIO / Di Sant'Agata*, A-Wn Mus.Hs. 18949 Leopoldina

3. *ORATORIO / DI / S. AGATA. / CANTATO / NELL'AUGUSTISS: CAPPELLA / DELLA / SACRA CESAREA REAL MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA / L'ANNO M.DC.LXXXVIII. / Poesia del / Padre LVIGI FICIENI. / Musica del Signor ANTONIO*

DRAGHI, / *Intendente delle Musiche Teatrali di S. M. C. e Mastro di Capella / dell'Augustissima Imperatrice ELEONORA. / IN VIENNA D'AVSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio. Stampatore di S. C. M.*

Incipit: Discesi da' sommi Chiostri

Collocazione: A-Wst A 66.730, I-Vnm Misc. 2482 (No.24), I-Lg

Partitura: *ORATORIO / Di Sant'Agata*, A-Wn Mus.Hs. 18949 Leopoldina

4. *IL / FIGLIO / PRODIGO. / ORATORIO. / CANTATO / NELL' / AVGVSTISSIMA CAPPELLA / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / COMPOSITIONE / DI / GIO: PIETRO MONESIO. / IN VIENNA D'AVSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, / Stampatore di S. M. C.*

Incipit: Al partire sù sù

Collocazione: I-Vnm Dramm. 829.2

Partitura: *Il Figliuol Prodigio / Musica di S: M: C: del Inp.re / Leopoldo primo / Poesi: di Pietro Monesio*, A-Wn Mus.Hs. 16866 Leopoldina

Nota: Il libretto privo di data deve essere uscito tra il 1674 e il 1685, dato che lo stampatore Johann Christoph Cosmerovius fu attivo soltanto durante questo periodo. Riguardo alla prima vedi l'Appendice III. 1.

Sintesi generale

III.	Data	Titolo	Incipit	Poeta	Compositore	Collocazione	Partitura	Riferimenti bibliografici
1.	1661	<i>Il Figliuol prodigo</i>	Al partire sù sù	[Giovanni Pietro Monesio]	[Leopold I]	A-H	A-Wn Mus.Hs. 16866	M1 73, 151, 231; M2 40; Sp 114
2.	1675	<i>Oratorio di S. Agata</i>	Discesi da' sommi Chiostri	Luigi Ficcieni	Antonio Draghi	A-Gu D-Au	A-Wn Mus.Hs. 18949	S 17216; M1 304; M2 110; Sp 94
3.	1678	<i>Oratorio di S. Agata</i>	Discesi da' sommi Chiostri	Luigi Ficcieni	Antonio Draghi	A-Wst I-Lg I-Vnm	A-Wn Mus.Hs. 18949	S 17217; M1 304; M2 110; Sp 94
4.	[tra il 1674 e il 1685]	<i>Il Figlio prodigo</i>	Al partire sù sù	Giovanni Pietro Monesio	[Leopold I]	I-Vnm	A-Wn Mus.Hs. 16866	S 10206; M1 73, 151, 231; M2 40; Sp 114

Sigle

Riferimenti bibliografici

- M1 = ARNALDO MORELLI, *Il "Theatro Spirituale" ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXI, 1986, 61–143.
- M2 = ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XVI/1, 1997, 105–184.
- S = CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli 1990–1994.
- Sp = CHRISTIAN SPECK, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung*, Turnhout, Brepols 2003 («Speculum Musicae», 9).

Biblioteche

- A-Gu Austria, Graz, Universitätsbibliothek
- A-H Austria, Herzogenburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek und Musikarchiv
- A-Ks Austria, Klagenfurt, Studienbibliothek
- A-Wn Austria, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek
- A-Wös Austria, Vienna, Österreichisches Staatsarchiv
- A-Wst Austria, Vienna, Stadtbibliothek im Rathaus
- D-HEu Germania, Heidelberg, Universitätsbibliothek
- D-Au Germania, Augsburg, Universitätsbibliothek
- GB-Lcm Gran Bretagna, London, Royal College of Music
- GB-Lwa Gran Bretagna, London, Westminster Abbey Library
- GB-T Gran Bretagna, Tenbury Wells, St Michael's College Library (ora presso GB-Ob Oxford, Bodleian Library)
- I-Bc Italia, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (Civico Museo Bibliografico Musicale)
- I-Lg Italia, Lucca, Biblioteca Statale (ex Governativa)
- I-Mb Italia, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
- I-Namco Italia, Napoli, Archivio musicale della Congregazione dell'Oratorio
- I-Nf Italia, Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini (Filippini)
- I-Nn Italia, Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III"
- I-PIu Italia, Pisa, Biblioteca Universitaria
- I-Ras Italia, Roma, Archivio di Stato, Biblioteca

I-Rf	Italia, Roma, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri
I-Rn	Italia, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II
I-Rv	Italia, Roma, Biblioteca Vallicelliana
I-Rvat	Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-Vnm	Italia, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
SI-Lsk	Slovenia, Ljubljana, Semeniška knjižnica

8. I LIBRETTI SPIRITUALI DI NICOLÒ MINATO

Alfred Noe (Vienna)

Abstract: Imported from Northern Italy to the imperial court in Vienna, the *sacra rappresentazione* flourished in the second half of the 17th century, during the reign of Leopold I, especially in its subgenre, the *sepulcro*, i.e. semi-staged performances in front of a simulacrum of the Holy Sepulchre. Nicolò Minato's 33 *sepulcro* librettos of this type show a surprisingly profound interpretation of the theological ideas of his time and, in his allegorical characters on at least two levels of abstraction, the ambition to create, through the emotional power of the text set to music, a collective meditation among the exclusive audience of court members. One of the key elements of this analysis is Minato's concept of the merely representative status of the abstract characters.

Keywords: Nicolò Minato, *Sacra rappresentazione*, *Sepulcro*, Oratorio.

Johann Herzzog inizia il suo ampio studio *Il perfetto melodramma spirituale. L'oratorio italiano nel suo periodo classico* con un'osservazione molto filosofica: «Non esiste forse genere musicale che presenti tante ambiguità, ambivalenze e oscillazioni come l'oratorio [...]».¹ Ancora Apostolo Zeno, nel terzo decennio del Settecento, oscilla nella sua terminologia tra «azione sacra» nei frontespizi delle edizioni singole, «oratorio» nelle sue lettere e «Poesie sacre drammatiche» nell'intitolazione dell'edizione in volume, precisando alla fine della dedica nello stesso volume che «sacre musicali tragedie ragionevolmente nomar si potessero».²

Questo vale, per estensione, per tutta la produzione melodrammatica spirituale di cui l'oratorio è un sottogenere, e per i testi sui quali esso si basa nel Sei e Settecento. Solitamente i libretti in questione, quando stampati a Vienna, portano sul frontespizio, con qualche sfumatura stilistica e qualche eccezione originale, l'indicazione «Oratorio» oppure «Rappresentazione sacra», a volte, nell'ultimo caso, con l'aggiunta specifica «da rappresentarsi davanti al Santo Sepulcro». Nelle partiture manoscritte e nella critica, questa indicazione viene abitualmente abbreviata, andando a definire nello specifico il sottogenere «Sepulcro». Ancora oggi su questi generi poetico-musicali gettiamo spesso

1 JOHANN HERZZOG, *Il perfetto melodramma spirituale. L'oratorio italiano nel suo periodo classico*, Roma, IBIMUS 2013, 3.

2 APOSTOLO ZENO, *Poesie sacre drammatiche*, Venezia, Cristoforo Zane 1735, cc. *iij^v-*x^v.

uno sguardo che assomiglia a quello che i romantici riservavano al dramma per musica del barocco, cioè uno sguardo deformato dall'arrogante convinzione di aver superato qualcosa di scadente. E il caso dei libretti spirituali è ancora più significativo, vista la prospettiva dell'intellettuale post-illuministico che si crede giustificato nel disprezzo di tutto ciò che non si fonda (ancora) sulla razionalità.

Vorrei presentare qui, sulla base dei libretti spirituali di Nicolò Minato, una riflessione di natura ermeneutica sui problemi che incontriamo quando decidiamo di applicare i nostri criteri contemporanei a quella produzione letteraria e musicale che la critica considera distintiva, forse ancor più del grande dramma per musica, per l'età barocca, alla cui visione del mondo è profondamente legata, costituendo per la sua particolare espressione artistica – come sempre fa la vera arte – uno specchio più o meno fedele della mentalità dei tempi. Il primo passo che dobbiamo compiere nello studio dei generi artistici legati al mondo della spiritualità barocca, è quello della ricostruzione della dimensione religiosa nella vita degli uomini, dell'orizzonte d'attesa che determina la loro percezione di qualsiasi fenomeno e che circoscrive il pensiero dell'epoca.

Infatti, quella mentalità radicata nella spiritualità che si manifesta nei riti religiosi non si limita, come tendiamo spesso a credere, al culto cattolico della romanità papale e della *pietas Austriaca*. Per esempio, Johann Rist, pastore ultra luterano della Germania settentrionale, coetaneo dell'imperatore Ferdinando III, è ispirato da idee simili quando nel 1648 pubblica la contemplazione *Die Gottselige Andachten Einer Christgläubigen Seele unter dem Kreütze Jhres Erlösers und Allerliebsten Seligmachers JESU Christi. Die Erste Andacht eines Gottergebenen Frommen Christen An die Füße seines Allerliebsten Seligmachers*, contenente sette meditazioni su varie parti del corpo del crocifisso, trasposte in latino da Tobias Petermann nel 1655 col titolo «Fidélis Animæ sub cruce Salvatoris MEDITATIONES, quarum I. est ad ejusdem PEDES».³

È evidente che i fenomeni che si collocano nella categoria storica della Controriforma spesso non ci stanno a ragione, ma appartengono più ad una visione del mondo distintiva dell'epoca. L'aspirazione ad una vita dedicata alla fede non solo fa risorgere dalle ceneri molti conventi cattolici che erano spariti nei turbini della riforma luterana, ma fa persino nascere nuove forme di comunità religiose, come le canonichesse nobili della Germania settentrionale. In Francia, per descrivere la prima metà del Seicento si parla persino del 'secolo dei santi' con Francesco di Sales in prima linea, quale fondatore dell'Ordine della Visitazione di Santa Maria.

3 La di poco precedente versione latina di Joseph Wilhelmi (*D. Bernardi Oratio rhythmica ad unum quodlibet membrorum Christi patientis, à cruce pendentis, affixi & confixi – Deß [...] Bernardi Reims-Rede*, Hamburg, Jacob Rebenlein 1633) sarà la base testuale per la cantata spirituale di Dietrich Buxtehude *Membra Jesu nostri patientis sanctissima* (1680).

Indubbiamente, dall'altro lato, la Controriforma veicola la cultura cattolica dei paesi mediterranei nei territori della Germania meridionale, cioè Baviera e Austria, attraverso l'introduzione di un ingente personale religioso italiano e spagnolo nei conventi e fra i predicatori, ma anche costumi e pratiche pastorali distintivi, come l'istituzione delle confraternite nelle parrocchie delle città, e in particolare, durante la settimana santa, l'innalzamento dei SS. Sepolcri in numerosissime chiese di Vienna, descritti dal viaggiatore protestante tedesco Johann Sebastian Müller.⁴ In un'atmosfera caratterizzata dalla cacciata dei protestanti da Vienna e dalla minaccia costante dell'aggressione turca, la scelta di una religiosità esemplare da parte della dinastia regnante che si percepisce come unica vera protettrice della cristianità, appartiene, come in altre monarchie d'Europa,⁵ ad una strategia politica volta alla conferma dell'assolutismo e si manifesta anche nei monumenti che si erigono nella capitale (per es. la colonna della Madonna nella piazza Am Hof, oppure il calvario di Hernals, sobborgo purificato dai luterani). In questo contesto, la tradizione della sacra rappresentazione davanti ai SS. Sepolcro diventa un'espressione specifica della profonda pietà della corte imperiale: «The idea of having a Tomb as a backdrop for dramatic music, and then at some point around 1670 adding some kind of set design to it, seems particularly Austrian Habsburg».⁶

Con l'arrivo di Nicolò Minato a Vienna nel 1669, dopo il tentativo fallito 7 anni prima con Carlo de' Dottori, la corte imperiale riuscì per la prima volta a chiamare al suo servizio un poeta già famoso in patria. A Venezia, nel giro di 15 anni, Minato si era già distinto collaborando con i compositori più famosi, e da poeta cesareo a Vienna, in perfetta simbiosi con Antonio Draghi, avrebbe continuato a scrivere, nei diversi generi, all'incirca altri 200 testi per musica, dalla semplice cantata sino al melodramma di ampie dimensioni. Tuttavia, nella sua carriera precedente all'arrivo a Vienna non risulta avesse mai scritto testi spirituali, forse semplicemente perché nessuno a Venezia glieli aveva mai commissionati. A Vienna invece, da almeno due decenni, i riti della settimana santa costituivano una parte integrante del calendario delle festività ufficiali e richiedevano un ampio contributo poetico-musicale.

Durante i 29 anni della sua permanenza alla corte imperiale, Minato redige 5 testi che chiama «oratori» e 33 testi intitolati «sacra rappresentazione», il cui numero coincide felicemente con gli anni della vita di Cristo. Tutte queste poesie sacre dram-

4 *Einmal Weimar – Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660*, a cura di Katrin Keller, Martin Scheutz e Harald Tersch, Vienna, Oldenbourg 2005.

5 ALFRED NOE, *Giambattista Marinos Wort-Zucht-Peitschen und die Gegenreformation in Wien um 1655. Textedition und Kommentar*, Vienna, Böhlau 2016.

6 ROBERT L. KENDRICK, *Fruits of the Cross. Passiontide Music Theatre in Habsburg Vienna*, Oakland, University of California Press 2019, 19.

matiche vengono onorate, pochi anni dopo la morte dell'autore, con la pubblicazione in un volume, dove appaiono in ordine cronologico, fatto del tutto straordinario per l'epoca.

Intorno a questa produzione finora poco studiata,⁷ contrariamente a quella successiva di Johann Joseph Fux e dei suoi librettisti, bisogna porsi una serie di domande relative: *a*) alle tecniche poetiche (macrostruttura, versificazione, terminologia ecc., e eventuali particolarità stilistiche); *b*) al genere (sacra rappresentazione – oratorio), in quanto la sacra rappresentazione sparisce alla fine del Seicento, nel momento delle prime riforme, tra cui anche quella del dramma per musica;⁸ *c*) ai personaggi (storici, biblici, allegorici); *d*) all'allestimento e le sue relative indicazioni per la messa in scena; e, infine *e*) ai contenuti (teologici, politici) e agli eventuali rinvii contestuali.

In merito alle tecniche poetiche, l'aspetto della versificazione non presenta sorprese perché corrisponde alle pratiche del dramma per musica dell'epoca: in tutti i libretti spirituali del Seicento troviamo versi da 7 o 11 sillabe con frequente rima alternata all'interno e con rima baciata alla fine di ogni intervento. Come nei drammi profani, i pezzi chiusi invece sono più variegati nella loro forma perché costituiscono una specie di preghiera caratterizzata da versi eterogenei e da strutture rimiche e strofiche molto variabili, che di solito seguono però l'ordine dell'aria a due strofe con ripetizione dell'attacco della prima strofa. Prendiamo un caso esemplare di quello che Kendrick chiama «the two-stanza aria»,⁹ l'aria del personaggio allegorico dell'Infinità in *L'Infinità impicciolata* di Minato (Vienna 1677):

O fragilissima
 Umanità!
 Momento imbelle,
 polve ribelle:
 è pur sciochissima
 tua cecità!
 O fragilissima
 Umanità!

Di Dio considera
 l'Infinità
 essinanita,

7 Con l'eccezione notevole di R. KENDRICK, *Fruits of the Cross*.

8 Da 1715 in poi, durante il regno di Carlo VI, riappare leggermente trasformata nell'Azione sepolcrale in due parti che comunque assomiglia molto di più all'oratorio.

9 R. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 7.

impicciolita
 per te, vilissima
 breve entità!
 O fragilissima
 Umanità!¹⁰

Per quanto riguarda le dimensioni, i libretti spirituali sono di un'estensione molto più modesta rispetto a quella degli spettacoli profani, di solito, nel caso di Minato, arrivano a un terzo dei drammi per musica, cioè 20 pagine di testo all'incirca nella versione stampata. Pur facendo parte delle festività religiose del Giovedì santo nella cappella dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga e del Venerdì santo nella *Hofburgkapelle* a Vienna, le sacre rappresentazioni non sono legate, nel loro argomento, a un giorno specifico della settimana santa, anche se quelle del giovedì tendono ad essere più brevi per le numerose stazioni di devozione dove, in quel giorno, la corte si raccoglieva in preghiera. La loro produzione, inoltre, è certamente più esclusiva di quella degli oratori: «Like operas, their texts and music, along with fresh sets, were normally created anew each year; this differs from the frequent repetition of oratorios in Vienna».¹¹

Le divergenze tra i generi della sacra rappresentazione e dell'oratorio emergono sin dall'aspetto formale: elemento puramente tecnico, nelle prime pagine dei libretti spirituali di Minato troviamo sempre l'elenco degli *Intervenienti*, mentre pochi suoi oratori, ma tutte le rappresentazioni sacre, contengono un avvertimento indirizzato al pubblico (*Lettore*, ecc.) e un *argomento* (fra gli oratori solo *Le cinque vergini prudenti* ne hanno uno di una certa lunghezza). Gli oratori, destinati alle feste dei santi oppure alla quaresima in generale, sono inoltre sempre suddivisi in due parti con un intervallo riservato al sermone¹² e prevedono, di nuovo con l'eccezione di *Le vergini prudenti*, un livello narrativo superiore del racconto assolto dal personaggio chiamato Testo. Sono quindi di una natura più statica perché l'azione viene esposta nei dialoghi e non illustrata nei movimenti.

In *L'Amor della Redentione* (Vienna 1677) per esempio, di cui, fino alla morte di Leopoldo I che ne ha composto la musica, conosciamo almeno 24 edizioni, Il Testo apre e imposta regolarmente la cornice dei dialoghi fra la Beatissima Vergine e i personaggi allegorici di *L'Amor Materno*, *L'Amor della Redentione* e *Il Dolore* con espressioni formali: «E così favellaro Ella, e 'l Dolore».

La distinzione tra sacra rappresentazione e oratorio è, nella produzione di Minato, assai chiara perché dipende sempre dall'occasione alla quale erano destinati i testi: le

10 NICOLÒ MINATO, *Tutte le rappresentazioni sacre*, Vienna, Giovanni van Ghelen 1700, 200 sgg.

11 R. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 4.

12 *Ivi*, 3.

sue sacre rappresentazioni appartengono tutte al sottogenere del sepolcro, che è riservato alle devozioni dei giorni del Giovedì e del Venerdì santo davanti ai simulacri del sepolcro di Cristo nelle cappelle del palazzo imperiale. Nella sua macrostruttura, la sacra rappresentazione del Seicento non conosce la convenzionale divisione in scene o atti, ma è un susseguirsi di entrate e uscite di personaggi introdotti sempre da formule rituali.

Il *sepolcro* consisteva di una sola parte e la mancanza di una predica – che nell'oratorio convenzionale aveva luogo tra le due parti – conferma giustamente quanto, dato il carattere alquanto teologico, astratto e intellettuale del suo soggetto di partenza, non se ne avvertisse neppure la necessità. Esso implicava per lo più solo solisti e un organico ristretto e restava, appunto, di natura semi-rappresentativa, prevedendo la tomba di Cristo per scena e addirittura costumi per i cantanti. Va pure considerato che le esecuzioni erano accessibili solo ai circoli più elevati intorno all'imperatore, mentre gli oratori comuni durante la quaresima venivano frequentati da un pubblico più ampio.¹³

Per quanto riguarda la concezione drammatica, la sacra rappresentazione del Seicento doveva, *in primis*, tener conto della condanna delle sacre rappresentazioni popolari, decretata dal Concilio di Trento e statuita in Lombardia da Carlo Borromeo,¹⁴ il quale prescriveva una presentazione pia e sobria del testo evangelico invece degli spettacoli medievali, violentemente denunciati dai riformatori del Cinquecento: «La passione di Cristo doveva essere esposta in maniera dotta e seria dai predicatori con l'aiuto di un'immagine del crocifisso e di altre 'pie' azioni esteriori, approvate dalle autorità ecclesiastiche».¹⁵ Di conseguenza, i demoni possono solo occupare una posizione marginale negli oratori (per es. nella seconda parte di *Il crocifisso per grazia, ovvero San Gaetano* di Minato) e nelle sacre rappresentazioni (per es. *Lucifero in Il prezzo dell'umana redenzione*), perché non distraggano dalla devozione o, peggio ancora, divertano i fedeli.

13 J. HERCZOG, *Il perfetto melodramma spirituale*, 55 sgg.

14 «*De actionibus & representationibus sacris. Quoniam piè introducta consuetudo, repræsentandi populo venerandam Christi Domini Passionem et gloriosa martyrum certamina, aliorumque Sanctorum res gestas, hominum peruersitate eò deducta est, vt multis offensionibus, multis etiam risui & despectui sit; ideo statuimus. Vt deinceps Saluatoris Passio, nec in sacro, nec in profano loco agatur; sed doctè, & grauitè eatenus à concionatoribus exponatur, vt, qui sunt vberes concionum fructus, pietatem, & lacrymas commoueat auditoribus, quod adiuuabit proposita crucifixi Saluatoris imago, cæterique pij actus externi, quos Ecclesiæ probatos esse Episcopus iudicabit. Item Sanctorum martyria, et actiones ne agantur; sed ita piè narrentur, vt auditores ad eorum imitationem, venerationem, & inuocationem excitentur.* *Acta Ecclesie Mediolanensis*. A Carolo Cardinali S. Prædix Archiepiscopo condita, Federici Card. Borromæi Archiepiscopi Mediolani inssv vndique diligentius collecta, & edita. Mediolani 1599, p. 4 sg.

15 CLAUDIO BERNARDI, *Il teatro degli angeli. La rappresentazione sacra barocca*, in *Barocco padano 1*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 2002, 6–35: 8.

Per questa stessa ragione, Minato sente la necessità di spiegare la concezione delle sue sacre rappresentazioni in una serie di delucidazioni generali spesso poste nelle prime pagine dei libretti, tra *argomento* e *intervenienti* e talvolta direttamente riferiti a quest'ultimi. Queste delucidazioni si chiamano ad es. *Motivi degli epitafii sopra il Sepolcro di Cristo* nella rappresentazione eponima del 1671 (p. 32) oppure *Motivi onde si considera L'Infinità impicciolita* (p. 195), o anche *Specificazione delli Frutti dell'albero della Croce* (p. 573). Solo in *La sacra lancia* (1680) Minato riprende la maniera di presentare l'argomento dei suoi drammi storici con la formula «Quello che si ha [...]», senza aggiungere però «Quello che si finge».¹⁶

In questi paratesti autoriali il poeta espone il titolo e le parole chiave del suo testo poetico al «saggio lettore», presumendo da parte di questi una lettura immediata e consecutiva perché scrive spesso «ieri» e «oggi» per le due rappresentazioni successive del giovedì e del venerdì. Questi avvertimenti sono usuali per le convenzioni poetiche dell'epoca; Minato comincia così le *Sette consolazioni a Maria Vergine per la morte di Christo*, il suo primo libretto spirituale del 1670: «Qui non ti prego a compatire le mie debolezze; ma ben t'invito a compiangere la Morte del Redentore». E aggiunge quindi un'allusione alle cosiddette *Proteste* convenzionali molto diffuse all'epoca: «Non mi scuso di voci Fato, Fortuna, Giove, o simili, già che qui non ne udிரai, non ispirandomi questi Metri né Calliope, né Clio; ma quella Musa, che dettò l'Armonie alla Cetra di David».¹⁷ Segue, come nei suoi drammi per musica, la consueta *captatio benevolentiae*, che contiene accenni al contenuto del testo e che talvolta mostra anche una certa autoironia, per es. in *Il trionfo della Croce* (1671), dove si riferisce agli avvenimenti raccontati nei vangeli: «[...] quando per gran Terremoto crolla tutta sotto le Piante la Terra, non dir, che facciano poco i miei Versi a star in piedi».¹⁸

Solo eccezionalmente nei suoi paratesti Minato fa allusione al compositore, come ne *L'Ingratitudine rimproverata* (1675), il suo primo testo ad essere musicato dall'imperatore Leopoldo I, la cui maestà ispira alle parole del poeta lo spirito divino, in un avvicinamento alla doppia natura di Cristo:

Bensi posso dirti, ch'in questa composizione s'è accoppiata alla debolezza delle parole la divinità della musica, come Dio eterno unissi all'Umanità. E, sì come per quell'ipostasi fu glorificato il Corpo, così per questa unione sono le mie parole divenute gloriose. Le illustrò chi ha dolcezza di Cigno in penna d'Aquila.¹⁹

16 N. MINATO, *Tutte le rappresentazioni sacre*, 291.

17 *Ivi*, 7.

18 *Ivi*, 47.

19 *Ivi*, 117.

E con ciò arrivo all'elemento essenziale dei libretti spirituali di Minato, a quella particolarità che li rende davvero eccezionali anche nel contesto della produzione contemporanea: i personaggi. Questi possono essere semplicemente biblici (le Marie, Maddalena, Giuseppe di Arimatea, Longino ecc.), oppure – con esiti di maggiore complessità – allegorici, fungendo così da veicolo per idee filosofiche o teologiche, passioni o qualità umane. Molto rari e piuttosto convenzionali invece sono i personaggi strutturali come *Il Testò* che appare in quattro oratori, oppure – se collochiamo Erode e Pilato nella categoria dei personaggi ispirati alla Bibbia – quelli esclusivamente storici come in *L'Abelle di Boemia, ovvero S. Wenceslao* (Praga 1680), dove troviamo la famiglia del protagonista storico alla corte di Praga del secolo nono, oppure in *Il crocifisso per grazia, ovvero San Gaetano* (Vienna 1691) «l'apostata Lutero» (c. B2v) in discussione col Testò.

Anche nei suoi oratori, Minato introduce una serie di personaggi allegorici che raffigurano idee spirituali, come *La Divina Provvidenza*, *La Speranza in Dio* e *Il Verbo Incarnato*, o affetti umani come *Il Dolore*. Un'elaborazione più complessa di questo tipo di personaggi è però riservata alle sacre rappresentazioni, dove Minato crea sistematicamente figure allegoriche di doppio grado, presentando all'uditorio non solo *La Misericordia* ma *L'Idea della Misericordia*, non Longino ma *Il Pianto di Longino Illuminato*.

Inoltre, sin dal suo primo testo, Minato introduce tutti i suoi personaggi nelle sacre rappresentazioni non semplicemente con il loro nome, ma aggiungendo la formula «chi rappresenta», seguita dal nome del personaggio della Bibbia o della prosopopea, un'indicazione mai usata prima nei libretti spirituali a Vienna, né da Giovanni Valentini, Vito Lepori, Francesco Sbarra e neppure da Antonio Draghi. L'uso poetico di queste figure allegoriche raggiunge il suo apice con l'inserimento di una visione del personaggio astratto, visione invisibile al pubblico ma percepibile tramite la voce. Nella scena relativa in *I frutti dell'albero della Croce* (1691) leggiamo:

*Comparisce chi rappresenta Isaia, Gieremia, Ezechiele, Daniele, veduti, e sentiti dall'Anima Giusta in Estasi: e dalli altri sentiti, ma non veduti.*²⁰

Questa disposizione drammaturgica costituisce un'innovazione fondamentale, che, secondo il regolamento di Carlo Borromeo, colloca lo spettacolo interamente nell'astrazione mentale, facendo a meno di ogni forma di illusione teatrale. Nemmeno nella tradizione latina dei sepolcri gesuitici, indiscutibilmente una delle forme più intellettuali della meditazione religiosa dell'epoca, possiamo scoprire un tale stratagemma strutturale; di solito, come ad es. nel sepolcro latino per il Sabato santo del 1685 *Pa-*

²⁰ *Ivi*, 582.

tientis Christi Memoria,²¹ i personaggi prendono la parola semplicemente nell'ordine elencato all'inizio, esattamente come nei drammi per musica e negli oratori, anche quelli di Minato.

Vediamo alcuni fra gli esempi più sofisticati di questa innovazione nei sepolcri di Minato.

Ne *L'Infinità impicciolita* (1677) leggiamo:

S'ode in Cielo una breve, soave sinfonia.

*Poi comparisce chi rappresenta L'Infinità, Attributo di Dio, tra l'indistinto lume d'un lucido velo.*²²

Oppure, qualche pagina più in là, nella stessa opera:

S'ode soave Sinfonia da un'altra parte.

*Poi comparisce chi rappresenta Il Desiderio della Vita Eterna, Il Dono della Penitenza, & Il Dono della Fede.*²³

La riforma di Minato nella concezione drammatica delle figure allegoriche si osserva anche in una ripresa de *Il lutto dell'universo. Azione sacra per il santo sepolcro* di Francesco Sbarra: mentre il testo della *princeps* (Vienna, Matteo Cosmerovio 1668) inizia semplicemente con l'indicazione *L'Elemento dell'Acqua* (c. A2r), leggiamo all'inizio dell'edizione data alle stampe 14 anni dopo (Vienna, Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1682): «SCOPERTOSI / IL / SS:^{mo} SEPOLCRO, / *Comparisce chi rappresenta* / LI QUATTRO ELEMENTI. / ACQVA. TERRA. FOCO. ARIA.» (c. A3r).

A questa disposizione strutturale che non riguarda solo l'apparizione dei personaggi in scena, ma ancora di più la loro visione immaginaria, si aggiunge, nelle sacre rappresentazioni, la scenografia nella quale queste figure allegoriche agiscono. Al centro, per ragioni ovvie, si trova sempre il simulacro del sepolcro, eretto davanti all'altare della cappella, sul quale si focalizza l'episodio illustrato dal poeta. Minato specifica però in molti testi un allestimento costituito da quinte, tende, quadri e sculture, cioè elementi iconografici raggruppati intorno, sopra e sotto, davanti e dietro il sepolcro stesso. Troviamo una tale indicazione per la prima volta all'inizio de *Il trionfo della Croce* (1670), il suo terzo libretto spirituale: «Si vede l'apparenza del Calvario»,²⁴ probabilmente per

21 *Patientis Christi Memoria*. Dramate musico Augustissimis Romani Imperij Majestatibus Leopoldo et Eleonora, In Academico Templo Cæsarei Collegij Societatis Jesu Viennæ proposita, dum Sabbatho Sancto Consuetâ pietate Sacra Sepulchra per urbem inviserent Die 21. Aprilis M. DC. LXXXV. Musices Compositore Domino Joanne Bernardo Staudt, Chori Regente in Domo Professa. Viennæ Austriæ, Typis Joannis Christophori Cosmerovij, S. C. M. Typogr. Aulici.

22 *Ivi*, 200.

23 *Ivi*, 208.

24 *Ivi*, 49.

evitare le «Mutazioni di scene», la consueta denominazione nei drammi per musica, e darle un carattere più solenne, Minato chiama questa scenografia «apparato», come nel caso de *Le memorie dolorose* (1678): «*L'Apparato figurerà il luoco, dove, doppo la sepoltura di Cristo, si ritirò la Beatissima Vergine a piangere. E nell'alto si figurerà il Trono della Santissima Triade*».²⁵

Questo apparato che raffigura anche per esempio l'atrio della casa di Pilato oppure l'orto della sepoltura, si distribuisce su tre livelli con il sepolcro a livello medio, un'impalcatura che rappresenta la terra, le figure divine in alto, e le figure negative in basso. La più elaborata descrizione di una tale scenografia si trova all'inizio de *Il prezzo dell'umana Redentione* (1685):

Scopertosi il Santissimo Sepolcro, si vede, sul Calvario, l'orto, nel quale era il Monumento, dove Cristo fu sepolto, e, nell'alto, un'apparenza di Gloria Celeste.

Comparisce sul Calvario chi rappresenta Un Angelo Custode, L'Umanità Redenta, e Lucifero. Et in alto il Cherubino, che scacciò Adamo dal Paradiso Terrestre.

*Lucifero tiene una catena, a cui sta legata L'Umanità: L'Angelo la scioglie, e strappandogliela di mano, dice.*²⁶

Solo eccezionalmente un elemento della scenografia raffigura in maniera emblematica l'argomento del testo: si veda il caso de *L'Eternità soggetta al Tempo* (1683): «l'apparenza dell'Orologgio d'Achaz»,²⁷ il quale, in Isaia 38.8, per intervento divino viene fatto retrocedere di 10 gradini per accordare una vita più lunga al re malato.

Le istruzioni di scena cominciano sempre con la formula «Scopertosi il SS. Sepolcro...» e continuano con indicazioni circa i movimenti delle figure, come «si vede...», «comparisce», «arriva», «viene», e «descende», oppure circa la percezione auditiva, come «s'ode», e «si sente», che talvolta illustrano le sensazioni di singoli personaggi (cfr. l'esempio citato sopra in merito all'Anima Giusta in Estasi). Poche sono invece le indicazioni di operazioni concrete come «mette i fiori», «taglia una particella», «bacia» oppure «s'inginocchia».

Le prime sacre rappresentazioni di Minato finiscono regolarmente con una specie di corteo dei personaggi intorno al simulacro del SS. Sepolcro, secondo il modello creato nel suo primo libretto spirituale, *Sette consolazioni a Maria Vergine per la Morte di Christo* (1670):

Si nasconde l'Eterno Padre nel suo Lume.

Si copre la Nube, dov'era la Croce.

²⁵ *Ivi*, 244.

²⁶ *Ivi*, 432.

²⁷ *Ivi*, 357.

*La B. Vergine va piangendo, seguita da S. Veronica, da S. Pietro, e da S. Giovanni.
Vanno l'Anime da una parte, da l'altra l'Uomo: restando il S.mo Sepolcro.*²⁸

Si accentua ancora di più la fine della meditazione tramite il congedo dei diversi personaggi, il che lascia lo sguardo del pubblico sull'oggetto della contemplazione, per es. in *Epitafii sopra il Sepolcro di Christo* (1671):

*Partono la Fede; la Grazia; e l'Umanità Innocente di Cristo.
L'Amor Divino si nasconde.
Va la B. Vergine, seguita da Gioseffo ab Arimatia, con il Dolore.
Restando il SS.mo Sepolcro, e li Epitafii, a luochi distinti, d'intorno.*²⁹

A tutte le conclusioni è comune la formula «restando il SS.^{mo} Sepolcro». Nel tempo possiamo però osservare un avvicinamento alla conclusione abituale degli oratori, in quanto Minato rinuncia alla formula finale descritta sopra, quando, dopo una pausa di tre anni, inizia nel 1675 una produzione quasi regolare di due sepolcri all'anno e si decide di portare in scena tutti i personaggi, senza dare particolari indicazioni.

Come tutta la letteratura religiosa del Seicento, anche i libretti spirituali di Minato contengono sistematicamente note marginali o a piè di pagina che rinviano alle sacre scritture cristiane, agli scritti della tradizione patristica e ai commenti contemporanei di teologi della Controriforma. Nei casi più semplici si tratta di compilazioni di brani dei vangeli, integrate nei recitativi e nelle arie, alla maniera dei centoni petrarchisti del Cinquecento. All'inizio de *L'Ingratitudine rimproverata* (1675), L'Uomo Peccatore si chiede con cinismo chi, dopo la morte e la sepoltura di Cristo, possa ancora credere negli annunci profetici di cui il poeta cita la versione latina in nota:

[...]
S'era Figlio di Dio, scender di Croce. (a)
Di rovinar il Tempio, (b)
e in tre dì rialzarlo
vantossi aver possanza,
[...]

²⁸ *Ivi*, 26.

²⁹ *Ivi*, 42.

- (a) *Si Filius Dei es, descende de Cruce.*
 (b) *Possum destruere Templum, & in triduo reaedificare illud.*³⁰

Per la maggior parte non si tratta di citazioni filologicamente corrette ma di brani di commenti oppure di prediche dell'epoca. Mirando, come effetto principale, alla ricognizione di formule ben conosciute, il poeta, alla maniera dei predicatori, traccia per il pubblico una via alla riflessione sugli argomenti religiosi. Questo vale ancora di più per l'aria che segue il recitativo sopra citato:

Ecco, un'Ombra è fatto già (c)
 chi pur d'esser si vantò
 Via, Vita, e Verità.
 [...]
 Il Pastor fu percosso, (d)
 si disperse l'Ovile:
 [...]

- (c) *Ego sum Via, Veritas, & Vita.*
 (d) *Percutiam Pastorem, & dispergentur Oves.*

Nel loro insieme, questi rinvii – talvolta nella forma di discorsi riportati – a testi liturgici o preghiere costituiscono un compendio di letteratura dotta per laici, destinata alla lettura contemplativa prima, durante e dopo la rappresentazione. Servendosi delle ricette stilistiche del misticismo spagnolo del Cinquecento e con intenzioni simili agli esercizi spirituali elencati per es. nella *Specificazione delli frutti dell'albero della Croce*, una tale drammatizzazione della letteratura devota per laici vuole, nella messinscena dei *tableaux vivants*, suscitare il timore religioso, e si appoggia sulla musica per intensificare gli affetti nell'anima dei presenti.

Proprio ne *I frutti dell'albero della Croce*, probabilmente il più mistico fra i libretti spirituali di Minato, si racconta il caso esemplare di un'anima trasportata dalla meditazione religiosa tramite la figura allegorica de *L'Anima Giusta, meditando la Passione di Christo, rapita in Estasi*. Alla fine della sua aria, nella terza strofa volontariamente lasciata incompiuta, essa viene travolta dalla sua visione e perde la voce nell'estasi:

Il Monarca del Tutto,
 il Sig. de l'Empireo,

30 *Ivi*, 120.

il Re degl'Elementi,
 fatto l'Uom dei Dolori e dei tormenti?
 fatto l'Uom dei Dolori ...
 e dei ...³¹

Mentre Dolore, Timore e Meditazione dibattono con gli angeli, i profeti apparsi nella visione dell'Anima Giusta, ma invisibili agli altri, spiegano il senso delle scritte. Mentre rinviene alla realtà raffigurata nella rappresentazione: «*Sparisce la visione delli quattro Profeti. / L'Anima Giusta ritorna da l'Estasi ne' sentimenti, e dice. / Ove fui? Che udii! Che vidi!*».³²

Per Kendrick «[...] this is a unique depiction of a contemporary enraptured soul to this point in Italian theater of any kind».³³

Il nostro ultimo punto, l'analisi dei riferimenti al contesto storico, politico o scientifico dell'epoca, rimane senza dubbio il compito più delicato perché le allusioni che riconosciamo come tali non sembrano mai univoche, e i tentativi finora intrapresi non convincono sempre. Kendrick individua nella figura di Giobbe che appare nell'apparato de *La virtù della Croce* (1697) l'imperatore Leopoldo I, reduce dai numerosi lutti famigliari degli anni precedenti;³⁴ tuttavia, l'interpretazione non convince perché all'epoca le morti premature erano molto frequenti, e chiaramente l'imperatore non cadde mai in miseria. Al contrario, nello stesso libretto, il motto *In hoc signo vinces*, fissato in alto sulla croce, si potrebbe interpretare come un'allusione alle guerre turche in Ungheria e alla campagna i cui preparativi sono già in corso e che porterà infine alla vittoria gloriosa presso Zenta l'11 settembre 1697, esattamente 14 anni meno un giorno dopo la liberazione di Vienna del 1683. In questa seconda interpretazione Giobbe rappresenterebbe l'Impero che sta per rimettersi dalle miserie dell'assedio e dell'occupazione.

Mentre l'allusione ai problemi attuali è molto chiara ne *La sacra lancia* (1680) perché le figure allegoriche dell'Austria e della Boemia pregano per placare la furia della peste, ne *L'ingiustizia della sentenza di Pilato* (1676) non troviamo invece nessun accenno all'imperatrice Claudia Felicità che, gravemente malata di tubercolosi, morì solo cinque giorni dopo la rappresentazione.

Il giorno precedente, giovedì 2 aprile 1676, si rappresentò *Il Sole eclissato* il cui contenuto accenna presumibilmente a fenomeni astronomici recenti: il 23 giugno 1675 si

31 *Ivi*, 579.

32 *Ivi*, 590.

33 R. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 64.

34 *Ivi*, 2.

osservò un'eclissi parziale su Vienna dalle ore 4:28 fino alle 6:10 del mattino, seguita da un'eclissi totale di luna il 7 luglio 1675, e un'altra parziale il 1° gennaio 1676. A questi accadimenti si aggiunge la fondazione dell'osservatorio di Greenwich il 22 giugno 1675, e la caduta di un meteorite a Livorno il 21 marzo 1676. In una controversia molto elaborata, le figure allegoriche della Superstizione vana e della Scienza fallace propongono le loro interpretazioni per tali fenomeni, finché non interviene la Fede infallibile, la quale spiega che non le apparenze bizzarre, bensì la meccanica astronomica che muove il cielo, è la vera meraviglia della creazione divina.

Fra le 39 messinscene in totale dei 33 testi di sacre rappresentazioni di Minato (di cui 13 per il Giovedì santo e 26 per il Venerdì santo), le interpretazioni storiche probabili rimangono comunque poche. Tutto sommato, pare che i testi del giovedì siano più concentrati su oggetti e momenti dei vangeli, mentre quelli del venerdì sembrano focalizzarsi di più su argomenti astratti. Inoltre, Kendrick rintraccia negli argomenti un simbolismo numerico e l'importanza del tempo, cioè la quarta dimensione misurata dalla luce, vettore della grazia: «[...] two numerical conceits: prime-number symbolism (Three Nails, Five Wounds, Seven Sorrows) and astronomical / temporal mechanics (the eclipse at Christ's death or biblical stoppages of time) [...]».³⁵

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, gli argomenti delle sacre rappresentazioni non sono legati al giorno della loro rappresentazione, perché i momenti della passione del venerdì o del sabato si mettono in scena anche il giovedì o viceversa, anche se comunque sempre davanti al sepolcro, il quale, secondo l'ordine cronologico, non potrebbe contenere la salma di Cristo prima del compimento della passione. Non si tratta dunque della creazione di un'illusione che segue la passione nel tempo figurato, ma di una commemorazione al di fuori del tempo, in quanto il pubblico è ben cosciente dell'esito, testimoniato dal sepolcro sempre in vista. Di conseguenza tali rappresentazioni espletano la funzione di esercizi di meditazione,³⁶ rafforzati dalla musica, sugli aspetti particolari del programma anagogico inerente alla passione, con eventuali riferimenti ad eventi attuali. I libretti spirituali di Minato sono contemplazioni letterarie che partono da temi biblici perfettamente conosciuti; le loro rappresentazioni stimolano visioni collettive e controllate, lontane dall'estasi religiosa riservata ai santi, in quanto troppo pericolosa per il comune mortale.³⁷

In conclusione possiamo dire che, anche se la contemplazione drammatica del sepolcro esiste dall'inizio del '600 in poi, i primi allestimenti fanno ancora a meno del

35 *Ivi*, 6.

36 Secondo Kendrick ci troviamo di fronte a un ciclico «annual dramatic exercise» (*Ivi*, 60).

37 Cfr. MASSIMO ZANE, *Oratorii al SS. Sepolcro e immaginario barocco. Aspetti dell'espressionismo fastoso delle devozioni musicali leopoldine*, in «Il tranquillo seren del secol d'oro». *Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, Milano, Ricordi 1984, 197–208.

supporto musicale, concentrandosi di più sul racconto della passione piuttosto che sulla sua interpretazione anagogica: «Interweaving sacramental theology in the libretti was another conceptually sophisticated feature of Minato's texts».³⁸

Mentre l'oratorio racconta un episodio delle sacre scritture o delle leggende agiografiche, avvalendosi di un accompagnamento musicale consono, la sacra rappresentazione illustra un concetto anagogico, con l'aiuto della musica e della messinscena, tramite un'azione molto limitata e spesso ridotta a entrate e uscite dei personaggi, allegorici e teologici e non, ma con il chiaro risalto del carattere performativo dell'orazione e del lutto.

Le sacre rappresentazioni di Minato diventano, grazie ai mezzi estetici adoperati e in cooperazione con i compositori e gli scenografi, la quintessenza degli esercizi spirituali della quaresima:

Fastenmeditationen verstehen sich als ein Instrument, den Willen des Zuschauers zu lenken, und zwar sowohl auf Gott und den Bußweg hin als auch weg vom weltlich verhafteten Leben, an dessen Ende ewige Verdammnis steht.³⁹

E nella loro somiglianza con gli esercizi quaresimali dei gesuiti anche l'argomento teologico ha un ruolo, in quanto elemento che distingue la sacra rappresentazione alla maniera di Minato dall'oratorio:

Allerdings vollzieht die Fastenmeditation im Gegensatz zum Oratorium eine – für jesuitische Begriffe – zwingende theologische Argumentation, insofern sie von der sinnhaften Anschauung eines exemplarischen Geschehens über die Einbeziehung der Seelenkräfte (in den allegorischen Chorteilen) den Willen des Zuhörers so zu lenken versteht, dass er will, was er rational einsieht, und zugleich liebt, was ihm seine Vernunft zu wollen befiehlt.⁴⁰

Rinunciando all'illusione teatrale ma non a una visione commemorativa degli avvenimenti unita al carattere meditativo della riunione dei fedeli, la sacra rappresentazione diviene una contemplazione collettiva⁴¹ per l'*élite* della società di corte, uno spettacolo ancora più esclusivo del dramma per musica, perché gli spazi nelle cappelle dei palazzi e dei conventi erano ancora più ristretti dei teatri riservati agli ospiti di rilievo. Le sacre rappresentazioni davanti al sepolcro di Nicolò Minato costituiscono senza dubbio,

38 R. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 25.

39 MARIANNE SAMMER, *Oratorium und Fastenmeditation im funktionalen Kontext*, in *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock*, a cura di Wolfgang Ruf, Bert Siegmund e Frieder Zschoch, Blankenburg, Stiftung Kloster Michaelstein 2001, 81–91: 82.

40 *Ivi*, 87.

41 Cfr. i capitoli nello studio di R. KENDRICK, *The Imagination of Entombments (Fruits of the Cross, 21) e The Visualization of Meditation (Ivi, 26)*.

nella loro dimensione, nel loro grado d'astrazione, nella loro complessità poetica e nel loro programma teologico, l'apice del genere che di lì a poco sarebbe sparito dopo la morte del poeta cesareo e la scomparsa del suo mecenate imperiale:

Retrocedendo dalla sua già accennata decadenza, si può pure affermare perché fiorisse particolarmente nel suo *habitat* naturale, cioè in certi ambienti cattolici e di *Ancien Régime*. L'oratorio italiano vi si affermava quale forma artistica per soddisfare in ugual misura esigenze spirituali, intellettuali e musicali: il suo carattere edificante fu condiviso da compositori sensibili a uno stile musicale ricavato dal melodramma ma di fondo più serio; e la sua disposizione ideologica, intima e arricchita da un impianto spesso teologizzante era prevalentemente adatta a un pubblico esclusivo.⁴²

Dopo la morte di Giuseppe I nel 1711, con l'apparire delle concezioni estetiche dell'Arcadia a Vienna e di quelle politiche dell'Illuminismo cattolico relative al ruolo del sovrano, durante il regno di Carlo VI, la sacra rappresentazione cede definitivamente il campo all'oratorio meno elitistico, persino compatibile con le teologie anglicane e luterane. Per qualità e quantità, i *sepolcri* di Nicolò Minato costituiscono quindi una testimonianza preziosa dell'autorappresentazione cerimoniale della corte cattolica e anche della mentalità e dei concetti poetici della generazione precedente all'arrivo dell'Arcadia a Vienna e ai libretti spirituali di Apostolo Zeno e Pietro Metastasio:

In some ways, *sepolcri* are epiphenomenal of the ways in which Habsburg culture seems both overdetermined and understudied. Although they have a timeless quality, due to both their generic norms and the events of the Passion, they are also linked to specific moments of devotion, royal self-portrayal, and conceptualist aesthetics.⁴³

42 J. HERCZOG, *Il perfetto melodramma spirituale*, 9.

43 R. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 9.

9. «IL MIO CRISTO, IL MIO COR, L'ANIMA MIA!»*

ZU DEN GEISTLICHEN VORSTELLUNGEN BEIM HEILIGEN GRAB IN DER HAUPT- UND RESIDENZSTADT WIEN IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

Matthias J. Pernerstorfer (Vienna)

Abstract: The tradition of devotional performances in front of the Holy Sepulcher with the exposed Blessed Sacrament in the Viennese Court Chapel lasted from the 1640s until 1740. Analysing the significant change of style concerning *libretti* and music after the death of Leopold I in 1705, the paper proposes to use the term “Sepolcro Leopoldino” for the works produced before. Nevertheless, examining the staging of those plays, a continuity in content as well as in the context of the performances can be shown until 1740.

Keywords: Oratorio, *Sepolcro*, Holy sepulchre, Vienna.

Die geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab sind ein viel beforschtes Thema, das insbesondere Musikwissenschaft und Kunstgeschichte begeistert. Der vorliegende Beitrag nimmt zu zentralen Punkten der Diskussion um diese kunstvolle Andachtsform Stellung. Die Gattungsbezeichnung „Wiener Sepolcro“, die aufgrund von musikalisch-formalen Gesichtspunkten für die unter Kaiser Leopold I. († 1705) entstandenen Werke eingeführt worden ist, wird auf ihre Tauglichkeit hin überprüft, wobei gezeigt wird, dass der Terminus den Blick auf das Gesamte der in Wien bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fortlebenden Tradition letztlich verstellt. Mit theologisch-frömmigkeitsgeschichtlichen Argumenten zur Inszenierung der Werke vor dem Heiligen Grab mit ausgesetztem Allerheiligsten wird die Kontinuität der Tradition in Wien auf eine von der Forschung bislang nicht berücksichtigte Weise nachgewiesen. Damit wird ein neues Argument in die Diskussion um die Aufführungsbedingungen in der Hofburgkapelle eingebracht, die ihrerseits anhand einiger Stückinterpretationen thematisiert werden sollen. Dies zwingt zur Prüfung des Quellenwertes der Libretti, bei der sich herausstellt, dass die Drucke keineswegs dazu gedacht waren, die konkrete Aufführung zu dokumentieren, sondern für ein Lesepublikum verfasst wurden.

* Die Muttergottes – La Beatissima Vergine – in Francesco Sbarras *Il lutto dell'Universo* (1668).

Wiener oder Leopoldinisches Sepolcro?

Die geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab wurden von der theaterhistorischen Forschung keiner eingehenden Untersuchung gewürdigt, in Überblicksdarstellungen sind sie nicht systematisch erfasst.¹ Das Thema ist vielmehr Domäne der Musikwissenschaft. Gustav Renker verfasste 1913 seine nicht sonderlich sorgfältig ausgearbeitete, doch scharfsinnige Dissertation *Das Wiener Sepolcro*² und nahm eine doppelte Verengung des Themas, auf den Wiener Kaiserhof (1666–1738) und auf die italienische Tradition vor. Darin folgte ihm die auf Wien konzentrierte Forschung fast 100 Jahre lang. In Beiträgen von Robert Haas³ und Gernot Gruber⁴ prangt das „Wiener Sepolcro“ im Titel.

Howard E. Smither würdigte in seiner Geschichte des Oratoriums die Wiener Tradition einer umfangreichen Darstellung, in der er aufgrund von terminologischen und formalen Gesichtspunkten zwei Phasen voneinander schied: die späten, 1719–1740 entstandenen Libretti von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio behandelte er in einem Kapitel.⁵ Einen Meilenstein markiert die Habilitation von Herbert Seifert *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* aus dem Jahre 1985, in der die geistlichen Vorstellungen aufgenommen sind.⁶ – Für den behandelten Untersuchungszeitraum bis zum Tod von Kaiser Leopold I. im Jahre 1705 liegen die Quellen sorgfältig aufbereitet vor; die seither gemachten Ergänzungen sind überschaubar.⁷ In den Arbeiten zur

1 Siehe etwa ALEXANDER VON WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien, Hölder 1900 («Schriften des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen»); und FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, Wien, Sextl 1955.

2 GUSTAV RENKER, *Das Wiener Sepolcro*, Dissertation, Universität Wien 1913.

3 ROBERT HAAS, *Dreifache Orchesterteilung im Wiener Sepolcro*, in *Festschrift Adolph Kocziroz zum 60. Geburtstag*, hg. v. Robert Haas und Joseph Zuth, Wien-Prag-Leipzig, Strache 1930, 8–10.

4 GERNOT GRUBER, *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, 1. Teil, Graz 1972 («Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft», 9, 1968).

5 HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, I: *The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1977, 365–415.

6 HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25); siehe ID., *The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII–XVIII)*, atti del convegno internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997), hg. v. Paola Besutti, Florenz, Olschki 2002 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 35), 489–511; Wiederabdruck in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer 2014 («Summa Summarum», 2), 765–782.

7 Das betrifft vor allem die Werke von Giovanni Pierelli aus dem Zeitraum 1660–1668, die ROBERT L. KENDRICK (*Fruits of the Cross. Passiontide Music Theatre in Habsburg Vienna*, Oakland, University of

Opernpflege des Kaiserhofs bis zum Tod von Kaiser Karl VI. im Jahre 1740 wurden die geistlichen Vorstellungen jedoch leider nicht mehr berücksichtigt.⁸

Rudolph Schnitzler unterzog die gesamte Tradition einer interdisziplinär angelegten Analyse und diagnostizierte statistisch belegt die signifikante Veränderung der Bezeichnung für die geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab mit dem Tod von Leopold I. – verkürzt gesagt: von der „Azione sacra...“ resp. der „Rappresentazione sacra al Santissimo Sepolcro“ hin zum „Componimento sacro al Santissimo Sepolcro“. Schnitzler konzentrierte sich danach auf die Zeit vor 1705. Der Tod der maßgeblichen Künstlerpersönlichkeiten neben dem Kaiser selbst – des Librettisten Nicolò Minato († 1698), des Komponisten Antonio Draghi († 1700) und des Bühnenbildners Lodovico Ottavio Burnacini († 1707) – führte zwangsläufig zu Werken, die unter künstlerischen, aber auch religiösen Gesichtspunkten andere Vorstellungen von einem zur Aufführung beim Heiligen Grab geeigneten Werk hatten.⁹ Seifert definierte in der Folge das Sepolcro in Absetzung vom Oratorium als Gattung.¹⁰ Die Beanspruchung des Terminus „Sepolcro“ oder „Wiener Sepolcro“ für eine bestimmte Gattung, der letztlich nur Werke aus der Zeit von Leopold I. entsprechen (sollen) – und darauf läuft die Entwicklung innerhalb der auf Wien konzentrierten Forschung hinaus –, ist jedoch nicht unproblematisch. Johannes Prominczel vertiefte die Beschreibung der Umbruchszeit im frühen 18. Jahrhundert anhand der Kompositionen von Marc'Antonio Ziani (1701–1711).¹¹ Konsequenterweise lässt Robert L. Kendrick seine sehr fundierte Studie *Fruits of the Cross. Passiontide Music Theatre in Habsburg Vienna* mit 1711 und einer wenig positiven Einschätzung der letzten Jahre enden: «Some of the

California Press 2019) in die Diskussion eingebracht hat.

8 FRANK HUSS, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI., mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Phil. Dissertation, Universität Wien 2003; und DAGMAR GLÜXAM, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing, H. Schneider 2006.

9 RUDOLPH SCHNITZLER, *The Viennese Oratorio and the Work of Lodovico Ottavio Burnacini*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, hg. v. Maria Teresa Muraro, Florenz, Olschki 1989 («Studi di musica veneta», 16), 217–237.

10 HERBERT SEIFERT, *Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle*, in *Die Wiener Hofmusikkapelle*, III: *Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hg. v. Hartmut Krones, Theophil Antonicek und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien, Böhlau 2011, 163–173; Wiederabdruck in Id., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer 2014 («Summa Summarum», 2), 783–790, dort 786 f.; siehe Id., *Oratorien, Sepolcri und Ordens-theater in Österreich*, in *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke und Rudi Risatti, Petersberg, Michael Imhof Verlag 2016, 135–141.

11 JOHANNES PROMINCZEL, *Die so genannten Sepolcri von Marc'Antonio Ziani*, «Musicologica Brunensia», XLIX/1, 2014, 61–72.

norms for *sepolcri* in the 1690s continued into the new century, although clearly there was devotional and musical change in Leopold's last years, before the genre faded into obscurity». ¹²

Die in weitgehender Unabhängigkeit von der historischen Terminologie – für die Verwendung der Bezeichnung „Sepolcro“ führt Schnitzler nur einen Beleg an¹³ – eingeführte enge Definition des „Sepolcro“ resp. „Wiener Sepolcro“ mag nach musikalisch-formalen Gesichtspunkten gerechtfertigt erscheinen, doch ist zu berücksichtigen, dass dadurch alles Frühere zu bloßen Vorläufern, alles Spätere zu bloßen Ausläufern wird und die Produktion unter Karl VI. nur in Ausnahmefällen in den Blick gerät,¹⁴ weil sie unter gattungsgeschichtlichen Gesichtspunkten gar nicht mehr zum „Wiener Sepolcro“ gehört.

Die großen Dokumentationen der italienische Libretto-Drucke von Claudio Sartori (1990–1994)¹⁵ und Alfred Noe (2011)¹⁶ zeigen jedoch eindrücklich, dass Aufführungen «al Santissimo Sepolcro» in der Zeit von Kaiser Karl VI. kontinuierlich fortgesetzt wurden – Noe konnte in seiner *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich* die Tradition von 1716 bis 1740 lückenlos nachzeichnen.¹⁷ Deshalb schlage ich vor, statt vom „Wiener“ künftig vom „Leopoldinischen Sepolcro“ zu sprechen, sofern Werke aus dem betreffenden Zeitraum gemeint sind.

Eine solche Änderung der Terminologie ist, dessen bin ich mir bewusst, schwer durchzusetzen, doch spricht ein weiterer Punkt dafür: Sie trägt den Ergebnissen zahlreicher Publikationen der vergangenen zehn Jahre Rechnung, die zeigen, dass die Produktion von geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in Wien keineswegs auf den Kaiserhof beschränkt war. Janet K. Page wies die intensive Oratorienpflege in Wiener Frauenklöstern nach, wodurch neben italienischen Werken auch deutsche in den Blick gerieten.¹⁸ Um einen Eindruck vom Umfang dieser Produktion zu

12 R. L. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 152.

13 R. SCHNITZLER, *The Viennese Oratorio*, 220.

14 ELISABETH THERESIA HILSCHER, *F. V. Micas Fastenoratorium von 1727 und die Wiener Sepolcro-Tradition*, in «Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity», XXXI, 1996, [Brünn 1997], 31–37; THOMAS HOCHRADNER, *Von zaghaftem Nachhall. Zur Rezeptionsgeschichte der Oratorien von Johann Joseph Fux*, «Musicologica Brunensia», XLIX/1, 2014, 121–135.

15 CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli 1990–1994.

16 ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich, I: Von den Anfängen bis 1797*, Wien, Böhlau 2011.

17 Siehe Anhang „Geistliche Vorstellungen unter Karl VI.“.

18 JANET K. PAGE, *Music at the Holy Sepulchre in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century*, in *Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740*, hg. v. Tassilo Erhardt, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 («Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung»,

ermöglichen, sei aus meiner aktuellen Arbeit an einem Katalog zu den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab im 17. und 18. Jahrhundert, der mittlerweile über 800 Einträge umfasst, ein vorläufiger quantitativer Überblick für Wien gegeben:

Schema 9.1 Geistliche Vorstellungen beim Heiligen Grab in Wien (außerhalb des Hofes).

Veranstalter	Ort	Typ	Zeitraum	Zahl	Sprache
Augustiner-Chorfrauen	St. Jacob	Orden	1660–1670	2	It? resp. it
Augustiner	St. Augustin	Hof	1664–1676	3	It resp. it
Ursulinen	St. Ursula	Orden	1695–1702	11	it (+ dt Übs.)
Kapuziner	Kapuzinerkirche	Orden	1698–1724	11	dt
Clarissen	St. Maria der Engel	Orden	1709–1710	2	dt
Oratorianer	Dreifaltigkeitskirche	Orden	1722–1736	9	dt
Augustiner-Chorfrauen	Himmelfortkloster	Orden	1726–1730	2	dt
Ursulinen	St. Ursula	Orden	1728–1737	10	dt
Augustiner-Chorfrauen	St. Jacob	Orden	1733–1740	5	dt
Augustiner	St. Michael	Hof	1746–1753	2	it resp. dt
Malteser?	Johanniskirche	Orden	1762	1	dt

Als Parallelphänomen sei zumindest erwähnt, dass sich die Passion zu St. Stephan von 1554 bis 1719 nachweisen lässt. Aufführungen der Wiener Jesuiten während des Triduum Sacrum sind von 1638 an zu belegen, doch ist hier keineswegs gesagt, dass diese vor dem Heiligen Grab stattgefunden haben, weshalb sie in dieser Tabelle nicht aufgenommen sind. Für 1701 bezeugen die Quellen die letzte Inszenierung der Societas Jesu. Auffallenderweise endet die erste italienische Phase von Aufführungen bei den Ursulinen bereits im Jahr darauf. Mit Ausnahme der zwei Aufführungen im Clarissenkloster 1709 und 1710 sind die Kapuziner der einzige Orden, der in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts spielt, bevor es in den 1720er und 1730er Jahren zu einer neuen Blütezeit kommt. Diese bricht – zeitgleich dem Hof – um 1740 ab; außerhalb von Wien dauert diese sehr vielgestaltige Tradition jedoch bis in die 1770er Jahre ungebrochen an.

Unter diesen im 18. Jahrhundert meist deutschsprachigen Werken aus Wien finden sich zahlreiche einteilige und szenisch, teilweise sogar mit Kostümen aufgeführte (die also in den zitierten Kriterienkatalog für Sepolcri passen würden). Eine Beschränkung auf die höfische Produktion erscheint deshalb nicht angebracht.

29; «Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse», 824), 231–252; und EAD., *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press 2014.

Darüber hinaus sollte nicht nur die Haupt- und Residenzstadt – so interessant die dort aufgeführten Werke sein mögen – Gegenstand von Untersuchungen sein. Im Umland von Wien¹⁹ oder in Böhmen²⁰ und Mähren²¹ wurde ebenfalls vor dem Heiligen Grab gespielt, vielfach waren es in Wien entstandene Werke, die zur Auf-führung gelangten. Insbesondere das Institut für Musikwissenschaft der Masaryk-Universität Brunn²² samt zugehöriger Schriftenreihe *Musicologica Brunensia*²³ und das Don Juan Archiv Wien²⁴ engagieren sich für eine möglichst umfassende, überregionale wie interdisziplinäre Untersuchung des Phänomens der geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Barockzeit.²⁵

-
- 19 Siehe MATTHIAS J. PERNERSTORFER, *Karfreitagsoratorien des 18. Jahrhunderts im Cistercienserstift Heiligenkreuz*, «Analecta Cisterciensia», LXVIII, 2018, 187–220; und ID., *Das geliebte Myrhen-Büschlein. Von Paul I. Esterházy und dem Eisenstädter Kalvarienberg zu den Karfreitagsoratorien des Gregor Joseph Werner*, in *Gregor Joseph Werner (1693–1766). Aspekte seines Lebens*, hg. v. Martin Czernin, Eisenstadt 2020 («Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland», 164), 389–440.
- 20 Zur gewaltigen Produktion in Prag sei hier nur auf folgende Untersuchungen hingewiesen: JOSEF LAUSCHMANN, *Pražské oratorium století XVIII* [Das Prager Oratorium im 18. Jahrhundert], Dissertation, Universität Prag 1938; Jiří FUKAČ, *Die Oratorienaufführungen bei den Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern als Typ lokaler Musikfeste*, «Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity», XXIX, 1994, 69–89; MICHAELA FREEMANOVÁ, *Three Points of a Triangle: Italian, Latin and German Oratorios and Sepulcros in the Early 18th Century Central Europe*, «Musicologica Brunensia», XLIX/1, 2014, 175–187, sowie weitere Publikationen der Autorin.
- 21 Siehe etwa JANA SPÁČILOVÁ, *Unbekannte Brünnner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740*, «Musicologica Brunensia», XLIX/1, 2014, 137–161.
- 22 Siehe insbes. JANA PERUTKOVÁ, *Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part I). Methodological Questions on the Sepulchro in the Period of 1700–1760*, «Musicologica Brunensia», LIII/1, 2018, 79–96; und EAD., *Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part II). On the Issue of Transferring Sepulcri and the Possibilities of their Semi-Staged or Staged Performance*, «Musicologica Brunensia», LIII/Supplementum, 2018, 337–351.
- 23 Siehe insbes. die beiden Hefte des Jahrgangs 2014 mit Beiträgen zu unserem Thema von Theophil Antonicek, Marko Deisinger, Michaela Freemanová, Thomas Hochradner, Robert Hugo, Tomasz Jeż, Hermann Jung, Ladislav Kačic, Václav Kapsa, Raffaele Mellace, Jana Perutková, Johannes Prominczel und Jana Spáčilová.
- 24 Zu den zahlreichen Exkursionen, Forschungsgesprächen, Workshops und Publikationen des Don Juan Archivs siehe <http://www.donjuanarchiv.at/forschung/theatrum-sacrum.html> (Zugriff: 17.6.2024).
- 25 Thomas Hochradner hat durch seine Recherchen zur Verbreitung der Werke von Johann Joseph Fux ebenfalls maßgeblichen Anteil daran, dass die Rezeption „Wiener“ Libretti und Kompositionen heute besser eingeschätzt werden kann; siehe T. HOCHRADNER, *Von zaghaftem Nachhall*; und ID., *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741) (FuxWV). Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872)*, Wien, Hollitzer 2016.

Theologische Voraussetzungen der Inszenierung

Von der Forschung bislang fast völlig außer Acht gelassen wurden die theologischen Voraussetzungen für die Inszenierung der Werke,²⁶ die im Folgenden kurz umrissen werden. Das Konzil von Trient (1545–1563) brachte nicht nur eine Festlegung der Liturgie mit sich, die gut 300 Jahre für den katholischen Gottesdienst verbindlich bleiben sollte, sondern es bestimmte – verkürzt gesagt – auch, dass diese Liturgie den Gläubigen zu zeigen sei. Das führte nicht zuletzt zum Abbruch der allermeisten Lettner, d.h. jener baulichen Teile aus Holz oder Stein in einer Kirche, die den Chor (für die Geistlichkeit) vom Langhaus (für die Gemeinde) trennten. Gleichzeitig wurde das vonseiten der Reformation in Kritik gebrachte Fronleichnamsfest nicht nur bestätigt, sondern allgemein verbindlich gemacht.²⁷ Diese Änderung im Verhältnis von Präsentation und Rezeption – die Liturgie sowie das Allerheiligste selbst wurden den Menschen nun ganz bewusst gezeigt – nutzten und intensivierten junge, gegenreformatorisch orientierte Orden, allen voran die 1540 von Papst Paul III. anerkannte Societas Jesu.

Hervorgehoben sei an dieser Stelle das 40-stündige Gebet (Quarant'ore), das die Jesuiten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts als eine Anbetung von der Dauer der Grabesruhe Jesu Christi (von Karfreitag 15 Uhr bis zum Ostersonntag 7 Uhr) propagierten²⁸ – in Wien ist die erste Abhaltung eines solchen Gebets 1594 belegt,²⁹ 1609 nahmen der spätere Kaiser Matthias und sein Bruder Erzherzog Maximilian an einem solchen teil.³⁰ Zentral ist dabei, dass nicht nur vor einer kunstvoll gestalteten Kulisse 40 Stunden zu Gott um etwas gebetet wird, sondern Gott in Form der konsekrierten Hostie – mit einer bestimmten Intention – 40 Stunden angebetet wird. Der Unterschied besteht darin, dass durch die Situation der Anbetung das Allerheiligste in Beziehung zum Präsentationsrahmen gesetzt wird. Gegenüber der geglaubten Wirklichkeit der Realpräsenz Jesu Christi tritt der Kunstcharakter der sie umgebenden,

26 Den liturgischen Kontext beschreibt R. SCHNITZLER, *The Viennese Oratorio*, 226 f.

27 Siehe dazu MARTIN SCHEUTZ, «... hinter Ihrer Käyserlichen Majestät der Päbstliche Nuncius, Königl. Spanischer und Venetianischer Abgesandter». *Hof und Stadt bei den Fronleichnamsprozessionen im frühneuzeitlichen Wien*, in *Kaiserhof – Papsthof (16.–18. Jahrhundert)*, hg. v. Richard Bösel, Grete Klingenstein und Alexander Koller, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2006, 173–204.

28 THOMAS KAMM, *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit*, Traunstein, Stiftung Heimathaus Traunstein: Stadt- und Spielzeugmuseum Traunstein 2003, 28 f.

29 CIGDEM ÖZEL, *Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. Anband von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) im Theatrummuseum Wien*, Masterarbeit Universität Wien 2015, und EAD., *Inszenierte Eucharistiefrömmigkeit unter Kaiser Leopold I.*, in *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke und Rudi Risatti, Petersberg, Michael Imhof 2016, 143–149.

30 G. GRUBER, *Das Wiener Sepolcro*, 17.

meist kunstvoll gestalteten Szenerie (häufig ephemere Architekturen) deutlich hervor: Wahr ist, dass durch die Wandlung aus dem Brot der Hostie der Leib Christi geworden ist. Durch die Pflege der Anbetung wird – performativ – das durch das Konzil von Trient befestigte katholische Dogma von der Transsubstantiation verinnerlicht.

Dieser Zusammenhang ist für ein Verständnis der geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab als Andacht von Bedeutung. Das Allerheiligste war Teil der Inszenierung – das zeigen sowohl intertextuelle Hinweise³¹ als auch die gebräuchliche Bezeichnung dieser Vorstellungen als «Rappresentatione Sacra al Santissimo Sepolcro». Zu einem „Santissimo Sepolcro“ wird das Heilige Grab erst durch das Allerheiligste.³² Und das gilt wohl nicht nur für den Fall, dass die Aufführungen im paraliturgischen Programm während des Triduum Sacrum (von Gründonnerstag bis Karsamstag) stattfanden, sondern auch bei Vorstellungen beim Heiligen Grab am Montag oder Dienstag der Karwoche,³³ wie sie ab Kaiser Karl VI. üblich wurden. Immerhin wird auf den Drucken des Wiener Hofes in der Regel explizit von «Componimento sacro cantato al santissimo sepolcro di Cristo» oder dergleichen gesprochen.

Da es in diesem Zusammenhang häufig zu Verwechslungen kommt, erscheint an dieser Stelle der Hinweis angebracht, dass die Heiligen Gräber, von denen hier gesprochen wird, nichts zu tun haben mit der Ädikula in der Grabeskirche zu Jerusalem,³⁴ deren Repliken im 17. und 18. Jahrhundert in den von den Habsburgern regierten Ländern beliebt waren³⁵ – ein Exemplar bildete einen Teil des Hernalser Kalvarienbergs. Es handelte sich keineswegs um Devotionalkopien des wahrhaftigen Grabes Christi, die noch dazu verschiedentlich mit Ablässen ausgestattet wurden und deshalb in zweifacher Hinsicht als heilig bezeichnet werden konnten.

Das Heilige an den Heiligen Gräbern, vor resp. auf denen die geistlichen Vorstellungen gegeben wurden, bestand, wie gesagt, im ausgesetzten Allerheiligsten. Darin

31 C. ÖZEL, *Ephemere Ausstattungen* (50), weist hin auf die Angabe «E nell'alto in mezzo ad una Gloria d'Angeli il Venerabile d'Eucaristico» im Libretto zu N. Minatos *La bevanda di fiele* aus dem Jahre 1685 (abgedruckt in NICOLÒ MINATO, *Tutte le Rappresentazioni sacre*, Wien, Van Ghelen 1700, [409]–426: 413); vgl. R. L. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 33 f.

32 ANDREA FEUCHTMAYR, *Kulissenheiligräber im Barock: Entstehungsgeschichte und Typologie*, München, Tuduv 1989, 1.

33 Aufführungen am Montag oder Dienstag der Karwoche gab es andernorts auch, diese fanden aber nicht notwendigerweise vor dem Heiligen Grab statt. Zum Piaristengymnasium in Horn, wo man mehrfach an diesen Tagen spielte, das Heilige Grab aber erst am Gründonnerstag „eröffnete“, siehe MATTHIAS J. PERNERSTORFER, *Vom Heiligen Grab der Pfarre Mödring zum Theatrum Sacrum der Horner Piaristen*, «Das Waldviertel», LXVII/2, 2018, 217–234.

34 Anders C. ÖZEL, *Ephemere Ausstattungen* (39), mit Verweis auf NEIL C. BROOKS, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy with Special Reference to the Liturgic Drama*, University of Illinois 1921, 9.

35 MICHAEL RÜDIGER, *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock*, Regensburg, Steiner & Schnell 2003.

war Jesus Christus real präsent, während gleichzeitig darunter – meist in einer Nische und häufig als Höhlengrab gestaltet – ein Corpus Christi aus Holz lag. Die gesamte Szenerie konnte auf unterschiedliche Weise geschmückt sein. Von Ende des 17. Jahrhunderts bis zu den Josephinischen Reformen waren in Österreich unter der Enns allgemein Kulissengräber beliebt, wie sie heute noch in Dürnstein (1731), Großweikersdorf (1742), Zwettl (1744), Mariabrunn (ca. 1750) oder am Sonntagberg besucht werden können.³⁶ Diese erhaltenen Exemplare können jedoch nur bedingt als Vergleichsbeispiele für die Aufführungen in der Hofburgkapelle dienen, da sie für schauspielerische Auftritte deutlich zu klein sind und bestimmte Anforderungen (s.u.) nicht erfüllten.

Die Konsequenzen aus dieser Situation sowohl für die Produktion (immerhin musste das Libretto in einer Szenerie mit Allerheiligstem realisierbar sein) als auch für die Rezeption der Aufführung als kunstvoll gestaltete Andacht bleiben – zumindest mit Blick auf den Kaiserhof – von den Anfängen in den 1640er Jahren bis 1740 wohl gleich.³⁷ Aus frömmigkeitsgeschichtlicher Perspektive ist eine Kontinuität gegeben. Die Inszenierungssituation war am Kaiserhof zudem dieselbe wie in Klöstern oder Pfarrkirchen, was eines der zentralen Argumente entkräftet, aufgrund derer der Sonderstatus des Leopoldinischen Sepolcros behauptet wurde: die szenische oder halb-szenische Inszenierungsform als Alleinstellungsmerkmal.

Die Heiligen Gräber des Barock nach dem Typ der Kulissenheiligräber waren in der Regel zweiteilig, ebenerdig lag der Leichnam Christi in einer Grabnische, darüber wurde das Allerheiligste präsentiert. Die höhere Ebene war als Bühne mit Kulissenbahnen und einem Hintergrundprospekt gestaltet. Dieser Aufbau würde für eine szenische Umsetzung der geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Hofburgkapelle nur bedingt funktionieren, selbst wenn die Dimensionen entsprechend groß waren und die Möglichkeit existierte, mittels einer Treppe von einer zur anderen Spielebene zu gehen.

36 Einen Überblick gibt FRANZ GRIESHOFER, *Kulissengräber in Niederösterreich*, «Der Krippenfreund», CV/2, 2018, 4–9.

37 Nicht alle szenischen Darbietungen während des Triduum Sacrum mussten vor dem Heiligen Grab stattfinden. Im Gebäudekomplex der Pfarrkirche in der landesfürstlichen Stadt Eggenburg etwa wurde 1721 sogar eine Kulissenbühne zur Aufführung von „Karfreitags-Comoedien“ errichtet; siehe MATTHIAS J. PERNERSTORFER, *Geistliche Vorstellungen im barocken Eggenburg. Franz Rincolini und das Theater der Löblichen Bruderschaft Unserer Lieben Frau bei St. Michael*, «Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich», LXXXVII, 2021, 341–370.



Abb. 9.1 Stift Dürnstein, Heiliges Grab aus der Werkstatt von Antonio Galli Bibiena (1731)³⁸

³⁸ Siehe dazu *Stift Dürnstein. 600 Jahre Kloster und Kultur in der Wachau*, hg. v. Helga Penz und Andreas Zajic, Waidhofen an der Thaya, Waldviertler Heimatbund 2010 («Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes», 51), 165–168.

In der Hofburgkapelle in Szene gesetzt

Die Frage der szenischen Realisierung der geistlichen Vorstellungen in der Hofburgkapelle³⁹ ist eng verknüpft mit 20 Zeichnungen von Lodovico Antonio Burnacini⁴⁰ aus dem Österreichischen Theatermuseum, die 1930 von Joseph Gregor und Franz Hadamowsky im Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung in der Österreichischen Nationalbibliothek bibliographisch erfasst⁴¹ und im Jahr darauf von Flora Biach-Schiffmann einer näheren Analyse unterzogen wurden. Sie bestätigen eine heute weitgehend vergessene These von Gustav Renker.⁴² Dieser kam – noch ohne die Skizzen von Burnacini zu kennen! – zu dem Schluss, dass es sich bei der Bühne für die geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab nicht um eine barocke Kulissenbühne handeln könne, sondern «die Scenerie aus einer Malerei bestand, welche die geforderte Scene darstellte, einem grossen Bild, das gleich dem Hintergrunde auf einer Bühne hinter dem, den Vordergrund einnehmenden aufgestellten Heiligen Grab zu sehen war».⁴³ Im Gegensatz dazu vermutete Biach-Schiffmann, die von drei Spielebenen in Form der mittelalterlichen Mysterienbühne ausging,⁴⁴ dass in der Hofburgkapelle jährlich eine regelrechte Kulissenbühne aufgebaut worden sei, für die die ausgearbeiteten Werke von Burnacini als Hintergrundprospekt gedient hätten. Deutlich weniger inszenatorischen Aufwand annehmend, führte R. Schnitzler⁴⁵ diesen Ansatz weiter, ebenso R. L. Kendrick, der von einer gewissermaßen emblematischen Funktion der Prospekte ausgeht.⁴⁶ Cigdem Özel hinterfragte ihn kritisch:⁴⁷ war ein Großteil dieser Entwürfe nicht

39 Die Aufführungen in der Kapelle der Kaiserin Witwe Eleonora II. (1660–1686) und von Erzherzogin Maria Antonia (1677–1682) dürften mit deutlich weniger inszenatorischem Aufwand realisiert worden sein, wenngleich die Beschreibung des Heiligen Grabes in *Thron der Gnaden* (1678) bemerkenswert ist; leider hat sich das im Druck erwähnte Kupfer nicht erhalten. Zu den deutschen Stücken für Maria Antonia siehe IRMGARD SCHEITLER, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn, Ferdinand Schöningh 2005 («Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik», 12), 243–259; siehe PETR SLOUKA, *Hudebnědramatické dílo Johanna Heinricha Schmelzera (1620/23–1680)*, Phil. Dissertation, Universität Brno 2019.

40 Siehe *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*, hg. v. Rudi Risatti, Wien, Hollitzer 2019.

41 *Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek auf Grund der Bestimmung und Gruppierung von Joseph Gregor aufgenommen und ausgearbeitet von Franz Hadamowsky*, hg. v. der Generaldirektion der Nationalbibliothek, Wien, In Kommission bei O. Höfels 1930, 3–10.

42 Weder C. ÖZEL, *Ephemere Ausstattungen*, noch R. L. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, kennen diese Arbeit.

43 G. RENKER, *Das Wiener Sepolcro*, 24.

44 FLORA BIACH-SCHIFFMANN, *Giovanni und Lodovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*, Wien-Berlin, Krystall 1931, 65–71; ebenso F. HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 60.

45 R. SCHNITZLER, *The Viennese Oratorio*.

46 R. L. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 30–36.

47 C. ÖZEL, *Ephemere Ausstattungen*.

vielmehr für eucharistische Andachtsformen, etwa das 40-stündige Gebet, gedacht? Grundsätzlich ist anzumerken, dass durch diese Hintergrundprospekte in der Regel kein Bühnenraum geschaffen, sondern eine weitere Interpretationsebene des Stückes eröffnet wurde. Der Zusammenhang wurde zumindest an einer Stelle im Stück mehr oder weniger ausführlich erklärt; erwähnt sei hier *Le profezie adempiute, e le figure illustrate* (1702), wo gleich drei Präfigurationen (Isaak, die von Moses erhöhte erzene Schlange, Jonas) zu sehen waren und ausführlich ausgedeutet wurden.

F. Sbarra: *Il lutto dell'universo* (1668, 1669?, 1674, 1682)

Als Beispiel für eine Untersuchung zur szenischen Realisierung ist die Azione Sacra *Il lutto dell'universo* von Francesco Sbarra gewählt.⁴⁸ Es handelt sich dabei um ein repräsentatives Werk, das mit Musik von Kaiser Leopold I. zumindest dreimal aufgeführt wurde, zuerst am Karfreitag 1668 in der Burgkapelle in Wiener Neustadt, danach 1669?, 1674 und 1682.⁴⁹

Zu Beginn des Stückes stellen sich die vier Elemente – Wasser, Erde, Feuer, Luft – vor, indem sie ihre gemeinsame Geschichte mit Jesus Christus hervorheben (e.g. «Io, che là nel Giordano | aspersi al Redentor l'aurato Crine», F.A3⁵⁰). Danach folgt in Art einer Teichoskopie die Schilderung der Leidensgeschichte (e.g. «Ecco si spingono, | ecco si stringono», ebd.); die vier allegorischen Figuren bezeichnen sich selbst als bloße Zuseher («spettator del tutto», F.A[4]r) eines Schauspiels, das dem Publikum durch Worte und Musik imaginiert wird. Selbst die Worte «Eccolo sul Calvario, eccolo in Croce» (F.B1r) beziehen sich keineswegs auf einen konkret errichteten Kalvarienberg samt Kreuz.

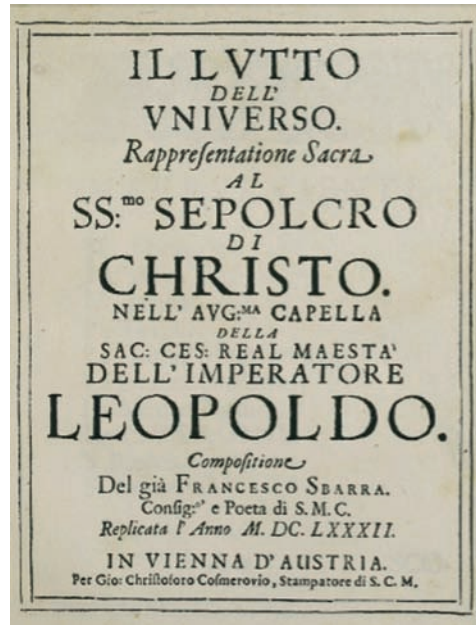
Nachdem Jesus Christus am Kreuz gestorben ist, betritt – ohne sich vorzustellen – «La Madre Natura» die Bühne und wundert sich, wie im Angesicht dieses Frevels das Universum still bleiben könne. Sie motiviert die vier Elemente zu einem Racheschlag gegen die Menschen. Doch bevor der Plan in die Tat umgesetzt werden kann, erscheint «La Divina Misericordia», stellt sich ausführlich vor und erklärt den anwe-

48 Auf Aspekte der Frömmigkeit wird in der Regel selten eingegangen. A. NOE, *Geschichte der italienischen Literatur*, skizziert immerhin durchwegs den Inhalt der Werke.

49 Die Angaben zu den Aufführungsjahren folgen H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 463, 480 und 506. C. SARTORI verzeichnet zudem einen Druck aus dem Jahr nach der UA, zumindest trägt dieser auf dem Titelblatt den Hinweis «replicata l'anno 1699» (Band IV, S. 46, Nr. 14.545); eine Edition samt deutscher Übersetzung stammt von RICHARD BLETSCHACHER, *Rappresentazione sacra. Geistliches Musikdrama am Wiener Kaiserhof*; Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag 1985 («Dramma per musica», 1), 97–125.

50 Zitiert nach dem Druck aus dem Jahre 1682 (A-Gu, I.28.905).

Abb. 9.2 F. Sbarra: *Il lutto dell'universo* (1668), Titelblatt des Drucks von 1682 (Graz, Universitätsbibliothek, I.28.905)



senden Figuren die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Jesu Christi. Die vier Elemente wie die menschliche Natur geben sich damit zufrieden und haben im Folgenden keine weiteren Repliken – Auf- und Abtritte sind in diesem Text nicht gekennzeichnet.

Im folgenden Dialog zwischen «La Divina Misericordia» und «La Divina Giustizia» lässt sich eine Bezugnahme auf die konkreten Aufführungsgegebenheiten feststellen, wenn die Worte gesungen werden:

GIUSTIZIA	Mentre già morto, e sepolto,
MISERICORDIA	Mentre già tra marmi accolto,
GIUSTIZIA	Per tua Pace,
MISERICORDIA	Per tua Guerra,
GIUSTIZIA	Qui sen giace
MISERICORDIA	Qui si serra
GIUSTIZIA	Quel Signor, di gloria onusto,
MISERICORDIA	Quel Eterno, e sommo DIO,
GIUSTIZIA	Che sì giusto,
MISERICORDIA	Che sì pio
A 2	Volle provar quanto dell'uom può l'ira. (F.B3v)

Der marmorbedeckte Heiland – und dies gilt für das Heilige Grab ganz allgemein – soll dem sündigen Menschen zeigen, wozu dieser fähig ist, und ihn angesichts der eigenen Sünden zur Selbstanklage zu bringen.

In diese Stimmung der Zuversicht tritt Petrus mit einem langen Verzweiflungsmo-
nolog, der nur durch einige – positive – Echo-Stimmen unterbrochen wird.⁵¹ Petrus
sucht, woher das Echo kommt: «Ahimè! da questi marmi, | dove CHRISTO s'as-
conde» (F.B[4]r). Offenbar ist er den beiden allegorischen Figuren, die wohl eine
Ebene höher standen, nicht begegnet. Er ist sofort anhand seiner Selbstbeziehung,
ihn, Jesus Christus, sogar schwörend verleugnet zu haben, zu erkennen, die beiden
göttlichen Mächte stellen sich ihm vor. In der Regel stehen die Gerechtigkeit und die
Barmherzigkeit Gottes einander gegenüber und liefern sich, so sie als Allegorien auf
die Bühne gebracht werden, häufig regelrechte Streitgespräche. Die folgende Passage
dürfte aber, wie ich meine, für das religiöse Selbstverständnis von Leopold I. durchaus
bezeichnend sein:⁵²

MISERICORDIA Ascolta: io quella sono,
da cui nasce il perdono.

GIUSTIZIA Io son colei,
che severa nel mal, dolce nel bene
dispenso e premi e pene ai giusti, ai rei. (F.B[4]v)

Gemeinsam bemühen sich die beiden, Petrus einen Weg aus seiner Verzweiflung zu
eröffnen: Die Barmherzigkeit rät ihm zur Reue, die Gerechtigkeit zur Buße, wo-
bei in beiden Fällen kein bloß reflexives Verhalten gemeint ist, vielmehr geht es
um eine emotionale Betroffenheit, die zu Tränen (be)rühren soll. Dann kann die
Barmherzigkeit leichter verzeihen, die Gerechtigkeit leichter Gnade walten lassen.⁵³

Die nun gemeinsam mit dem Lieblingsjünger auftretende Muttergottes versinn-
bildlicht den eigenen Schmerz angesichts des Leidens Jesu Christi. Ihr Monolog ist
vollständig abgedruckt, da er perfekt in Form eines Ganges durch das Publikum, von

51 Zu den Echo-Stimmen in den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab siehe JANA PERUTKOVÁ, *Klosterneuburger Librettoedrucke aus dem 18. Jahrhundert – neu bewertet*, «Musicologica Brunensia», LVII/2, 2022, 5–27.

52 Vgl. etwa *L'ingratitudine rimproverata* von Nicolò Minato, aufgeführt 1675, 1679 und 1700, wo neben dem «Amor di Dio» und der «Gratia Divina» die «Misericordia lo chiama all'Eternità» auftritt.

53 Es ist durchaus berechtigt, von einer Gnadenökonomie zu sprechen, in der Tränen einen hohen Wert besitzen. R. L. KENDRICK (*Fruits of the Cross*), sieht einen Widerspruch darin, dass in «the royal's close brush with the pleasures of weeping at sepolcri walked a tense line between „appropriate“ mourning and the indulgence of melancholy» (157).

der Eingangstür bis zur Bühne, realisiert werden könnte⁵⁴ – und zumindest in diesem Fall noch an Aussagekraft gewinnen würde (sonst bliebe wohl unklar, wer die Angesprochenen überhaupt sind).

LA BEATISSIMA VERGINE

O voi, che n'andate
 d'intorno festivi,
 udite, mirate,
 s'in questi due rivi,
 s'in questi due fiumi,
 ch'io verso da i lumi,
 quest'alma si sfa.
 Miratemi già,
 e dite al mio core,
 se cede ogn'altro duolo al mio dolore? (F.C1v)

Das ist der Beginn einer großen Marienklage, die Leopold I. durch den „dunklen“ Klang der begleitenden obligaten Violoncelli akzentuiert. Johannes stimmt ein.

An dieser Stelle sind einige Worte über die Bedeutung Marias in den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab notwendig. Die Marienklage hat eine lange Tradition, wie Gernot Gruber sie in seiner Interpretation des Leopoldinischen Sepolcro sehr schön herausgearbeitet hat,⁵⁵ doch finden diese Passagen nicht deshalb Platz in den Werken, weil es eine literarische bzw. musikalische Tradition gibt, sondern weil Maria in diesem Kontext eine herausragende Rolle spielt. Die «Beatissima Vergine», die unbefleckt empfangene und als erster Mensch in den Himmel aufgenommene Muttergottes, ist in diesen Werken die vorbildhaft leidende und durch ihren Glauben das Leid überwindende Figur. An ihr soll sich der Zuseher ein Beispiel nehmen, dessen Schmerz angesichts des Leidens Jesu Christi viel geringer ist als jener der Mutter (was implizit thematisiert wird, wenn Maria das Leid des Johannes im Vergleich zu ihrem eigenen als weniger groß einstuft – wie viel weniger Grund zur Klage hat dann der einfache Sünder?).

Maria ist nicht nur die am meisten Leidende, sie ist diejenige, die den von Barmherzigkeit und Gerechtigkeit erklärten Heilsplan versteht, daraus Kraft schöpft und sofort ihrerseits zur Trösterin des deutlich menschlicheren Petrus wird. Diesen haben die viel ausführlicheren Argumente der beiden göttlichen Mächte noch immer nicht ganz überzeugt, dass ihm trotz seiner Vergehen der Weg zum Seelenheil offen steht. Die Verehrung des Heiligen Grabes wird als Weg aus der Verzweiflung gewiesen:

54 Eine entsprechende Szenenanweisung gibt es jedoch nicht. Vgl. den Auftritt Marias in Minatos *L'ingratitude rimproverata* aus der Distanz (F.B2v).

55 G. GRUBER, *Das Wiener Sepolcro*.

LA BEATISSIMA VERGINE

[...] Ah figlio,
 cangia intanto, se puoi, cangia consiglio.
 Ecco la tomba oscura,
 dove ascose de l’Huom la colpa ria,
 il mio CHRISTO, il mio Cor, l’Anima mia.
 Qui spargete, occhi dolenti,
 due torrenti,
 per tributo a un mar di pene.
 Qui conviene,
 in mestissima sembianza
 sfogar il duol, ch’ogni tormento avvanza. (F. C3rv)

Es kann freilich nur Spekulation bleiben, ob Leopold I., als er der Aufführung dieses Stückes beiwohnte, Tränen vergoss oder zumindest im Sinne einer angemessenen Rezeptionshaltung um Tränen bemüht war – das Thema Tränen ist in den Titeln der Stücke aus den 1660er Jahren jedenfalls sehr dominant: *Le lacrime della Vergine nel Sepolcro di Christo* (Vito Lepori, 1662), *Le lacrime di S. Pietro* (Francesco Sbarra, 1666), *Lagrime della pietà nel Sepolcro di Cristo* (Domenico Federici, 1667). Die geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab reizen meines Erachtens aus, was an Privatheit⁵⁶ für einen Kaiser überhaupt möglich war, und geben ein sehr anschauliches Bild von der Frömmigkeit und insbesondere der Erlösungshoffnung von Leopold I.⁵⁷

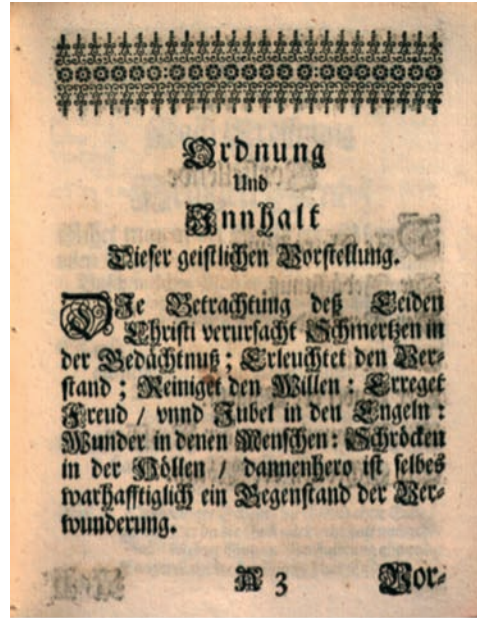
Das Stück endet mit einem unmittelbar an die Marienklage anschließenden Chor, in dem der Egoismus der Menschen angeklagt wird.

Zur Inszenierung lassen sich drei Aspekte anmerken: Der Echoeffekt könnte sicherlich besser umgesetzt werden, wenn die vier Elemente (wie dann Barmherzigkeit und Gerechtigkeit) eine Ebene höher standen. Der Auftrittsmonolog der Gottesmutter gewinnt an Aussagekraft, wenn sie durch das Publikum schreitend auf das Heilige Grab zugeht. Der Blick auf das konkrete Heilige Grab wird am Schluss dem Petrus – und damit der gesamten beiwohnenden Versammlung – nahegelegt, um so aus der Verzweiflung des Sünders herauszufinden.

56 Dabei soll nicht geleugnet werden, dass das dynastische Selbstverständnis und repräsentative Pflichten des Kaisers eine Rolle gespielt haben. Siehe dazu R. L. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 78–118.

57 Daran ändert die Tatsache nichts, dass bei diesen Veranstaltungen Gäste anwesend waren oder in Zeitungen darüber berichtet wurde, wie die bei H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 1985, ad loc gesammelten Belege zeigen.

Abb. 9.3 *Das Leiden Christi Ein Gegenstand der Verwunderung* (1696) (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 406741-B.Adl.21, F. A3r)



N. Minato: *La Passione di Christo, oggetto di meraviglia* (1696)

Ein besonders elaboriertes Beispiel für szenische Anweisungen bietet Minatos Libretto zu *La Passione di Christo, oggetto di meraviglia* aus dem Jahre 1696, zu dem die Musik von Antonio Draghi leider nicht erhalten ist. Die Beschreibung der Szenerie lautet:

Scopertosi il SS.^{mo} Sepolcro, si vede nella parte sublime un tratto di Gloria, con schiere d'Angeli: Nell'aria il rovetto ardente, veduto da Moisè: e nel profondo una parte d'Inferno, con Demonii in atto di spavento. (F.A3r)

Brauchte es dazu drei Bühnenebenen?⁵⁸ Eine Zeichnung von Burnacini lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf dieses Stück beziehen. Sie zeigt Moses knieend vor dem brennenden Dornbusch, darüber einen Glorienschein.⁵⁹ Der obere der drei beschriebenen Bühnenbereiche dürfte also durch ein entsprechendes Bild repräsentiert gewesen sein. Der unter den *dramatis personae* genannte «Il Giubilo degl'Angeli»

⁵⁸ So R. HAAS, *Dreifache Orchesterteilung*.

⁵⁹ C. ÖZEL, *Ephemere Ausstattung* (48), wendet gegen die Zuschreibung ein: «Allerdings sind auf dem Entwurf von Burnacini keine Engelsscharen und keine Höllendarstellung zu sehen», doch einerseits treten die Engel im Stück selbst auf, andererseits bezieht sich der Entwurf nur auf eine Ebene in der Szenerie.

könnte auf der Chorempore Platz gefunden haben; zu «Il Terror dell'Inferno» wird explizit erwähnt, dass er von unten her spricht.

In zwei Szenen des Stückes wird die räumliche Ausdifferenzierung der Musik thematisiert. Nach einer langen Diskussion zwischen Betrachtung, Gedächtnis, Verstand und Wille mit der Verwunderung des Menschen, in der sich Erklärungen der Heiligsten Dreifaltigkeit ebenso finden wie Argumente, die sehr an die Gottesbeweise eines Thomas von Aquin (ca. 1225–1274) erinnern, folgt eine besondere szenische Angabe:

S'ode nella Parte Celeste un Principio di Sinfonia

L'INTELLETTO Ma qual odo dal Ciel lieta armonia!

Segue alquanto di Sinfonia nel luogo stesso.

Indi s'ode principio di suono strepitoso nella Parte Infernale.

LO STUPORE DEGL'UOMINI

E qual fragor confuso entro gli Abissi!

Segue alquanto di suono nell'istesso luogo.

Poi comparisce nella Parte Celeste chi rappresenta Il Giubilo degli Angeli.

IL GIUBILO DEGLI ANGELI

Che contento! che giubilo! che stupor!

Qui nella parte infernale comparisce chi rappresenta Il Terror dell'Inferno. (F.B3r)

Etwas später im Stück, ebenfalls in Verbindung mit Auftritten des Jubels der Engel und des Schreckens der Hölle, findet sich eine vergleichbare Passage. R. Haas vermutete, dass „der umfängliche szenische Aufbau zumindest bei dem besprochenen Sepolcro nicht auf der heutigen Altarwand der Hofkapelle angebracht, sondern daß er irgendwie mit den Oratorien in Verbindung gesetzt war, wodurch erst für die beiden versteckten Kammerorchester die entsprechenden Aufstellungsmöglichkeiten gegeben sein konnten.“⁶⁰ Doch war ein solcher Aufwand samt Dreiteilung des Orchesters – die auch R. L. Kendrick annimmt⁶¹ – notwendig? Das deutsche Libretto von *L'ingratitude rimproverata* aus dem Jahre 1700 (*Die Verwiesene und überwiesene Undanckbarkeit*), in dem ebenfalls eine Musik vom Himmel her Erwähnung findet, bringt die himmlische Musik mit „Seitenspiel“ in Verbindung (F.A3v). Eventuell genügte es, wenn ein Musiker mit entsprechend konnotiertem Instrument (Laute, Harfe) an der richtigen Stelle positioniert war, um den gewünschten Effekt zu erzielen – leider ist auch bei diesem Stück A. Draghis Musik verloren.

60 R. HAAS, *Dreifache Orchesterteilung*, 10.

61 R. L. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 30.

Abb. 9.4. Lodovico Ottavio Burnacini: *Der brennende Dornbusch* (Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr.: HZ_MIN29_29b1)



D. Cupeda: *Il fascietto di Mirra* (1701)

Zu zwei Stücken wurden anhand des Librettos Beobachtungen zur Aufführungssituation gemacht. Doch wie aussagekräftig sind die szenischen Angaben, die in den Libretti bis 1704 zu finden sind, tatsächlich?⁶² Immerhin wurden die Bücher zumindest auch für die Lektüre gedruckt. Eindeutig ist der Befund für die Übersetzungen von Libretti zu jenen Werken, die in der Hofburgkapelle von 1692 bis 1711 zur Aufführung gelangten. Allein die Produktion von Übersetzungen – um ein Publikum zu erreichen, das nicht an der Aufführung teilnehmen konnte und/oder der italienischen

62 Dass solche Angaben in den Libretti der Jahre 1705 bis 1711 fehlen, bedeutet nicht notwendigerweise, zu dieser Zeit hätten gar keine Bühnenaktion mehr stattgefunden. In Pietro Antonio Bernardonis *La passione nell'orto* (1708), auf dem Titelblatt als Oratorio, im Vorwort der deutschen Übersetzung als «heilige Vorstellung» bezeichnet (*Das Leiden in dem Garten*, F.A2r), wird der Ort der Handlung eingangs definiert («Questo, miei cari, è il loco ...», F.A3r), danach entfernt sich Jesus, um alleine zu beten, während die drei Jünger schlafen. Da die Situation auf dem Ölberg eine tiefere Bedeutung erhält, wenn im Gegensatz zum leidend-wachenden Jesus die ruhig-schlafenden Jünger zu sehen sind, ist durchaus vorstellbar, dass dieses spannungsgeladene Bild in Szene gesetzt wurde.

Sprache nicht mächtig war –, zeigt, dass an dieses Lesepublikum gedacht wurde.⁶³ Doch die in der Aufführungssprache gedruckten Libretti, in denen sich häufig Quellenangaben finden,⁶⁴ dürften ebenfalls zur nachträglichen und wiederholten Lektüre gedacht gewesen sein – nur so konnte im Publikum die gewünschte nachhaltige Wirkung erzeugt werden.⁶⁵

Am Karfreitag 1701 stand die „Rappresentazione Sacra al SS.^{mo} Sepolcro“ *Il fascietto di Mirra* auf dem Programm, die in diesem Zusammenhang aufschlussreich ist. Autor war Donato Cupeda, Komponist Marc'Antonio Ziani. Es erschienen ein italienisches und ein deutsches Libretto, gedruckt «bey Susanna Christina Cosmerovin/ Kayserlichen Hoff» Buchdruckerin», beide unpaginiert.

Das Vorwort (F.A2rv) ist an ein Lesepublikum gerichtet. Es wird der «Benigno Lettore» angesprochen und diesem versprochen: «Ti presento in questi fogli un FASCETTO di MIRRA». Das metaphorisch als Myrrhen-Büschlein bezeichnete, „in diesen Blättern“ abgedruckte Stück habe der Autor «per salute dell'Anima» gesammelt. Der Leser sei gefordert, der Braut des Hohelieds nachzufolgen, und zwar indem er dieses Myrrhen-Büschlein immer bei sich trage, «che figura la memoria della Passione del Redentore». Das im italienischen Text verwendete Wort «imitazione» klingt wohl nicht zufällig an die *Imitatio Christi* des Thomas von Kempfen (um 1380–1471) an, sondern ruft ganz gezielt diese viel gedruckte, übersetzte und gelesene Schrift ins Bewusstsein, denn damit ist die wichtigste Wirkintention bezeichnet: Der sündige Mensch soll sein Leben neu an Jesus Christus ausrichten und diesem nachfolgen.

Dafür ist es notwendig, die beiden «potenze dell'Anima» im Griff zu haben: erstens den Verstand und zweitens den Willen («exercitando continuamente l'intelletto nel meditar gli eccessi di quell'infinito amore, e la volontà ne' più efficaci sforzi d'essergli gara»). Auch hier ist die Referenz durch ein pointiert gesetztes Wort hervorgehoben: Im Sinne der *Exerzitzen* des Ignatius von Loyola (1491–1556) soll kontinuierlich eine „Betrachtung“ der Leiden Christi erfolgen, um den Verstand von der unendlichen Liebe Gottes zu überzeugen – was zur Folge haben soll, dass sich der Wille Gott gegenüber dankbar zeigt. Der hier präsentierte Glaube an die Macht der Liebe Gottes hat theologisch-pädagogische Implikationen, da die Drohung mit Jüngstem Gericht

63 Dem Vorbild des Kaiserhofes folgten im Übrigen die Ursulinen. Eine Übersetzung von Christoph Adam Negelein aus dem Jahre 1700 und eine von Joseph Triller aus dem Jahre 1702 sind bislang bekannt.

64 Siehe dazu R. L. KENDRICK, *Fruits of the Cross*, 52–55.

65 G. RENKER, *Das Wiener Sepolcro*, (36) behält recht in seiner Einschätzung, die Libretti seien «für die Lektüre gedruckt» worden. R. L. KENDRICK, *Fruits of the Cross* (156) kommt zu dem Urteil: «The care and expense put into the libretti and their German translations, as well as their distribution, also testify to this sense of the genre's function as part of ritual social cleansing».

und Hölle in den Stücken für den Hof fast vollständig entfällt.⁶⁶ Der Weg zur Erlösung ist dennoch kein einfacher und führt in der Regel durch ein Tal der Tränen, was ebenfalls gezeigt wird.

Im Vorwort folgt nun die typische Bitte um Nachsicht an den Leser «Voglio intanto sperare dalla tua benignità, ch'essendo proprio della MIRRA il preservar dalla putrefazione, starà lontano da questo mio debole componimento il verme della maldicenza» und der abschließende Wunsch für ein gutes Leben: «E vivi felice». Die „rappresentazione sacra“ des Titelblattes wird an dieser Stelle wohl nicht zufällig als „componimento“ bezeichnet, in der deutschen Übersetzung als „Gedichtwerk“. Das hat damit zu tun, dass es sich bei dem vorliegenden Druck keineswegs ausschließlich um ein Ereignis-Dokument⁶⁷ handelt, das sich auf eine konkrete Aufführung bezieht, sondern um ein Werk, das gelesen werden will, um zum Ausgangspunkt für eine kontinuierliche Betrachtung der Leiden Jesu Christi zu werden.⁶⁸

Das Personenverzeichnis (F.A3r) weist das Werk als allegorisches Stück aus. Die Protagonistin ist «La Chiesa militante, ch'è figurata nella Sposa de' Cantici». Weiters treten die drei göttlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe auf, «L'Amor di Giovanni», also die Liebe des geliebten Jüngers, der erfolgreiche «Pentimento di Pietro», der sich auf dem richtigen Weg befindende «Peccatore contrito», und schließlich als abschreckendes Beispiel «Il Disperato Furore di Giuda».

Die Beschreibung der Szene sei hier vollständig abgedruckt:

L'Apparato rappresenterà un Giardino di gigli, e d'altri fiori. Nel mezzo sarà una collinetta con un albero di MIRRA, presso il quale si vedrà la Sposa de' Cantici, che avrà nel seno un FASCIETTO di MIRRA, figura della Passione di Christo, col motto: "Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi; inter ubera mea commorabitur". Le saranno intorno diverse Vergini di Gierusalemme in atto di

66 Es dürfte diesbezüglich einen Unterschied geben zwischen Werken, die an ein „internes“ Publikum gerichtet waren (wie dies bei den Aufführungen für Leopold I. und Eleonora II., aber auch in Klosterkommunitäten der Fall war), und solchen, bei denen es um die theologisch-moralische Bildung von Schülern oder anderen in ihrem Glaubensleben durch Mahnung zu bestärkenden katholischen Christen ging; siehe etwa MATTHIAS J. PERNERSTORFER, *Wo bleibt die Barmherzigkeit? Oder: Allegorische Stücke zur vorösterlichen Bußzeit am Schultheater in Horn (Niederösterreich) im Kontext der pädagogischen Arbeit des Piaristen-Gymnasiums. Nebst einem Faksimile der lateinischen Perioche des Androtheus von 1722 und ihrer deutschen Übersetzung*, «Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft», XXIX, 2019, 175–222.

67 Zum Begriff und dessen Anwendung auf Opernlibretti siehe RAINER THEOBALD, *Frühe Libretti als Ereignis-Dokumente. Bemerkungen zu einer Sammlung von Textbüchern des barocken Musiktheaters*, in *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, hg. v. Brigitte Marschall, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 2002 («Maske und Kothurn», 48), 179–202.

68 Auffälligerweise wurde mit dem Wort „componimento“ eine Bezeichnung vorweggenommen, die für die entsprechenden Stücke zur Zeit von Karl VI. gebräuchlich werden sollte.

presentarle fiori, e poma, espressive della Passione. Di lontano sopra un monticello si vedrà lo Sposo, ch'è figura di Christo, in atto di salire sopra una palma, col motto: "Ascendam in palmam, & apprehendam fructus ejus". (F.A3v)

Dem Verb «rappresenterà» (soll vorstellen) kommt Bedeutung zu. Hier wird dezidiert nicht dokumentiert, was am Karfreitag 1701 in der Hofburgkapelle in Form eines szenischen Apparats aufgebaut war, jedenfalls nicht im Detail, wenn auch der grundsätzlichen räumlichen Disposition nach. Es handelt sich um eine Szenerie, die der in den Exerzitien des Ignatius geschulte Leser imaginieren soll. Bemerkenswert an diesem Apparat ist, dass die Grabnische nicht erwähnt wird, in der ein geschnitzter Christus lag, sondern eine den Bräutigam repräsentierende «figura di Christo».

Zu sehen war dieser Apparat, «[n]achdem das H. Grab eröffnet» war, d.h. wohl nachdem ein Vorhang weggezogen worden war und den Blick freigegeben hatte. Ob danach die Aussetzung des Allerheiligsten stattfand, der Segen gesprochen und um eine gottgefällige Aufnahme des Stücks gebetet wurde, ist nicht dokumentiert. Die Beschreibung beginnt mit dem Auftritt jener Figuren, «che rappresentano la Chiesa militante, la Fede, la Speranza, la Carità, ed il Peccatore contrito». Anders als in der Beschreibung des szenischen Apparats, der von der Braut des Hohelieds und «diverse Vergini di Gierusalemme» spricht, ist von diesen Jungfrauen hier nicht mehr die Rede, und die Braut – la Chiesa militante (in den Sprecherangaben stets mit «Ch:Mil:» bezeichnet) – tritt gleichzeitig mit anderen allegorischen Figuren auf. Mit einer Wendung aus dem Hohelied stellt sie sich vor:

Chi m'addita per pietà
il mio Sposo, il mio diletto?
Donne amiche, se 'l vedrete [...] (F.A[4]r)⁶⁹

Dadurch ist sie eindeutig als Braut des Hohelieds, nicht jedoch als streitende Kirche identifizierbar. War diese im Personenverzeichnis und durch die Sprecherangaben im Druck vorgegebene Lesart für die Zuseher bei der Aufführung nachvollziehbar? Alle anderen Figuren stellen sich jedenfalls bei oder unmittelbar nach ihrem Auftreten explizit vor.

Obwohl diese Beobachtungen vorsichtig machen, sind es letztlich doch die textlichen Hinweise und die Szenenanweisungen, die eine Rekonstruktion der Inszenie-

⁶⁹ Im italienischen Text werden Quellenbelege angegeben, in diesem Fall «Cantic. c. 8»; interessanterweise enden diese bis auf einen Fall gleich zu Beginn mit dem Auftritt der Liebe des Johannes und der Reue des Petrus.

rung bis zu einem gewissen Grad ermöglichen.⁷⁰ Die Braut/Kirche sucht, wie gesagt, eingangs ihren Bräutigam, der rasch mit Jesus Christus identifiziert wird. Die drei göttlichen Tugenden bieten unterschiedliche Erklärungen an, weshalb der Bräutigam nun fort sei: möglicherweise weil die Braut/Kirche sich mehr der Erkenntnis als dem Glauben zugewendet habe, meint der Glaube; weil sie sich zu sicher gefühlt habe und nicht mehr in hoffnungsvoller Erwartung geblieben sei, schlägt die Hoffnung vor. Die Liebe wiederum erwägt, der Verlust könnte geschehen sei, weil die Braut/Kirche nicht stets lebendige Föhlung mit ihrem Bräutigam gehalten habe.

Le sue bellezze eterne
 dunque ammirar potesti?
 Quel dolcissimo Sposo
 dunque in braccio accogliesti? (F.B2r)

Dabei handelt es sich um mehr als um eine an die konkrete Figur der Braut/Kirche gerichtete Frage. Es geht um die mystische Verbindung zwischen Gott und der menschlichen Seele, deren – einseitige – Auflösung durch Vernachlässigung zum empfundenen Verlust führt. Verzicht (in diesem Fall auf die Erkenntnis) ist nur eine Seite der Treue, die andere ist die kontinuierliche aktive Hinwendung zum Geliebten. Nur wenn beides der Fall ist, gedeiht das Liebesleben.

Mit der Einsicht in die eigenen Fehler gewinnt die Braut Kraft, sich auf die Suche zu begeben: «L'orme care del mio Ben | instancabile io cercherò». Wenige Zeilen später gibt sie an, wohin sie gehen will: «Ne la Vigna diletta | ei discese a mirar, s'è ancor fiorita». Darauf erwidert der Sünder, den konkreten zu einem imaginierten Weingarten umdeutend: «Ah ch'ivi appunto egli lasciò la vita. | La sua mistica Vigna | è quest'Alma perversa [...]» (F.B2v). Diese übertragene Bedeutung des Weingartens wird vom Glauben im Anschluss ebenfalls aufgenommen – allerdings auf die Braut/Kirche und nicht auf den Sünder angewendet. Ungeachtet dieses Gesprächsverlaufs befinden wir uns, dem Libretto zufolge, mit der Braut auf der Suche nach dem Bräutigam, der kurz darauf – wohl im Heiligen Grab liegend – gefunden wird.

LA CHIESA MILITANTE

Misera, ma che veggo? Appunto questa
 del morto Redentore
 Sacra Tomba funesta

70 A. NOE, *Geschichte der italienischen Literatur*, gibt immerhin knappe Zusammenfassungen der äußeren Handlung.

il grand'obbligo insegna al mio dolore.
S' inginocchia insieme con gli altri Rappresentanti. (F.B3v)

Auf die Klage der Braut/Kirche reagiert der Sünder mit einer an sie gerichteten («Madre dolente»), fast eine Druckseite langen Selbstbeziehung, die auf der Glaubenslehre beruht, dass es die heute begangenen Sünden eines Menschen seien, für die Jesus Christus seinerzeit hat leiden und sterben müssen. Die Braut/Kirche – nun eindeutig eher als Kirche zu verstehen – nimmt den Sünder als Sohn an («Figlio», F.B[4]r), obwohl er den Bräutigam getötet habe, denn «[...] in questo petto | sveglia i sensi di Madre | il tuo duol penitente». Der Glaube fordert auf, das Heilige Grab zu beweinen: «Sì, sì d'amaro pianto omai s'asperga | del Redentor la Tomba» (F. B[4]v). Hier ist der Grad an Handlung für eine geistliche Vorstellung beim Heiligen Grab schon relativ weit getrieben: ein Gang von einer Ebene zu dem Ort, an dem sich das Heilige Grab befindet,⁷¹ ein Niederknien und eine Beweinung. Das bedeutet aber, dass letztlich wenig tatsächliche Bühnenaktion gegeben ist.⁷² Die Grenzen von szenisch zu halb-szenisch und zu nicht-szenisch sind fließend.

Nachdem die Reue des Petrus und die Liebe des Johannes aufgetreten sind und dem Sünder im Verbund mit den göttlichen Tugenden Zuversicht geben, dass eine Erlösung trotz aller Sünden möglich ist, wird nur einmal auf die szenischen Gegebenheiten eingegangen. Der verzweifelten Wut des Judas, die sich in derselben Situation befindet wie der Sünder, dies allerdings weit ausgeprägter, wird die Bedeutung der beiden Bäume erklärt:

LA CHIESA MILITANTE

Vedi là quella Palma,
 ove il mio Sposo ascese? Ella è la Croce,
 arbore trionfale, ove il mio Christo
 trionfò de l'Inferno.
 [...]

71 Oder sollte die Kirche/Braut das Grab Christi davor einfach nur ignoriert haben, wie R. L. KENDRICK (*Fruits of the Cross*, 50) meint?

72 G. Renker schreibt zu den Szenenanweisungen: Es «sind erstens diese Bemerkungen sehr dünn gesät und zweitens ist die Wahrnehmung zu machen, dass diese Angaben sich nur auf eine mit der Feier des heiligen Grabes verbundene Tätigkeit erstreckt. Aktion tritt nämlich meistens dann, wenn es gilt, vor dem heiligen Grabe zu beten, es zu schmücken oder auf irgend eine Weise zu verehren, ein» (G. RENKER, *Das Wiener Sepolcro*, 24). Insgesamt geht Renker wohl zu Recht von einer «andeutenden, stilisierenden Aufführungsart» aus (25).

L'AMOR DI GIOVANNI

Vedi quello di Mirra
 albero prezioso? È in sé figura
 di GIESÙ Crocefisso [...] (F. C[4]rv)

Aber die verzweifelte Wut des Judas ist für dergleichen Hilfestellungen unzugänglich, tritt ab und geht ihrem unausweichlichen Schicksal entgegen. Der Sünder hingegen ist gerettet, seine Freude und Dankbarkeit drückt er ausgedehnt in Rezitativ und Arie aus. Dem Schluss-Tutti steht nichts mehr im Wege:

Cara MIRRA preziosa,
 sta' pur sempre nel mio petto,
 sta' pur sempre nel mio Cor. (F. D[2]v)

Kontinuität – doch welcher Art?

Nach dem Tod von Kaiser Joseph I. (1711) vergingen einige Jahre, bis sich die nächste geistliche Vorstellung beim Heiligen Grab belegen lässt; danach setzte sich die Tradition jedoch fort. Inhaltlich wurde an die Produktion unter Leopold I. angeknüpft:

Am 10. April 1716 wird Pariatis *Il fonte della salute aperto nel Calvario. Componimento sacro per musica* mit der Musik von Fux vor dem heiligen Grab in der Hofburgkapelle aufgeführt. Ganz in der Tradition Minatos eröffnen darin die allegorischen Figuren des Erbarmens (La Misericordia divina), der Gnade (La Grazia divina) und der Gerechtigkeit (La Giustizia divina) dem reuigen und dem uneinsichtigen Sünder (Il Peccatore contrito – Il Peccatore ostinato) den eschatologischen Sinn der Passion. Das Werk wird 1721 wieder aufgenommen.⁷³

Die Inszenierungssituation hat sich unter Karl VI. ebenfalls nicht entschieden verändert. Nach wie vor wurde vor dem Heiligen Grab mit ausgesetztem Allerheiligsten gespielt. Die Werke aus dieser Zeit hatten ebenfalls theatralen Charakter, wie ein Bericht von Giampietro Zenotti zeigt:

In Vienna e nella imperial corte per la memoria della morte di nostro Signor Gesù Cristo si solennizza in più di un appartamento la festa del Santo Sepolcro, con varie sacre rappre-

73 A. NOE, *Geschichte der italienischen Literatur*, 404.

sentazioni e fantasie, e questo sempre si fa con la direzione di Giuseppe [Galli-Bibiena], che sempre sommo onor ne ricava; e i disegni di tali cose, e di tutti gli altri suoi ritrovamenti sono così pulitamente fatti, e con tanta eleganza e sapere, che di più non si può desiderare.⁷⁴

Nicht nur in diesen frühen Jahren wird die Fortführung der Tradition greifbar, sondern noch in den Werken von Pietro Metastasio, wie am Beispiel von *Sant'Elena al Calvario* vorgeführt werden soll.

P. Metastasio: *Sant'Elena al Calvario* (1731)

Auf dem Titelblatt des Erstdrucks von Pietro Metastasio's *Sant'Elena al Calvario* steht zu lesen, dass es sich um ein «Componimento sacro per musica, applicato al SS. Sepolcro, e cantato nell'Augustissima cappella» handelt – von einer Aufführung vor dem Heiligen Grab ist auszugehen. Vertont wurde das Stück von Antonio Caldara. Der Dichter wählt die legendäre Auffindung des Kreuzes Christi durch Helena, die Mutter von Kaiser Konstantin dem Großen, als Stoff und siedelt sein Stück im Jahre 326 n. Chr. an. Im Vergleich mit den Werken aus der Zeit Leopold I. erscheint die historische Situierung des Stückes ungewöhnlich, doch fällt dies mit Blick auf Figurengestaltung wie Szenerie kaum ins Gewicht. Außerdem waren einzelne Momente der Leidensgeschichte (*Il terremoto*, 1682 und 1687, *Il sole eclissato*, 1676, etc.), die Leidenswerkzeuge (*La corona di spine*, 1675, *La sacra lancia*, 1680, etc.) und insbesondere das Kreuz Christi (*Il vero sole fermato in Croce*, 1690, *I frutti dell'albero della Croce*, 1691, *La virtù della Croce*, 1697) schon im 17. Jahrhundert durchaus beliebte, titelgebende Motive.

Kaiserin Helena ist eine in historisches Gewand gekleidete „liebende Seele“, die ihren „Bräutigam“ sucht, wie sie in den früheren höfischen Werken sowie den zeitgleich entstehenden Stücken etwa der Wiener Ursulinen beliebt waren.⁷⁵ Neu und besonders

74 F. HADAMOWSKY, *Barocktheater* (59), zitiert aus GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina in Bologna...* [Bologna 1739] Bd. 2, 241. Von dem angesprochenen Giuseppe Galli-Bibiena liegen zwei Entwürfe für das Heilige Grab der Hofburgkapelle (1717 und 1719) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste; abgedruckt in ULRIKE NIMETH, *Das sog. Galli-Bibiena-Konvolut im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Diplomarbeit, Universität Wien 2004, Abb. 272 und 273.

75 E.g. die anonymen Werke *Fasciculus Myrrhæ dilectus, Oder Das Geliebte Myrrhen-Büschlein / Cant. I. v. 12. Das ist: Der biß in Tod liebende / und in Grab ligende Welt-Heyland Christus JESUS/Von der in Tod Verliebten Seele/Durch Anleitung der Liebe und Reu / in dem Garten gefunden [...]* (1728; siehe dazu M. PERNERSTORFER, *Das geliebte Myrrhen-Büschlein*); *Die Bey dem Grab JESU CHRISTI Durch inner-*

ist, dass nicht nur ein Gefühlszustand zum Ausdruck kommt, sondern die Befindlichkeit der Kaiserin in Form einer individualisierten Geschichte vorgeführt wird. Im Traum hat sie durch den Himmel eine Vorahnung der nun dargestellten Situation bekommen.

S. ELENA [...] Il Ciel m'inspira.
 Oh quali in su l'Aurora
 di questo di misteriose io vidi
 imagini nel sonno! (F.B2r)

Nicht nur in ihren Träumen ist Helena mit Gott innig verbunden. Als sie an den Ort des Leidens Jesu Christi kommt, wird sie von einem unmittelbaren Empfinden übermannt, das ihr die Gewissheit gibt, den richtigen Ort gefunden zu haben.

S. ELENA [...] Io ti ravviso,
 più che ad ogni altro segno,
 ai moti del mio core: a quell'ignoto,
 che l'anima m'ingombra,
 rispettoso timore [...] (F.A3r)

Auf der Suche nach dem Grab Christi konsultiert Helena die Hilfe von S. Macario, dem Bischof von Jerusalem, Draciliano, dem „Landpfleger“ von Judäa, Eudossa, einer Christin aus Rom, und Eustatio, einem aus Palästina stammenden Christen. Als sie das Grab dann gefunden haben, zeigt Helena erneut körperliche Symptome («Oh Dio, qual gielo | mi ricerca le vene!»), gewinnt Zuversicht aus dem erinnerten Anblick («Oh vista! oh rimembranza!») und reagiert in einer Art, die als intendierte Rezeptionshaltung während der Andacht beim Heiligen Grab bezeichnet werden kann.

S. ELENA Nel mirar quel sasso amato,
 che raccolse il sommo Bene,
 mi ricordo le sue pene,
 mi rammento il nostro error.

liche Anmuthungen Zur Buß bewegte Menschliche Seele (1731); *CHRISTUS JESUS Der von Magdalena Jm Grab betrübt-gesuchte / Und Jn Gartners Gestalt trostreich gefundene Welt-Heyland* (1732). Diese und einige weitere Libretti liegen in der Bibliothek von Stift Klosterneuburg; siehe OTTO G. SCHINDLER, *Die Libretto-Sammlung des Stiftes Klosterneuburg*, «Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien», XXIII–XXV, 1967–1969, 183–197; und J. PERUTKOVÁ, *Klosterneuburger Librettodrucke*.

Parmi questo
 il dì funesto,
 che spirò l'Eterna Prole,
 e che il volto ascose il Sole,
 per pietà del suo Fattor. (F.B[4]r)

Sich selbst anklagend, weil Jesus Christus aufgrund ihrer Sünden leiden musste, vergegenwärtigt sich Helena die Leidensgeschichte und fühlt sich zurückversetzt an diesen Tag des Leides. Bekannt klingt ihre Aufforderung an die Umstehenden «Venite Amici | ad inondar quel sasso | di lagrime pietose» (F.B[4]v). Das aufgefundenen Grab ist zwar leer, doch werden drei Kreuze entdeckt. Die Zärtlichkeit, mit der Helena das wahrhaftige Kreuz Christi umfassen will, erinnert an die Reaktionen beim Auffinden des Heiligen Grabes in den Leopoldinischen Sepolcri:

S. ELENA Ah lasciate ch'io vada
 ad abbracciarla almeno, onde languisca
 fra gli amplessi tenaci
 in tenere agonie lo spirto mio. (F.B[4]v)

Höchsten Ausdruck findet die mystische Beziehung zwischen Helena und ihrem Gott im Schlussmonolog, in dem sie das als solches erkannte Kreuz Christi verehrt, sich dabei erneut ob ihrer Sünden selbst anklagt, um Gnade fleht und auf Gottes Barmherzigkeit hofft: die Schuld soll getilgt werden, nur die Erinnerung an die begangenen Sünden bleiben, als Quell schuldbewusster Tränen.

S. ELENA [...] E la tua Croce
 c'innamori così, che ogn'un di noi
 ad abbracciarla inteso,
 ne spero il frutto, e ne sostenga il peso. (F.C[4]v)

Nachdem die Figur der Kaiserin Helena in der Tradition der „liebenden Seele“ verortet wurde, soll nun der Blick auf die räumlichen Angaben im Libretto gerichtet werden. Mit Stückbeginn ist Helena auf dem Berg Golgotha angekommen, ihr Begleiter S. Macario stellt ihr den Ort vor bzw. definiert den Ort der Handlung («Ecco ... ecco ... Questo è ... e queste ...», F.A3r). Die Kaiserin selbst erkennt, wie gesagt, den Ort («Questo è ...», F.A3v). Nun beginnt die Suche nach dem verschütteten Grab Christi («Anime elette, ah chi di voi m'addita | del Redentor la tomba?», F.A[4]r, «La sacra Tomba | si cerchi, si discopra», F.B3r); die Kaiserin selbst hilft mit. Es ist schwer vorstellbar, dass diese Szene vor einem geöffneten Heiligen Grab samt Corpus

Christi gespielt worden ist; wahrscheinlicher wurde die Grabnische mit einem Deckel verschlossen oder sie war von einem Vorhang verhängt.

Eustatio äußert die Hoffnung auf eine Erfüllung der Prophezeiung, «Che il Sepolcro di Lui | glorioso sarà» (F.B[1]v), ein zentraler Passus aus Jesaja II,10, der häufig Portale von Heiligen Gräbern zierte: *Et erit sepulcrum eius gloriosum*.⁷⁶ Diese Überleitung von der Suche nach dem Grab Christi hin zum konkreten Heiligen Grab übernimmt Draciliano in der folgenden Replik:

DRACILIANO Del Calvario già sorger le cime
veggo altere di tempio sublime:
e i gran Duci, del Re delle sfere
pellegrini la tomba adorar.⁷⁷ (F.B[1]v)

Am Beginn des zweiten Teils wird das Grab Christi – notwendigerweise leer – gefunden, Helena nähert sich diesem nicht, sondern ergeht sich in der oben zitierten Betrachtung (F.B[4]r, das «sommo Bene» doppeldeutig zu verstehen und auch mit dem Allerheiligsten zu identifizieren, ist gut vorstellbar). Als drei Kreuze gefunden werden, wird die Kaiserin von S. Macario abgehalten hinzugehen – immerhin sei nur eines das wahrhafte Kreuz Christi. Als zufällig ein Toter gefunden wird, an dem S. Macario und Eustatio die Macht des Heiligen Kreuzes erproben wollen, wird thematisiert, dass Helena zurückbleibt, um das Grab Christi zu verehren. Selbst nachdem Eustatio die Nachricht gebracht hat, der Tote sei zum Leben erweckt worden und es handle sich tatsächlich um das Kreuz Christi, wird Helena aufgehalten, hinzueilen und das Heilige Kreuz zu verehren. Die vierfache Betonung, dass die Kaiserin ihren Ort nicht verlässt, impliziert, der Auffindungsort der Kreuze muss außerhalb der Szenerie gedacht werden. S. Macario und Eustatio treten ab und wieder auf. Der Bischof bringt in Begleitung einer großen Volksmenge das Heilige Kreuz auf die Bühne (von «eccovi il Tronco», F.C3v, wechselt die Beschreibung zu «Questo è pur dunque il sacrosancto Legno», F.C[4]r), wo es möglicherweise zur Verehrung aufgestellt wurde.⁷⁸ S. Macario

76 Siehe dazu A. FEUCHTMAYR, *Kulissenheiligräber*, 22, und T. KAMM, *Sein Grab*. Im Vorwort des Stückes wird die genannte Stelle aus Jesaja zitiert.

77 Helena ist nicht nur Vorbild für jede christliche Seele, als Kaiserin dient sie insbesondere dem Adel als Vorbild. Das erinnert an das Ende von Silvio Stampiglias *Il sepolcro nell'orto* (1711), wo eine Zeit angekündigt wird, in der die christlichen Monarchen der Welt ihr Knie vor dem Heiligen Grab beugen werden.

78 Diese Szene ist auf dem Titelkupfer zum Brüner Exemplar von *Sant'Elena al calvario* aus dem Jahre 1736 zu sehen; abgebildet in JANA PERUTKOVÁ, «Der glorreiche Nahmen Adami». *Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien, Hollitzer 2015 («Specula Spectacula», 4), 414.



Abb. 9.5 P. Metastasio: *Sant'Elena al calvario* (1731) (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 25222-B)

mahnt zur erneuten Hinwendung zu Gott, die Kaiserin hofft auf Gottes Gnade. Der Schlusschor lautet:

Coro Fedeli, ardire. Ah secondiam la brama,
 che alle nostr'alme inspira
 d'Elena la pietade. Il desiarla
 principio è di salute. E chi si pente,
 nel verace dolor, torna innocente. (F.C[4]v)

Sant'Elena al Calvario erlebte bekanntlich eine sehr intensive Rezeption und wurde allein während des Triduum Sacrum oftmals aufgeführt, nach dem aktuellen Stand meiner Forschungen 1733 in Brünn, 1734 in Brünn und Jarmeritz, 1736 in Brünn und Prag,⁷⁹ 1737 in Wien, 1746 in Dresden, 1747 in Prag, 1750 in Mannheim, 1765 in Prag. Mit Dresden, Prag und Mannheim sind im Übrigen drei Orte vertreten, für die sich eine sehr reiche, vielfach von Wien inspirierte Tradition von geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab nachzeichnen lässt und die deshalb bei einer umfassenden Darstellung dieses Phänomens mitberücksichtigt werden sollten.

⁷⁹ Siehe dazu J. PERUTKOVÁ, «Der glorreiche Nahmen Adami», insbes. 460 f., 560.

Resümee und Ausblick

Die Beobachtungen zu den untersuchten Stücken aus der Zeit vor 1711 dürften sich verallgemeinern lassen, doch ist eine systematische Untersuchung bislang ausständig. Einige Punkte seien zur Diskussion gestellt:

Mehrfach ist in den Beschreibungen von *oben* und *unten* die Rede; zahlreiche Stücke konnten sinnfälliger in Szene gesetzt werden, wenn zumindest zwei, wohl durch Stufen links und rechts verbundene Bühnenebenen vorhanden waren. Burnacini Prospekt konnte dabei die dritte Ebene repräsentieren, d.h. diese musste nicht notwendig als begehbare Bühnenebene vorhanden sein.⁸⁰

Lässt sich ein Kriterium finden, die zahlreichen räumlichen Angaben in den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab eindeutig zuzuordnen, sei es zu den deiktischen Beschreibungen, die sich auf einen konkreten Ort im Raum beziehen, oder zu jenen, die in der Imagination des Publikums diese Orte entstehen lassen sollen?

Auf- und Abtritte gab es, wobei zu differenzieren ist, ob für eine Figur festgehalten wird, sie „kommt“, „kommt hervor“ oder sie „erscheint“ (was sich durch einen Vorhang von hinten realisieren lässt wie mittels einer Hebevorrichtung von unten). In einer Reihe von Auftrittsmonologen wird Distanz überwunden. Da von einer tiefen Bühne nicht ausgegangen werden kann, gilt es zu klären, woher diese Figuren dann auftraten.

In einer Gruppe von Stücken suchen Figuren den Heiland und finden sein Grab. Entweder befanden sich die Figuren am Beginn ihrer Suche auf einer anderen Ebene, oder es war möglich, den Leichnam Christi im Felsengrab anfangs unsichtbar zu machen, d.h. mittels eines Deckels oder Vorhangs zu verbergen und zum richtigen Zeitpunkt zu zeigen.

Dass in der Hofburgkapelle eine Bühne errichtet war, die für alle in Einzelfällen vorkommenden Spezialeffekte visueller wie akustischer Natur optimale Voraussetzungen geboten hätte, nehme ich nicht an. Hier darf man es den beteiligten Künstlern – Minato, Draghi, Burnacini und Leopold I. (als Auftraggeber und Komponist zugleich) – zutrauen, spezifische Lösungen gefunden zu haben.

In *Sant'Elena al Calvario* war das Heilige Grab integraler Teil der Handlung und der Szenerie, möglicherweise wird in einer Szene sogar auf das ausgesetzte Allerheiligste angespielt, und das Kreuz Christi könnte als Requisit verwendet worden sein.

⁸⁰ Das ist selbst bei komplexen Anforderungen möglich, wie in *Le profezie adempiute, e le figure illustrate* (1702, F.A2v): «APPARATO. Si vedranno di lontano in aria alquanto oscura diverse Figure, nelle quali fu adombrata la Passione del Redentore, cioè il Sacrificio d'Abramo; Il Serpente di bronzo essaltato da Moisè nel deserto; E Giona, che dalla balena vien gittato nelle spiagge di Ninive». Das könnte mittels eines Prospekts mit drei durch Wolken begrenzten Bildteilen umgesetzt worden sein.

Eine konzertante Aufführung mit stehenden Sängerinnen und Sängern in festlicher Zivilkleidung ist selbst für die 1730er Jahre noch schwer vorstellbar.

Wenn es diesen Ausführungen gelungen ist, den Blick auf die gesamte Tradition von geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Haupt- und Residenzstadt Wien zu eröffnen, wäre mein Hauptanliegen erfüllt. Ob sich der Terminus „Leopoldinisches Sepolcro“ durchsetzt, wird man sehen, gute Gründe sprechen jedenfalls dafür. Die Notwendigkeit, theologisch-frömmigkeitsgeschichtliche Aspekte bei der Erforschung dieser Tradition verstärkt zu berücksichtigen, sollte ebenfalls deutlich geworden sein.

Anhang

Geistliche Vorstellungen unter Karl VI.

Da die Werke für Aufführungen in der Hofburgkapelle im Verzeichnis italienischer Drucke bis 1800 von A. NOE (*Geschichte der italienischen Literatur*, S. 549–684) nicht als solche erkennbar sind, werden die aus der Zeit Karls VI. stammenden Drucke, nach Möglichkeit um Information zur Aufführungssituation ergänzt, als Anhang diesem Aufsatz beigegeben, in der Hoffnung, zu deren Rezeption beizutragen.

- | | | |
|------|------------|--|
| 1716 | P. Pariati | <i>Il fonte della salute aperto nel Calvario</i> . Componimento sacro cantato al santissimo sepolcro di Cristo nell'Augustissima cappella [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1716. |
| 1717 | P. Pariati | <i>Gesù Cristo condannato</i> . Componimento sacro per musica [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1717. |
| 1718 | P. Pariati | <i>Cristo nell'orto</i> . Componimento sacro per musica applicato al suo santissimo sepolcro e cantato nell'augustissima cappella [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1718. |
| 1719 | P. Pariati | <i>Gesù Cristo negato da Pietro</i> . Componimento sacro per musica applicato al suo Santissimo Sepolcro e cantato nell'Augustissima cappella [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1719. |
| 1720 | P. Pariati | <i>La cena del Signore</i> . Componimento sacro per musica applicato al suo Santiss. Sepolcro, e cantato nell'Augustissima cappella [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1720. |
| 1721 | P. Pariati | <i>Il fonte della salute aperto nel Calvario</i> . Componimento sacro cantato, e replicato nell'Augustissima Cappella [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1721. |



Abb. 9.6 Raphael Donner: Heiliges Grab der Dominikanerkirche in Wien (ca. 1750).

- 1722 P. Pariati *Il re del dolore in Gesù Cristo Signor nostro coronato di spine.* Componimento sacro per musica, applicato al suo Santiss. Sepolcro, e cantato nell'Augustissima cappella [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1722.
- 1723 P. Pariati *Cristo nell'orto.* Componimento sacro per musica cantato, e replicato nell'Augustissima Cappella [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1723.
- 1724 F. Fozio *Morte e sepoltura di Christo.* Oratorio da cantarsi nell'Augustissima cappella [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1724.
- 1725 A. Zeno *Le profezie evangeliche di Isaia.* Azione sacra per musica da cantarsi nell'Augustissima cappella [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1725.
- 1726 P. Pariati *Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul calvario.* [...] Componimento sacro [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1726.
- 1727 P. Pariati *Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul calvario.* Componimento sacro [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1727.
- 1728 G. C. Pasquini *La deposizione dalla croce di Gesù Cristo.* Componimento sacro per musica, applicato al suo Santissimo Sepolcro, e cantato nell'Augustissima cappella [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1728.
- 1729 A. Zeno *Le profezie evangeliche di Isaia.* Azione sacra per musica [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1729.
- 1730 P. Metastasio *La passione di Gesù Christo.* Componimento sacro per musica, applicato al suo Santissimo Sepolcro, e cantato nell'Augustissima cappella [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1730.
- 1731 P. Metastasio *Sant'Elena al calvario.* Componimento sacro per musica, applicato al SS. Sepolcro, e cantato nell'Augustissima cappella [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1731.
- 1732 P. Metastasio *La morte d'Abele figura di quella del nostro Redentore.* Componimento sacro per musica [...] [Musica di A. Caldara] Vienna e Roma: 1732.
- 1733 A. Zeno *Gerusalemme convertita.* Azione sacra. Per musica Applicata al suo Santissimo Sepolcro, e cantata nell'Augustissima Cappella [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1733.
- 1734 A. Zeno *San Pietro in Cesarea.* Azione sacra per musica applicata al

- Santissimo Sepolcro, e antata nell'Augustissima Cappella [...] [Musica di A. Caldara.] Vienna: van Ghelen 1734.
- 1735 ?P. Metastasio ?*Gioas, Re di Giuda*. Azione sacra per musica da cantarsi nell'Augustissima Capella [...] [Musica di G. Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1735.
- 1736 P. Metastasio *La passione di Gesù Christo*. Componimento sacro per musica [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1736.
- 1737 P. Metastasio *Sant'Elena al calvario*. Componimento sacro per musica, applicato al SS. Sepolcro, e cantato nell'Augustissima cappella [...] [Musica di A. Caldara] Vienna: van Ghelen 1737.
- 1738 G. C. Pasquini *La deposizione dalla croce di Gesù Cristo Salvator Nostro*. Componimento sacro per musica, applicato al suo Santissimo Sepolcro, cantato nell'Augustissima cappella [...] [Musica di J. J. Fux] Vienna: van Ghelen 1738.
- 1739 P. Metastasio *Isacco. Figura del redentore*. Azione sacra per musica. Applicata al Santissimo Sepolcro, e cantata nell'Augustissima capella [...] [Musica di L. A. Predieri] Vienna: van Ghelen 1739.
- 1740 P. Metastasio *Isacco figura del Redentore*. Azione sacra per musica. [...] [Musica di L. A. Predieri] Vienna: van Ghelen 1740.

10. VON 'ARCADIEN' AN DEN DONAUSTRAND

DEUTSCHSPRACHIGE ORATORIENTEXTE UNTER DEM EINFLUSS DER *ACCADEMIA DELL'ARCADIA*

Elisabeth Theresia Hilscher (Vienna)

Abstract: For over 100 years Italian court poetry dominated the Lenten Oratorio in Vienna. But German-language oratorio texts were already being written from the middle of the 17th century onwards – for the court, but also increasingly for monasteries and churches in the city. How far were the Italian libretto texts used as models for German poetry? Was it only the subjects and the formal layout? Were phrases and narratives also adopted? How did local traditions of the Passion Play influence these German texts? The two *libretti* of Heinrich Rademin *Mater Dolorum* and Metastasio's *La Passione di Gesù Cristo Signor nostro*, often set to music and written almost at the same time, provide a striking answer to these questions.

Keywords: Oratorio, Lent, Pietro Metastasio, Heinrich Rademin.

Als mit *Santa Maddalena* 1629 das erste Oratorium nach italienischem Vorbild und in italienischer Sprache in Wien aufgeführt wurde,¹ waren zwar Form, Sprache und die Art der Aufbereitung der theologischen Inhalte neu, doch keineswegs die Umsetzung geistlicher Inhalte in musikdramatische Formen. Schon seit dem Mittelalter gab es geistliche Spiele in der Stadt, von denen das Passions- und Fronleichnamsspiel an Sankt Stephan auch die Reformationszeit überdauern konnten.² Auch lateinische Schuldramen (nicht immer nur mit ernsten theologischen Inhalten) konnten in

1 Vgl. dazu HERBERT SEIFERT, *The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII–XVIII)*, atti del convegno internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997), a cura di Paola Besutti, Firenze, Olschki 2002 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 35), 489–511, Wiederabdruck in HERBERT SEIFERT, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer 2014 («Summa Summarum», 2), 765–782.

2 Vgl. dazu ALBERT RITTER VON CAMESINA, *Das Passionsspiel bei St. Stephan in Wien*, «Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien», X, 1869, 327–348; FRANZ HADAMOWSKY, *Mittelalterliches geistliches Spiel in Wien 1499–1718*, Wien, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1981 («Quellen zur Theatergeschichte», 3); ALEXANDER GRÜNBERG, *Das religiöse Drama des Mittelalters. III: Passionsspiele*, Wien, Bergland Verlag 1965 («Österreich-Reihe», 309–310); *Die Wiener Passion*.

Wien auf eine lange Tradition zurückblicken. Die Spielfreudigkeit am Schottenkloster scheint jedoch bald zu Beginn des 16. Jahrhunderts abhandengekommen zu sein.³ Und die musikdramatischen Produktionen am Wiener Jesuitenkollegium wurden – bedingt auch durch die enge Verbindung des ab circa 1620 ständig in Wien residierenden Hofes – zu einer elitären höfischen Angelegenheit, zu der die Stadt nur in ausgewählten Kreisen Zutritt bekam.⁴

Das italienische Oratorium war – nicht zuletzt aufgrund der sprachlichen Barriere – von Beginn an in Wien ein Angebot, das sich an höfisch-adeliges Publikum richtete und gezielt in deren religiöse Lebenswelt eingebaut wurde.⁵ Dies lässt sich auch an den verwendeten Chiffren und der Bildsprache ablesen, die eng mit der höfischen Musikdramatik (Oper und Kantaten) korrespondierten und mit der Verwendung von in der höfischen Welt gebräuchlichen Narrativen und Topoi auf eine entsprechende Decodierung durch diese Elite setzten. Dennoch agierten Hof bzw. Adel und das Bürgertum der Stadt Wien auf viel zu engem und verzahntem genutztem Raum, um ein isoliertes „Nebeneinander“ dieser sozialen Gruppen gewährleisten zu können. Hofquartiere bzw. Hausbesitz, aber auch – und für den Bereich Oratorium bzw. geistliches Spiel wesentlich – Kirchen und Klöster, in denen diese und für

Die gotischen Passionstafeln des verbrannten Chorgestühls zu St. Stephan in Wien, hg. v. Paul Walter Stix und Lucca Chmel, Wien, Herold 1950; MARIA CAPRA, *Das Spiel der Ausführung Christi bei St. Stephan in Wien*, «Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung», 1945–1946, 116–157; REINHARD H. GRUBER, *Der Wiener Stephansdom. Porträt eines Wahrzeichens*, Innsbruck, Tyrolia 2011. Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes bietet ANETA BIALECKA, *Die Wiener Gotsleich[nams]bruderschaft*, in „Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich“: <https://musical-life.net/essays/die-wiener-gotsleichbruderschaft> (Zugriff: 17.6.2024). Bettina Graf hat 2019 zu diesem Thema eine (ungedruckte) Bachelor-Arbeit an der Universität Wien bei der Autorin geschrieben (*Das Passionsspiel an St. Stephan in der Karwoche vom Mittelalter bis zum Barock. Welche Besonderheiten fallen in der dramatischen Darstellung der Passio Christi auf?*), in der die aktuelle Forschungssituation umfassend dargestellt und v.a. auf die liturgische Einbettung des Spiels in die Karwoche bzw. das Triduum Sacrum Bezug genommen wurde.

- 3 Vgl. dazu ELISABETH THERESIA FRITZ-HILSCHER, *Frühneuzeit (circa 1480–1618)*, in *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, hg. v. Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher und Helmuth Kretschmer, Wien-Berlin, LIT 2011 («Geschichte der Stadt Wien», 7), 127–128.
- 4 Vgl. dazu die Dissertation von WALTRAUTE KRAMER, *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677–1711*, Phil. Dissertation, Universität Wien 1961; FRANZ HADAMOWSKY, *Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555–1761). Daten, Dramen, Darsteller, eine Auswahl aus Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien, Böhlau 1991; KURT ADEL, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien, Österreichischer Bundesverlag 1960.
- 5 Vgl. dazu v.a. die zahlreichen Arbeiten von Herbert Seifert, die seit 2014 gesammelt vorliegen (HERBERT SEIFERT, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert*, siehe Anm. 1) sowie seine gedruckte Habilitationsschrift: ID., *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25) – der Titel ist ein wenig irreführend, beschäftigt sich Seifert doch mit den musikdramatischen Produktionen des Wiener Hofes im 17. Jahrhundert in *genere*, also auch mit den geistlichen Werken.

die beiden Gruppen in unterschiedlichen Funktionen wirkten, bildeten Orte der Begegnung und (gewünschter wie zufälliger) Interaktion. Gerade die alteingesessenen Frauen-Konvente wie das Himmelpfortkloster, Sankt Jakob auf der Hülben, das Laurenzerinnenkloster, die Ursulinen oder das Königinkloster,⁶ in die sowohl die Eliten der Stadt wie auch der Adel seine Töchter gerne zur Erziehung und Vorbereitung auf den Ehestand gaben, in dessen Konventen sich aber ebenso ehemalige Hoffräulein wie Damen aus führenden Familien des Stadtbürgertums fanden, scheinen gerade auf kulturellem Gebiet wichtige Orte der Begegnung und des Austausches gewesen zu sein.⁷ Zeichen dieser Durchmischung war auch eine Oratorienpflege in mehreren Sprachen, d.h. sowohl in italienischer wie in deutscher Sprache, wobei derzeit noch tiefergehende Untersuchungen ausstehen, die Stoffwahl, Aufbau und Komposition einander gegenüberstellen. Denn es stellt sich die Frage, wie weit diese „Welten“ einander befruchteten, wie weit sie überhaupt korrespondierten. Wie weit blieben italienische Libretti der höfisch-adeligen Tradition verhaftet und wie weit banden die deutschsprachigen Texte alte Formen und Traditionen ein (man bedenke, dass das Passions- und Fronleichnamsspiel an St. Stephan bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts gepflegt wurden):⁸ Einen ersten großen Überblick gab Marko Motnik in seiner die Zeit zwischen 1740 und den Josephinischen Reformen umfassenden Studie zum Oratorium in Wien, die im Zuge des Forschungsprojektes „Transferprozesse in der Musikkultur Wiens, 1755–1780“ entstand.⁹ Mehrere andere Projekte zur Oratorienlandschaft der Klöster und Kirchen sind derzeit in Bearbeitung (z.B. von Matthias Pernerstorfer/Don Juan Archiv Wien oder Jana Perutková/Masaryk-Universität Brunn), doch müssen die Arbeiten zu Oratorien und Oratorienpflege in Wien abseits den Hofes als „in den Kinderschuhen steckend“ bezeichnet werden; auch der vorliegende Beitrag versteht sich mehr als Denkanstoß, abgetretene Pfade der Forschung zu verlassen und unkonventionelle Denkansätze anzuregen.

6 Zur Geschichte dieser Klöster allgemein vgl. folgende Einträge in geschichtewiki.wien.gv.at: Himmelpfortkloster: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Himmelpfortkloster>; St. Jakob auf der Hülben: [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/St._Jakob_auf_der_Hulben_\(1\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/St._Jakob_auf_der_Hulben_(1)); Laurenzerinnenkloster: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Laurenzergebäude>; Königinkloster: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Königinkloster>; Ursulinen: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ursulinenkloster> (für alle: Zugriff 17.6.2024).

7 Vgl. dazu JANET PAGE, *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, 1–17.

8 Vgl. dazu A. CAMESINA, *Das Passionsspiel*, 346.

9 MARKO MOTNIK, *Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg in der Ära Durazzo. Repertoire, Interpreten und Interpretinnen, Verbreitungswege, Bearbeitungspraxis*, «Studien zur Musikwissenschaft», LX, 2018, 45–125.

Die italienischen Vorbilder

Wenn wir uns nun vor allem mit deutschen Oratorientexten des 18. Jahrhunderts befassen wollen, so konnten die Dichter der deutschen Texte auf eine jahrzehntelange italienische Tradition in Wien mit circa 70 Librettisten zurückgreifen, die durch Antonio Draghi, Francesco Sbarra, Nicolò Minato, Donato Cupeda, Silvio Stampiglia und andere einen ersten Höhepunkt italienischer Dichtung und Literatur in Wien in der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. gefeiert hatten.¹⁰ Mit dem Tod Leopolds I. wandelte sich die Oratorienpflege des Hofes qualitativ und quantitativ, um nach dem Tod Karls VI. ziemlich abrupt zu enden. Dadurch trat ab diesem Zeitpunkt die Praxis der Klöster der Stadt in den Vordergrund, die bis dahin im Schatten der höfischen Oratorien-Tradition gestanden war.¹¹ Mit Stampiglia, der 1706 an den Kaiserhof berufen worden war, hatte ein Generationswechsel stattgefunden und ein Bekenntnis zur Dramentheorie und dichterischen Sprache der *Accademia dell'Arcadia*, zu deren Gründungsmitgliedern Stampiglia zählte.¹²

Die Themen sind keineswegs auf die Passio Jesu Christi beschränkt, sondern umfassen zusätzliche Sujets aus der *Legenda aurea* bzw. zu „neuen Heiligen“,¹³ andere biblische Stoffe sowie noch bis Ende des 17. Jahrhunderts – in Ausnahmen auch darüber hinaus – Stücke mit allegorischen Personen zu allgemeinen Glaubensinhalten. Dies änderte sich unter dem Einfluss, den die zahlreichen Vertreter der *Accademia dell'Arcadia* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Wiener Hof¹⁴ und seinen Trabanten bekamen: allegorische Gestalten wurden ebenso unmodern wie die literarische Umsetzung allgemeiner religiöser Themen und Fragestellungen. Als Beispiel mögen die zwischen 1730 und 1740 geschriebenen sieben Oratorien-Libretti Metastasio für die Wiener Hofkapelle dienen, die ebenso in der Folge Modellcharakter

10 ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich, I: Von den Anfängen bis 1797*, Wien, Böhlau 2011, 222–263.

11 Allerdings fehlen weitgehend grundlegende Forschungen zu geistlichem Spiel und Oratorium außerhalb des Hofes in Wien, sieht man von den Arbeiten zum Jesuitentheater ab. Die daraus resultierende Optik einer Dominanz der geistlichen Musikdramatik durch den Hof kann somit auch aus der lange Zeit gepflegten hofzentrierten Perspektive der Forschung resultieren sowie aus Quelleneditionen und Basisliteratur aus „Kaisers Zeiten“, also aus dem Zeitraum 1850 bis circa 1920.

12 A. NOE, *Geschichte der italienischen Literatur*, 255.

13 Im 17. und 18. Jahrhundert kam es zu einigen Heiligsprechungen, die für die Dynastiepropaganda der Habsburger bzw. die Identitätskonstruktion der habsburgischen Länder von Bedeutung sein sollten; dazu zählen nicht nur die „Jesuiten-“ bzw. „Jugendheiligen“ Stanislaus Kostka und Aloisius (Luigi) Gonzaga (beide heiliggesprochen 1605), Carlo Borromeo (1602) und Johann Nepomuk (1721 selig-, 1729 heiliggesprochen); auch der hl. Wenzel, obwohl schon seit seinem Tod ab dem Ende des 10. Jahrhunderts als heiligmäßig „ex consuetudine“ verehrt, wurde 1729 offiziell heiliggesprochen.

14 Vgl. dazu A. NOE, *Geschichte der italienischen Literatur*, 393–399.

erhielten wie seine Dramentexte und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein vertont wurden. «Lexikalische Einfachheit, Klarheit in der inhaltlichen Gedankenführung sowie stilistische Eleganz»¹⁵ galten nun als Richtschnur für poetische Werke. Neben Metastasio, der in der Nachfolge von Apostolo Zeno in erster Linie mit Vizekapellmeister Caldara ein „künstlerisches Duo“ bildet, ist Pietro Pariati zu nennen, der wiederum meist mit Hofkapellmeister Johann Joseph Fux zusammenarbeitet.¹⁶ Doch auch die weitgehend dem Alten Testament entnommenen Oratorien-Stoffe Apostolo Zenos sollten nicht unbeachtet bleiben.¹⁷ Zu erwähnen sei, dass die Hof-Libretti – zu Opern wie Oratorien – in italienischer Originalsprache schon seit der Regierungszeit Leopolds I. zeitgleich auch meist in deutscher Übersetzung ausgegeben wurden, sodass es um 1740 bereits ein „Glossar“ an Metaphern, Narrativen und Phrasen auch in deutscher Sprache gegeben haben muss, um die subtile und fein ausgearbeitete Poesie der Dichter der *Arcadia* so halbwegs „anständig“ in die doch noch etwas in den „poetische Kinderschuhen“ steckende deutsche Sprache transferieren zu können.

Zwischen Übersetzung, Nachdichtung und Neuschöpfung – Versuche einer deutschsprachigen Oratorien-Librettistik

Und in der mangelhaften Entwicklung der deutschen Hochsprache bestand wohl die größte Hürde, deren Überwindung die deutschsprachige Librettistik lange hinter der italienischen und lateinischen hinterhertaumeln ließ.¹⁸ Denn es bedurfte keiner großen sprachlich-musikalischen Begabung, um zu bemerken, dass die letzteren beiden Sprachen aufgrund ihres Vokalreichtums wie klaren Rhythmik im Vorteil gegenüber der an Konsonantenhäufungen sowie Zisch- und Reibelauten reichen und dadurch hart und holprig klingenden deutschen Sprache „von Natur aus“ im Vorteil

15 *Ibidem*, 394.

16 Zu Pariati und seinem Oratorien-Schaffen siehe A. NOE (*ibidem*) 401–406.

17 *Ibidem*, 414–419; zu Unrecht sind die Texte Zenos weit weniger bekannt als jene von Metastasio, der die letzten 40 Jahre seines Lebens (eigentlich sein halbes Leben lang) intensiv an seiner eigenen *memoria* arbeitete, wo hingegen Ausgaben, Gesammelte Schriften oder eine moderne Gesamtausgabe der Werke Zenos derzeit noch ausstehen, eine Lücke, an deren Schließung, im Zuge mehrere FWF-Forschungsprojekte seit 2017 intensiv gearbeitet wird (APOSTOLO ZENO. *Poesie drammatiche*, I: *Venezia e oltre (1696–1717)*, hg. v. Adriana De Feo und Alfred Noe, Wien, Böhlau 2021).

18 Bis Ende des 18. Jahrhunderts wurde um eine verbindliche deutsche Hochsprache gerungen, bis sich schließlich der Berliner Kreis gegenüber dem Sächsischen bzw. dem Oberdeutschen durchsetzte; vgl. dazu beispielsweise WYNFRIED KRIEGLER, *Die deutschsprachige Literatur in Wien um 1740*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, hg. v. Elisabeth Theresia Fritzhilcher, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 2013 («Wiener musikwissenschaftliche Beiträge», 24), 47–64.

waren. Vokalreichtum, Sprachmelodie und Metrik, die der Vertonung zur Hand gingen, ja durchaus unterstützend in der Melodienbildung wirken konnten, hatten v.a. im höfisch-adeligen Kontext Italienisch zur führenden Musiktheatersprache werden lassen (abgesehen von engen familiären Banden, die viele Familien zu Italien hatten, das in Teilen als Reichsitalien zum Herrschaftsverband des Heiligen Römischen Reiches gehörte).

Irmgard Scheitler, die sich intensiv mit der Entwicklung der deutschsprachigen Oratorientexte bis 1730 beschäftigt hat, konstatiert zwei geographisch wie konfessionelle „Welten“ in der deutschsprachigen Oratoriendichtung: den protestantischen Norden mit Hamburg als wichtigem (Druck-)Zentrum und den katholischen Süden.¹⁹ Letzteren sieht sie dominiert von der höfischen italienischen Librettistik: «Die Wiener Drucke hingegen [im Gegensatz zu den Hamburger Textdrucken] stellen einfach ein Pendant zu den vorhandenen italienischen Librettos dar. Die ersten [deutschsprachigen] Wiener Sepolcro-Drucke gehören im Unterschied zu den Hamburger Drucken in den höfischen Zusammenhang».²⁰ Und auch die Produktion der Klöster stünde demnach ganz im Schatten der höfischen²¹ – erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts sei eine gewisse Emanzipation zu bemerken (nolens volens, da der Hof mit 1740 seine Oratorienproduktion einstellte).²²

Was für die (wenngleich nur sehr geringe) deutschsprachige Oratorienproduktion des Hofes gelten mag – man denke an die deutschsprachigen Oratorien von Kaiser Leopold I. oder Johann Heinrich Schmelzer, die v.a. zwischen 1677 und 1682 für die junge Erzherzogin Maria Antonia entstanden²³ –, sollte jedoch meines Erachtens nicht unkritisch hinterfragt auf die deutschsprachige Oratorienproduktion in den Klöstern und Kirchen der Stadt umgelegt werden. Gerade mit dem Passions- bzw. Fronleichnamsspiel an St. Stephan hatte sich eine mittelalterliche Tradition bis in das 18. Jahrhundert hinein lebendig gehalten, wobei aufgrund von Lücken in

19 IRMGARD SCHEITLER, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn, Ferdinand Schöningh 2005 («Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik», 12), 243.

20 *Ibidem*, 19.

21 *Ibidem*, 244.

22 Diesbezüglich haben die bereits zitierten Arbeiten von Janet Page (siehe Anm.7) und Marko Motnik (siehe Anm.9) gezeigt, dass eine differenzierte Sicht auf die jeweilige Situation und Haustradition der einzelnen Klöster durchaus von dieser allgemeinen Feststellung auch abweichende Ergebnisse bringen kann.

23 I. SCHEITLER, *Deutschsprachige Oratorienlibretti*, 247. Es wird vermutet, dass die junge Erzherzogin (1669–1692) die italienische Sprache noch nicht ausreichend beherrscht haben könnte, was jedoch eingedenk des multilingualen Unterrichts selbst kleiner Kinder des Hochadels eher unwahrscheinlich ist. Als Librettist dieser Texte wird Johann Albrecht Ru(e)dolf genannt, über den jedoch kaum biographische Angaben zu finden sind.

der Überlieferung nicht geklärt werden kann, wie weit das mittelalterliche Spiel in der Frühneuzeit Modifikationen erfahren hat – beispielsweise unter dem Einfluss des Jesuitendramas oder auch der italienischen Dramatik, da nur die bei Camesina wiedergegebene Form bekannt ist, die wiederum dem sogenannten Testarello-Codex²⁴ entnommen worden war. Wichtige Elemente des Passionsspiels waren jedenfalls die Marienklage wie auch die Betrachtung des Kreuzes bzw. Reflexionen des Passionsgeschehens unter dem Kreuz – beides auch Elemente, die in den höfisch-italienischen Texten zu finden sind, doch muss bei der Analyse von deutschen Oratorientexten, die das Passionsgeschehen zum Thema haben, immer diese eigenständige lokale Tradition mitbedacht werden.

Anders verhält es sich beispielsweise mit dem Topos der Opferung Isaaks, der in der theologischen Deutung der Zeit als Vorwegnahme des Kreuzestodes Jesu Christi interpretiert wurde: Während Gott von Abraham zwar die Opferung des einzigen Sohnes Isaak verlangt habe, aber diese schließlich durch einen von ihm gesandten Widder vollenden ließ,²⁵ habe er seinen Sohn als Lamm den Kreuzestod stellvertretend für die Menschen erleiden lassen. Im 1740 für den Wiener Hof gedichteten Libretto Metastasios *Isacco Figura del Redentore* (erstvertont durch Luca Antonio Predieri) wird diese theologische Deutung zum Motto erhoben.²⁶ Metastasios Text ist seine letzte Oratorien-Dichtung und steht am Ende der höfischen Oratorienpflege des Wiener Hofes, jedoch nicht am Ende der Pflege barocker Musikdramatik in Wiens Kirchen und Klöstern. Dass nicht nur seine Opern- sondern auch Oratorientexte weiterhin als aktuell und vorbildgebend gesehen wurden, zeigt die Edition einer zweisprachigen Ausgabe in Italienisch und Deutsch 1759 aus der Offizin von Hofbuchdrucker van Ghelen für eine Aufführung beim Prinzen von Sachsen-Hildburghausen.²⁷ Dennoch finden sich auch in Wien eigenständige deutsche Libretto-

24 JOHANN MATTHIAS TESTARELLO DELLA MASSA, *Historia ecclesiastica urbis Viennensis*. Handschrift [ca. 1600–1699], Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8227.

25 Gen 22,6–13. Zum theologischen Hintergrund vgl. auch SIOBHÁN DOWLING LONG, *The Sacrifice of Isaac. The Reception of a Biblical Story in Music*, Sheffield, Phoenix Press 2013 («The Bible in the Modern World», 54); bzw. EAD., *Metastasio's Old Testament Dramas: Biblical Stories in Eighteenth Century Oratorio*, «Relegere: Studies in Religion and Reception», III/1, 2013, 57–78.

26 Dies wird im zweisprachigen Druck (Wien, G. L. N. Ghelen 1759, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 759.242.-B.Mus, <http://data.onb.ac.at/rep/103D502F>, Zugriff: 17.6.2024) mit einem als Motto vorangestellten Bibelzitat verdeutlicht: «Abraham Pater vester exultavit ut videret diem meum: vidit, et gravius est» (Joh 8,56: «Euer Vater Abraham jubelte, weil er meinen Tag sehen sollte. Er sah ihn und freute sich»). Zitiert nach: *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*. Gesamtausgabe, 1. Aufl. Stuttgart 2017, 1237).

27 In diesem Jahr wurde Metastasios Libretto durch Giuseppe Bonno für eine Aufführung im Palais des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen (Palais Rofrano, heute Palais Auersperg) in Wien vertont; vgl. dazu M. MOTNIK, *Oratorien*, 120–122. Metastasios Text wurde zwar über 50 Mal vertont, jedoch für

Dichtungen über das Opfer Abrahams, die zwar den bekannten theologischen Topos bedienen, aber dann doch von den vorgegebenen Bahnen der italienischen (Hof-)Librettistik abweichen. Als Beispiel soll hier nur kurz auf einen anonym überlieferten Oratorien-Text für die Trinitarier in der Alservorstadt (heute Minoritenkirche, Wien 8, Alser Straße) hingewiesen werden: *Christus Jesus. Das Neu Testamentarisch-blutige Schlacht-Opfer. In dem alten unblutigen Opfer Isaacs als den Eingebornen Sohn Abrahams*. Zwar in der traditionellen zweiteiligen Art angelegt, wurde der erste Teil 1751, der zweite erst ein Jahr später 1752 (jeweils am Karfreitag) in der Kirche aufgeführt.²⁸ Gleich auf den ersten Blick fällt eine Vielzahl (und für die Mitte des 18. Jahrhunderts schon höchst ungewöhnlich) an allegorischen Gestalten ins Auge – sowohl unter den Hauptakteuren (neben Abraham und Isaac Teofilindo «unter dem Bild der Hoffnung» sowie «Der Geist der Versuchung unter dem Bild der Eigen-Liebe») wie auch in den kommentierenden Chören, den Chören „der menschlichen Zärtlichkeiten“, dem Chor „der heldenmüthigen Verachtungen der Welt Eytelkeiten“ und dem Chor „der himmlischen Einsprechungen“ auf.²⁹ Für den zweiten Teil, der ein Jahr später gegeben wurde, wurde das Personeninventar bis auf die beiden Hauptakteure Abraham und Isaak ausgewechselt, was ungewöhnlich ist und nur unter dem Umstand, dass beide Aufführungen ein Jahr auseinanderlagen, überhaupt möglich war; auch hier ist die Dominanz der Allegorien deutlich zu erkennen, wobei in der „Lieb Gottes“ und der „eigenen Lieb“ ein aus dem 17. Jahrhundert wohlbekanntes Gegensatzpaar auftritt; der Engel fungiert gleichsam als *deus ex machina*. Die beiden kommentierenden Chöre weisen bereits in ihrer Benennung auf das *lieto fine* hin: «Der Erste: Der [Chor der] Heldenmüthigen Tugenden Abrahams» und «Der Anderte: Des danckbaren und lobsprechenden menschlichen Geschlechts».³⁰ Die eigentliche Handlung, das Opfer Abrahams, ist hier nur Ausgangspunkt und „Aufhänger“ für die theologische Ausdeutung, denn die Hauptakteure sind die allegorischen Gestalten und die Chöre, die die Betrachtungen der allegorischen Gestalten zusammenfassen und – ganz im Sinne antiker Tradition – kommentieren. Sprachlich wirkt der Text holprig und etwas unbeholfen, wenngleich der Autor über antike Bildung und profundes Bibel- bzw. theologisches Wissen verfügt haben muss.

Aufführungen in Wien (abgesehen von der Erstaufführung und jener von Bonno) nur noch 1781 von Marianne von Martinez und 1812 in einer Bearbeitung durch Joachim Perinet von Johann Evangelist Fuß für eine Aufführung im Theater in der Leopoldstadt.

28 Der erste Teil wurde 1751 bei Johann Thomas Trattner in Wien gedruckt, der zweite Teil hingegen 1752 in [Wiener] Neustadt bei Samuel Müller; beide Teile finden sich zusammengebunden in der Wienbibliothek (A-5475).

29 *Ibidem*, Teil 1, fol. A1v.

30 *Ibidem*, Teil 2, fol. A1v.

Beispiel: Heinrich Rademin, *Mater Dolorum*

Umso deutlicher fällt daher die elegante Sprachlichkeit von Heinrich Rademins *Mater Dolorum*, das ist: *Die Schmerzhaftte Mutter bey dem letzten Athem-Zug ihres geliebten Sohns, dessen darauf erfolgter Abnehmung vom Creutz und Begräbnis* [Wien 1729]³¹ auf, die nun etwas detaillierter und im Vergleich mit Metastasios *La Passione di Gesù Cristo Signor nostro*³² schlaglichtartig beleuchtet werden soll. Dieser Text erfreute sich großer Beliebtheit und liegt in mehreren Varianten und Vertonungen vor.³³ Es handelt sich bei diesem Text um keine Übersetzung eines italienischen Original-Librettos, sondern um eine eigenständige Dichtung, die sich jedoch stark an – italienischen, aber auch deutschen – Vorbildern orientiert. Das Referenzobjekt, Metastasios Libretto, entstand fast zeitgleich 1729/1730 in Rom, jedoch für den Wiener Hof, an den der Dichter 1730 schließlich als *poeta cesareo* wechselte.³⁴ Es ist daher anzunehmen,

31 MATER DOLORUM, |Das ist: |Die Schmerzhaftte Mutter/|Bey dem letzten Athem-Zug|Ihres geliebten Sohns/|Dessen darauf erfolgter Abnehmung vom Creutz/|und Begräbnis|Bey dem Heil. Grab/|In der Kirchen derer Wohl-Ehrwürdigen Chor- und |Closter-Frauen des Fürstl. Stifts und Closters zur|Himmels-Porten|am Heiligen Charfreytag|Mittags um 12. Uhr|Denen mitleidenden Christen vor Augen zu stellen/|Entworfen|Von RADEMIN,|Und in die Music gesetzt|Von|Herrn Georg Reuter/dem Jüngern/|Organisten allda. ||Wienn in Oesterreich/|Gedruckt bey Andreas Heyinger / Universitäts-Buchdruckern/|im Jahr 1729. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 302.733-B.M., <http://data.onb.ac.at/rep/10359242>, Zugriff: 17.6.2024).

32 Hier wurde folgende Ausgabe herangezogen: LA PASSIONE|DI|GESÙ CRISTO|SIGNOR NOSTRO|COMONIMENTO SACRO PER MUSICA|APPLICATO AL SUO|SANTISSIMO SEPOLCRO,|CANTATO|NEL' AUGUSTISSIMA CAPPELLA|DELLA|SAC. CES. CATTOLICA REAL|MAESTÀ|DI|CARLO VI.|IMPERADORE|DE' ROMANI,|SEMPRE AUGUSTO.|L'Anno M.DCC.XXX., e replicato l'anno|corrente M. DCC. XXXVI.|La Poesia è del Sig. Abbate Pietro Metastasio, Poeta di S. M. Ces., e Catt.|La Musica è del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di Cappella di S. M.|Ces., e Cattolica.||VIENNA D'AUSTRIA,|Appresso Giovanni Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di S. M. C. e C. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1808-B, <http://data.onb.ac.at/rep/1026C059>, Zugriff: 17.6.2024).

33 Für die aktuelle Analyse wurde der offenbar am weitesten verbreitete Druck des Librettos für das Himmelfortkloster aus 1729 verwendet; die bislang bekannteste älteste Variante – ebenfalls für das Himmelfortkloster und vertont von Georg Reutter d. J. – aus 1726 besitzt das Kloster Göttweig (Göttweig, Benediktinerstift, Musikarchiv, L 63). Jana Perutková (Masaryk-Universität Brunn) arbeitet derzeit an einer größeren Studie zu Verbreitung, Variantenbildung und Vertonungen dieses offenbar weit über die Wiener Grenzen sehr beliebten Textes.

34 Metastasio stand seit August 1729 mit dem Hof in Verhandlungen, um dessen Angebot schließlich im November 1729 zu akzeptieren; die Übersiedlung nach Wien erfolgte im Frühling 1730 (von seiner ersten Audienz bei Karl VI. berichtet Metastasio in einem Brief vom 25. Juli 1730 an einen Freund in Rom). Vgl. dazu ANDREA SOMMER-MATHIS, *Il lamento di Metastasio: Metastasio and the Viennese Theatre in a Changing Society*, in *Metastasio at Home and Abroad*, hg. v. Don Neville, London, Canada, Department of Music History, Faculty of Music, University of Western Ontario 1996 («Studies in Music from the University of Western Ontario», 16), 51–85, hier 58–67.

dass die Texte parallel, jedoch ohne gegenseitige Einflussnahme entstanden (zumal sich Metastasio in Rom wohl kaum um Texte für das Wiener Himmelfortkloster gekümmert haben mag – es lag selbst in seiner Wiener Zeit nicht in seinem Interessensbereich). Beide Libretti entwickelten sich zwar unabhängig voneinander, jedoch unter deutlichem Einfluss einer weit zurückreichenden theologischen Deutungsweise wie geistlichen Spieltradition, wobei dennoch zu betonen ist, dass wahrscheinlich die italienischen Texte kaum Impulse aus der deutschsprachigen Tradition übernommen haben, hingegen die deutschen Texte sich den prominenten Folien der italienischen Oratorienrichtung wohl nicht entziehen konnten.

Heinrich Rademin, 1674 in Hamburg geboren und 1731 in Wien gestorben, wuchs mit der Hamburger Theatertradition auf. Ursprünglich wollte er dem Usus der Familie folgend Jurist werden und absolvierte erfolgreich ein entsprechendes Studium in Königsberg und Halle/Saale, doch erwachte bereits während dieser Zeit sein Interesse für das Theater. Nur sechs Jahre nach der Promotion 1697 heiratete er 1703 in Wien die Schauspielerin Anna Ernestina Göttner; Rademin wird in den Dokumenten als „Prinzipal der hochdeutschen Komödianten“ bezeichnet. Sein Wirken galt in der Folge dem Raum Böhmen, Mähren und Wien, wobei Franz Anton Graf Sporck (und auch andere einflussreiche Adelige, wie Maximilian Jakob Moritz Liechtenstein) als Vermittler der Engagements zu sehen ist.³⁵ Eng war auch ab circa 1707 die Zusammenarbeit mit Joseph Anton Stranitzky, sodass bis heute nicht entschieden werden kann, aus wessen Feder die Bühnenmanuskripte der sogenannten *Haupt- und Staatsaktionen* stammen,³⁶ dass die Texte, wie Otto G. Schindler in oeml-online schreibt, „fast ausnahmslos Bearbeitungen italienischer Opernlibretti aus 1678–1723“ darstellen, zeigt die Vertrautheit, die Rademin und Stranitzky mit solchen Texten hatten und wie sie diese in unterschiedlicher Weise für ihre Zwecke nützten: für Intermedien mit Musik, für Parodien, aber auch für – im Vergleich zu den Theatertexten – einige wenige Oratorientexte. Ab 1725, nachdem Rademin 1719 nach fast zehn Jahren als Prinzipal einer Wandertruppe, die er durch Süddeutschland, Böhmen und Mähren führte, nach Wien zurückgekehrt war, entstanden neben *Mater Dolorum* (Wien

35 Vgl. dazu den Artikel „Heinrich Rademin“, in *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, hg. v. Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, Wien-Prag, Verlag der ÖAW 2013 («Theatergeschichte Österreichs», X/6), 540–545; sowie MARGITA HAVLIČKOVÁ, *Heinrich Rademins Theateraufführungen in Brünn*, in M. HAVLIČKOVÁ, *Berufstheater in Brünn 1668–1733*, übersetzt von Eva Hudcová und Christian Neuhuber, Vyd 1. Brno 2012, 54–74 (<http://hdl.handle.net/11222.digilib/125636>, Zugriff: 17.6.2024).

36 Vgl. dazu OTTO G. SCHINDLER, Artikel „Rademin, Heinrich“, in *Oesterreichisches Musiklexikon online* (www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rademin_Heinrich.xml; Zugriff: 17.6.2024).

1726/1729) für die Kapelle an der Hohen Brücke mehrere Johann Nepomuk-Oratorien zwischen 1727 und 1731, alle in Zusammenarbeit mit Vater und Sohn Reutter.³⁷ Interessant ist die Mischform: ein an Jesuitenstücke erinnernder lateinischer Haupttitel und bei *Mater Dolorum* eine Anlage wie bei italienischen Oratorien (bei *Canticum novum* hingegen bilden die bei Jesuitenstücken beliebten Dialogformen und Allegorien die Hintergrundfolie) – und alles in eine aktuelle deutsche Bühnensprache auf erstaunlich hohem Niveau gegossen.

Für *Mater Dolorum*, auf das ich mich in der Folge konzentrieren möchte, ergeben sich nicht nur interessante Parallelen zu den zeitgleichen italienischen Oratorientexten, allen voran Metastasio's *La passione di Gesù Cristo Signor nostro*; es sollte jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass bereits die *Stärke der Lieb*, 1677 für die Kammerkapelle der Erzherzogin Maria Antonia von Schmelzer komponiert (der Librettist ist hingegen unbekannt),³⁸ eine ähnliche Anlage aufweist wie die Rademin-Bearbeitung der Passions-Thematik. Die Grundkonzeption war also durch Dramenmodelle formal sowie durch theologische Lehrmeinung und Deutungsmuster inhaltlich vorformuliert.

Geht man jedoch ein wenig in die Tiefe der Stücke, bringt ein Vergleich zwischen Metastasio und Rademin Parallelen wie auch interessante und markante Unterschiede zutage. Beiden zu eigen sind:

- ein nahezu übereinstimmendes Personeninventar:
 - Metastasio: Pietro, Giovanni, Maddalena, Giuseppe d'Arimatea, Coro
 - Rademin: Maria, Joannes, Joseph von Arimathia, Nicodemus, Das Christliche Mitleyden, (Chorus)
- beide sind zweiteilig angelegt
- die Ausgangssituation ist bei beiden dieselbe (unmittelbar nach dem Tod Jesu Christi unter dem Kreuz)
- bei beiden werden Bibelstellen referenzierend als Randglossen angeführt, und zwar:

³⁷ Vgl. dazu I. SCHEITLER, *Deutschsprachige Oratorienlibretti*, 263–267, deren Analyse des Rademin-Librettos sich jedoch auf rein Sprachliches beschränkt und cursorisch bleibt.

³⁸ Johann Heinrich Schmelzer, *Stärke der Lieb – Bey dem h. Grab in Jhrer Mayestätt Frauen Frauen Maria Antonia, königlichen Gesponß in Hispanien, Ertz-Hertzogin zu Osterreich Hoff-Capellen teutsch gesungener vorgestellt*. In Jahr 1677, Partitur, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 16883 Leopoldina (<https://data.onb.ac.at/rep/100435AC>, Zugriff: 17.6.2024).

Metastasio: <i>La Passione di Gesù Cristo</i>	Rademin: <i>Mater Dolorum</i>
Parte Prima	Erster Theil
Mt 26,75; ³⁹ <i>Chrys. in Mt hom. 86;</i> Mt 27,45 u. 51; <i>Aug. de grat. Chr. esp. 45;</i> Mt 27,2; Mk 15,1; Lk 23,1; Joh 18,28; Mt 28,27–30; Mt 28,31; Mk 15,20; Mt 27,33; Lk 23,33; Mk 15,22; Joh 19,17; Joh 19,25; Joh 19,25–27; Mt 27,34; Mk 15,23; Joh 19,28–30; Ps 68 [69],22; [Choro] Joh 1,29 u. 36 S. <i>Bernhardi, Sermon 3 in Nativitate Domini, S. Augustinus, lib. I de peccat. merit. et remiss. cap. 23.</i>	Joh 19,30; Offb 16,17–18; Mt 27,52; Klgl 1,20; Jes 53,7; Jes 53,3; Klgl 1,12; Lk 2,7; Lk 11,27; Hld 1,12; Jer 8,18; Mt 2,14; Lk 2,46; Mk 14,64; Apg 3,15; Jes 66,1; Ps 79 [80],2; Ps 103 [104],18 u. 22; Mt 8[20]; Lk 9,58.
Parte Seconda	Anderter Theil
Mt 27,57–60; Joh 19,42; Lk 23,56; Mt 27,62–66; Mt 21,5; 8–9; Jes 62,11; <i>Zach IX/9</i> ; Ps 17 [18],26; Joh 2,14–16; Lk 23,27–31; Jes 2,19; Hos 10,8; Offb 6,16; <i>Hieron in Mt 13,54; Joh 11,43–44; u. 2,1–9;</i> Mt 14,17–20 u. 15,32–39 u. 25; Mt 9,29–33 u. 12,22; <i>S. Hilar in Matt canon 12;</i> <i>S. Chrysost. in Matt hom 89, S. Hilar. in Matt canon 4, S. August. contra Faust I/19, cap. 7–8;</i> Ex 40,37 u. 17,1–7; Num 16,47–48; 1 Tim 2,5; Jos 6,1–20; Jos 3; <i>Aug. in Apian. Sermon. 23, 26;</i> Jer 23; Röm 21; ⁴⁰ <i>S. Aug. in Job. tract 119, p. 225;</i> Joh 20,19; Jes 11,10; <i>S. Bernhard, Sermon. 10, Ps 91 [92].</i>	Mk 5,41; Lk 18,35; Ps 17 [18],10; Ep 4,10; Joh 10,10; Ps 8,4; 2 Kön 19,35; 1 Petr 2,24; Ps 44 [45],3; Hld 5,10–16; Ps 96 [97]/3; Ps 104 [105],32; Lk 9,54; Mt 26,54; 1 Petr 3,18; Mt 27,60; Neh 9,1.

39 Für die einzelnen Abschnitte der Bibel werden die gängigen Abkürzungen verwendet (vgl. Die Bibel. Einheitsübersetzung, 1547–1548); unklare Abkürzungen und Abkürzungen anderer Schriften (beispielsweise der Kirchenlehrer) wurden im Originalwortlaut gelassen, jedoch *kursiv* gesetzt. Bei den Psalmen, die im Original der alten Zählung (Septuaginta) folgen, wurde die aktuelle neue Zählung in eckigen Klammern eingefügt, die dem masoretischen Text folgt (vgl. dazu die Konkordanz in kathpedia: http://www.kathpedia.com/index.php?title=Buch_der_Psalmen), Zugriff: 17.6.2024.

40 Hier fehlt die Angabe des Kapitels – eventuell Röm 9,21 oder 15,21?

- Metastasio: Im ersten Teil dominieren Referenzen zu den Schilderungen der Passio Jesu Christi durch die vier Evangelisten;⁴¹ einzig für den abschließenden Chor wird diese strikte Linie verlassen. Im zweiten Teil herrschen zwar nach wie vor die Stellen aus den Evangelien vor, jedoch werden neben den Zitaten aus den Passionen auch Stellen gewählt, die in den Evangelien an anderen Stellen bzw. in Schriften des Alten Testaments auf die Passion referenzieren. Zusätzlich bemüht Metastasio „Sekundärliteratur“ sowohl diverser Heiliger und Kirchenlehrer (v.a. auf Augustinus wird auffällig oft hingewiesen). Geradezu „überreferenziert“ werden die jeweils ersten Arien aller vier Protagonisten (Giovanni, Giuseppe, Pietro und Maddalena) im zweiten Teil, um den Leser/Zuhörer mit einer geballten Ladung an theologischer Hintergrundinformation zu versorgen (wohl aber auch um die hohe und breit gefächerte Bildung des Librettisten darzulegen).
- Rademin referenziert ausschließlich auf Texte der Bibel, wobei auch hier die vier Evangelisten grundsätzlich dominieren, setzt jedoch weniger auf Passagen aus den Passionen, sondern greift häufig auf andere neutestamentarische Stellen zurück, in denen auf das Passionsgeschehen verwiesen wird. Auch finden sich bei ihm deutlich mehr Referenzen auf Passagen aus dem Alten Testament (Jesaja, Jeremia, Klagelieder, aber auch auf das Hohelied)⁴² und vor allem auf Psalmentexte, wodurch sich Rademins Randglossen deutlich vom Referenzpool Metastasios unterscheiden.

Während der Beginn sowohl bei Rademin wie Metastasios in der Situation unter dem Kreuz nach dem Tod Jesu Christi und dem folgenden Erdbeben mit dem Erwachen der Akteure aus der Erstarrung beginnt, geht Rademin vor allem mit einer breit angelegten Marienklage im ersten sowie Kreuzabnahme und Grablegung im zweiten Teil weit über den rein betrachtenden Text Metastasios hinaus. Schon gegen Ende

41 Diese finden sich unter Mt 26,14–27,66; Mk 14,1–15,47; Lk 22,1–23,56 und Joh 13,1–19,42.

42 Der Lobpreis der inneren wie äußeren Schönheit Jesu Christi mit den teilweise hoherotischen Passagen des Hoheliedes kann auf eine lange Tradition aus der mittelalterlichen Mystik verweisen. Vor allem der Zyklus *Salva mundi salutare* von Arnulf von Löwen, der im 17. und 18. Jahrhundert fälschlich Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurde, erfreute sich sowohl in katholischen wie protestantisch-pietistischen Kreisen großer Beliebtheit. Nicht nur entnahm Dietrich Buxtehude daraus die Texte für seinen Zyklus *Membra Jesu nostri patientis sanctissima*, auch erstellte Paul Gerhard mit der deutschen Nachdichtung des letzten Gedichtes unter dem Titel *O Haupt voll Blut und Wunden* einen der bekanntesten Choraltexthe. Diese als *D. Bernhardi Oratio rhythmica, ad unum quodlibet membrorum CHRISTI patientis, à cruce pedentis, affixi & confixi* bekannten Texte erschienen u. a. 1633 in einer deutsch-lateinischen Version, herausgegeben von Joseph Wilhelmi in Hamburg – also der Geburtsstadt Rademins (http://rosdok.uni-rostock.de/mcviewer/recordIdentifier/rosdok_ppn77762196/iview2/phys_0001. iview2, Zugriff: 17.6.2024).

des ersten Teils weist Joseph auf die Grablegung hin, die für Rademin einen wichtigen theologischen Aspekt beinhaltet, würden doch mit dem Leichnam Jesu auch die Sünden der Menschheit mitbegraben, sodass das Heilswerk erst mit dem Verschluss des Grabes gleichsam vollendet sei (wie auch der Schlusschor nochmals verdeutlicht: «Mit JESU nun liegt / Verschlossen / vergraben; / Was alle gesündigt haben / Der Todt wird besiegt / Und GOTT ist zu frieden gestellt»). Diesem *lieto fine*-Schlusschor Rademins stellt Metastasio hymnenähnliche Texte für die Schlusschöre beider Teile entgegen und referenziert dafür auf Texte von Bernhard von Clairvaux bzw. des heiligen Augustinus’.

Ungewöhnlich für den grundsätzlich betrachtenden Charakter der Arien in Oratorien ist die den zweiten Teil einleitende „Aktions“-Arie des Nicodemus:

Auf zum Werck! setzt die Laiter an/
Nehmt Stricke/nehmt Stangen/
Nehmt Hammer/und Zangen/
Helfft was helfen kan.
Auf zum Werck! setzt die Laiter an.

Die Szene der Kreuzabnahme des aufgrund der Sündenlast der Menschen fast nicht zu tragenden Leichnams («Schau aber mit Bedacht / Das / was ihn starck und schwer / Ja unerträglich macht / Ist jene schwere Sünden-Last / Die du ihm aufgebürdet hast»). endet jedoch wiederum in der Fortsetzung der titelgebenden und dem Stück zentralen Marienklage, die v.a. den ersten Teil von Rademins Oratorium dominiert.

Eine besondere Rolle nimmt das *Christliche Mitleyden* ein, die einzige allegorische Figur: Sie kommentiert die Handlung und das Agieren bzw. Fühlen der handelnden Personen und übernimmt somit die Rolle eines Erzählers/des Testo, der sich auch aktiv an das Publikum wendet; als Beispiel soll gleich die erste Arie des *Christlichen Mitleydens* dienen, deren Appell-Charakter unüberhörbar ist:

Entsteinet euch
Verstockte Felsen-Hertzen!
Seht wie bey JESU Todt/
Der Erden-Angel zittert/
Der Berge-Last erschütteret/
Des Tempels Vorhang bricht;
Nur ihr bewegt euch nicht.

2.

Das dunckle Reich
Der ungeheuren Schmertzen

Leydt Noth bey dieser Noth;
 Selbst die Natur vor Schrecken/
 Sucht furchtsam zu verstecken
 Den Glanz des Sonnen-Lichts:
 Nur ihr empfindet nichts.

Hingegen sind die – ebenfalls zweistrophig angelegten – beiden Arien des *Mitleyden* im zweiten Teil des Oratoriums in einen ersten betrachtenden Teil und einen zweiten imperativischen Teil geteilt; in Letzterem wird «der Sünder», d.h. das Publikum offensiv zu Katharsis und Umkehr aufgerufen; besonders plakativ geschieht dies in der zweiten Arie, die den Schlusschor inhaltlich vorwegnimmt:

2. Strophe:
 Ihr [das Publikum] könt den Wust abwaschen/
 Wenn ihr in Sack und Aschen
 Ihr Sünder! Busse thut;
 Wenn aus dem trüben Auge
 Fliest scharffe Thränen-Lauge
 Zu Christi Schweiß und Blut.

Zentral – und darin liegt wohl der größte Unterschied nicht nur zu Metastasios *La Passione di Gesù Cristo Signor nostro*, sondern auch zur italienischen Passions-Librettistik allgemein – ist aber bei Rademin die Marienklage. Bei Metastasio steht zwar (Maria) Magdalena als Akteurin unter dem Kreuz, die Gottesmutter Maria hingegen fehlt. Rademin macht hingegen die Muttergottes zur zentralen Figur, die im Dialog mit dem *Mitleyden* v.a. den ersten Teil dominiert und den übrigen Akteuren nur kommentierende Rollen zuweist; er greift damit eine Spieltradition auf, die seit dem Mittelalter wichtiger Bestandteil der Passionsspiele im deutschen Sprachraum war⁴³ – auch der Titel *Mater Dolorum* weist auf diesen Fokus hin.

Dramaturgisch geschickt lässt Rademin in einem Arioso, einer Arie und einem Duett den Schmerz der Gottesmutter in drei Stufen ansteigen: vom nahezu wortlosen und in Ohnmacht mündenden Überwältigt-Sein über die Artikulation des Schmerzes in einer (wiederum zweistrophigen) Arie (wobei die Metapher des von sieben Schwertern durchbohrten Herzens nur kurz vor dem Duett mit dem *Mitleyden* im Rezitativ

43 So beispielsweise auch für das Passionsspiel an St. Stephan, wie der bei TESTARELLO/CAMESINA (siehe Anm.2) wiedergegebene Text belegt, dessen erster Teil den Kreuzestod Christi behandelt, der zweite die Kreuzabnahme und die Grablegung, jedoch ist dieser Teil dem Typus der Marienklage zuzuordnen, d.h. dialogisch und handlungslos, dafür betrachtend und reflektierend (vgl. dazu A. GRÜNBERGER, *Das religiöse Drama*, 155, bzw. M. CAPRA, *Das Spiel der Ausführung Christi*, 117).

angesprochen wird, jedoch ohne Hinweis auf die entsprechende Schriftstelle bei Lk 2, 35) bis zu einem Duett, das Maria gemeinsam mit dem *Mitleyden* im Dialog singt.

Stufe 1:

Arioso:

Es stirbt mein Sohn! O GOtt!
 Und ich solt leben?
 Mein höchstes Gut
 Verliehrt das Blut/
 So ihm mein Blut gegeben.
 Es stirbt mein Sohn! O GOtt!
 Und ich solt leben?
 Nein/die gehäuffte Noth/
 Bringt mich zum [verstummt]

Stufe 2:

Aria:

Meinem Hertzen
 Bringt kein Schmerzen/
 Daß mein Sohn nach Creutz und Leyden/
 Seht die rauhe Todtes-Bahn;
 Dieß allein ist meine Noth/
 Daß ich noch nach seinem Todt Leben kan.
 2.
 Keinen Schrecken
 Kan erwecken/
 Daß mein Aug sein bittres Scheyden
 Aus dem Leben schauet an;
 Dieß ist meines Schicksals Grimm/
 Daß ich nicht zugleich mit Ihm Sterben kan.

Stufe 3:

Aria (Duett Maria, Mitleyden):

Ohne Zahl
 Folget bey dir/mir Qual auf Qual.
 Wie die rasend-tolle Wellen/
 Fluth mit Fluth und Fluthen schwellen;
 Wie sich häufft am Meeres-Strand/
 Sand auf Sand/
 So folgt bey dir/mir Qual auf Qual/
 Ohne Zahl.

Die letztgenannte Arie folgt einem beliebten Kunstgriff aus dem Bereich der Oper, hohe, die Selbstbeherrschung übersteigende Emotionalität mit einem Schiff zu ver-

gleichen, das sich in einem Sturm auf hoher See befindet und kaum kontrollierbar den Naturgewalten ausgeliefert ist.

Es folgt ein Rückblick auf das Leben Jesu aus der Sicht Mariens: von der Verkündigung und Geburt über den Tempelbesuch des 12-jährigen Jesu bis hin zur Kreuzigung, wobei in alle Episoden der Heilsgeschichte auf die Leidensgeschichte hingewiesen wird; abgeschlossen wird diese breit angelegte Marienklage mit einer zweistrophigen Arie, die die Flut nach Ägypten und den herodianischen Kindesmord als Vorwegnahme des Schmerzes der Mutter in der Situation unmittelbar nach dem Kreuzestod Jesu Christi zusammenfasst:

Also folgt ein Schmerz den andern!
 Nach vergossnen Blut/
 Hieß Herodis Wuth
 Mich durch ungebahnte Strassen/
 Elend / arm / und gantz verlassen/
 Ohne Trost / voll Angst und Noth
 Nach Aegypten-Land hin wandern.
 Also folgt etc.

2.

Also mehren sich die Plagen!
 Das verlohnrne Kind
 Endlich zwar sich findt.
 Doch wirts nach verflossnen Jahren
 Von den frechen Juden-Schaaren
 Gar verdammt zum Creutzes Todt
 Und muß seinen Todt selbst tragen.
 Also mehren et.

Im zweiten Teil des Oratoriums wird Maria nur eine Arie gegeben – sie tritt v.a. in Rezitativen als Dialogpartnerin auf, die zentralen Arien-Texte erhalten hingegen Joseph und das *Mitleyden*. Allerdings ist diese Arie der Maria im zweiten Teil dem Typus eine sogenannte „Juwelen-Arie“ zuzurechnen, ein Element, das nach Irmgard Scheitler aus der Petrarca-Rezeption kommt⁴⁴ und sich v.a. in den deutschsprachigen Libretti des protestantischen Norden im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute; hier erstellt Rademin eine Paraphrase auf das Hohelied (Hld 5,10–16), wobei die Beschreibung

44 I. SCHEITLER, *Deutschsprachige Oratorienlibretti*, 265.

des schönen Geliebten im Hohelied als Kontrast und Gegenpol für die Beschreibung des geschundenen Leichnams Jesu verwendet wird.

Abschließen sei nochmals auf die beiden Chöre, mit denen die Teile bei Rademin beschlossen werden, hingewiesen. Diese weisen in ihrer offensiven, sich direkt an das Publikum wendenden Art deutliche Unterschiede zu den gebets- und hymnenähnlichen und an Jesus Christus/Gott gerichteten Chören Metastasios auf. Während bei Metastasio in diesen Chören quasi der Blick zum Altar bzw. zum Heiligen Grab gerichtet wird, bedient sich Rademin der aus dem Theater gewohnten Finalbildung mit einem „Sprung über die Rampe“ und spricht direkt das Publikum an – im ersten Teil mit einer Schuldzuweisung:

Verführte Salems-Kinder!
 Seht was die Sünde thut;
 GOTT hat sie heut ums Leben/
 Das Er der Welt gegeben/
 Den Schöpffer um die Macht/
 Und ums Geschöpff gebracht;
 Ihr / ihr allein ihr Sünder
 Entzieht ihm Geist und Blut. [Da Capo]

Der zweite Teil des Oratoriums wird bei Rademin in einem Dreischritt beschlossen: zuerst mit einem Appell von Johannes an «den Sünder» (d.h. an das Publikum) und dem Aufruf, über das Gezeigte nachzudenken und sein Leben zu überdenken. Die eigentliche Schlussarie wird dann dem *Christlichen Mitleyden* gegeben (s. oben) – in der ersten Strophe betrachtend, in der zweiten mit der unmissverständlichen und wiederholten Aufforderung zu Buße und Umkehr. Der eigentliche Schlusschor klingt hingegen ungewöhnlich fröhlich und gemahnt an ein Opern-*lieto fine*: alles sei nun gut, denn die Sünden wären fest im Grab verschlossen (also könne man dann doch wieder – „erfreue dich sündige Welt“ – fröhlich weitermachen wie bisher?):

Erfreue dich sündige Welt!
 Mit JESU nun liegt
 Verschlossen / vergraben;
 Was alle gesündigt haben
 Der Todt wird besiegt/
 Und GOTT ist zu frieden gestellt.
 Erfreue dich sündige Welt!

Schlussbemerkung

Die fast 100 Jahre dauernde Dominanz italienischer Librettistik bei Hof und Adel hat nicht nur Wiens Bühnen nachhaltig geprägt, sondern auch in der deutschsprachigen Oratoriendichtung ihre Spuren hinterlassen. Vor allem die dramaturgischen Vorgaben und die sprachliche Hochkultur der Dichter der *Accademia dell'Arcadia* haben in der Verbreitung nicht nur der italienischen Libretto-Drucke, sondern auch deren deutscher Übersetzungen für ein „Arkadien am Donaustrand“ gesorgt und konnten (und sollten wohl auch) selbst bei Neudichtungen deutscher Oratorientexte als stilbildende Folien nicht übergangen oder gar ignoriert werden. Dennoch sollte nicht vergessen werden, dass man sich in Wien nicht mit den Übersetzungen oder Nachdichtungen der italienischen Vorlagen begnügte, sondern diese oft nur als Anregung oder gar Kontra-Folie verwendete, um Eigenständiges in einer sich eben als Schrift- und Dichtersprache etablierenden deutschen Hochsprache zu schaffen. Und wenn auch der Einfluss der italienischen Hofdichter auf die Produktion der deutschen Oratorien-Texte außerhalb des Hofes unübersehbar ist, darf ebenfalls nicht außer Acht gelassen werden, dass auch andere, auf wesentlich länger bestehenden bodenständigen Traditionen als das italienische Oratorium beruhende Vorbilder das deutschsprachige Oratorium in Wien im 18. Jahrhundert beeinflusst haben können; in erster Linie sind hier das Passions- bzw. Fronleichnamsspiel an St. Stephan zu nennen, das auf jeden Fall bis 1718 jährlich stattfand. Auch Ordenstheater, allen voran das der Jesuiten, sollten als Impulsgeber nicht gänzlich ausgeblendet werden. Und nicht zuletzt darf ganz besonders bei Heinrich Rademin nicht seine Prägung durch die Theater- und Oratorienkultur seiner Heimatstadt Hamburg vergessen werden. Doch ein aus der historischen Distanz schwer in konkrete Fakten zu packender, aber in Summe dominierender Einfluss blieb den Hofdichtern aus dem Kreis der *Accademia dell'Arcadia* dennoch (auch dann noch, als sie selbst keine neuen Oratorientexte für den Hof mehr schufen, ihre Texte aber weiterhin Modellcharakter für die sich wandelnde Oratorienpflege in Wien hatten). Arkadien blühte also auch nach 1740 noch lange am Donaustrand – nicht am Hof, sondern in den vielen Kirchen und Klöstern der Stadt, nur noch selten in italienischer Sprache, aber in transformierter Form in den Stücken der neuen deutschsprachigen Oratoriendichtung.

Quellen:

1 handschriftlich

Johann Heinrich Schmelzer, *Stärke der Lieb – Bey dem h. Grab in Ihrer Mayestätt Frauen Frauen Maria Antonia, königlichen Gesponß in Hispanien, Ertz-Hertzogin zu Osterreich Hoff-Capellen teutsch gesungener vorgestellt. In Jahr 1677*, Partitur, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 16883 Leopoldina (<https://data.onb.ac.at/rep/100435AC>, Zugriff: 17.6.2024).

Johann Matthias Testarello della Massa, *Historia ecclesiastica urbis Viennensis. Handschrift* [ca.1600–1699], Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.8227.

2 gedruckt

[Anonym], *Christus Jesus. Das Neu Testamentarisch-blutige Schlacht-Opfer. In dem alten unblutigen Opfer Isaacs als den Eingebornen Sohn Abrahams*. [Teil 1], Wien: Johann Thomas Trattner 1751; [Teil 2], [Wiener] Neustadt: Samuel Müller 1752.

D[omini] Bernhardi |Oratio rhythmica, ad unum quodli-|ber membrorum CHRISTI pati-
entis, à cru-|ce pedentis, affixi &|confixi. |Deß Andächtigen unnd Gottseeligen | Cläus-
ners|BERNHARDI|Reims-Rede / Andachten und Ge-|bete / auff sieben unterschiede-
dene / deß Angst-|leidenden / am Stamm deß Creutzes angeheff-|teten und außgespan-
ten|HERRN|Jesu Christi / wahren|Gottes- unnd Marien Sohns / unsers|einzigem Hey-
lands und Erlösers / gemarterte Glied-|massen seines allerheiligsten Leibes/|gerichtet/|Auß
dem Lateinischen in teutsche Sprach versetzt|Durch|Josephum Wilhelmum: Von diesem
Magde-|burgischen Predigern zu S. Peter/jetzo aber im Exilio und|Elend inner Hamburg
sich enthaltend. ||Gedruckt zu Hamburg / bey Jacob Rebenlein. |Im Jahr 1633.

[Pietro Metastasio] ISACCO. |FIGURA|DEL|REDENTORE. |AZIONE SACRA|DA
RAPRESENTARSI|IN|MUSICA||VIENNA, |Nella Stamparia Arci-Tescovile appresso
G. L. N. de Ghelen. |L'Anno M.DCC LIX./ Isaac, |Ein|Vorbild|Des|Erlösers. |Vorgestellt|
In einer|Geistlich-Musicalischen|Aufführung. ||WIEN, |Gedruckt mit von Ghelischen
Schriften, 1759 [zweisprachiger Druck, Italienisch-Deutsch].

LA PASSIONE|DI|GESÙ CRISTO|SIGNOR NOSTRO|COMPONIMENTO SACRO
PER MUSICA|APPLICATO AL SUO|SANTISSIMO SEPOLCRO, |CANTATO|
NELL'AUGUSTISSIMA CAPPELLA|DELLA|SAC. CES. CATTOLICA REAL|
MAESTÀ|DI|CARLO VI. |IMPERADORE|DE' ROMANI, |SEMPRE AUGUSTO. |
L'Anno M.DCC.XXX., e replicato l'anno|corrente M. DCC. XXXVI. |La Poesia è del Sig.
Abbate Pietro Metastasio, Poeta di S. M. Ces., e Catt. |La Musica è del Sig. Antonio Caldara,
Vice-Maestro di Cappella di S. M. |Ces., e Cattolica. ||VIENNA D'AUSTRIA, |Appresso
Giovann Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di S. M. C. e C.

MATER DOLORUM, |Das ist: |Die Schmerzhafter Mutter/|Bey dem letzten Athem-
Zug|Ihres geliebten Sohns/|Dessen darauf erfolgter Abnehmung vom Creutz/|und Be-

gräbnis|Bey dem Heil. Grab/|In der Kirchen derer Wohl-Ehrwürdigen Chor- und
 |Closter-Frauen des Fürstl. Stiffts und Closters zur|Himmels-Porten|am Heiligen
 Charfreytag|Mittags um 12. Uhr|Denen mitleidenden Christen vor Augen zu stel-
 len/|Entworffen|Von RADEMIN,|Und in die Music gesetzt|Von|Herrn Georg Reuter/
 dem Jüngern/|Organisten allda.||Wienn in Oesterreich/|Gedruckt bey Andreas Heyinger /
 Universitäts-Buchdruckern/|im Jahr 1729.

Anhang

Das Libretto⁴⁵

MATER DOLORUM,| Das ist;| Die Schmerzhaftte Mutter/| Bey dem letz-
 ten Athem-Zug| Ihres geliebten Sohns/| Dessen darauf erfolgter Abnehmung vom
 Creutz/| und Begräbnis| Bey dem Heil. Grab/| In der Kirchen derer Wohl-Ehrwürdi-
 gen Chor- und| Closter-Frauen des Fürstl. Stiffts und Closters zur| Himmels-Porten|
 am Heiligen Charfreytag| Mittags um 12. Uhr| Denen mitleidenden Christen vor Au-
 gen zu stellen/| Entworffen| Von RADEMIN,| Und in die Music gesetzt| Von |Herrn
 Georg Reuter / dem Jüngern/| Organisten allda.|| Wienn in Oesterreich/| Gedruckt
 bey Andreas Heyinger / Universitäts-Buchdruckern/| im Jahr 1729.

[A1v]

Singende:

MARIA die schmerzhaftte Mutter Gottes.

JOANNES der H. Jünger Christi.

JOSEPH von Arimathia.

NICODEMUS.

Das Christliche Mitleyden.

⁴⁵ Basis der Übertragung ist der Druck in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, 302.733-B.M.
 (<http://data.onb.ac.at/rep/10359242>); Zugriff: 17.6.2024.

[A2r]

[Erster Theil]

- Joh.⁴⁷ Es ist vollbracht.
Dieß war sein letztes Wort.
- Mar. Der Anfang jener Peyn/
So mir die Seel durchbohrt/
Und Geist und Leben raubt.
- Joh. So bald Er dieß gesagt/
Da neigte Er das Haupt/ Joan. 19.30.⁴⁸
(O Jammer!) und verschiede.
- Joseph So ist dann unser Meister / unser GOtt
Entseelet?
- Mitl. Ach der Noth!
Was muß ich sehen?
- Joh. Es ist mit ihm geschehen Apoc. 16. v. 17 & 18.⁴⁹

ARIA.

- Joseph Stürzt donnernde Wolcken feuer-geschwängerte Luft/
Erschüttre/
Zersplittre/
Zerbrich / zerreiß
Den Erden-Kreiß.
Zerberste O Erde! falle in Nebel und Dufft
Du Aug und Licht der Welt!
Weil GOtt dein Schöpffer fällt. Da Capo.
- Nicod. Hilff Himmel! was geschicht?
Die Luft erschwartz / und läst von ferne
Den blassen Schein der Sterne
Bey Tage schimmern.

47 Die Rollenbezeichnungen wurden 1:1 aus dem Druck übernommen, ebenso die Glossen zu den Bibelstellen bzw. anderen Referenztexten, auf die Rademin seinen Text bezogen wissen wollte.

48 Joh 19,3: «Sie traten an ihn heran und sagten: Sei gegrüßt, König der Juden! Und sie schlugen ihm ins Gesicht». Alle Bibelzitate nach: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, 1. Aufl. Stuttgart 2017.

49 Offb 16,17–18: «Und der siebte Engel goss seine Schale über die Luft. Da kam eine laute Stimme aus dem Tempel, die vom Thron her rief: Es ist geschehen. [18] Und es folgten Blitze, Stimmen und Donner; es entstand ein gewaltiges Erdbeben, wie noch keines gewesen war, seitdem es Menschen auf der Erde gibt. So gewaltig war dieses Beben».

[A2v]

Die Felsen gehn zu Trümmern;
 Die Erde bebt und bricht; Matth. 27.52.⁵⁰
 Die halb-verfaulte Leichen
 Aus den zersprung'nen Gräbern weichen/
 Und geh'n der Menschen-Spuhr.
 Wie! leydet etwann die Natur?
 Wird ihre Wesenheit vielleicht von GOtt verdorben?

Joh. Nein / der Sohn GOttes ist gestorben.

ARIA.

Mitl. Entsteinet euch
 Verstockte Felsen-Hertzen!
 Seht wie bey JESU Todt/
 Der Erden-Angel zittert/
 Der Berge-Last erschütteret/
 Des Tempels Vorhang bricht;
 Nur ihr bewegt euch nicht.

2.

Das dunckle Reich
 Der ungeheuren Schmertzen
 Leydt Noth bey dieser Noth;
 Selbst die Natur vor Schrecken/
 Sucht furchtsam zu verstecken
 Den Glantz des Sonnen-Lichts;
 Nur ihr empfindet nichts.

Mar. O weh!

Die Last der überhäufften Schmertzen Tren. 1.20.⁵¹
 Erdruckt mich mit der Schwäre;
 Kaum glaub ich was ich seh/
 Und höre:

⁵⁰ Mt 27,52: «Die Gräber öffneten sich und die Leiber vieler Heiliger, die entschlafen waren, wurden auferweckt».

⁵¹ Klgl 1,20: «HERR, siehe an, wie mir angst ist!/ Mein Inneres glüht;// mir dreht sich das Herz im Leibe;/ weil ich mich so heftig widersetzt habe.// Draußen raubte die Kinder das Schwert,/ was drinnen ist, gleicht dem Tod».

Weil / da der Todt von meinem Hertzen/
 Mein einzigs Kind / mein Leben mir genommen/
 Ich nicht zugleich ums Leben bin gekommen.

[A3r]

ARIOSO.

Es stirbt mein Sohn! O GOtt!

Und ich solt leben?

Mein höchstes Gut

Verliehrt das Blut/

So ihm mein Blut gegeben.

Es stirbt mein Sohn! O GOtt!

Und ich solt leben?

Nein / die gehäuffte Noth/

Bringt mich zum ...

Mitl. Ach helfft! die Mutter unsers HErrn/
 Von Schmerzen überwunden/
 Sinckt krafft-loß zu der Erden nieder.

Joh. Ein kaltes Eyß
 Erstarret die / vom herben Todtes-Schweiß
 Umflossne halb-verdorrt Glieder.

Nicod. Das Blut zerfließt / und wird zu Wasser-Tropffen/
 Man hört nicht mehr das matte Hertze klopfen.

Joseph. O übergrosse Noth!
 So sind wir dann von GOtt/
 Und seiner Mutter nun zugleich verlassen?

Joh. Wer kan in solcher Angst sich fassen?

Mitl. Kan über unsre Peyn
 Wohl eine grössre seyn?

ARIA.

Nicod.	Ists nicht gnug daß GOttes-Lamm/	Esa.53.7. ⁵²
und	Hangt erhöht am Creutztes-Stamm/	
Mitl.	Ohne Geist und Leben?	
	Warum muß bey seinen Füßen/	
	Durch den Schmertz / Maria büssen?	

52 Jes 53,7: «Er wurde bedrängt und misshandelt,/ aber er tat seinen Mund nicht auf.// Wie ein Lamm, das man zum Schlachter führt,/ und wie ein Schaf vor seinen Scherern verstummt,/so tat auch er seinen Mund nicht auf».

2.

Da der eingefleischte GOtt
 Uns durch seinen bitt'ren Todt
 Will das Leben geben/

Esa.53.3.⁵³

[A3v]

Warum muß/ da von Verderben

Wir befreyt / Maria sterben?

Nicod.

Nein nein / sie athmet noch;

Der Geist erholt sich wieder/

Und dringt / obwohl gantz schwach/

Durch die zerschlag'ne Glieder.

Mar.

Wo bin ich? Ach!

Wer rufft mich aus der Zahl

Der Sterbenden zurücke?

Joh.

Ach Mutter mehre doch

Durch deinen Schmerz nicht unsre Quaal/

Gönn uns aufs neu die holde Gnaden-Blicke/

Die uns vorhin belebet/

So wird es uns an Trost nicht fehlen.

Mar.

Nein nein / ihr widerstrebet

Der Neigung meiner Seelen.

ARIA.

Meinem Hertzen

Bringt kein Schmerzen/

Daß mein Sohn nach Creutz und Leyden/

Geht die rauhe Todtes-Bahn;

Dieß allein ist meine Noth/

Daß ich noch nach seinen Todt Leben kan.

2.

Keinen Schrecken

Kan erwecken/

Daß mein Aug sein bittres Scheyden

53 Jes 53,3: «Er wurde verachtet und von den Menschen gemieden,/ ein Mann voller Schmerzen,/ mit Krankheit vertraut.// Wie einer, vor dem man das Gesicht verhüllt,/ war er verachtet; wir schätzten ihn nicht».

- Aus dem Leben schauet an;
 Dieß ist meines Schicksals Grimm/
 Daß ich nicht zugleich mit Ihm Sterben kan.
- Joh. Befriedige Dich und such
 Zu unsrem Trost zu leben;
- [A4r]
- Es ist ja gnug/
 Daß die Geschöpfe / wie es scheint/
 Mit ihrem Schöpffer sterben.
- Mar. Nicht gnug ist dieses / wie ihr meynt/
 Die Erde mag sich spalten und erbeben/
 Mit ungewohnten Knallen/
 Es ist nicht gnug / sie solte gar zerfallen:
 Die Sonne laß die Strahlen nicht mehr schiessen/
 Es ist nicht gnug / sie solte gar zerfließen.
 Jedoch/
 Wie lang soll noch
 Mein todtes Kind zum Spott
 Der ungezähmten Juden-Rott
 Am Baum des Creutzes hencken?
- Joseph. Pilatus wird ihn meiner Bitte schencken/
 Und mir vergönnen/
 Daß ich ihn mög
 Von Creutze nehmen / und begraben können.

ARIA.

- Nimm die angeflammten Triebe/
 Meiner dir geschwohrnen Liebe
 Höchst betrübte Mutter an!
 Mich vergnüget/
 Wanns sich füget/
 Daß des Eifers heisse Gluth/
 Deiner Thränen Perlen-Fluth
 Etwas nur ertrucknen kan/
 Nimm die etc.
- Nicod. Auch ich indessen
 Will meiner Schuld-Pflicht nicht vergessen/
 Weg derohalben
 Furcht und Gefahr! ihr solt mich nicht verwirren;

Die heiligsten Gebein/
Mit Aloe und Myrrhen

[A4v]

Nach Möglichkeit zu salben/
Soll mein Bemühen seyn.

ARIA.

Rase du wütendes Heer der Plagen!
Seye / wie du willst / erbst/
Trauriges Geschicke!
Ich halt zu Marien Trost/
Etwas beyzutragen
Vor mein gröstes Glücke.

2.

Tobe du brausendes Meer der Schmerzen!
Laß sich / wie sie will / die Fluth
Himmel-hoch erheben.
Ich halt vor mein gröstes Guth/
Dem beträngten Hertzen/
Einen Trost zu geben.

Mar. Ach! daß auf meinem von der Pein
Erharteten Blut-Feuer-rothen Hertzen/
Der stärcksten Menschen-Trost/
Wie Wasser-Tropffen / auf gehitzte Kiesel-Stein/
Verzisset und sich in sich selbst verzehrt!
Der Feind ist gar zu sehr erbst/ Thren 2.17.⁵⁴
Und nirgend wo wird eine Hülf gefunden/
Zudem macht das geprophezeyte Schwerdt⁵⁵
Mit sieben scharff-geschliffnen Spitzen/
Nach so viel schon geschlagenen Seelen-Wunden/
Mir immer neue Ritzen.

54 Kgl 2,17: «Getan hat der HERR, was er geplant,/ seinen Drohspruch vollzogen,// den er seit alters verkündet hat./ Schonungslos hat er niedergerissen.// Den Feind ließ er über dich jubeln,/ richte auf die Macht deiner Bedränger».

55 Hier würde man einen Hinweis auf Lk 2,35 erwarten, der jedoch fehlt.

ARIA.

- Mar. Ohne Zahl.
 und Folget bey dir/ mir Qual auf Qual.
 Mitl. Wie die rasend-tolle Wellen/
 Fluth mit Fluth und Fluthen schwellen;
 [B1r] Wie sich häufft am Meeres-Strand/
 Sand auf Sand/
 So folgt bey dir/ mir Qual auf Qual/
 Ohne Zahl.
- Mar. Ach Gabriel! wo bleibt dein Gruß⁵⁶
 Sofern ich voll der Gnaden/
 Und unter denen Weibern
 Gebenedeyt soll seyn/
 Wie! daß ich mich mit Schmetzen sey beladen?
 Und an der Seel viel grösste Peyn/
 Als alle je an ihren Leibern Thren. 1.12.⁵⁷
 Gelitten / leyden muß?
- Joh. Zu deinem Schmetz hat Simeons Weissagung eingetroffen. Luc. 2.34.⁵⁸
 Mar. Was kan ich künfftig hoffen/
 Da das Vergangne mir das Hertz
 Aufs grimmigste abnaget?
 Da ich in Armuth / Kält / und dusserster Gefahr
 Das eingefleischte Wort
 Aus meinem Schoos gebahr?
 Da auch der allerschlechte Orth
 Uns in der Herberg wurd versaget? Luc 2.7.⁵⁹
 Und ich im Stall (O bittres Angedencken!)
 Die erste Milch dem Kindlein muste schencken.

56 Hier fehlt die Referenz, doch ist klar, dass sich diese Stelle auf Lk 1,28 bezieht: «Der Engel [Gabriel] trat bei ihr ein und sagte: Sei gegrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir».

57 Klgl 1,12: «Ihr alle, die ihr des Weges zieht,/ schaut doch und seht,// ob ein Schmerz ist wie mein Schmerz,/ den man mir angetan.// mit dem der HERR mich geschlagen hat / am Tag seines glühenden Zornes».

58 Lk 2,34: «Und Simeon segnete sie und sagte zu Maria, der Mutter Jesu: Siehe, dieser ist dazu bestimmt, dass in Israel viele zu Fall kommen und aufgerichtet werden, und er wird ein Zeichen sein, dem widersprochen wird».

59 Lk 2,7: «, und sie gebar ihren Sohn, den Erstgeborenen. Sie wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe, weil in der Herberge kein Platz für sie war».

ARIA.

- Joh. Wann der Leib so dich getragen/
Wann die Brüste seelig sind
Welche du gesogen?
Warum wird O Göttlichs Kind!
Dieser Leib mit bittren Plagen
Wie mit Wolcken überzogen?
- Mar. Ach! dieses war gleich anfangs mein Geschicke/
Daß mich nach keinen Freuden ließ gelüsten.
- [B1v]
- Mitl. Es müste dein Geliebter zwischen deinen Brüsten
Im Anfang gleich zum Myrrhen-Büschlein werden. Cant. 1.12.⁶¹
- Mar. Der Brüste Milch war kaum in Blut zerflossen
Da dieses Blut nicht ohne Aengsten und Beschwerden/
In der Beschneydung wieder wurd vergossen.

ARIA.

- Also folgt ein Schmerz den andern!
Nach vergossnen Blut/
Hieß Herodis Wuth
Mich durch ungebahnte Strassen/
Elend / arm / und gantz verlassen/
Ohne Trost / voll Angst und Noth/
Nach Aegypten-Land hin wandern. Jer. 8.18.⁶²
Also folgt etc. Matth. 2.14.⁶³
- 2.
- Also mehren sich die Plagen!
Das verlohrene Kind
Endlich zwar sich findt. Luc. 2.46.⁶⁴
Doch wirts nach verflossnen Jahren
Von der frechen Juden-Schaaren

60 Lk 11,27: «Er antwortete: *Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben mit deinem ganzen Herzen und deiner ganzen Seele, mit deiner ganzen Kraft und deinem ganzen Denken, und deinen Nächsten wie dich selbst.*» [Kursivsetzung im Original].

61 Hld 1,12 [recte 13]: «Ein Beutel Myrrhe ist mir mein Geliebter, / der zwischen meinen Brüsten ruht».

62 Jer 8,18: «Meine einzige Freude ist der Kummer, / mein Herz ist krank».

63 Mt 2,14: «Da stand Josef auf und floh in der Nacht mit dem Kind und dessen Mutter nach Ägypten».

64 Lk 2,46: «Da geschah es, nach drei Tagen fanden sie ihn im Tempel; er saß mitten unter den Lehrern, hörte ihnen zu und stellte Fragen».

	Gar verdammt zum Creutzes Todt Und muß seinen Todt selbst tragen. Also mehren etc. Jedoch ich schweig; ein wiederholt's Erzehlen Der ausgestandnen Schmertzen meiner Seelen Vergrössert mir die gegenwärtige Last. Jetzt seh ich leyder! am verworffnen Holtz-Gerüst/ Den Lebens-Fürsten selbst erblast.	Marc. 14.64. ⁶⁵ Act. [?] 3.15. ⁶⁶
	Des Stuhl der Himmel / und die Erd der Fußtritt ist/ Der seine Hütten in der Sonnen hat gesetzt/ Wird keines Raums mehr werth geschätzt.	Esa. 66.1. ⁶⁷
Joh.	Der auf den Cherub stieg/ Hängt jetzo frey in Lüfften.	Ps. 79.2. ⁶⁸
Mitl. [B2r]	Die Thiere wohnen in den Klüfften/ Den Vögeln auch an Nestern nichts gebricht; Jedoch / des Menschen Sohn hat nicht/ Wo er der Ruhe pflege/ Und nach dem Todt Das blasse Haupt hinlege.	Ps. 103. 18. 22. ⁶⁹ Math. 8. ⁷⁰ Luc. 9.58. ⁷¹

65 Mk 14,64: «Ihr habt die Gotteslästerung gehört. Was ist eure Meinung? Und sie fällten einstimmig das Urteil: Er ist des Todes schuldig».

66 Lesart der Abkürzung ist unklar; folgende Stelle scheint am wahrscheinlichsten: Apg 3,15: «Den Urheber des Lebens habt ihr getötet, aber Gott hat ihn von den Toten auferweckt. Dafür sind wir Zeugen».

67 Jes 66,1: «So spricht der Herr: Der Himmel ist mein Thron,/ und die Erde der Schemel für meine Füße.// Was wäre das für ein Haus,/ das ihr mir bauen könntet? // Was wäre das für ein Ort,/ der meine Ruhe ist?».

68 Ps 80,2 [die Zählung im Libretto folgt der alten Zählung nach der Septuaginta, im Kommentar wird die aktuelle masoretische genommen]: «Du Hirte Israels, höre,/ der du Josef leitest wie eine Herde!// Der du auf den Kerubim thronst, erscheine/».

69 Ps 104,18: «Die hohen Berge gehören dem Steinbock,/ dem Klippdachs bieten die Felsen Zuflucht» und [22]: «Strahlt die Sonne dann auf, so schleichen sie heim / und lagern sich in ihren Verstecken».

70 Mt 8,[20]: «Jesus antwortete ihm: Die Füchse haben Höhlen und die Vögel des Himmels Nester; der Menschensohn aber hat keinen Ort, wo er sein Haupt hinlegen kann».

71 Lk 9,58 [ident mit Mt 8.20] «Jesus antwortete ihm: Die Füchse haben Höhlen und die Vögel des Himmels Nester; der Menschensohn aber hat keinen Ort, wo er sein Haupt hinlegen kann».

ARIA.

Chorus Verführte Salems-Kinder!
 Seht was die Sünde thut;
 GOtt hat sie heut ums Leben/
 Das Er der Welt gegeben/
 Den Schöpffer um die Macht/
 Und ums Geschöpft gebracht;
 Ihr / ihr allein ihr Sünder
 Entzieht ihm Geist und Blut.

Da Capo

Ende des ersten Theils.

* * * *

Anderter Theil.

Joseph. Pilatus hat mich meiner Bitt gewehrt/
 Und JESus Leib befohlen mir zu geben;
 Drum last uns ohnbeschwert/
 Noch vor der Abend-Zeit
 Ihn von dem Creutz heben.

Nicod. Wir seynd dazu bereit.

ARIA.

Auf zum Werck! setzt die Laiter an/
 Nehmt Stricke / nehmt Stangen/
 Nehmt Hammer / und Zangen/
 Helff was helffen kann.

Auf zum Werck! setzt die Laiter an.

Joh. O Anblick! der die Seel verletzet/
 Mitl. Und mich in Traurigkeit/
 Und in Verwundrung setzet.

[B2v]

Joh. Will keiner dann von denen Cherubinen
 GOtt seinem Schöpffer in dem Tode dienen?

Mitl. O umgekehrte Zeit!
 Der Herrscher über Todt und Leben

Der Todten offt das Leben hat gegeben Marc. 5.41.⁷²
 Der Blinden das Gesichte gab/ Luc. 18.35.⁷³
 Der wahre GOTTes Sohn/
 Der von des Himmels-Thron
 Auf Wolcken stieg herab/ Ps. 17.10. Ephes. 4.10.⁷⁴
 Der todten Welt zu Hülf zu kommen/ Joan. 10.10.⁷⁵
 Braucht selbst entseelet ihrer Hülf/
 Und wird durch Menschen vom verworffnen Creutz genommen.

ARIA.

Der GOtt der Erd und Meer Ps. 8.4.⁷⁶
 In seinen Händen trug/
 Und gantze Krieges-Heer 4. Reg. 19.35.⁷⁷
 Durch einen Engel schlug/
 Wird nun durch schwache Menschen-Händ
 Bald hin / bald wieder hergewendt.

2.

Jedoch schau Sünder! her/
 Schau aber mit Bedacht/
 Das / was ihn starck und schwer/
 Ja unerträglich macht/
 Ist jene schwere Sünden-Last
 Die du ihm aufgebürdet hast. 1. Petr. 2.24.⁷⁸

Joseph. Sieh hier / Betrübteste / dein Kind!
 Mar. O weh! Ich zittre schon/

72 Mk 5,41: «Er fasste das Kind an der Hand und sagte zu ihm: Talita kum!, das heißt übersetzt: Mädchen, ich sage dir, steh auf!».

73 Lk 18,35: «Es geschah aber: Jesus kam in die Nähe von Jericho, da saß ein Blinder an der Straße und bettelte».

74 Ps 18,10: «Er neigte den Himmel und fuhr herab,/ zu seinen Füßen dunkle Wolken.» – Eph 4,10: «Derselbe, der herabstieg, ist auch hinaufgestiegen über alle Himmel, um das All zu erfüllen».

75 Joh 10,10: «Der Dieb kommt nur, um zu stehlen, zu schlachten und zu vernichten; ich bin gekommen, damit sie das Leben haben und es in Fülle haben».

76 Ps 8,4: «Seh ich deinen Himmel, die Werke deiner Finger,/ Mond und Steine, die du befestigt».

77 2 Kön 19,35: «In jener Nacht zog der Engel des HERRN aus und erschlug im Lager der Assyrer hundertfünfundsachtzigtausend Mann. Als man am nächsten Morgen aufstand, siehe, sie alle waren Leichen, Tote».

78 1 Petr 2,24: «*Er hat unsere Sünden* mit seinem eigenen Leib auf das Holz des Kreuzes *getragen*, damit wir tot sind für die Sünden und leben für die Gerechtigkeit. *Durch seine Wunden seid ihr geheilt*». [Kursivsetzung im Original]

Wie! seh ich? bin ich blind?
 Ist dies mein Sohn?
 Der Schönste unter denen Menschen-Kindern? Ps. 44.3.⁷⁹
 Mein JEsus? mein Geliebter? sagt:
 Betriegt mich mein Gesicht?

[3r]

Joseph. Laß dich den Schmerz der bey der Seelen nagt/
 Nicht am Gesicht verhindern
 Er ists

Mar. Er ist es nicht;
 Nein/nein/
 Es ist nicht der / den ich im Stall
 Nach der Geburt zum erstenmahl
 In meinem Schoos erblickte/
 Der aus den holden Aeugelein
 Mir tausend heisse Liebes-Strahlen schickte.

ARIA.

Ex Cantic. 5. v. 10.
 seqq.⁸⁰

Hier ist kein Haupt wie Gold so fein/
 Hier ist kein Leib von Helffenbein
 Durchzogen mit Saphieren;
 Hier ist kein Libanons-Gesicht/
 Es trieffen auch die Leftzen nicht
 Von Rosen oder Myrrhen:
 Wie kan denn dies mein Liebster seyn?
 Dies ist mein Liebster nicht. Nein/nein.

79 Ps 45,3: «Du bist der Schönste von allen Menschen,/ Anmut ist ausgegossen über deine Lippen;// darum hat Gott dich für immer gesegnet».

80 Hld 5,10–16: « [9] Was hat dein Geliebter den andern voraus,/ du schönste der Frauen?// Was hat dein Geliebter den andern voraus,/ dass du uns so beschwörst? [10] Mein Geliebter ist weiß und rot,/ ausgezeichnet vor Tausenden. [11] Sein Haupt ist reines Gold,/ seine Locken sind Rispen, rabenschwarz [12] Seine Augen sind wie Tauben an Wasserbächen,/ gebadet in Milch, sitzend am Wasser. [13] Seine Wangen sind wie Balsambeete,/ darin Gewürzkräuter sprießen. // seine Lippen wie Lilien;/ sie tropfen von flüssiger Myrrhe. [14] Seine Hände sind Rollen aus Gold,/ mit Steinen aus Tarschisch besetzt.// Sein Leib ist eine Platte aus Elfenbein,/ mit Saphiren bedeckt. [15] Seine Schenkel sind Säulen aus Marmor,/ auf Sockel von Feingold gestellt.// Seine Gestalt ist wie der Libanon,/ erlesen wie Zedern. [16] Sein Gaumen ist Süße,/ alles ist Wonne an ihm.// Das ist mein Geliebter,/ ja, das ist mein Freund,/ ihr Töchter Jerusalems».

3. [recte 2.]

Die Hände ziert kein Hiacinth,
Die Bein sind nicht auf Gold gegründet/
Und keine Marmor-Säulen;
Kein Tauben-Aug zeigt das Gesicht/
Das Haar gleicht Palmen-Blättern nicht/
Der Leib ist voller Bäulen/
Und dieses solt mein Liebster seyn?
Dies ist mein Liebster nicht. Nein/nein.

Joh. Ach Mutter! zweifle nicht
Es ist dein Sohn / mein Meister

Jos./Nic./Mitl.

unser GOtt/

Mar. Wer hat ihn dann / O Spott!⁸¹
So grausam zugericht?

[B3v]

Wer hat ihn mir so unbekannt gemacht?
Wer hat ihn so entfleischt / zersetzt / zerkerbet?
Wer hat des Leibes Pracht
Zerrissen / und biß auf das Bein verderbet?

ARIOSO.

Habt ihr Ihn so geschändt
Entmenschte Menschen-Händ?

Joh. Nicht Händ? nein / wilde Bratzen/

Nicod. Nicht Bratzen / Bären-Tatzen/

Joseph. Nicht Tatzen / nein / entfleischte schwartze Klauen/
Die haben Ihm die Wunden eingehauen.

Mitl. Ists möglich / konte GOTT

81 Diese Passage erinnert deutlich an das siebente Gedicht aus dem Zyklus *D. Bernardi Oratio rhythmica, ad unum quodli-ber membrorum CHRISTI patientis, à cru-|ce pedentis, affixi & confixi* [eigentlich Arnulf von Löwen]. In der deutschen Übersetzung wurde der Text in der Umdichtung Paul Gerhards populär, doch auch das lateinische Original wurde als Steinbruch katholischer Dichter und Librettisten verwendet (beispielsweise von Johann Rist, dessen *Gottselige Andachten* aus 1648 sich auffallend eng an der deutschen Übersetzung des lateinischen Originals von Joseph Wilhelm von 1633 orientieren, vgl. JOHANN RIST, *Sämtliche Werke IX: Dichtungen 1647–1648*, hg. v. Alfred Noe und Hans-Gert Roloff, Berlin, De Gruyter 2019). Auch Rademin bezieht sich offenbar auf die erste Strophe des 7. Gedichtes Arnulfs: «Salve, caput cruentatum,/ totum spinis coronatum,/ conquassatum, vulneratum,/ arundine verberatum,/ facie sputis illita.// Salve, cujus dulcis vultus,/ immutatus et incultus,/ immutavit suum florem,/ totus versus in pallorem / quem tremit coeli curia».

So unverschuldte Schulden/
Ohn zu bestraffen diese Mörder-Rott/
An seinem Sohn erdulden?

ARIA.

- | | | |
|-----------------------|---|--|
| Joh.
und
Nicod. | War zu verzehren diese Bruth
Der Himmel ohne Feuer?
War zum Verschlingen keine Fluth?
War gar kein Ungeheuer?
Kein Donner-Strahl/
Kein Gifft und Stahl?
War nirgends Pech und Schwefel/
Zu straffen diesen Frevel? | Ps. 96.3. Ps. 104.32. Luc. 9.54. ⁸² |
| Mitl. | Nicht gnug war Gluth/
Und Fluth/
Nicht Strahl/
Nicht Gifft und Stahl/
Nicht gnug war Pech und Schwefel/
Zu straffen diesen Frevel. | |
| Mar. | Beruhigt endlich eure Sinnen/
Und denckt mit mir/
Daß dieses alles hier/ | |
| [B4r] | Die Schrifften zu erfüllen/
Des Vatters Zorn zu stillen/
Und seine Liebe wieder zu gewinnen/
Also geschehen müssen. | Matth. 26.54. ⁸³ |
| Mitl.
und
Joh. | GOTT muste vor die Menschen-Kinder/
Die Unschuld vor die Sünder/
Das Leben mit dem Todte büßen. | 1. Petr. 3.18. ⁸⁴ |

82 Ps 97,3: «Feuer geht vor ihm her,/ verzehrt seine Gegner ringsum». – Ps 105,32: «Er schickte ihnen Hagel statt Regen,/ Flammendes Feuer auf ihr Land». – Lk 9,54: «Als die Jünger Jakobus und Johannes das sahen, sagten sie: Herr, sollen wir sagen, dass *Feuer vom Himmel fällt und sie verzehrt?*» [Kursivsetzung im Original].

83 Mt 26,54: «Wie würden dann aber die Schrifften erfüllt, dass es so geschehen muss?».

84 1 Petr 3,18: «Denn auch Christus ist der Sünden wegen ein einziges Mal gestorben, ein Gerechter für Ungerechte, damit er euch zu Gott hinführe, nachdem er dem Fleisch nach zwar getötet, aber dem Geist nach lebendig gemacht wurde».

ARIA.

Joh. Sünder! was gedenckst du dir/
 Wann du hier
 JESU Leichnamb siehest?
 Ist es möglich daß du GOTT
 Nach erlittnen Marter-Todt
 So geschwinde
 Mit der Sünde
 Wieder zu dem Tode ziehest?

Da Capo.

Nicod. Erhelle dann betrübte Frau die Wangen
 Und wisch die Thränen ab/
 Auch giebe zu / daß unser Fleiß/
 Durch die erkaufften Spetzereyen
 Den heil'gen Leib von Blut und Schweiß
 Von Wust und Eiter zu befreyn/
 Sich dürffe unterfangen:
 Joseph. Und daß wir nachmahls mögen
 Ihn in ein neues Grab
 In reine Tüchlein legen.

Matth. 27.60.⁸⁵

ARIA.

Mitl. O seltsames Spectackel!
 Die Menschen von der Mackel
 Der Sünden zu befreyn/
 Und von der Seelen-Flecken/
 Läst sich mit Wust bedecken/
 Der mehr als Engel-rein

[B4v]

2.

Ihr könt den Wust abwaschen/
 Wenn ihr in Sack und Aschen
 Ihr Sünder! Busse thut;
 Wenn aus dem trüben Auge

2. Esdr. 9.1.⁸⁶

85 Mt 27,60: «Dann legte er ihn in ein neues Grab, das er für sich selbst in einen Felsen hatte hauen lassen. Er wälzte einen großen Stein vor den Eingang des Grabes und ging weg».

86 Neh 9,1: «Am vierundzwanzigsten Tag dieses Monats kamen die Israeliten zu einem Fasten zusammen, in Bußgewänder gehüllt und das Haupt mit Staub bedeckt».

Joseph.
Fliest scharffe Thränen-Lauge
Zu Christi Schweiß und Blut.
Hier wirst du nun
Mein Heyland sicher ruhn/
Und von dem Mord-Getümmel/
Unangefochten bleiben können:
Mir aber der ich hab
Dir Platz gemacht im Grab/
Wirst du davon im Himmel
Auch einen Platz vergönnen.

Chorus
Schluß-ARIA.
Erfreue dich sündige Welt!
Mit JESU nun liegt
Verschlossen / vergraben;
Was alle gesündigt haben
Der Todt wird besiegt/
Und GOTT ist zu frieden gestellt.
Erfreue dich sündige Welt!
FINIS

11. L'ESTER (1738) DI FRANCESCA MANZONI E CARLO ARRIGONI E LA NUOVA CORTE ASBURGO-LORENA¹

Elena Abbado (Vienna)

Abstract: This paper presents the case of *Ester*, an *azione sacra* composed for the Viennese Imperial court in 1738 by Florentine musician Carlo Arrigoni (1697–1744). The libretto, for a long time considered a work by Metastasio, was recently attributed by S. Stroppa, F. Strazzi and A. Frattali to the Viennese production of the Milanese dramatist Francesca Manzoni (1710–1743). This essay presents, through the recollection and analysis of a variety of sources, *Ester's* particular significance as symbolic turning point in the Imperial court resulting from a series of historical contingencies. The libretto by Manzoni was written after her tragedy with the same title published in 1733 and dedicated to Empress Elisabeth Christine. The story of *Ester* by Manzoni represents the only known version where the original biblical episode is characterized by the presence of the historical figure of Artaserse, King of Persia, in the role of *Ester's* husband. Not only *Ester's* libretto is remarkable, but also its musical setting. Arrigoni's presence at the Viennese court was linked to the inheritance of the Grand-Duchy of Tuscany by Francis Stephen of Lorraine. The latter decided to keep at his service all the musicians of the Florentine court, and, among them, Arrigoni – a lutenist, theorbo player, singer, but most of all, a brilliant composer with an international career. Arrigoni was appointed “Maestro di Camera” for Francis Stephen's private musical court in Vienna and, in 1738, he was commissioned a new oratorio: *Ester*, one of the most relevant compositions in the composer's catalogue.

Keywords: Francesca Manzoni, Carlo Arrigoni, *Aziona sacra*, Oratorio, Florence-Vienna, Woman librettist.

A differenza della prima produzione oratoriale di Pietro Metastasio, durante la quale il poeta cesareo aveva licenziato alle stampe un titolo sacro all'anno, tra la scrittura delle sue ultime due azioni sacre per la corte imperiale, *Gioas re di Giuda* del 1735 e *Isacco*

¹ Il presente saggio prende spunto dalla mia Tesi di Dottorato *La celeste guida. La fortuna dell'oratorio musicale a Firenze nel Sei e Settecento*, Università di Firenze 2016. Ulteriori approfondimenti sono stati resi possibili da una borsa di ricerca dell'Accademia Austriaca delle Scienze di Vienna nell'autunno 2019. Ringrazio in particolare Alexander Rausch per il suo fondamentale aiuto e padre Roman Nägele dell'Abbazia di Heiligenkreuz.

figura del redentore del 1739 (eseguita solo nel 1740 a causa della malattia dell'imperatore Carlo VI), vi fu una pausa più consistente.² Ciò fu principalmente dovuto alla contingenza di varie richieste di nuove composizioni, ma anche alla minor disposizione personale del letterato nel comporre libretti sacri rispetto ai drammi per musica. Anche nel 1736, quindi, come gli anni precedenti, Metastasio avrebbe dovuto scrivere un oratorio, ma le incombenze per i preparativi nuziali tra la futura imperatrice Maria Teresa d'Austria e il promesso sposo il duca Francesco Stefano di Lorena lo avevano occupato più del previsto: in soli «diciotto giorni e mezzo» aveva dovuto comporre *l'Achille in Sciro*.³

Forse, anche per questo *tour de force*, Metastasio venne temporaneamente sollevato dall'imperatore dal «solito annuo peso dell'oratorio» come il poeta cesareo stesso lo aveva definito.⁴ Ciò durò fino al 1738, quando iniziò la composizione della sua ultima azione sacra, *Isacco figura del redentore* appunto, che sarebbe stata però rappresentata

2 «Gioas / Re di Giuda. / Azione sacra / per musica / cantata / nell'Augustissima Cappella / della / Sacra Cesarea, e Catt. Real/Maestà / di / Carlo VI. / Imperadore / de' Romani / sempre Augusto. / L'anno MDCCXXXV. / La Poesia è del Sig. Abbate Pietro Metastasio, Poeta di S. M. Cesarea, e Cattolica. / La Musica è del Sig. Giorgio Reütter il giovine, Compositore di S. M. Cesarea, e Cattolica, / Vienna, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maestà Cesarea, e Cattolica»; «Isacco. / Figura / del / Redentore. / Azione sacra / per musica applicata / al Santissimo Sepolcro, / e cantata / nell'Augustissima Cappella / della / Sacra Ces., e Catt. Real / Maestà / di / Carlo VI. / Imperadore / de' Romani, / sempre Augusto. / L'anno M. DCC. XXXIX. / La Poesia è del Sig. Abbate Pietro Metastasio, Poeta di Sua Maestà / Cesarea, e Cattolica. / La Musica è del Sig. Luca Antonio Predieri, Vice-Maestro di Cap- / pella di Sua Maestà Cesarea, e Cattolica. / Vienna d'Austria, / Appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maestà Cesarea, e Cat.». Cfr. SABRINA STROPPA, «*Fra notturni sereni*». *Le azioni sacre del Metastasio*, Firenze, Olschki 1993, 175 sgg. Per l'edizione dei testi dei libretti si rimanda a PIETRO METASTASIO, *Oratori sacri*, a cura di Sabrina Stroppa, introduzione di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio 1996. Si veda il recente saggio GAETANO PITARRESI, «*Isacco figura del redentore*» di Pietro Metastasio nelle intonazioni di Luca Antonio Predieri e di Niccolò Jommelli, in *Niccolò Jommelli: L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea" 2014, 133-188.

3 PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, 5 voll., a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori 1943-1954, III, 1951, 133. L'episodio è ricordato anche in P. METASTASIO, *Oratori sacri* cit., 276-277. «Achille / in / Sciro. / Dramma per musica, / da rappresentarsi / nel gran Teatro dell'Imperial / Corte per comando / Sac. Ces. e Catt. Real Maestà / di / Carlo VI. / Imperadore / de' Romani, / sempre Augusto. / In occasione delle / felicissime nozze / de' Serenissimi Principi / Maria Teresa / Arciduchessa d'Austria, / e / Francesco III. / Duca di Lorena. / L'anno MDCCXXXVI. / La Poesia è del Sig. Pietro Metastasio, Poeta di Sua Maestà / Ces. e Catt. / La Musica è del Sig. Antonio Caldara, Vice - Maestro di Cappella / di Sua Maestà Ces. e Catt. / Vienna d'Austria, appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore / di Corte di Sua Maestà Cesarea e Regia Cattolica».

4 Lettera di Pietro Metastasio a Leopoldo Trapassi, Vienna 23 febbraio 1737 in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, III, 149-150, n. 120.

solo due anni dopo. Metastasio commentava così la sua preoccupazione per il nuovo incarico:

Mi pone in movimento abbastanza un comando dell'augustissimo mio padrone il quale, avendomi clementissimamente ordinato di scrivere un nuovo Oratorio su la Passione di Nostro sig. Gesù Cristo; mi fa clementissimamente impazzare: perché avendone scritti diversi sul soggetto medesimo non so più dove darmi di testa.⁵

Nonostante la concessa pausa, la richiesta di nuove azioni sacre a corte continuava però imperterrita, cercando vie alternative per essere soddisfatta. È così che una nuova azione sacra, *Ester*, venne musicata dal musicista fiorentino Carlo Arrigoni ed eseguita per la prima volta tra il febbraio e l'aprile del 1738 presso la cappella imperiale.⁶ Anche le vicende di questo libretto, stampato in forma anonima, s'intersecano con quelle metastasiane, essendone stata per molto tempo erroneamente attribuita la paternità a quest'ultimo. Ma è Metastasio stesso a fugare i primi dubbi sul proprio ruolo nella composizione del libretto, parlando in questi termini del nuovo oratorio in una lettera al suo editore del 1736: «alla corte è stato presentato un libretto su "Ester" da un autore milanese».⁷

È però lo stesso Metastasio a rivedere il testo per la stampa nel 1737 e tale fatto, non comparando il nome del vero autore sul libretto, orientò verso di lui la paternità dell'opera, almeno già a partire dall'aggiornamento della *Drammaturgia* di Leone Allacci (1755).⁸ Venuta poi meno tale ipotesi, per altro per l'assenza del testo nelle coeve raccolte di libretti del poeta cesareo, in tempi più recenti *Ester* era stata erroneamente attribuita a Francesco Fozio, probabilmente sulla base del fatto che quest'ultimo aveva già composto un libretto omonimo per la corte viennese nel 1723, con musica di Antonio Caldara.⁹ Negli ultimi anni, però, come dimostrato da diversi studi tra i quali spiccano quelli di Francesca Strazzi e Arianna Frattali, l'autrice di *Ester* del 1738 è ri-

5 Lettera di Pietro Metastasio a Gasparo Gozzi, in GASPARO GOZZI, *Scritti di Gasparo Gozzi con giunta d'inediti e rari, scelti e ordinati da Niccolò Tommaseo, con note e proemio*, I, Firenze, Le Monnier 1849, 87.

6 ELENA ABBADO, CHRISTIAN FASTL, *Arrigoni, Carlo di Giuseppe*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Arrigoni_Carlo.xml (accesso del 17.6.2024).

7 Lettera a Giuseppe Bettinelli dell'11 febbraio 1736 in PIETRO METASTASIO, *Raccolta di lettere scientifiche, familiari, e giocose dell'Abate Pietro Metastasio romano*, III, Roma, Gioacchino Puccinelli 1786, 269; P. METASTASIO, *Oratori Sacri*, 276; FRANCESCA STRAZZI, *Francesca Manzoni la poetessa dell'Imperatrice*, «Rivista di Letteratura italiana», XXIII, 2005, 143–154: 153.

8 *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali 1755, 309.

9 Si tratta della "Istoria sacra" *Ester* (Interlocutori: Ester, Assuero, Aman, Mardocheo, Atac, Abone). Cfr. A. Noe, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, a cura di Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Vienna, Böhlau 2013 («Wiener musikwissenschaftliche Beiträge», 24), 34.

conducibile in realtà ad una giovane e brillante poetessa ed erudita milanese, Francesca Manzoni Giusti.¹⁰

Nata a Barzio vicino Lecco nel 1710 in una famiglia di agiate condizioni – il padre Cesare Alfonso era giureconsulto – fu avviata precocemente allo studio delle lingue moderne, ma anche dei classici, in particolare del latino e del greco antico, esordendo presto come drammaturga e traduttrice. Lo scrittore e politico Charles De Brosses, che, durante il suo viaggio in Italia nel 1730, si era fermato a Milano dove fece visita alla Biblioteca Ambrosiana, non poté non stupirsi nel notare la letterata, allora ventenne, intenta nello studio dei classici:

La Biblioteca Ambrosiana [...] è aperta tutti i giorni, sera e mattina, e l'ho sempre trovata a differenza delle nostre, piena di gente intenta allo studio; ma trovai strano di vedere una donna lavorare in mezzo ad un mucchio di libri latini: è la signora Manzoni, che ha il titolo di poetessa dell'Imperatrice.¹¹

Attiva presenza dei circoli milanesi, Francesca Manzoni fu accademica arcade fin dall'età di 18 anni con il nome di Fenicia Lampeatica e già pochi anni più tardi, come anche De Brosses riporta, si fregiava del prestigioso titolo che la legava alla protezione diretta dell'imperatrice Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel.¹² Fu inoltre accademica dei Filodossi e dei Trasformati. Molto lontana è la parentela con il ben più celebre Alessandro, con il quale condivideva soprattutto la terra di provenienza e il cognome.¹³

Studiosa del mondo antico, la Manzoni coltivava progetti di vario genere, quali il teatro, con la tragedia *Ester* (1733)¹⁴ e le traduzioni dal greco antico della produzione teatrale epicurea e dal latino, con in particolare la traduzione di *Tristia* di Ovidio. Riuscì a coniugare il suo amore per la tradizione greca e latina con quello per la composizione drammatica di natura sacra. Tale connubio prese forma soprattutto in quella che diverrà la sua produzione più cospicua: la scrittura di azioni sacre per musica, scelta forse dettata

10 F. STRAZZI, *Francesca Manzoni*; ARIANNA FRATTALI, *Ester fra tragedia e oratorio nella drammaturgia di Francesca Manzoni*, in *La cultura della rappresentazione del Settecento: discontinuità e permanenze*, atti del convegno (Milano, 9–11 ottobre 2009), a cura di Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni 2010, 783–822.

11 CHARLES DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, trad. italiana di Bruno Schacherl, Roma, Laterza 1992, 102–103.

12 *Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia, Accademia Letteraria Italiana 1977, 117.

13 Dall'incrocio dei due alberi genealogici Francesca Strazzi è risalita al più recente parente in comune, tale Giacomo, morto nel 1606, cfr. F. STRAZZI, *Francesca Manzoni*, 144.

14 «L'Ester / tragedia / di / Francesca Manzoni / tra gli arcadi / Fenicia ... / In Verona MDCCXXXIII. / Per Giovanni Alberto Tumermani Librajo. / Con licenza de' Superiori».

Fig. 11.1 Benigno Bossi, *Francesca Manzoni Giusti Mediolanensis*, 1743, tecnica mista su carta (Milano, Pinacoteca Ambrosiana).



Fig. 11.2. Frontespizio de *L'Ester*, tragedia di Francesca Manzoni, Verona, G. A. Tumermani, 1733 (Esemplare in D-Mbs).



dalle sue spiccate attitudini musicali. Manzoni viene infatti ricordata per essere anche stata abile musicista e ad oggi sopravvivono ancora manoscritti i testi di alcune sue cantate.¹⁵ Consorte del librettista veneziano Luigi Giusti (Venezia, 1709 – Vienna, 1766), la sua parabola terrena si sarebbe però consumata brevemente, morendo di parto nel 1743 a soli 33 anni. Alle conoscenze attuali è noto un unico suo ritratto, probabilmente postumo, di Benigno Bossi (Fig. 11.1). La prematura scomparsa, apparentemente, non ne offuscò la memoria tra i letterati ed eruditi, se un secolo dopo Niccolò Tommaseo la ricorda ancora come «nome caro», «rinomata» e «famosa».¹⁶

Le azioni sacre per la corte viennese

Francesca Manzoni compose in totale sei azioni sacre, tutte eseguite presso la cappella imperiale di Vienna tra il 1734 e il 1738 e stampate dall'editore viennese Giovanni Pietro Van Ghelen (Tabella 11.1). Quattro furono firmate dalla poetessa: *La Debbora* (1734), *Abigaile* (1734), *La madre de' Macabei* (1737) e *Il sacrificio di Abramo* (1738); altre due invece – *Il Gedeone* (1737) ed *Ester* (1738) – le sono state più recentemente attribuite sulla base di elementi indiretti.¹⁷ Il primo libretto dato alle stampe, *La Debbora*, reca ancora la dicitura “oratorio”, come allora ancora d'uso in Italia, mentre dall'*Abigaile* in poi, la definizione “azione sacra” in tutte le stampe della Manzoni segnò l'avvicinamento al coevo modello viennese.¹⁸

15 RACHELE FARINA, voce *Manzoni, Francesca*, in *Dizionario Biografico delle donne lombarde (384–1968)*, Milano, Baldini & Castoldi 1997, 685; e A. FRATTALI, *Ester*.

16 G. GOZZI, *Scritti*, LXXXVII.

17 I quattro libretti in cui compare il nome della poetessa sono citati nei repertori storici. Cfr. ALEXANDER VON WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien, A. Hölder 1901 («Schriften des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen»), 103–104, 108–109 (nn. 904, 907, 920, 950, 961).

18 «La / Debbora. / Oratorio / per musica / cantato / nell'Augustissima cappella / della / Sacra Cesarea, e Catt. Real / Maestà / di / Carlo VI. / Imperadore / de' Romani / sempre Augusto. / L'anno M. DCC. XXXIV. / La Poesia è della Sign. Francesca Manzoni, Milanese. / La Musica è del Sig. Ignazio Conti, Compositore di Camera di S. M. / Ces., e Cattolica. / Vienna. Appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte / di Sua Maestà Cesarea, e Cattolica». Interlocutori: Debbora, Profetessa; Barac, Capotano Israelita; Sisara, Capitano Cananeo; Giaele, Moglie di Aber Cineo; Soldato, Israelita; Soldato, Canaeco; Coro d'Israeliti Soldati. «Abigaile. / Azione sacra / per musica / da cantarsi / nell'Augustissima Cappella / della Sacra Cesarea, e Catt. Real / Maestà / di / Carlo VI. / Imperadore / de' Romani / sempre Augusto. / L'anno M. DCC. XXXIV. / La Poesia è della Sign. Francesca Manzoni, Milanese. / La Musica è del Sig. Massimiliano Giuseppe Hellman, in actual servizio / di S. M. Ces., e Catt. / Vienna, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte / di Sua Maestà Cesarea, e Cattolica».

Tabella 11.1 Azioni sacre di Francesca Manzoni per Vienna

TITOLO	SOGGETTO	COMPOSITORI	ESECUZIONE
<i>Abigaile</i>	Libretto firmato da Manzoni	Maximilian Joseph Hellmann	1734 IV 3
<i>La Debbara</i>	Libretto firmato da Manzoni	Ignazio Conti	1734 [IV 16?]
<i>La madre de' Macabei</i>	Libretto firmato da Manzoni	Giuseppe Porsile	1737 III 14
<i>Il Gedeone</i>	Libretto anonimo	Nicola Porpora	1737
<i>Il sacrificio di Abramo</i>	Libretto firmato da Manzoni	Luca Antonio Predieri	1738 s.d.
<i>Ester</i>	Libretto anonimo. Rielaborazione dall'omonima tragedia di Manzoni	Carlo Arrigoni	1738 s.d.

Per quanto riguarda invece la veste musicale, di volta in volta i testi furono affidati a compositori diversi, principalmente italiani e legati a vario titolo alla corte: *Abigaile* a Maximilian Joseph Hellmann; *La Debbara* a Ignazio Conti; *La madre de' Macabei* a Giuseppe Porsile; *Il sacrificio di Abramo* a Luca Antonio Predieri, prima ancora di essere nominato Maestro di Cappella Imperiale (lo sarebbe stato solo dal 1740), ed infine *Ester* a Carlo Arrigoni, allora Maestro di camera di Francesco Stefano di Lorena.¹⁹

Tra *Ester* e gli altri libretti vi è un'altra grande differenza: la prima non è infatti un soggetto originale ma l'unico oratorio ad oggi conosciuto tratto da una tragedia, quella stessa che Manzoni aveva pubblicato a Verona nel 1733. Tale dato, insieme alla già citata notizia riportata da Metastasio dell'«arrivo a corte di un libretto sul tema di Ester di autore milanese», è alla base dell'attribuzione di paternità anche del libretto oratoriale del 1738 alla Manzoni.²⁰

Recenti studi hanno ascritto all'erudita anche una sesta azione sacra, *Il Gedeone*, per musica di Nicola Porpora (1737), probabilmente sulla base di un'attribuzione di Francesco Saverio Quadrio del 1744, poi ripresa da Akio Mayeda (1967), ma in contraddizione con quanto scritto da Köchel, che indicava Andrea Perrucci come autore;

19 «Il sacrificio / d'Abramo / Azione sacra / per musica / cantata / nell'Augustissima Cappella / della Sac. Ces. Cattolica Real / Maestà / di Carlo VI. / Imperatore de' Romani / sempre Augusto. / L'Anno corrente M. DCC. XXXVIII. / La Poesia è della Sig. Francesca Manzoni Milanese. / La Musica è del Sig. Luca Antonio Predieri Maestro di Cappella del Duomo di / Bologna, ed Accademico Filarmonico. / Vienna d'Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte / di Sua Maestà Cesarea, e Regia Cattolica»; «La madre / de / Macabei. / Azione sacra / per musica / cantata / nell'Augustissima / Cappella / della / Sac. Ces. Cattolica Real / Maestà / di / Carlo VI. / Imperatore de' Romani / Sempre Augusto. / L'anno M. DCC. XXXVII. / La Poesia è della Sig. Francesca Manzoni, Milanese. / La Musica è del Sig. Giuseppe Porsile, Maestro di Cappella Giubilato di Sua Maestà Ces. E Cattolica. / Vienna d'Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampator di Corte di Sua Maestà Cesarea, e Regia Cattolica».

20 Vedi nota 6.

entrambe le ipotesi non vengono confermate dai Cataloghi manoscritti della collezione musicale della cappella imperiale.²¹ Ad oggi, nonostante più testi affermino la paternità della Manzoni, la versione più diffusa è ancora che il libretto utilizzato dal compositore napoletano sia quello di Perrucci (Napoli 1701).²² Tuttavia il confronto tra quest'ultimo e *Il Gedeone* del 1737 (a partire dall'identità e dal numero dei personaggi, fino alla sostanziale difformità dei testi) porta ad escludere definitivamente tale ipotesi.²³

Come già accennato, le azioni sacre della Manzoni furono tutte eseguite presso la cappella imperiale a Vienna; per i primi tre titoli, *La Debbara*, *Abigaile* e *La madre de' Macabei*, abbiamo indicazioni di date di esecuzione più o meno precise (vedi Tabella 11.1), mentre per i rimanenti – *Il Gedeone*, *Il sacrificio di Abramo* ed *Ester* – solo l'anno è certo.²⁴ Le azioni sacre venivano eseguite nelle domeniche di quaresima, seguite o inframezzate da una predica solitamente in lingua italiana e da esercizi spirituali. Oltre che dalla pubblicazione del testo a stampa e dall'esecuzione, l'accoglienza

21 «Il / Gedeone. / Azione sacra / per musica / cantata / nell'Augustissima / Cappella / della / Sac. Ces. Cattolica Real / Maestà / di / Carlo VI. / Imperadore de' Romani / Sempre Augusto. / L'anno M. DCC. XXXVII. / La Musica è del Sig. Nicolò Porpora. / Vienna d'Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampator di Corte / di Sua Maestà Cesarea, e Regia Cattolica». F. STRAZZI, *Francesca Manzoni la poetessa dell'Imperatrice*, 154; G. PITARRESI, "Isacco figura del redentore", 134; LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Vienna, A. Hölder 1872, 556; AKIO MAYEDA, *Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist*, Tesi di Dottorato, Università di Vienna 1967, 93; FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, voll. II-III, Milano, Francesco Agnelli 1744, 500. I cataloghi in questione sono: *Catalogo delle composizioni musicali: Continente, Oratori sacri, componimenti da camera, serenate, et opere. [...] dall'anno 1712 (A-Wn Suppl.Mus. 2452 [1740])*; *Catalogo musicale: continente opere, feste serenate, ed oratori sacri (A-Wn Suppl.Mus. 2453)*; *Catalogo Delle opere, serenade, cantate, ed oratori le quali Sua Imperiale Reale Maestà l'Imperadore Giuseppe II si compiacque di trasmetter nell'Archivio Musicale, dell'Imperial Reale Capella l'anno 1778 (A-Wn Suppl.Mus. 2454)*.

22 «Il Gedeone / Geroglifico / Del Glorioso patriarca S. Domenico / Istitutore del Sacratissimo Rosario della Vergine. / Oratorio per musica / Del Dottor Andrea Perrucci / Da cantarsi nella Venerabile Congregazione del / Santissimo Rosario di Palazzo. / Musica del sig. Giuseppe Vignola. / Dedicato / All'Illustrissimo Signor / D. Alonso / Pinto, Capece Bozzuto / De Principi d'Ischitella / Cavaliere dell'Ordine di S. Giacomo; del Conseglio di S. M. e suo Scrivano di Razione / in questo Regno. / In Napoli, Per il Pittante, 1701. / Con licensa de' Superiori.» Gli «interveniienti» riportati sono cinque: Gedeone Capitano degl'Isdraeliti; Fara suo Guerriero; Angelo; Orebbe Prencipe de' Madianiti; Zebbe Prencipe degli amaleciti.

23 I personaggi dell'oratorio di Porpora sono sei (Gedeone, Joas, Sichemi, Fara, Oreb, Siloe), per il confronto con il libretto di Perrucci si rimanda alla nota precedente.

24 Il primo libretto dato alle stampe, *La Debbara*, reca la dicitura "oratorio", mentre dall'*Abigaile* in poi, la definizione "azione sacra" compare in tutte le stampe della Manzoni. ARIANNA FRATTALI, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2010, 51.

positiva dei libretti sacri della Manzoni a corte è dimostrata anche dal fatto che questi destarono l'interesse diretto di Apostolo Zeno e Pietro Metastasio.²⁵

Per quanto riguarda *Ester*, non conosciamo la data precisa di esecuzione, ma si può collocare sicuramente durante la quaresima del 1738; a questo proposito Köchel aveva già individuato quattro esecuzioni di oratori avvenute alla cappella imperiale nei giorni 13, 20, 28 Marzo e 1 Aprile.²⁶ Da uno spoglio più approfondito del «Wienerisches Diarium», ho potuto individuare altre due esecuzioni oratoriali finora sconosciute alle cronache che vanno a sommarsi alle precedenti, più precisamente le domeniche del 27 febbraio e del successivo 6 marzo.²⁷

Tali date alternative rappresentano una possibilità di data di esecuzione non solo per le azioni sacre di Francesca Manzoni eseguite quell'anno – *La madre de' Maccabei* ed *Ester* – ma anche per quelle di altri due titoli già indicati da Köchel ma senza data, ossia rispettivamente le riprese della *Deposizione dalla croce* di Johann Joseph Fux (1728) e della *Betulia liberata* di Andrea Bernasconi.²⁸

Nella lettera a Stelio Mastraca del 15 marzo 1738 scrive Metastasio a proposito dell'oratorio «dell' *Ester* qui cantato che è stato appunto quello che nacque l'anno scorso e ch'io aveva attentamente letto».²⁹ Tale fonte lascia supporre che l'esecuzione sia avvenuta in una delle tre date del 27 febbraio, del 6 o del 13 marzo. Inoltre, il fatto che Metastasio abbia «attentamente letto» e quindi probabilmente rivisto personalmente il libretto, potrebbe forse spiegare il perché *Ester* sia stata stampata anonima e non firmata dalla Manzoni come le altre azioni sacre.

25 RAFFAELE MELLACE, *Il pianto di Pietro: fortuna del tema e strategie drammaturgiche tra gli oratori viennesi e la "Passione" metastasiana*, «Musica e storia», IX/1, 2001, 157–176.

26 L. KÖCHEL, *Johann Josef Fux*, 556–557: 557: «Nach dem Wiener Diarium wurden bei Hofe vier nicht näher bestimmte in der Fastenzeit 1738 gegeben, am 13. 20. 28. März und 1. April, darin werden die beiden eben angeführten mitbegriffen gewesen sein, ferner die Wiederholungen Fux, *Deposizione della Croce* (1728). Bernasconi *Betulia liberata*».

27 *Wienerisches Diarium* 1738, n.18 (1. März 1738), Wien 27. Februar 1738, p.184: «Donnerstag | den 27sten Februarii | hatten Ihre Kaiserl. Königl. Cathol. Majestät vormittag in Dero Allerhöchsten Gegenwart geheimen Raht gehalten: auch hatte heute der Regierende Kaiserl. Hof vormittag dem gewöhnlichen Gottes Dienst | und nach mittag einem Italiänisch gesungenem Oratorio, wie auch der Italiänischen Predig | und dem Segen mit dem Hochwürdigsten Altars Sacrament | in obbesagter öffentlicher Hof-Kapelle andächtigst abgewartet».

Wienerisches Diarium 1738, n.20 (8. März 1738), Wien 6. März 1738, p.209: «Donnerstag | den 6. Martii | haben Vormittag Allerhöchstgedacht Ihre Kaiserl. Königl. Cathol. Majestät geheimen Raht gehalten. Nachmittag wohnten Allerhöchste Herrschaften dem gewöhnlichen Gottes-Dienst | wie auch einem Italiänisch gesungenen Oratorio | und der Italiänischen Predig | und dem Segen des Hochwürdigsten Altars Sacrament in der öffentlichen Hof-Kapelle andächtigst bey».

28 Si rimanda a nota 26.

29 P. METASTASIO, *Tutte le opere*, III, 161–162. Citata anche in G. PITARRESI, «*Isacco figura del redentore*», 134.



Fig. 11.3 Frontespizio di *Ester*, Vienna, G. P. van Ghelen, 1738 (Esemplare in D-Mbs).



Fig. 11.4 Frontespizio di *Ester*, Firenze, P. G. Viviani, 1739 (Esemplare in I-Fr).

Gli interpreti dell'esecuzione del 1738 furono naturalmente tutti membri della cappella imperiale, per la parte di Ester il celebre soprano Therese Holzhauser von Reuter, mentre Artaserse fu interpretato dal «signor Domenico», probabilmente il soprano castrato Domenico Genovesi, attivo a corte dal 1717 al 1752, la parte di Mardocheo fu cantata dal basso Christian Praun, Aman dal tenore Gaetano Borghi, e Elisa «dal signor Giuseppe», presumibilmente Giuseppe Monteriso, anche lui soprano evirato, impiegato a corte dal 1716 al 1740.³⁰

Ester: da tragedia ad azione sacra

Il caso dell'oratorio *Ester* si caratterizza per un aspetto estremamente raro, quello non solo di derivare da un soggetto tragico su modello antico, ma della stessa autrice.

La genesi della tragedia nasce dall'unione di studi classici e biblici della Manzoni, che volle con quest'opera tributare un omaggio alla figura di Ester, massimo esempio di conciliazione tra potere temporale e spirituale, grazie alla triplice rappresentazione di eroina, consorte e sovrana, così come nel suo precedente soggetto oratoriale *Abigail*. La tragedia di ispirazione veterotestamentaria e precisamente tratta dal *Libro di Ester*, narra la vicenda del salvataggio del popolo ebraico dallo sterminio da parte dei Persiani e del loro re Assuero, del quale Ester, giovane ebrea, è seconda moglie. Non mancano i riferimenti a modelli alti, sia dal punto di vista compositivo, rimandando alla omonima tragedia di Racine, estremamente celebre in area lombarda, sia dal punto di vista della veste editoriale, per la quale Manzoni ha le idee molto chiare chiedendo di ispirarsi alla *Merope* di Scipione Maffei (1713) e scegliendo per questo motivo di pubblicare a Verona presso il suo stesso editore, Giovanni Alberto Tumermani.

A dimostrazione del legame tra i due testi, nella forma tragica e in quella sacra per musica, il libretto di *Ester*, presenta in entrambe le versioni un'anomalia unica nella storia di questo soggetto: il personaggio biblico del Re Assuero viene identificato e sostituito dall'autrice con quello della figura storica di Artaserse Longimano, re di Persia (V secolo a.C. – 424 a.C.). Infatti, già nella precedente tragedia, dedicata e in-

30 I nomi sono desunti da una fonte manoscritta della partitura: «Ester / Oratorio / Azione sacra / da Cantarsi / Nell'Augustissima Cappella / Della / Sac: Ces.a e Catt.a Real Maestà / Di / Carlo VI / Imperadore de' Romani sempre Augusto / L'Anno 1738. / La Musica è del Sig. Carlo Arrigoni Compositore / di Camera di sua A. R. di Lorena Gran Duca di Toscana, ed Academico Filarmonico» (A-Wn Mus.Hs. 17064). I dati sono stati incrociati con quelli relativi ai cantanti attivi alla corte nel 1738 cfr. LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung 1869, 75, 82, 86.

viata a Vienna all'imperatrice madre Elisabetta Cristina, la poetessa aveva attuato il cambiamento, giustificandolo con una dissertazione introduttiva.

Nel lungo paratesto «Ragionamento d'intorno alla presente Tragedia», l'autrice riporta le motivazioni della scelta del soggetto e di quella più peculiare di ricollegare la figura di Artaserse a quella di Assuero. La Manzoni spiega l'intenzione principale di ridare verità ai fatti riportati dalle sacre scritture cercando di ricostruire quale fosse realmente il personaggio storico di Assuero. Facendo ciò l'autrice si muove perfettamente nel solco tracciato dalla pratica della librettistica oratoriale viennese, che già dal secolo precedente vedeva l'integrazione delle fonti sacre con le più aggiornate teorie storiografiche.

Nel testo la Manzoni decide perciò di sposare due delle maggiori correnti allora in circolazione tra gli storici, la prima estremamente importante è quella del Cardinale Roberto Bellarmino, che sosteneva che Assuero fosse il re Dario di Persia, mentre la seconda, da lei scelta perché ritenuta storicamente più attendibile, era tratta dall'XI libro, cap. VI delle *Giudaiche antichità* dello storico Flavio Giuseppe (37/38–100) e riportava che in realtà Assuero fosse il Re Artaserse Longimano figlio di Serse.³¹ Tale riflessione della Manzoni, pensata come introduzione alla sua tragedia, non solo ci chiarisce una volta per tutte le motivazioni alla base della sua peculiare scelta drammaturgica, ma fugge ulteriormente il dubbio circa la paternità dell'omonima e successiva azione sacra viennese.

Tabella 11.2 Personaggi in *Ester* (Tragedia), Verona 1733, e Interlocutori in *Ester* (Azione sacra), Vienna 1738

<i>Ester</i> (Tragedia)	<i>Ester</i> (Azione sacra)
Ester regina	Ester nipote di Mardocheo
Artaserse Longimano re di Persia, detto dalla scrittura sacra Assuero	Artaserse re di Persia suo sposo
Amano suo favorito	Amano favorito di Artaserse
Mardocheo zio di Ester	Mardocheo giudeo
Eurione damigella di Ester	Elisa, donzella giudea
Mamucano suo consigliere	–
Zara moglie di Amano	–
Ataco servo della Regina	–
Coro di donzelle ebreo del seguito di Ester	Coro di donzelle giudee
–	Coro di guardie reali
–	Coro di giudei

31 «FRANCESCA MANZONI, L'Ester / tragedia / di / Francesca Manzoni / tra gli arcadi / Fenicia [...] / In Verona MDCCXXXIII. / Per Giovanni Alberto Tumermani Librajo. / Con licenza de' Superiori», p. III.

Nella complessa metamorfosi da tragedia ad azione sacra diversi elementi subiscono cambiamenti profondi. Il testo, dai cinque atti iniziali viene sfolto di più di tre quarti e organizzato nelle canoniche "due parti" oratoriali, raggiungendo i circa 600 versi, ossia la lunghezza media dei libretti spirituali zeniani. Internamente il testo è organizzato in poche arie (15) e lunghi recitativi non rimati di endecasillabi e settenari. Unità di tempo e luogo vengono mantenute intatte nell'arco di una notte presso la Reggia di Artaserse a Susa e il testo rimodellato tenendo presente che alle caratteristiche più specificamente teatrali dovevano prevalere aspetti drammaturgici e devozionali tipici del genere sacro extra liturgico.

Uno dei cambiamenti maggiori riguarda il numero di personaggi; ed infatti, nell'azione sacra vengono rispettati da Manzoni i parametri riportati da Arcangelo Spagna nel suo *Discorso attorno agli oratorii*: degli originali otto personaggi e un coro, la versione oratoriale riporta cinque «interlocutori» e tre cori (vedi Tabella 11.2).³² Vengono di conseguenza mantenuti tutti i personaggi principali e reali, ossia tratti dalle scritture, ed eliminati o mutati quelli secondari. Come si evince dal confronto dell'elenco dei personaggi tra le due versioni, nell'azione sacra la scelta di sostituire Assuero con Artaserse non è più spiegata al lettore come nella precedente versione in forma di tragedia («Artaserse Longimano re di Persia, detto dalla scrittura sacra Assuero»), ma viene direttamente inserita come dato certo («Artaserse re di Persia suo sposo»).

Nell'approntare una versione oratoriale della tragedia non è inoltre da escludere la possibilità che Manzoni abbia avuto modo di consultare precedenti libretti viennesi sullo stesso soggetto, come quello di Pietro Pariati del 1713, e quello già citato di Francesco Fozio del 1723, ma ripreso anche nel 1730.³³ La possibilità si fa ancora più concreta nei riguardi dell'omonima tragedia di Racine, fatto rivelato da numerosi indizi quali il cambio del nome dell'ancella di Ester, Eurione, con quello dell'amica e confidente Elisa.³⁴

Manzoni costruisce efficacemente attorno alla figura di Ester un contrasto di affetti umani e divini, esaltandola come eroina che sceglie di anteporre la salvezza del popolo giudaico alla propria vita:

32 ARCANGELO SPAGNA, *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Roma, Gio. Francesco Buagni 1706.

33 «Ester. / Istoria sacra, / da cantarsi / nell'Augustissima Capella / della / Sac. Ces. Cattolica Real / Maestà / di / Carlo VI. / Imperador / de' Romani / sempre Augusto / l'anno M.DCC.XXIII. / Poesia del Sig. D. Francesco Fozio. / Musica del sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di Capella / di Sua Maestà Ces. Cattolica. / Vienna: Gio. Pietro Van Ghelen», [1723]. Cfr. ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, I: *Von den Anfängen bis 1797*, Vienna, Böhlau 2011, 590, 599, 603-604, 612.

34 A. FRATTALI, *Ester*, 811.

Se Dio me vuol ministra
 del suo poter, quanto io ne sia più indegna,
 quanto più vile io sia,
 comparirà maggiore
 il poter del suo braccio, il suo favore.
 Padre, va' tosto, e ne raduna quanti
 puoi de' nostri fratelli, e quante sono
 le ore della notte, le occupate
 in fervorose preci. Iddio pregate
 e per voi e per me; ch'egli m'assista
 d'Artaserse al cospetto.³⁵

I caratteri distintivi della *pietas* ebraica del personaggio di Ester nel racconto biblico sono qui riportati nell'evocazione caratterizzata dalla fede e dal patriottismo, dalla prudenza e, infine, dal coraggio e dalla risolutezza nelle parole della confidente Elisa:

L'impresa, a cui t'accingi è ben, Regina,
 degna di tua pietade. Ohimè, meschine
 egualmente siam tutte, e non sappiamo
 se pianger più dobbiamo
 per te, per noi, per i diletti padri,
 per le suore, e le madri
 nostre infelici; e tant'altri, e tanti
 nostri cari congiunti, e al fin per tutti
 che son vicini a rimaner distrutti.

Tu qual pietosa madre
 verso di tutti noi
 la vita esponer vuoi
 i figli per salvar;
 pura colomba sei,
 ch'or t'offri per i rei:
 voglia il celeste padre
 tanta virtù premiar.³⁶

35 «Ester / Oratorio / Azione sacra / da Cantarsi / Nell'Augustissima Cappella / Della / Sac: Ces.a e Catt.a Real Maestà / Di / Carlo VI / Imperadore de' Romani sempre Augusto / L'Anno 1738. / La Musica è del Sig. Carlo Arrigoni Compositore / di Camera di sua A. R. di Lorena Gran Duca di Toscana, ed Academico Filarmonico», n.n. [pp. 7–8].

36 *Ivi*, n.n. [pp. 8–9].

Necessaria è anche una premessa sulla veste musicale che il compositore Carlo Arrigoni (Firenze, 1697–1744) realizzò per *Ester*, e la contingenza tra la creazione della stessa e il nuovo corso della corte imperiale allora in atto, perché ciò determinò una successiva circolazione dell'azione sacra anche in Italia. Arrigoni era un musicista della corte toscana giunto da qualche mese a Vienna (estate-autunno 1737), a seguito della morte dell'ultimo regnante mediceo, Gian Gastone I.³⁷ E proprio in qualità di musicista della corte granducale si recò in Austria al servizio del Duca di Lorena, nuovo Granduca d'Etruria, ricoprendo a Vienna il ruolo di maestro di camera, titolo con il quale firmò la partitura di *Ester* l'anno successivo. Accademico filarmonico, oltre all'attività compositiva fu attivo sia come virtuoso liutista e tiorbista, sia come tenore, mentre per quanto riguarda la sua produzione musicale, *Ester* rappresenta l'ultimo di quattro oratori. Il compositore faceva parte di una generazione di musicisti formati a Firenze attorno alla cappella musicale dei padri filippini, così come un altro compositore e liutista fiorentino attivo a Vienna, Francesco Bartolomeo Conti. Il debutto compositivo di Arrigoni era avvenuto, come da prassi diffusa dell'epoca, proprio con il genere oratoriale nel 1722 con *Il pentimento di Acabbo dopo il rimprovero della strage di Nabot*. Successivamente Arrigoni lavorò all'estero, sia in qualità di compositore sia di musicista pratico, rimanendo però sempre una figura all'ombra di più importanti compositori italiani, quali ad esempio Giuseppe Maria Orlandini o Nicola Porpora. Lo si trova attivo a Bruxelles, e successivamente a Londra, dove lavorò come tiorbista e compositore nei *Weekly Consort of Musick* organizzati da Francesco Geminiani, e dove nel 1734 compose il suo dramma più celebre, *Fernando*, precedentemente attribuito a Porpora.³⁸

Al suo ritorno a Firenze, entrato ufficialmente a servizio dell'ultimo Granduca Medici solo nel 1736, Arrigoni si trovò a lavorare a Vienna grazie alla decisione del nuovo Granduca Lorena di mantenere come stipendiati tutti i musicisti già in servizio a Firenze. Una volta giunto alla corte viennese, Arrigoni riuscì a ritagliarsi un ruolo di rilievo, salvo però tornare già nel 1738 a Firenze, dove rimase fino alla morte.³⁹

37 Considerando che già dall'autunno 1737 Arrigoni si trovava a Vienna, dove compose due cantate dedicate alla coppia imperiale, ipotizzo che, nel suo ruolo di corte, egli possa aver accompagnato la delegazione ufficiale di senatori dello stato Toscano partita da Firenze il 30 luglio per rendere omaggio al nuovo granduca Francesco Stefano di Lorena. Cfr. *Wienerisches Diarium* 1738, n. 58 (20. Juli 1737).

38 WARREN KIRKENDALE, *The Court Musicians during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki 1993, 542.

39 Oltre ad *Ester*, per la corte imperiale Arrigoni compose una serie di cantate d'occasione, oggi conservate manoscritte presso la Biblioteca Nazionale di Vienna: *Allegorica: Cantata a Soprano Solo* (A-Wn Mus.Hs. 17595); *Cantata Chi è costei, che oltre l'usato ingombra* (A-Wn Mus.Hs. 17594); *Oper ohne Titel* (Incipit: «Cinto il crin di sacro alloro») (A-Wn Mus.Hs. 17606); *Vier Kantaten für eine Singstimme, Streichinstrumente und Basso continuo* (A-Wn Mus.Hs. 17577). Inoltre, egli portò probabilmente da Firenze

La partitura dell'*Ester* ci è giunta in tre testimoni manoscritti integri, e tra loro omogenei per caratteristiche paleografiche, a possibile indicazione che tutti e tre gli esemplari non solo siano nati nell'ambito della corte imperiale, ma che siano anche stati utilizzati durante l'esecuzione del 1738.⁴⁰ La veste musicale di Arrigoni presenta una scrittura per soli archi e basso continuo, in linea con lo stile oratoriale fiorentino che aggiungeva spesso in un secondo tempo e all'occasione i fiati o altri strumenti estranei alla canonica formazione orchestrale. Stilisticamente la partitura, che rimane ad oggi una delle opere sopravvissute più rilevanti del compositore, è caratterizzata da una vocalità chiara e in pieno stile italiano, che trova i momenti più alti nei due cori, rispettivamente alla fine della prima e della seconda parte. Di vaga influenza tardo-vivaldiana appaiono invece le parti strumentali, stile particolarmente apprezzato da Francesco Stefano di Lorena, mentre i lunghi recitativi della Manzoni vengono lasciati secchi. Lo stile generale dell'azione sacra appare volutamente semplice, lasciando l'impressione che il compositore abbia dovuto comporre l'oratorio in tempi brevi.

La fortuna dell'*Ester* di Manzoni-Arrigoni non si fermò però a Vienna, ma fu parte di un repertorio eseguito l'anno successivo a Firenze durante il primo e unico soggiorno in Toscana dei nuovi Granduchi Asburgo-Lorena. Francesco Stefano e Maria Teresa vi giunsero il 19 gennaio 1739, rimanendovi fino al 28 aprile successivo. La visita dei nuovi regnanti fu un evento estremamente importante per il Granducato, celebrata da iniziative spettacolari e propagandistiche di grande rilievo, come la costruzione di un arco di trionfo parallelo alla porta della città dalla quale i nuovi Granduchi fecero il loro ingresso.

Durante i mesi passati in Toscana furono eseguite varie partiture viennesi legate ai nuovi regnanti. *Ester* risuonò nella capitale del Granducato per almeno due volte e in diverse occasioni: in forma privata alla nuova corte a Palazzo Pitti, e in un'esecuzione pubblica presso una delle più importanti congregazioni religiose cittadine, la Compagnia della Purificazione di Maria Vergine di S. Zanobi detta di S. Marco (Fig. 4).⁴¹ Le esecuzioni furono probabilmente dirette da Arrigoni stesso, come anche nel caso del

come omaggio una raccolta di cantate sue e dell'allora maestro di cappella a Firenze G. M. Orlandini: *Sammlung von sieben "Cantatae" für Solostimme und Begleitinstrumente* (A-Wn Mus.Hs. 17577).

40 I manoscritti sono i seguenti: *Ester: Oratorio. Azione Sacra da Cantarsi Nell'Augustissima Cappella Della Sac. Ces: a e Catt: ca Real Maestà Di Carlo VI Imperadore de' Romani Sempre Augusto. L'Anno 1738.*, partitura manoscritta in due volumi (A-Wn Mus.Hs. 17064); *Ester*, partitura manoscritta in due volumi (A-Wgm Q.674 [III.14242]); *Ester*, partitura manoscritta in due volumi (A-HE Iva). Da prassi erano infatti almeno tre le partiture realizzate per l'esecuzione presso la Cappella Imperiale: una per il maestro concertatore, una per il compositore e la terza per il continuista. La partitura conservata ad Heiligenkreuz (A-HE) era parte della collezione del compositore Georg Reutter il giovane, consorte della soprano Therese von Reutter che interpretò la parte di Ester.

41 FRANCESCA MANZONI, *Ester*, Firenze, P. G. Viviani 1739.

dramma *Scipione nelle Spagne*, su libretto, rielaborato, di Zeno, che andò in scena al Teatro della Pergola in onore dei nuovi Granduchi.⁴²

L'esecuzione fiorentina della *Ester* di Arrigoni-Manzoni portò in Toscana un esempio di nuova produzione della corte imperiale viennese a fini di propaganda culturale, rappresentando quindi un caso esemplare di quella drammaturgia modellata sullo stile metastasiano, ricca di personaggi femminili di grande forza, eroine chiamate ad incarnare, di volta in volta, gli ideali della vita cristiana.

A causa di questo significativo passaggio storico nello Stato toscano, dal 1737, il rapporto tra le corti di Vienna e quella di Firenze si era fatto più stretto e privilegiato, determinando anche il maggior successo e infiltrazione delle opere drammatiche sacre dei poeti cesarei, come quelle di Apostolo Zeno, Pietro Pariati, Pietro Metastasio, Marco Coltellini e Francesca Manzoni, nella produzione musicale fiorentina. L'eccezionale condizione politica di colonia imperiale che il Granducato toscano visse dal 1737 al 1763 lo rese terreno diretto di importazione culturale dalla corte viennese. Ciò si registra soprattutto durante la prima reggenza lorenese di Francesco Stefano, mentre già con il successore, il figlio Pietro Leopoldo, che fu residente nello stato toscano, il governo iniziò a sviluppare una gestione spettacolare più autonoma.

Da un'analisi dell'intero corpus oratoriale fiorentino, *Ester*, originariamente scritta da Francesca Manzoni per la corte viennese, risulta essere probabilmente l'unico oratorio composto da una donna ad essere stato eseguito pubblicamente, e il solo della sua produzione a trovare esecuzione al di fuori di Vienna. Dopo quest'ultima azione sacra, la letterata interruppe la composizione di libretti, segnando così la fine della sua collaborazione con la corte imperiale. Dedicatasi più intensamente alle traduzioni dei classici, poi licenziate postume, Manzoni si spense di «febbre acuta» a Lecco il 20 giugno 1743.⁴³

42 ROBERT LAMAR WEAVER, NORMA WRIGHT-WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater: 1590–1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators Inc. 1978, 282.

43 F. STRAZZI, *Francesca Manzoni*, 154.

III

Zeniana e Metastasiana

12. IL TEATRO DI APOSTOLO ZENO: DALLA SERENISSIMA AL SERVIZIO CESAREO

Adriana De Feo (Vienna)

Abstract: This essay focuses on Zeno's Viennese production (1718–1729) and compares it to that he developed in Venice, where, between 1695 and 1717, he worked for the public theatres. I show how the main themes of his poetics, such as glory, justice, magnanimity and the ruler's self-discipline, which have been present since his first *libretti* written in Venice (*I rivali generosi*, *Eumene*, *Faramondo*, *Venceslao*), developed when he moved to the Habsburg court as “poet and historian to Charles VI” in *drammi* like *Lucio Papirio dittatore*, *Nitocri*, *Ormisda*. I focus in particular on *Ifigenia in Aulide*, Zeno's debut at the Habsburg court and a milestone in his production. It was at the court of Charles VI that the moral and didactic function of Zeno's *drammi*, which aimed not only at linguistic *decorum* but also at offering examples of righteousness and virtue, could find an ideal fertile ground to reach fulfilment.

Keywords: Apostolo Zeno, *Ifigenia in Aulide*, Italian Opera at the Habsburg court.

Quando Apostolo Zeno il 14 settembre 1718 arriva a Vienna,¹ chiamato a ricoprire il prestigioso incarico di poeta cesareo, è un erudito e poeta teatrale affermato e stimatissimo. Buona parte dei 19 drammi del periodo veneziano² aveva goduto di grande

1 Zeno era partito da Venezia il 13 luglio, ma – secondo il Negri – dopo appena cinque giorni di viaggio nel villaggio di Dogna, nei pressi di Pontebba, la carrozza «per l'asprezza delle strade montuose ed anguste» si rovesciò e nell'incidente Zeno si ruppe la gamba destra; ciò lo costrinse ad una lunga sosta, e il poeta fu in grado di riprendere il viaggio verso Vienna solo il 2 settembre, per giungervi «dopo quasi 12 giorni interi di penosissimo viaggio». FRANCESCO NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Venezia, tipografia di Alvisopoli 1816, 191–193; *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo. Nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi; e si ragiona di libri, d'iscrizioni, di medaglie, e d'ogni genere d'erudita antichità*, 3 voll., Venezia, Pietro Valvasense 1752, II, lettera 1 a Pier Caterino Zeno, Vienna 14 settembre 1718, p.5.

2 *Gl'inganni felici* (Venezia 1696); *Il Tirsi* (Venezia 1696); *Il Narciso* (Ansbach 1697); *I rivali generosi* (Venezia 1697); *Eumene* (Venezia 1697); *Odoardo* (Venezia 1698); *Faramondo* (Venezia 1698); *Lucio Vero* (Venezia 1700); *Griselda* (Venezia 1701); *Temistocle* (Vienna 1701); *Il Venceslao* (Venezia 1703); *Amin-ta* (Firenze 1703); *Pirro* (Venezia 1704); *Il Teuzzone* (Milano 1706); *L'amor generoso* (Venezia 1707); *Scipione nelle Spagne* (Barcellona 1710); *Atenaide* (Barcellona 1710? – Vienna 1714); *Merope* (Venezia 1712); *Alessandro Severo* (Venezia 1717). Gran parte della produzione drammatica veneziana ebbe fortuna nel corso del secolo, basti solo dire che fino al 1800 si contano circa 600 riprese dei testi apparsi tra

fortuna in tutta la penisola e varcato i confini nazionali con le messe in musica dei compositori più in voga dell'epoca, come Carlo Francesco Pollarolo, Marc'Antonio Ziani, Tomaso Albinoni e Antonio Vivaldi.

Se dal 1695 (anno del suo debutto come poeta per musica con *Gl'inganni felici*) e per i 15 anni successivi il suo lavoro non aveva conosciuto requie – tanto da farsi affiancare, dal 1705, da Pietro Pariati per soddisfare le continue richieste degli impresari³ –, a partire dal 1710 la sua produzione poetica iniziò a diradarsi, perché sempre più impegnato in una delle iniziative più innovative del panorama culturale italiano, ovvero il *Giornale de' Letterati d'Italia*.⁴

Prima di riprendere a pieno ritmo il lavoro di drammaturgo Zeno tornò ai teatri veneziani due volte: nel 1712 con *Merope* e cinque anni dopo con *Alessandro Severo*, musicati rispettivamente da Francesco Gasparini e Antonio Lotti. Il letterato veneziano in quegli anni considerava conclusa la sua carriera di librettista, come confidò a Matteo Egizio in una lettera a proposito dell'allestimento napoletano della *Merope* del

il 1695 e il 1717. La storia della ricezione dei drammi zeniani è documentata nell'apparato all'edizione critica *Apostolo Zeno. Poesie drammatiche*, Parte I: *Venezia e oltre*, 2 voll., a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe, Vienna, Böhlau 2021.

- 3 La collaborazione tra Zeno e Pariati fu un caso unico e fortunato nella drammaturgia tardo barocca, che portò alla nascita dei seguenti drammi: *Artaserse* (Venezia 1705); *Antioco* (Venezia 1705); *Amleto* (Venezia 1706); *Statira* (Venezia 1706); *La Svavvita* (Milano 1707); *Flavio Anicio Olibrio* (Venezia 1708); *Engelberta* (Milano 1708); *Astarto* (Venezia 1708); *Zenobia in Palmira* (Barcellona 1708); *Il falso Tiberino* (Venezia 1709); *Sesostri, re di Egitto* (Venezia 1710); *Costantino* (Venezia 1711); la tragicommedia *Anfitrione* (Venezia 1707) e le due tragicommedie viennesi *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719) e *Alessandro in Sidone* (1721). In alcuni casi l'attribuzione è dubbia: secondo Giovanna Gronda *Artaserse*, *Anfitrione*, *La Svavvita*, *Il falso Tiberino*, *Sesostri* e *Costantino* sono opera del solo Pariati. Cfr. *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, a cura di Giovanna Gronda, con saggi di Brendan Dooley, Herbert Seifert, Reinhard Strohm, Bologna, il Mulino 1990, 173. Rimando inoltre al mio scritto *"Don Chisciotte in Sierra Morena" (Vienna, 1719) e la collaborazione tra Zeno e Pariati*, in: *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interactions*, a cura di Nadia Amendola, Alessandro Cosentino, Giacomo Sciommeri, Roma, Società Editrice di Musicologia – UniversItalia 2019, 95–106. L'edizione critica dei testi per musica di Pietro Pariati è in corso a cura della scrivente. Il progetto di ricerca – *Pietro Pariati's Librettos from Venice to Vienna: The Complete Critical Edition of his Sacred and Profane Texts for Music* – è finanziato dal Fondo Nazionale Austriaco per la ricerca (FWF-Der Wissenschaftsfonds) e viene svolto presso l'Accademia Austriaca delle Scienze.
- 4 Il *Giornale de' Letterati d'Italia*, fondato insieme ad Antonio Vallisneri e Scipione Maffei, fu il primo periodico letterario d'ambizione enciclopedica in Italia. La rivista, protetta dalla Repubblica di Venezia, che andava ad innovare la tradizione del *Mercure galant* francese, riscosse subito grande successo, arrivando ad avere nel giro di pochi anni migliaia di abbonati sul territorio nazionale, ed assorbì quindi la maggior parte delle energie di Zeno, che fin dal principio ne aveva praticamente assunto la direzione. Cfr. BRENDAN DOOLEY, *The "Giornale de' letterati d'Italia" (1710–40): Journalism and Modern Culture in the Early Eighteenth Century Veneto*, «Studi Veneziani», VI, 1982, 229–270; Id., *L'unificazione del mercato editoriale: i libri contabili del giornalista Apostolo Zeno*, «Società e storia», XIV/53, 1991, 579–620.

1716, affermando che «[...] dalle cose teatrali ha più anni che mi sono allontanato, né credo di averci più a ritornare»;⁵ ma si sbagliava.

Con la nomina a poeta di corte a Vienna iniziò una nuova fase della sua vita, e quelli trascorsi nella città imperiale furono 11 anni proficui e fortunati, in cui videro la luce 16 drammi per musica, la serenata *Psiche* e 10 oratori,⁶ con pochissime eccezioni, tutti messi in musica da Antonio Caldara (cfr. Tabella 12.1 a fine contributo: *I libretti viennesi di Apostolo Zeno*). Proprio nella città imperiale, allora vera roccaforte dell'opera italiana,⁷ la sua vocazione ad una riforma sul piano linguistico e morale-didascalico del dramma per musica poté giungere a compimento, per poi cedere il passo al suo successore: Pietro Metastasio.

Ancor prima del trasferimento a Vienna la produzione poetica dello Zeno era stata legata alla committenza asburgica con la parentesi di corte giovanile, l'azione scenica *Temistocle* (Vienna 1701) scritta per Leopoldo I, e tre drammi destinati alla corte dell'allora Carlo III di Spagna:⁸ gli 'allusivi' *Zenobia in Palmira* (Barcellona 1708; scritta

5 Questa missiva è tratta dall'epistolario inedito, ovvero le lettere che non trovarono spazio nelle raccolte curate da Marco Forcellini del 1752 e da Iacopo Morelli del 1785. *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo, raccolte e trascritte da Giulio Bernardino Tomitano opitergino, membro del collegio elettorale dei dotti. Oderzo MDCCCVIII, I-FI, Ms. Ashburnham 1788, 140v-140r, lettera 286 a Matteo Egizio a Napoli (Venezia, 20 giugno 1716)*. Cit. da MARCO BIZZARINI, *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, «Studi Musicali», XXXVII/1, 2008, 101-141: 108.

6 *Sisara* (1719); *Tobia* (1720); *Naaman* (1721); *Giuseppe* (1722); *David* (1724); *Le Profezie evangeliche d'Isaia* (1725); *Gioaz* (1726); *Il Batista* (1727); *Gionata* (1728); *Nabot* (1729). Per uno sguardo d'insieme sugli oratori per Carlo VI si rimanda a PANJA MÜCKE, SEBASTIAN BIESOLD, *Musikalische Imagepflege und sakrale Repräsentation. Die Oratorien für Kaiser Karl VI.*, in *Sakralisierungen des Herrschers an europäischen Höfen. Bau – Bild – Ritual – Musik (1648–1740)*, a cura di Herbert Karner, Eva-Bettina Krems, Jens Niebaum, Werner Telesko, Ratisbona, Schnell & Steiner 2019, 321–350.

7 Sulla storia dell'opera italiana a Vienna in epoca barocca vi è una ricchissima bibliografia. Si vedano almeno HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25); ID., *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1990 («Studi di musica veneta», 16), 1–15; ANDREA SOMMER-MATHIS, *Theater in Wien vom 16. zum 18. Jahrhundert*, in *Wien. Geschichte einer Stadt, II: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, a cura di Peter Csendes e Ferdinand Opll, Vienna, Böhlau 2003, 507–524; ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich, I: Von den Anfängen bis 1797*, Vienna, Böhlau 2011: in particolare i capitoli V (*Die literarische Selbstdarstellung des Kaiserhofes im Barock*) e VI (*Die italienische Aufklärung in Österreich*). Segnalo inoltre il volume miscelaneo *Österreich-Italien auf der Suche nach der gemeinsamen Vergangenheit/Italia-Austria alla ricerca del passato comune, I: 1450–1796*, a cura di Paolo Chiarini e Herbert Zeman, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 1995, e il primo volume della recente *Geschichte der Oper in Wien, I: Von den Anfängen bis 1869*, a cura di Otto Biba e Herbert Seifert, Vienna, Molden 2019.

8 Legati alla committenza asburgica sono inoltre *Il Teuzzone* e *L'Engelberta* (scritta insieme a Pietro Pariati), commissionati per il Regio Ducal Teatro di Milano. *Il Teuzzone* andò in scena per la stagione di

insieme a Pietro Pariati), *Scipione nelle Spagne*⁹ (Barcellona 1710) e *Atenaide* (Barcellona 1710? – prima edizione a stampa Vienna 1714). Anche dopo il definitivo ritorno a Venezia nel 1731 la sua attività per la corte asburgica continuò quasi fino alla morte dell'imperatore, avendo ottenuto il permesso di rientrare in patria con l'obbligo di scrivere un oratorio all'anno, impegno che onorò fino al 1737.¹⁰

Intento di questo saggio è di mostrare come i temi principe della poetica di Apostolo Zenò, presenti fin dalle prime prove drammatiche in laguna, abbiano avuto un'evoluzione legata al passaggio dalla logica impresariale al teatro di corte viennese. Viaggio ideale nella drammaturgia zeniana svolto attraverso alcuni esempi tratti dai suoi drammi più significativi; con particolare enfasi su *Ifigenia in Aulide*, spartiacque della sua produzione, che inaugura l'attività a corte dopo oltre due decenni di militanza nei teatri venali della Serenissima.

Carnevale del 1706 con musica di Paolo Magni (I atto) e Clemente Monari (II e III atto) e dopo la prima milanese, con la revisione dello stesso Zenò, venne intonato da Antonio Lotti per il Teatro S. Cassiano di Venezia nel dicembre 1707. Stesso iter per *Engelberta*, che dopo la prima milanese del giugno 1708 (la dedica dell'impresario Martinazzi datata 19 giugno 1708 sottolinea la presenza di Elisabetta Cristina di Brunswick di passaggio a Milano per raggiungere a Barcellona lo sposo Carlo III) con musica di Andrea Fiorè venne poi riallestita, sempre per il San Cassiano, per la stagione di carnevale successiva con la messa in musica di Albinoni.

- 9 *Zenobia in Palmira*, *Scipione nelle Spagne* e *Atenaide* sono drammi dal carattere fortemente celebrativo, che propongono modelli di regalità (e di condotta), femminile e maschile, con chiari riferimenti alla situazione politica contingente: le virtù dei protagonisti eponimi sono volte a glorificare Carlo III e la consorte Elisabetta Cristina, ma – oltre al fasto e alla gloria – mostrano agli spettatori anche la grande fatica che comporta l'esercizio del potere. *Scipione nelle Spagne* risuonò poi (in una veste leggermente mutata) alla corte di Vienna nel 1722 in onore di quello che, dopo la prematura morte di Giuseppe I nel 1711, era ora l'imperatore Carlo VI, succeduto al fratello. Si rimanda al saggio di Anna Laura Bellina *L'elmo di Scipio da Cartagena a Braunschweig* nel presente volume. Nel 1725 Zenò rielaborò inoltre per la corte viennese due fortunati drammi veneziani, *Griselda* e *Venceslao*. Cfr. MARCO BIZZARINI, *Griselda e Atalia: "exempla" femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zenò*, Tesi di Dottorato, Università di Padova 2008; e sulle versioni veneziana e viennese del *Venceslao* il saggio di Silvia Urbani *Il "Venceslao" di Apostolo Zenò a Vienna (1725). Varianti del poeta per l'imperatore*, sempre in questo volume.
- 10 Dopo il rientro in patria Zenò scrisse per la corte di Vienna i seguenti oratori: *Daniello* (1731); *David umiliato* (1731); *Sedecia* (1732); *Gerusalemme convertita* (1733); *San Pietro in Cesarea* (1734); *Gesù presentato nel tempio* (1735); *Ezechia* (1737). L'edizione critica degli oratori di Apostolo Zenò è in preparazione: *Apostolo Zenò. Poesie sacre (1719–1737)*, a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe, Vienna, Böhlau (di prossima uscita).

Il debutto a corte: *Ifigenia in Aulide* e 'l'amor della patria'

Già nei mesi precedenti l'ingresso nell'ambitissimo ruolo di poeta cesareo, Zeno aveva preparato il suo esordio sul palcoscenico imperiale. In una lettera dell'11 dicembre 1717, il poeta scriveva al Conte di Savallà, responsabile degli allestimenti teatrali alla corte di Vienna, per definire i dettagli del dramma che avrebbe inaugurato la sua stagione al servizio cesareo, *Ifigenia in Aulide*:¹¹

Dal gentilissimo foglio di V[ostra] E[ccellenza] che solamente mi è stato consegnato la presente settimana, comprendo la qualità de' musici che dovranno recitare in cotesto imperiale teatro il componimento drammatico che avrò l'onore di scrivere in ubbidienza ai sovrani riveriti comandi di S[ua] M[aestà] C[esarea] C[attolica] e di cui ho già stabilita l'idea e stesso l'argomento. Nella tessitura di esso io mi conterrò sulle misure prescrittemi da V[ostra] S[ignoria] restringendo però il numero degli attori a quello di sette, acciocché riesca della brevità ricercata. La virtù della sig. [Maria] Landini mi è nota, onde credo che per essa la parte riuscirà, quale al merito di lei si conviene, siccome pure quella degli altri sarà fatta in maniera che avranno modo di comparire. Farò similmente che le mutazioni non eccedano il numero di sette; e in una parola la lettera di V[ostra] E[ccellenza] sarà la regola del mio operare.

Tale missiva dà un indizio – ma nel suo epistolario e in sprazzi del *Diario zeniano* di Marco Forcellini¹² se ne trovano diversi – di come Zeno non fosse avulso dalla logica spettacolare,¹³ e considerasse quindi il dramma per musica non come un assoluto poe-

11 I-FI, Ms.cit., c. 149r, lettera 314. Cit. da M. BIZZARINI, *L'epistolario inedito*, 115.

12 L'erudito e poeta Marco Forcellini (1712–1794) frequentò assiduamente la casa dell'ormai anziano Apostolo negli ultimi anni della sua vita e ne raccolse le confidenze nel suo *Diario zeniano*. MARCO FORCELLINI, *Diario zeniano (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1502)*, a cura di Corrado Viola, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2012.

13 È una tradizione critica di lungo corso quella che vede Zeno come estraneo alla dimensione spettacolare del dramma per musica; emblematiche, a tal proposito, sono le note considerazioni di Elena Sala di Felice: «Risulta chiarissimo che il veneziano non amò il proprio lavoro di drammaturgo, e che non si compiacqua di tale ruolo [...]. Egli si mostra scontento della riuscita scenica dei suoi lavori perché renitente ad accettare la irriducibile, complessa e spesso contraddittoria dialettica che si istituisce tra il progetto teatrale che l'autore ha consegnato al testo letterario drammatico e l'esito della sua transcodificazione spettacolare». ELENA SALA DI FELICE, *Alla vigilia del Metastasio: Zeno*, in *Metastasio*, atti del convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Roma, 25–27 maggio 1983), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1985, 79–109: 83–85.

tico, ma un insieme di elementi scenici, visivi,¹⁴ e naturalmente musicali (non può di certo sfuggire il riferimento agli interpreti designati).¹⁵

Zeno arrivò a Vienna sul finire dell'estate del 1718; ma la messa in scena di *Ifigenia*, e in generale la vita a corte, non si mostrarono prive di ostacoli, come si evince da diverse missive; il 5 novembre confida al fratello Pier Caterino:¹⁶

Questa sera va in iscena la mia *Ifigenia*. Non vi potete immaginare la congiura fatta per gittarla a terra. Le scene non sono finite; gli abiti o sono vecchi, o non forniti; i musicisti poco la sanno; le decorazioni non sono state eseguite giusta la mia intenzione: ma con tutto questo, e con quanto ne può succedere, due cose assai mi consolano; l'una che l'Augustissimo Padrone la gradisce sommamente, e l'altra che il mio libretto letto da tutta la corte è grandemente piaciuto: onde se sopra il teatro non farà l'effetto che dovrebbe, la colpa non sarà mia. La musica sento dire che sia buona; ma le parti non sono molto bene adattate. Chi fa da Achille, sempre piange, e dovrebbe essere sempre in collera. Una vecchia ha voluto fare da giovinetta di pochi anni. Clitennestra non sa agitarsi; e così via discorrendo di qualche altro. Un vecchio musicista, per nome Silvio, farà mirabilmente la parte di Agamennone.

Preoccupazioni che trovano conferma nell'epistolario inedito, precisamente nella lettera che, sempre il 5 novembre, scrive al fratello uterino Andrea Cornaro:¹⁷

14 Dimensione questa legata anche alle didascalie sceniche, che nei drammi viennesi sono molto più ampie e circostanziate che nella produzione precedente. Si veda in proposito MERCEDES VIALE FERRERO, *Le didascalie sceniche nei drammi per musica di Zeno*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, 271–285.

15 Anche nella lettera del 12 ottobre 1726 ad Andrea Cornaro Zeno si mostra perfettamente consapevole del fatto che al successo di un dramma per musica non bastasse la pura qualità letteraria del testo poetico, se questo non era poi sorretto da una adeguata dimensione performativa. Nel pieno dei preparativi per l'allestimento del nuovo dramma *I due dittatori*, musicato da Caldara, scriveva: «Si va continuando nelle prove del mio dramma. La bella musica sinora intesa dei tre primi atti mi fa sperare un'ottima riuscita e sarò contentissimo se ad essa corrisponda quella dei due susseguenti, i quali come crescono nella forza del soggetto, così dovrebbero aver dato campo di crescere anche nella forza delle note a quella del Vicemaestro Caldara. Sento che sarà corredata di un vestiario magnifico, e questo anche contribuirà molto alla buona riuscita dell'opera». Zeno il 25 novembre 1726 nella missiva a Lorenzo Patarol definì il dramma «uno dei più felici che caduti mi sien dalla penna». I-FI, ms. cit., c. 238r, lettera 515; e c. 240v, lettera 519. Cit. in M. BIZZARINI, *L'epistolario inedito*, 134.

16 *Lettere di Apostolo Zeno* (ed. 1752), II, lettera 7, pp. 14–15. La missiva si conclude con uno sfogo in cui il poeta si mostra amareggiato e scoraggiato, giudicandosi forse inadatto a respirare l'«aria cattiva delle corti»: «Non v'è giorno che non desidero d'esser con voi ed in patria. Per li galantuomini, e persone di onesto e buon cuore, han pure un'aria cattiva le corti! Non ho ancora veduta in faccia questa ove sono, e già ne provo i pessimi influssi. Dei buoni non se ne parla. Verranno, ma lentamente. Oh, se si potesser fare le cose due volte!».

17 I-FI, ms. cit., c. 157v, lettera 340. Cit. in M. BIZZARINI, *L'epistolario inedito*, 116.

Questa sera si reciterà per la prima volta il mio dramma [*Ifigenia in Aulide*], che se recitato piacesse come piace letto, io ne sarei contentissimo. Ma non v'è compagnia bastante a reggerne il peso, e le parti sono male adattate.

Si trova ancora una volta conferma che Zeno fosse ben consapevole che alla riuscita di un'opera in musica concorrono moltissimi elementi, di cui il testo poetico non è il solo, seppur di fondamentale importanza. Precisa appunto che il libretto, alla sola lettura, aveva incontrato il favore della corte e, soprattutto, del sovrano Carlo VI.

Nonostante i problemi iniziali, lo spettacolo ebbe successo, come egli stesso riferì ai suoi corrispondenti subito dopo la prima, precisando anche che, in mezzo alle congiure subite, aveva potuto fare affidamento sull'amico Pariati.¹⁸

Nell'indagare più da vicino il motivo del sommo gradimento incontrato a corte dal dramma, si nota che questo fu il risultato di molti fattori. Il suo primo lavoro viennese fu concepito appositamente per quest'occasione – con l'intento ovvero di far coincidere la *fabula* con la glorificazione (non manifesta) dell'imperatore – e preparato con grande cura; Zeno stesso scrisse a Giambattista Recanati che il libretto dell'*Ifigenia in Aulide* era stato «fatto, non accomodato, per comando di S. M. C.», precisando «non per divertimento della corte».¹⁹

18 Sempre a Pier Caterino scrive il 7 novembre: «L'Opera poi è riuscita a meraviglia, e principalmente il Libretto è stato da tutti sommamente lodato e stimato; e ve lo dico con tutta verità. Gli Augustissimi Padroni in particolare ne hanno fatte espressioni molto onorevoli di esso, e di mia persona a S[ua] E[ccellenza] il Sig. Conte di Savallà, che è il Presidente sopra la Musica, e 'l maggior padrone ch'io m'abbia. L'assistenza del nostro Sig. Pariati è stata molta, e sommamente giovevole per la buona riuscita del Dramma; e ve lo attesto sinceramente, come ho fatto sempre, quando vi ho scritto di lui». *Lettere di Apostolo Zeno* (ed. 1752), II, lettera 8, p. 16. Il riferimento al sostegno di Pariati si legge anche nella lettera ad Andrea Cornaro del 29 ottobre 1718, giorno della prova generale di *Ifigenia in Aulide*, mai pubblicata nelle raccolte del 1752 e del 1785: «Vi attesto che il Sig. Pariati anche in questo mi assiste da buon amico siccome sempre ha favorite di sua cortese assistenza le prove della mia opera. Qui la nostra buona unione e amicizia fa crepare i maligni, che sono molti. Non vi potete immaginare le cabale ordite, ma finalmente disperse». Cit. in M. BIZZARINI, *ibid.*

19 La citazione si riferisce alla difesa di Zeno riguardo all'accusa di plagio mossa nei suoi confronti. Dispiaciuto, e sdegnato, scrive nella lettera del 13 febbraio 1719 a Recanati: «Appena esco d'Italia, che al primo comparir di un mio Dramma, fatto, non accomodato, per comando di S. M. C. e non per divertimento della Corte, v'è chi me ne accusa di furto, e mi fa entrare per sua bontà e gentilezza nel catalogo de' plagiarii letterarii. S'io fossi stato costi, può essere che questa gran nuvola si saria dileguata da per se stessa. [...] Mi si oppone, che io con leggiadria (grazia singolare dell'oppositore) abbia accomodato per divertimento della Corte Cesarea il Drama dell'*Ifigenia* uscito sotto il mio nome da una *Drammatica prosa manoscritta* d'uno Accademico, che va per le mani. Io dissi nell'Argomento della mia Opera, dopo aver parlato di Euripide e di Racine, queste precise parole: *Confesso di aver tolto assai dall'uno e dall'altro, ad oggetto di render meno imperfetto, che per me fosse possibile, il mio componimento*. In questa confessione voi ben vedete, come io proceda sincero e modesto. Ora dico io: mi si oppone, che io mi sia servito di una *Prosa Drammatica ms.* A far che? la favola, cioè l'invenzione, o 'l verso? Il verso no, perché ella è *prosa*

Per il suo ingresso a Vienna Zeno sceglie un soggetto mitologico,²⁰ cosa non comune nella sua drammaturgia che prediligeva soggetti storici, prendendo alcuni elementi tramandati dalla tragedia di Euripide e altri derivati dalla versione di Jean Racine (1674).

Il dramma si basa su una delle vicende portanti del mito della guerra di Troia: il sacrificio di Ifigenia, figlia di Agamennone e Clitennestra, volto a consentire la partenza della flotta greca alla conquista della città nemica che, a causa di una persistente bonaccia inviata da Artemide, era trattenuta sul lido di Aulide. Come precisa Zeno nell'*argomento*: «Questo sacrificio è uno de' più celebri fatti appresso i poeti, i quali però assai diversamente l'han riferito».²¹ Sulla sorte di Ifigenia infatti i tragici si dividono: mentre Eschilo nell'*Agamennone* e Sofocle nell'*Elettra* ne riferiscono la barbara uccisione, Euripide, sulla scia dei *Canti Ciprii* postomerici (VII-VI sec. a.C.), accoglie la versione del mito secondo la quale la dea sottrae Ifigenia alla morte ponendo sull'altare al suo posto una cerva, e trasportando la fanciulla nella selvaggia Tauride.²² Così prosegue l'*argomento* del dramma zeniano:

drammatica. Dunque l'invenzione? Ma dimando io: l'invenzione è ella la stessa, che quella di Euripide, e di Racine, o pur altra? Se è la stessa, dunque io non avea bisogno del manoscritto, quando confesso d'esser ricorso alle fonti, cioè a que' due gran maestri. Se è diversa, dunque io non l'ho rubata dalla *prosa drammatica*. Ma la distribuzione e disposizione della favola? i pensieri? le decorazioni? la locuzione? Ricontrino XXX e più de' miei Drammi, e vedranno, se per condurre una favola, per vestirla di concetti e di parole proprie ho avuto abilità in ciascheduno; e poi argomentino, se in quello solo io avea bisogno di ornarmi delle altrui penne». *Lettere di Apostolo Zeno* (ed. 1752), II, lettera 27, pp. 43-45.

- 20 La scelta di soggetti mitologici nei drammi del periodo veneziano è limitata alle pastorali (*Tirsi*, *Narciso*) per poi riaffiorare nei drammi viennesi *Imeneo* e *Andromaca* e nella serenata *Psiche*. Questi i personaggi: Agamennone, re di Micene; Clitennestra, sua moglie; Ifigenia, loro figliuola; Achille, principe di Tessaglia, amante d'Ifigenia; Elisena, principessa di Lesbo, amante d'Achille; Ulisse, re d'Itaca; Teucro, uno de' capitani greci, amante d'Elisena; Arcade, confidente d'Agamennone.
- 21 Tutte le citazioni dai drammi zeniani del periodo viennese sono tratte da APOSTOLO ZENO, *Poesie drammatiche*, Parte II: *Al servizio cesareo*, 2 voll., edizione critica a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe, Vienna, Böhlau (di prossima uscita).
- 22 Al personaggio di Ifigenia Euripide dedica due tragedie composte in successione inversa rispetto alla cronologia mitologica, *Ifigenia in Tauride* (tra il 414 e il 411 a.C.) e *Ifigenia in Aulide* (rappresenta postuma; è incerto se nel 405 o nel 403 a.C.). Così la protagonista nel monologo prologico dell'*Ifigenia in Tauride* ripercorre a ritroso gli eventi: «Presso i gorgi che l'Euripo volge senza tregua / torcendo le acque livide del mare alle raffiche fitte del vento / mio padre mi immolò (così lui crede) ad Artemide, / per Elena, nelle vallate dell'Aulide, ricche di gloria. / Là il re Agamennone radunò la flotta greca di mille navi: / voleva cogliere per gli Achei la bella corona del trionfo su Troia / e fare un favore a Menelao, vendicando le nozze con Elena violata. / Ma una tremenda bonaccia gli impediva di salpare, / e allora si volse ai sacrifici sull'altare infuocato. / Fu questo il responso di Calcante: / "O Agamennone, condottiero dei Greci in questa spedizione, / non illuderti di salpare le navi dalla costa / prima che Artemide abbia ottenuto tua figlia Ifigenia / come vittima immolata: / un giorno giurasti di sacrificare alla dea luminosa / il frutto più bello che l'anno avesse generato, / e tua moglie Clitemestra ti partorì nella casa / (si riferiva a me parlando del più bel frutto) / la figlia che adesso devi sacrificare. / E con le astuzie di Odisseo

Alcuni hanno asserito che veramente Ifigenia fosse sacrificata. Così Eschilo, Euripide, Sofocle ed altri. Alcuni sono stati di parere che Diana, mossane a pietà, l'avesse rapita nel punto del sacrificio dalle mani di Calcante e portata in Tauride, facendo che in vece di lei rimanesse uccisa una cerva, o altro animale. Euripide mostra d'essere stato anch'egli di questo sentimento; e Ovidio ne parla nelle sue *Metamorfosi*.²³ Altri finalmente hanno scritto che un'Ifigenia fu veramente sacrificata, non già la figliuola d'Agamennone, ma una figliuola d'Elena, natale in segreto di Teseo, avanti che fosse sposa di Menelao re di Sparta, al quale non confidò mai questo suo segreto e primo matrimonio con Teseo; e per conseguenza a lui e a tutti tenne occulta la nascita di questa sua Ifigenia, la quale fece allevare sotto altro nome; e io gli do quello di Elisena. Questa terza opinione [...] è seguitata da me nell'ordimento del dramma: poiché la prima menava la favola a un fine troppo tragico; e la seconda ad uno scioglimento troppo incredibile. Nelle prime maniere l'argomento è stato maneggiato dall'incomparabile Euripide, e nella terza dal famoso Racine. Confesso d'aver tolto assai dall'uno e dall'altro, ad oggetto di render meno imperfetto che per me fosse possibile il mio componimento; dove gli amori d'Achille e d'Ifigenia, l'andata di quello a Lesbo, donde ne condusse Elisena prigioniera, ed altre circostanze della favola non sono senza storico fondamento.²⁴

Come spiega il poeta, tutte le 'maniere' antiche del soggetto di Ifigenia sarebbero risultate incompatibili con le convenzioni dell'opera seria: il «fine tragico» delle versioni di Sofocle ed Eschilo con l'empio sacrificio di Ifigenia in scena²⁵ avrebbe violato le più

mi strapparono a mia madre / fingendo di darmi in sposa ad Achille. / Ma una volta giunta in Aulide, povera me, mi agguantarono, mi sollevarono in alto sul rogo, e mi uccisero con la spada. Ma Artemide mi trafugò, / e agli Achei diede, al mio posto, una cerva. / Mi mandò attraverso l'etere rifulgente, / e mi insediò qui, nella terra dei Tauri» (traduzione dal greco di Angelo Tonelli). Nell'*Ifigenia in Aulide* Euripide introduce la vulgata che vede Ifigenia convertirsi spontaneamente al sacrificio: «O padre, sono qui da te. Offro spontaneamente la vita / per la mia patria e per la Grecia intera». Tuttavia la scomparsa delle omonime tragedie di Sofocle ed Eschilo non permettono di affermare con certezza che ciò fosse inedito per la scena.

23 Anche la versione di Ovidio (*Metamorfosi*, XII-XIII) prevede l'intervento salvifico della dea; qui il re Agamennone viene convinto a sacrificare la figlia dall'intrigante Odisseo, che riesce ad ingannare anche la regina consorte Clitemestra con la (vana) promessa del matrimonio della fanciulla con Achille.

24 Racine scrive di aver reperito le notizie relative alla conquista di Lesbo e alla vicenda della principessa che si innamora dell'eroe in una testimonianza di Partenio (*Patimenti d'amore*, XXI) che cita come fonte il poeta Euforione di Calcide. Il primo accenno all'impresa bellica di Achille a Lesbo compare già in *Iliade* (IX, 271).

25 Di grande crudeltà tragica è il passo dell'*Agamennone* che descrive, in maniera quasi pittorica, lo spietato sacrificio della fanciulla: «Le preghiere, le suppliche rivolte al padre / e l'età virgine non commossero / i capi assetati di guerra. / Dopo le invocazioni agli dèi il padre ordinò / ai servi che con animo fermo sollevassero / sopra l'altare, come una capra / la fanciulla avvolta nelle sue vesti col capo chino, / e con la violenza e la muta forza di bavagli / trattenessero il grido di maledizione alla casa / dalla sua bocca, bella prora del volto. / Ed ella, lasciando cadere al suolo la veste color di croco, / colpiva ad uno ad uno quelli

elementari regole della *bienséance*,²⁶ lo «scioglimento troppo incredibile» della tragedia euripidea, il cui epilogo (che prevedeva l'intervento di un *deus ex machina*, e della metamorfosi legata all'apparizione della cerva sull'altare al posto della sventurata fanciulla) sarebbe risultato ormai obsoleto al pubblico moderno. Per queste ragioni la struttura del dramma risulta debitrice della tragedia di Racine, da cui riprende gli snodi fondamentali della trama: la scelta della variante secondo la quale ad essere sacrificata non è la figlia di Agamennone, ma Erifile (Elisena in Zeno), figlia segreta di Elena e Teseo. Dal tragico francese Zeno prende inoltre il motivo amoroso con le nozze tra Ifigenia e Achille, ma in ossequio alle convenzioni formali e drammaturgiche dell'opera seria, il poeta veneziano introduce il personaggio di Teucro allo scopo di formare la seconda coppia di innamorati.

Pur nell'impianto drammatico molto simile, Zeno si differenzia dall'antecedente raciniano nella pittura della sua protagonista. Mentre Racine²⁷ vede Ifigenia principalmente come una donna innamorata, sottolineando il legame amoroso col Pelide, Zeno, rifacendosi alla tradizione classica, pone il punto culminante del dramma nel lungo recitativo della protagonista (III,12), dove questa si dice pronta a morire per il bene della Grecia.

Nell'intenso monologo la fanciulla è pronta a immolarsi alla ragion di stato, consapevole che solo il suo sacrificio avrebbe placato la dea Diana, e quindi permesso alla flotta greca, ferma nel porto di Aulide, la conquista di Troia.

IFIGENIA Duci, fermate! Ifigenia ven prega.
 Uditemi; e se cose
 dirò dalle passate assai diverse,
 le dirò, qual chi scosso
 da lungo sonno apre le luci, e vede
 non pria veduti oggetti.
 Ecco che in me tien fissi
 gli occhi la Grecia tutta. Aure propizie
 ella attende a' suoi legni,

che la sacrificavano / con dardi di pietà scagliati dagli occhi / simile a una figura dipinta». ESCHILO, *Agamennone*, 228-243.

26 La *bienséance* ovvero 'buona creanza' è una convenzione fondamentale nell'ambito della poetica tragica francese che, già dall'epoca di Richelieu, bandiva ogni rappresentazione di violenza dal palcoscenico.

27 Ludovico Antonio Muratori nel suo trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706) proprio in merito ai tragici francesi, soprattutto Racine, critica l'elemento erotico troppo preponderante e, di conseguenza, la dubbia moralità delle loro *pièce* (tomo 2, p. 62): «Fra essi o pochissime, o niuna tragedia v'ha, che non contenga bassi amori; e per lo più gli eroi principali della favola s'introducono deliranti, ed avviliti per questa passione».

vittoria a' suoi guerrieri; e vedrà in breve
 Paride estinto, Ilio disfatto ed arso.
 Tutto, tutto avverrà con la mia morte.
 Di tanti che qui sono uomini eletti,
 qual v'è mai che paventi
 o rifiuti la morte? Io tanto vile
 sarò che timor n'abbia?
 e di sì degna impresa arresti il corso?
 O ignominia! o rimorso
 peggior di morte! Andiamo, Greci, andiamo!
 Figlia son della patria.
 Ecco il petto, ecco il capo! Applaudo al colpo
 che a voi rechi salute, a me dia gloria.
 Questi, questi saran pregi immortali,
 la mia dote, i miei figli, i miei sponsali.

Comune a tutte le fonti è l'accettazione eroica del sacrificio da parte della protagonista eponima. Ma diversamente da Euripide, dove Ifigenia è volta alla conquista della gloria personale (il *kleos*),²⁸ e dall'Ifigenia raciniana²⁹ che si avvia all'altare spinta dall'altruistica volontà di essere fonte di gloria per il padre e per il promesso sposo, Zeno pone l'amore per la patria al centro del dramma, rispetto al quale l'elemento amoroso passa in secondo piano.

Il libretto si chiude con la morte di Elisena, che si scopre essere 'l'altra Ifigenia' di cui parla la tradizione classica (figlia segreta di Elena e Teseo): si concede quindi il

28 «Ho deciso di morire e voglio farlo nobilmente, senza viltà [...] così libererò la Grecia, e la mia gloria sarà celebrata» (vv. 1375–6 e 1383–4). Sul tema del *kleos* nell'*Ifigenia* euripidea si veda FROMA I. ZEITLIN, *Art, Memory, and Kleos in Euripides' Iphigenia in Aulis*, in *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, a cura di Barbara Goff, Austin, University of Texas Press 1995, 174–201.

29 La protagonista raciniana dimostra la completa accettazione di quella fatalità imperscrutabile che condiziona la volontà umana, ma lo fa legando principalmente il suo sacrificio alla gloria di Achille: «IFIGENIA [*ad Achille*] Non lega il Cielo i giorni di questa sventurata / alla felicità del destino d'Achille. / L'amore ci ingannava. Frutto della mia morte / vuole il fato che sia questa felicità. / Pensate, orsù, Signore, alle messi di gloria / che offrirà la vittoria alle vostre prodezze. [...] Già Priamo impallidisce. E già Troia in allarme / il mio rogo paventa, e trema ai vostri pianti. / Andate, e tra le mura vuote di cittadini, / la mia morte alle vedove troiane fate piangere. / Muoio in questa speranza soddisfatta e tranquilla. / E se non ho vissuto come sposa di Achille, / spero che per lo meno un felice avvenire, / alla vostra grandezza legherà il mio ricordo, / che un giorno la mia morte, fonte del vostro onore, / il racconto aprirà di una sì bella storia. / Addio, vivete, Principe, degli Dei degna stirpe» (V,2). JEAN RACINE, *Ifigenia*, traduzione dal francese di Flavia Mariotti, in *Ifigenia. Variazioni sul mito*, a cura di Caterina Barone, Venezia, Marsilio 2014.

sacrificio promesso agli dèi, e lo scioglimento del dramma non avviene in completo ossequio al lieto fine, con la riunione della seconda coppia di innamorati (Teucro ed Elisena).

La protagonista è un'eroina di straordinaria grandezza tragica, disposta – con forza virile – a sacrificare sé stessa in ossequio alla ragion di stato: «figlia son della patria» afferma avviandosi sull'altare sacrificale, e ancora, nella scena immediatamente successiva, consolando la madre Clitennestra: «Per chi muor per la patria è ingiusto il pianto».

Il monologo di Ifigenia fu una scena che non mancò di impressionare il nuovo pubblico per cui scriveva Zeno. In merito a questo passo culminante del dramma egli stesso raccontò un aneddoto al suo confidente Marco Forcellini, che lo annotò nel proprio diario (1 dicembre 1743).³⁰

In proposito di tragedie ragionandosi in camera del sig. Apostolo, [...] raccontò [...] che quando in Vienna si rappresentava la sua *Ifigenia in Aulide*, l'imperator Carlo VI, uditala un giorno, dietro gli disse: «Udite quel che m'è avvenuto, che più non m'avvenne in mia vita. Quando Ifigenia diceva che s'offeriva volentieri alla morte per la patria, io mi son sentito tanto commosso a piangere, che non poteva più. Per divertirmi mi rivolgo all'Imperatrice, la quale veggo tutta intenerita cogli occhi rossi; guardo le Arciduchesse mie sorelle e veggo il medesimo: alzo gli occhi, pur per risollevarmi, al teatro ed a' palchi, e non vedo più acceso alcun candelino di tanti che fino allora erano stati tenuti accesi per leggere l'opera; e questo perché le dame si vergognavano di esser vedute a piangere».

Non è certo un caso che l'argomento introdotto da Forcellini sia quello della tragedia. All'interno della produzione zeniana *Ifigenia in Aulide* è infatti il testo che più si avvicina alla tragedia classica; unico dramma per musica che può essergli accostato da questo punto di vista è – forse – *Merope*³¹ (Venezia 1712) che lo stesso autore definì

30 M. FORCELLINI, *Diario zeniano*, 32.

31 *Merope* fu uno dei drammi zeniani più fortunati; si contano circa 60 ristampe del libretto, tra riprese e nuove intonazioni, nell'arco di tutto il secolo. La figura della regina di Messenia che, vittima degli inganni di corte, crede il suo unico figlio superstite un assassino e quasi lo condanna a morte, si staglia grandiosa all'interno del dramma. Attraverso il coraggio, la fierezza, ma anche la passione materna, la disperazione e il dolore della protagonista *Merope* diviene perfetta espressione del 'chiaroscuro delle passioni' anima dell'opera seria. Zeno nutriva una tale «parzialità per essa» che espresse anche l'intenzione di farne una tragedia in versi, come scrisse a Salvino Salvini l'11 marzo 1713: «mi compiacio tanto del pensiero e della orditura [...] che ho in animo di raggiustarlo a mio modo, e di ridurlo a tragedia recitativa in versi endecasillabi senza interruzione di ariette» (*Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi, e si ragiona di libri, d'iscrizioni, di medaglie e d'ogni genere d'erudita antichità, seconda edizione, in cui lettere già stampate si emendano, e molte inedite se ne pubblicano*, 6 voll., Venezia, Francesco Sansoni 1785, II, p.213).

«[l'opera] più forte e la più artificiosa che mi sia uscita di mano». ³² Ad accomunare *Merope* e *Ifigenia*, col drastico ridimensionante della peripezia amorosa e la grande statura tragica della protagonista eponima, fu lo stesso Zeno nella lettera a Giuseppe Gravi del 3 novembre 1730, dove, commentando la celebre tragedia maffeiana, fornisce preziose dichiarazioni in merito alla sua poetica. ³³

La sola *Merope* del Marchese Maffei ho veduta a' miei giorni far questo miracolo, piacere a tutti senza mescolamento di amori. Anche la mia *Merope*, che è stata prima dell'altra, non ha altro amore che di passaggio, e come per episodio; e pure è piaciuta estremamente, come pure l'*Ifigenia*, e qualche altro de' miei Drammi, ove gli affetti effeminati non sono quelli che muovono, ma bensì i forti ed i nobili. ³⁴

Zeno desistette poi dall'intento, forse anche in seguito allo straordinario successo riscosso dalla *Merope* dell'erudito veronese Scipione Maffei, apparsa pochi mesi dopo la lettera zeniana (nel giugno del 1713), che ebbe in tutt'Europa uno straordinario seguito, divenendo l'emblema del teatro tragico del Settecento.

32 Lettera a Matteo Egizio (5 gennaio 1715). I-FI, ms. cit., c. 125r, lettera 246. Cit. in M. BIZZARINI, *Lepistolario inedito*, 107.

33 *Lettere di Apostolo Zeno* (ed. 1752), II, lettera 276, p. 540.

34 Gli affetti «forti e nobili», contrapposti agli «effeminati», sono propri del genere tragico, come espresso dalla dottrina di Giulio Cesare Scaligero, rappresentativa di quella scuola di retorica ritenuta la più significativa espressione del classicismo umanistico-rinascimentale nell'ambito dei trattati di poetica e dei commenti alla dottrina aristotelica. I suoi *Poeticæ libri septem*, dati alle stampe postumi nel 1561 a Lione a cura del figlio Silvio, sono dedicati alla costruzione d'una dottrina poetica autorevole, strutturata saldamente su una propria teoria estetica, il cui scopo era quello di insegnare ai futuri poeti come scrivere componimenti lirici. Coniugando lo stile retorico di Ermogene di Tarso (160–225 d.C.) e la teoria di Cicerone che completa la dottrina dei tre livelli stilistici della retorica, Scaligero distingue 22 diversi affetti (ovvero qualità stilistiche) in un testo. Secondo la sua poetica le qualità costanti (*Affectus perpetui*) di un alto livello stilistico (*Affectus grandis generis* – come il genere tragico) devono essere la dignità (*dignitas*) e la melodia (*sonus*): qualità stilistiche che si riferiscono al soggetto drammatico e alla disposizione delle parole; mentre le qualità occasionali (*Affectus non perpetui*) sono identificate con la solennità (*gravitas*) e il vigore (*vehementia*). Caratteristiche queste che esprimono il sublime insito nel genere tragico e che, in un altro contesto letterario, non mancano nel teatro di Apostolo Zeno, che basò la sua poetica proprio sulla ricerca del sublime, orientando il dramma verso la tragedia eroica. Il tema è affrontato in maniera approfondita nel capitolo *La retorica degli affetti nei drammi per musica di Apostolo Zeno* nello studio monografico della scrivente «*Gli affetti forti e nobili*»: la poesia per musica di Apostolo Zeno tra Venezia e Vienna (in preparazione).

Gli affetti «forti e nobili» e l'encomio velato

Gli affetti «forti e nobili», dove quindi l'intrigo amoroso passa sullo sfondo, sono l'amore per la patria, per la giustizia, ma anche l'autodisciplina, la magnanimità e la disposizione al sacrificio per il bene del popolo che distinguono il regnante. Temi presenti già nei drammi veneziani (*I rivali generosi*, *Eumene*, *Faramondo*, *Venceslao*), ma che ebbero un'evoluzione legata al passaggio dalla logica impresariale al teatro di corte asburgico, divenendo il fulcro della produzione viennese.³⁵ I libretti 'imperiali' presentano, rispetto alla produzione precedente, un contenuto più marcatamente politico, inteso nel senso più alto del termine come l'arte del regnare,³⁶ simboleggiato da nobile spirito di sacrificio in ossequio alla ragion di stato.

Agamennone vive il dissidio tra il padre e il re: sa che solo sacrificando sua figlia Ifigenia potrà condurre al trionfo la Grecia. Come gran parte dei sovrani zeniani, l'Atride lamenta la durezza dell'esercizio del potere («Sotto il grave pondo / delle pubbliche cure il cor è oppresso»; I,11) e la solitudine di chi porta il peso della responsabilità del governo («Chi regge altrui più misero è di tutti»; I,5). Concetti espressi già nelle sue

35 Si vedano in proposito anche ELENA SALA DI FELICE, *Dagli "Inganni felici" allo specchio delle virtù*, «Intersezioni», IV/1, 1986, 51–71; EAD., *Zeno: dal teatro impresariale al teatro di corte*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, 65–114; EAD., *Zeno, Metastasio e il teatro di corte*, in *Italia-Austria*, 523–567.

36 Così il Muratori (*Della perfetta poesia italiana*), nel trattare l'aspetto etico della poesia e il suo legame con la filosofia morale, sottolinea l'importanza della politica «o arte di governare i popoli»: «La poesia [è] figliuola o ministra della filosofia morale» (1.4. 53) «[...] per loro primo fine professano di condurre gli animi al bene e all'eterna o civile felicità: e queste sono lo studio delle leggi divine e umane; la politica o arte di governare i popoli; l'economia o arte di ben reggere la famiglia; la scienza de' costumi o arte di ben reggere sé stesso, le quali tre ultime comprendiamo sotto il general nome di filosofia morale» (1.4. 55). Si veda in proposito ALVIERA BUSSOTTI, *La virtù, le virtù nel primo Settecento: Gravina e Muratori*, in *Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*, atti della giornata internazionale di studi (Parigi, 3 giugno 2017), a cura di Alviera Bussotti, Valerio Camarotto, Silvia Ricca, Roma, Sapienza Università Editrice 2019, 21–36.

fonti dichiarate: Euripide³⁷ e Racine,³⁸ ma con una maggiore ambizione etico-morale rispetto a quest'ultimi. L'Agamennone zeniano è chiamato infatti a 'vincer sé stesso', a far prevalere l'amore per il popolo greco sull'amore paterno. Ulisse, desideroso di partire alla conquista di Troia, così esclama dopo aver appreso la definitiva resa del re di Micene al sacrificio della sua stessa figlia: «Vinta è già Troia, or che te stesso hai vinto» (I,10).³⁹

Il tema della politica intesa come servizio e sacrificio è presente già nella produzione veneziana, su tutti nel *Venceslao* (1703);⁴⁰ viene financo accennato nel primo dramma

37 Il dissidio atroce di Agamennone che, per la gloria bellica a cui è spinto un sovrano, si appresta a sacrificare sua figlia è espresso anche in Euripide: «AGAMENNONE Ti invidio, vecchio, / e invidio coloro che passano tutta la vita lontani da pericoli, / ignorati da tutti, senza gloria. / Invidio meno chi riceve onori. VECCHIO Ma è proprio questo il bello della vita. / AGAMENNONE Il bello, ma anche l'inaffidabile. / Il prestigio attrae, ma quando c'è procura tormento. / Talora il destino decretato dagli dèi / non va per il verso giusto, e ci sconvolge la vita, / talora ci lacerano i giudizi della gente, variabili, maligni». EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, traduzione dal greco di Angelo Tonelli, in *Ifigenia. Variazioni sul mito*, 95. Appare verosimile che Zeno conoscesse la tragedia euripidea anche per il tramite dell'*Ifigenia in Aulide* di Ludovico Dolce, scritta tra il 1545 e il 1550, e basata sulla prima traduzione in latino della tragedia di Euripide a opera di Erasmo (1506). Questo il passo della tragedia di Dolce: AGAMENNONE [*al servo*] «Sappi, ch' a la tua sorte invidia porto, / e sol felice e avventurato io chiamo / l'huom che in fortuna humil queto si vive, / contento sol di quanto serve e basta / al bisogno comun de la natura. / Però, ch' a questo ambizion d'honori / non arde il petto; e non gli rompe il sonno / mordace cura: ma chi regge altrui / è sempre cinto di sospetti, e tema: / che s'ei tien ritta la giustizia in piede / gli huomini offende e, s'ei la calca, i Dei». *Ifigenia. Tragedia di M. Lodovico Dolce. Di nuovo corretta e ristampata. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLX*, in *Tragedie di M. Lodovico Dolce. Cioè, Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba. Di nuovo ricorrette e ristampate. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLX* (I, c. 2v).

38 «AGAMENNONE [*ad Arcade*] Felice chi, appagato da un'umile fortuna, / sciolto dal fiero giogo cui io sono attaccato, / per volere divino vive in oscurità» [...] [*ad Ulisse*] «Ah, se potessi, libero in questa mia sventura, / con le lacrime almeno alleviare il dolore! / Dei Re triste destino! Schiavi quali noi siamo / dei tiri della sorte, degli umani discorsi, / senza posa vediamo testimoni assediarsi, / e chi è più infelice osa piangere meno» (J. RACINE, *Ifigenia*, I,1; 5).

39 Il passo ha un corrispettivo nella scena tra Calcante e Agamennone nella versione di Ludovico Dolce, dove si affaccia già il tema del re come padre dei suoi sudditi: «CALCANTE Re Agamennone è di gran lode degna / la cura, che voi tien vigile e desto / per riposo comun di tutti noi. / E certo ben convien, se l'huomo avanza / gli altri di stato, che gli avanzi ancora / di sollecite cure, e di pensieri: / che 'l Signor valoroso, accorto e saggio / deve i sudditi amar, come figliuoli, / e in giovar loro dimostrarli padre. / Onde non acquistò Principe honore / per opra altera e di trionfo degna, / che degnamente s'appareggi a questa / uscita dal cortese animo vostro, / di ricovrar col sangue de la figlia / la gloria universal di tutti i Greci: perché vincendo il naturale affetto, / vincete più; che, se vittoria havendo / sopra a nimici, vi vedesse il mondo / mille palme acquistar, mille trofei» (I, c. 5r; corsivo mio).

40 Nel dramma, tratto dalla tragicommedia di Jean Rotrou *Venceslas*, l'eroe omonimo è lacerato tra l'amore paterno e l'esercizio della giustizia, che lo porterebbe a condannare a morte il figlio Casimiro, macchiatosi dell'omicidio di Alessandro, suo fratello e rivale per l'amore di Erenice. L'essenza del dramma è l'autodisciplina del regnante: non potendo assolvere Casimiro solo in virtù del legame di sangue («[...] Prima

di *Zeno*, *Gl'inganni felici* (1696) d'ambientazione arcadica, ancora lontano dal fine moraleggiante. Il re Clistene apre il secondo atto con un 'lamento' in cui illustra tutto il tormento del potere:

CLISTENE Brama il chiaror di una regal corona
 chi non ne prova il peso; e pur quell'oro
 è luce che tormenta e non illustra.
 I vassalli riposi
 solo il re custodisce e, più di ogni altro,
 ei veglia impaziente
 perché il comun travaglio in sé risente.

Non è bella sul crin la corona
 che par fregio, e non è che catena.
 È un aggravio che il capo imprigiona,
 è un inganno che alletta e dà pena.

Già nelle prime prove drammatiche in laguna dunque, il re è visto come il custode della felicità dei sudditi: elementi relativi all'etica del buon governo che si affiancano però alla centralità della peripezia amorosa, che nella fase viennese diverrà invece secondaria nell'economia del dramma. Tornando a quest'ultima, l'idea del sovrano come personificazione della giustizia è al centro del *Lucio Papirio dittatore* (1719), scritto subito dopo *Ifigenia* e il dramma celebrativo *Sirita*, che ci conduce inoltre ad un altro elemento caratteristico della produzione cesarea, ovvero all'encomio 'velato'. Non è infatti difficile ravvisare nell'eroe eponimo le sembianze di Carlo VI.

Lucio Papirio è visto come il custode delle leggi («Giustizia odia i delitti; i rei compiangi» dice Papiria al padre); temi centrali del dramma sono la giustizia, l'obbedienza,

che a te fui padre al regno»), Venceslao risolve il conflitto tra il dovere di re e quello di padre (tra amore e giustizia) solo abdicando; perdona il colpevole (ma pentito) Casimiro e lo rende re; nella scena ultima motiva così le ragioni del suo abdicare: «Qual re avesti, Polonia, il raro, il grande / atto, per cui lo perdi, ora t'insegni. / Volermi ingiusto è un non voler che regni.» Da questo dramma appare evidente come l'esercizio della giustizia implichi per Zeno la capacità di autocontrollo del sovrano e la consapevolezza del proprio ruolo. Questa componente essenziale della morale di un sovrano sul palcoscenico è espressa già dalla sortita di Venceslao, con un'aria volta a celebrare l'etica del buon governo (I,3): «Se vuoi dar leggi al mondo, / serba le leggi in te. / Non sono gli ostri o il trono, / ma il retto esempio e il giusto, / ciò che temuto e augusto / rende a' vassalli un re».

l'amor della patria, l'autodisciplina,⁴¹ e l'esercizio del bene che basta a sé stesso: «In ben oprar premio ha da l'opra il forte» sentenza Quinto Fabio.

Proprio il concetto della virtù stessa come suprema ricompensa viene ribadito nella *licenza*, quando il poeta, nel glorificare l'augusto Carlo, afferma che «[...] Tua virtù in sé gode / nel merito dell'opra, / e non nell'altrui lode». Questa tematica rappresenta già il fulcro de *I rivali generosi* (1697), primo dramma eroico zeniano, dove si affaccia l'elemento didascalico-moraleggiante che caratterizzerà gran parte della produzione successiva; l'intento di mettere in scena quello che Zeno chiama il «costume grande», il merito insito nel ben agire, l'«opra stessa» che «è il guiderdon dell'opra», come afferma Ormonte, uno dei 'generosi rivali' (II,9).⁴²

Ma mentre nei drammi veneziani l'intrigo amoroso occupava un posto preponderante (il libretto dei *Rivali generosi* è basato sulle contese tra Ormonte e Olindo per l'amore di Elpidia) nella produzione viennese questo passa quasi del tutto in secondo piano, per cedere il passo ai temi 'politici' che vengono spesso rafforzati dalla presenza di cori 'sentenziosi', ovvero moraleggianti, inseriti all'interno dell'azione.

L'accostamento dell'eroe eponimo col sovrano trova compimento nel coro conclusivo, che viene ripetuto nella *licenza*, dove l'identificazione diviene manifesta.

IL CORO

Festeggino, rimbombino
in alto suon di giubilo,
di Lucio al nome eccelso applausi e canti.
Ma più di sua grande anima
e la costanza intrepida,
e la pietà magnanima
dal lieto nostro amor s'applauda e canti.

CORO (LICENZA)

Festeggino, rimbombino
in alto suon di giubilo,
di CARLO al NOME AUGUSTO applausi e canti.
Ma più di sua grand'anima
e la costanza intrepida,
e la virtù magnanima
dal lieto nostro amor s'applauda e canti.

41 La misura e l'autodisciplina, virtù proprie di un sovrano, vengono in più punti messe in risalto; ad esempio nell'aria di Cominio, II,9: «Col vincer te stesso / vittoria riporti / d'ogni altra maggior. / Né darti né tórti / può forte quel vanto / che sol ti è concesso / da l'alto tuo cor».

42 Anche nel dramma immediatamente successivo (*Eumene*, 1697) il poeta rafforza il concetto che l'esercizio stesso della virtù sia il più alto premio a cui si possa aspirare: «Premio è l'opra a sé stessa: in eseguirla / seguio il miglior partito; / e soddisfo a' miei voti, e il giusto adempio» recita Antigene (II,18). Per una disamina della poetica di Zeno nei drammi veneziani cfr. ADRIANA DE FEO, *Apostolo Zeno poeta per musica: i drammi del periodo veneziano*, in *Apostolo Zeno. Poesie drammatiche*, Parte I: *Venezia e oltre*, vol. 1: *Da "Gl'inganni felici" (1696) a "Temistocle" (1701)*, Vienna, Böhlau 2021, 15–35.

Lucio Papirio è un dramma che, come *Ifigenia*, concede molto più spazio alla riflessione moralistica sul potere che all'elemento amoroso. Le ragioni di questa scelta poetica vengono illustrate dallo stesso Zeno in una missiva a Pier Caterino del 6 gennaio 1720 nella quale risponde alle riserve che il fratello aveva mosso in merito all'impianto drammatico del libretto:⁴³

Ho caricata poi l'Opera di sentimenti, poiché questi sono ciò che più piace alla Corte, e massimamente al Padrone; e sin quando era in Venezia, e che fui a riverire cotesto Ambasciatore Cesareo, egli me ne diede l'avvertimento, assicurandolo esser questo il piacere della M[aestà] S[ua] la quale benignamente mi assicurò, che niuna delle mie Opere eragli piaciuta più di questa, solo per tal ragione.

Dopo aver precisato d'aver «caricato l'opera di sentimenti» – ovvero di 'forti e nobili' sentimenti al fine d'assecondare i gusti dell'imperatore, che apprezzò molto la *pièce* – Zeno chiarisce quindi i motivi che lo hanno fatto desistere dall'indulgere troppo sul patetico amoroso: scelta che a corte si era rivelata vincente, visto il grande successo del *Lucio Papirio*.

[...] In una Tragedia si possono osservar religiosamente sì fatte regole, anzi si debbono. In un Dramma bisogna dar qualche cosa all'abuso del secolo, alla decorazione, e alla Musica. Io lo veggio verificarsi tutto giorno per isperienza, e nel *Papirio* principalmente, che riusci a meraviglia. Per la mozione degli affetti v'ha quanto basta, massimamente per una Corte, dove il patetico non ha molta voga: il che sarà cagione che spesso mi allontanerò da certe maniere, che io per lo passato, stando in Italia, mi era prescritte. Del resto sono del vostro parere, che l'*Ifigenia* sia migliore del *Papirio*: ma pure qui è piaciuto questo molto più, che l'altra.

Il seguito dell'opera fu molto grande e *Lucio Papirio* divenne il dramma viennese con la fortuna più duratura, rimanendo sui palcoscenici europei fino alla fine del secolo.⁴⁴

Se *Lucio Papirio* racchiude in sé le virtù di Carlo VI,⁴⁵ *Nitocri* (1722) ispirandosi ad Elisabetta Cristina, rappresenta forse il culmine della 'poetica di corte' di Zeno, espri-

43 *Lettere di Apostolo Zeno* (ed. 1752), II, lettera 61, p. 96–97. Zeno dapprima spiega la scelta del nome della protagonista affinché questa non risultasse «disgustosa all'orecchio nella musica». Scrive: «Vi rendo grazie degli avvertimenti, che mi date intorno al Papirio. Molte delle cose, che non vi approvate, io l'aveva prevedute; ma espressamente ho voluto farle: ed eccone le ragioni. Non ho dato il nome di Fabia alla figliuola di Marco Fabio, poiché pur troppo la ripetizione del nome di Fabio nel padre e nel figliuolo era disgustosa all'orecchio nella musica: il qual disgusto si sarebbe accresciuto se vi aggiugneva anche quello di Fabia. Ho preso il nome di Rutilia non affatto straniero nella gente Fabia, stante il cognome di Rutiliano che aveva il fratello per le cagioni che voi sapete».

44 Per la storia della ricezione del *Lucio Papirio* si rimanda all'apparto all'edizione critica APOSTOLO ZENO, *Poesie drammatiche*, Parte II: *Al servizio cesareo*.

45 Cfr. ELISABETH THERESIA FRITZ-HILSCHER, *Dynastie – Staat – Identität. Panegyrische topoi in den Opern und componimenti musicali für Karl VI.*, in *The Eighteenth-Century Italian Opera Series. Metamorphoses*

mendo il trionfo dell'illuminismo cattolico sulla scena. Tema che entra nel vivo nel recitativo della protagonista eponima, che si inserisce nel noto dibattito dell'epoca in Europa sull'origine del potere monarchico:

NITOCRI Né timor, né minaccia
 far mi può scellerata. Io qui le veci
 sostengo degli dii. Finché sul trono
 sta giustizia con me, regina io sono.
 [...] Altro dover più forte
 non v'ha, dopo gli dii,
 di quel di un buon vassallo.
 Vita, parenti, amici,
 tutto al re si pospone;
 tutto al pubblico ben. La legge è questa
 di natura più sacra, e la più onesta. (III,2)

La regina è pronta a sacrificare sé stessa, a essere «a sé stessa crudele» rinunciando al suo amore, o meglio, a sublimarlo nell'amore per i sudditi, in ossequio alla pubblica felicità.⁴⁶ Un concetto che viene rafforzato nella sua scena monologo (III,14) dove ancora una volta l'«arte di ben reggere sé stesso» cara al Muratori è al centro dell'azione.⁴⁷

Cor di Nitocri, è tempo
 ch'io ti punisca, e regni
 sopra di te. Tu mi facesti ingiusta;
 tu mi fai vile. Usi sua possa amore:
 voglio punirti; ubbidir devi, o core.
 Ardua è l'impresa: il sento. Esser convenni
 a me stessa crudel. Ma non importa.

of the Opera in the Imperial Age, a cura di Petr Macek e Jana Perutková, Praga, Koniasch Latin Press 2013, 11–19. Sulla retorica dell'encomio poetico cfr. ERICA KANDUTH, *Das Herrscherlob des italienischen Hofdichters in Wien, in Italia-Austria*, 183–206.

46 Il tema sarà poi il fulcro della poetica metastasiana già dal suo debutto viennese (*Il Demetrio*). Basti qui solo accennare al passaggio dell'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima* (Parigi 1782, p. 264) dove il Metastasio parla dell'utilità del teatro, sottolineandone però anche il fine edonistico, ovvero il diletto. «L'obbligo principale di questo (come buon poeta) si è assolutamente ed unicamente quello di dilettere: l'obbligo poi del poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando per la via del diletto, l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario».

47 Vedi nota 36.

Soffrirò, purché vinca.
 Virtù, gloria, ragion, delle grand'alme
 protettrici e custodi,
 sostenete i miei sforzi! e di sì fiera
 lotta fatemi uscir, benché infelice,
 di me stessa regina e vincitrice.

Il recitativo di Mirteo (III,16) condensa poi il cuore del dramma: «Ognuno ha il suo dover. Nasce il re a tutti; / e tutti al re. Qualora / chieggalo il comun bene, il re si esponga». E ciò incarna sul palcoscenico lo spirito di una fase storica che vede la trasformazione dell'immagine del sovrano assoluto in un monarca illuminato, responsabile del benessere dei suoi sudditi, e che governa anche attraverso una *esemplare* virtù.⁴⁸

Nel coro conclusivo (i cui temi, proprio come nel *Lucio Papirio*, vengono ripresi dalla *licenza*), si celebra l'apoteosi della ragionevolezza e della virtù; ovvero della vittoria dei nobili sui bassi affetti.

CORO

Forte è amor; ma non invito.
 Da un gran core egli è sconfitto;
 e virtù ne ottien la palma.

Ei ne sta con onta e pena;
 ma in mirarti, o *regal donna*,
 prende ardir, si rasserena;
 e s'inchina a sì grand'alma.

LICENZA

Ritor la palma a' vincitori affetti
 vanto è d'anima forte;
 ma gloria è assai maggior d'anima eccelsa
 non aver mai ceduto, e starsi in guisa
 che la bassa de' sensi
 turba servil tumultuar non osi
 contra ragion, che li corregge e affrena.
 Tal da quel dì, che d'onor colmo e gioia
 con fausto giro oggi ricorre a noi,
 il tuo si vide ad ogni scossa invito,
 e magnanimo core, AUGUSTA ELISA,
 non dar loco ad affetti, o darlo a quelli,
 per cui pregio ha virtude.

48 Questi temi non si possono slegare dall'immenso sostrato culturale su cui poggia la poesia per musica di Zeno, che in prima istanza era un grande erudito: il re, visto come il custode della felicità dei sudditi, è il messaggio essenziale di diverse opere francesi del XVII secolo sull'educazione del futuro principe, come il trattato morale *De l'Education d'un Prince* di Pierre Nicole (1670), e il romanzo *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699) di François de Salignac de La Mothe-Fénelon, che sottolineano lo spirito di sacrificio che deve animare il buon sovrano, affinché diventi un modello di comportamento per i suoi sudditi.

L'esito di *Nitocri* fu trionfale, come Zeno, senza nascondere un certo orgoglio, riferisce a Pier Caterino nella lettera del 29 agosto 1722:⁴⁹

Qual applauso abbia incontrato il mio componimento, io non ve lo posso esprimere. Meglio lo intenderete da altri. È opinione universale che io né abbia composto, né possa comporne un migliore. L'Imperatore disse in pubblico che *si fatte opere non si vedevano in Italia, perché in Italia non v'era un altro Apostolo Zeno che sapesse comporne.*

La questione dell'origine del potere monarchico e della successione al regno è anche al centro dell'*Ormisda* (1721), uno dei drammi più fortunati del periodo viennese di Zeno.⁵⁰ Non si può infatti prescindere dal fatto che nella dinastia degli Asburgo a inizio Settecento il nodo della successione dinastica era stato dirimente, ed aveva animato la geopolitica europea dell'epoca con la guerra di successione spagnola e poi con la Prammatica Sanzione. Oltre alle allusioni alla situazione politica contingente, il dramma è volto al fine morale-didascalico, dichiarato già nell'*argomento*, con una sorta di intento programmatico: «Nel dramma passato [*Meride e Selinunte*]⁵¹ si son fatti vedere i buoni effetti dell'amicizia. In questo si è procurato di por sotto gli occhi i cattivi effetti dell'odio».

Il personaggio di Artenice coi suoi «amori generosi», come scrisse Zeno nell'*argomento*, è una tipica figura di sovrana illuminata che regna sui sudditi, ma soprattutto su sé stessa (II,10):

⁴⁹ *Lettere di Apostolo Zeno* (ed. 1785), III, lettera 588, p.352.

⁵⁰ Il dramma è anche molto significativo perché si presenta come un vero e proprio compendio di archeologia orientale nelle didascalie precise e circostanziate, che diedero all'opera una forte dimensione spettacolare. Il culmine della spettacolarità nei drammi viennesi venne poi raggiunto con *Gianguir* (1724), che per l'imponenza dell'apparato scenico e la maestosità della rappresentazione può essere definito un *grand-opéra ante litteram*. Sulla fortuna del *Gianguir* e le sue messe in musica nel Settecento rimando al saggio di Angela Romagnoli, *Apostolo nel Mogol e Gianguir in Europa: un libretto fortunato e le sue intonazioni*, in *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, a cura di Federica Rovelli, Claudio Vellutini e Cecilia Panti, Pisa, ETS 2021, 223–257.

⁵¹ Il riferimento è ai sentimenti di lealtà e generosità che animano i due protagonisti eponimi, Meride e Selinunte, i cui atti virtuosi avevano condotto il sovrano Dioniso al perdono di Selinunte, che si era macchiato dell'omicidio dell'impostore Timocrate. Secondo la lettera di Zeno ad Andrea Cornaro del 30 agosto 1721, l'opera ebbe uno straordinario successo (la musica fu di Giuseppe Porsile): «Giovedì si è recitata per la prima volta la mia opera. Non ve ne scrivo il successo perché vi direi mirabilia. L'applauso di questa ha superato quello di tutte l'antecedenti. La piazza ne sentirete discorrere certamente, mentre ne verrà scritto da molti. I padroni si sono espressi meco in termini molto generosi e obbliganti: sicché ne sono soddisfattissimo». *Meride e Selinunte*, che il celebre poeta francese Jean-Baptiste Rousseau definì «il più bello intreccio che si potesse fare in tragedia», presenta uno scenario speculare ai *Rivali generosi*, ma nel dramma viennese il poeta pone maggiore enfasi sull'etica del sovrano illuminato.

MITRANE (*ad Artenice*)

Nata a regnar, tal ben cominci il regno.

Segui a regnar così sul proprio cor;
 e facil ti sarà
 regger a senno tuo l'altrui dover.
 Se in lega e in amistà
 con la virtude ognor fosse il poter,
 pace saria il regnar,
 ed il servir piacer.

Il tema dell'autocontrollo del regnante, che deve mostrarsi sempre razionale e mai lasciarsi trasportare dal turbine degli affetti (espressione della *contenance* – uno dei pilastri dell'opera del Settecento) e nel cui animo nobile possono albergare i soli 'affetti virtuosi', trova un antecedente già nel *Pirro* (Venezia 1704):

CASSANDRO Taccia, se nuoce: il regno
 sia il primo amor; poi si compiaccia al senso.
 Possesso di beltade
 non è del re, del minor volgo è il bene.

Nei suoi drammi Zeno concepisce il potere del sovrano piuttosto in termini etici che specificamente politici («Regni dà natura e sorte; / ma più bei li dà virtù»; sancisce il coro finale dell'*Ormisda*). I temi dell'autodisciplina e della prevalenza della ragion di stato (l'amore per la patria) sui propri affetti, del buon sovrano, visto come padre del suo popolo, animano l'ultimo dramma veneziano di Zeno: *Alessandro Severo*. I versi che il poeta affida al protagonista eponimo dimostrano quanto sia difficile l'esercizio del potere per il regnante che governa con giustizia e munificenza, e che vuole essere devoto padre dei suoi sudditi:⁵²

52 Una certa suggestione Zeno deve averla trovata nel *Telemaco* di Fénelon, emblema dell'illuminismo cattolico. Il romanzo, scritto per l'educazione del Delfino di Francia, è incentrato sul tema del monarca ideale (un monarca elettivo, scelto dai sudditi e non – solo – elevato al potere per grazia divina) che trova la felicità dalla virtù, e che diventa padre del suo popolo facendolo vivere nell'abbondanza: «Heureux, disoit Mentor, le peuple qui est conduit par un sage roi! il est dans l'abondance; il vit heureux, et aime celui à qui il doit tout son bonheur. C'est ainsi, ajoutoit-il, ô Télémaque, que vous devez régner, et faire la joie de vos peuples, si jamais les dieux vous font posséder le royaume de votre père. Aimez vos peuples comme vos enfants; goûtez le plaisir d'être aimé d'eux; et faites qu'ils ne puissent jamais sentir la paix et la joie sans se ressouvenir que c'est un bon roi qui leur a fait ces riches présents. [...] Heureux, me disoit-il sans cesse, le peuple qu'un sage roi conduit ainsi! mais encore plus heureux le roi qui fait le bonheur

ALESSANDRO Le suppliche vassalle
 qui son raccolte. È padre
 de' popoli il regnante.
 Quel giorno, in cui non sono
 o benefico o giusto
 da' miei fasti si escluda. Io l'ho perduto. (I,6)

La clemenza e la magnanimità del protagonista vengono elevate ad essenza della regalità, preannunciando così la fase viennese di Zeno, ma non solo: il magnanimo imperatore «clemente e generoso» anticipa soprattutto il «clemente e giusto» eroe metastasiano (*La clemenza di Tito*, Vienna 1734), vero emblema del sovrano illuminato.⁵³ Anche Alessandro Severo, come poi Tito, perdona i propri nemici e sacrifica tutto alla ragion di stato.⁵⁴

Ma già dal confronto tra l'*Alessandro Severo* e la successiva *Ifigenia* si assiste a come la vena moraleggiante dei suoi drammi, espressa soprattutto nel concetto della regalità intesa come servizio, andò progressivamente ad accentuarsi. Se infatti nel suo ultimo libretto veneziano buona parte dell'azione si basava sulla gelosia che l'imperatrice madre Giulia Mammea nutre nei confronti della sventurata Sallustia, sposa del figlio imperatore Alessandro, questi elementi relativi ai 'bassi affetti' nella fase viennese, scrivendo per "il più grande monarca della terra", andranno ad indebolirsi.

de tant de peuples, et qui trouve le sien dans sa vertu! Il tient les hommes par un lien cent fois plus fort que celui de la crainte, c'est celui de l'amour». Cit. da *Oeuvres de Fénelon, Archevêque de Cambrai, publiées d'après les manuscrits originaux et les éditions les plus correctes; avec un grand nombre de pièces inédites*, tomo XX, Parigi, J. A. Lebel 1824, 24, 26. Si rimanda inoltre alla miscellanea *Le avventure delle "Avventures"*. Traduzioni del "Télémaque" di Fénelon tra Sette e Ottocento, a cura di Marco E. L. Guidi e Marco Cini, Pisa, ETS 2017.

53 Cfr. ELISABETH GARMS-CORNIDES, *Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio. Die Italiener im geistigen Leben Wiens*, in *Formen der europäischen Aufklärung. Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*, a cura di Friedrich Engel-Janosi et alii, Vienna, Verlag für Geschichte und Politik 1976, 224–250.

54 Non sfugge l'analogia coi due versi di recitativo del protagonista metastasiano («TITO Ma che, se mi niegate / che benefico io sia, che mi lasciate?») che precedono l'aria: «Del più sublime soglio / l'unico frutto è questo; / tutto è tormento il resto / e tutto è servitù / Che avrei, se ancor perdessi / le sole ore felici / ch'ho nel giovar gli oppressi / nel sollevar gli amici / nel dispensar tesori / al merto e a la virtù?» (I,5). Il recitativo di Alessandro echeggia inoltre *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle* (1688) di Jean de La Bruyère, trattato che porta avanti la tematica del re come buon padre: «Nommer un roi 'père du peuple' est moins faire son éloge que l'appeler par son nom ou faire sa définition»; JEAN DE LA BRUYÈRE, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle suivis du discours à l'Académie et de la traduction de Théophraste*, Parigi, Garnier 1839, 203. Il tema del re come buon pastore del suo popolo è al centro del *Re pastore* (Vienna 1751) di Pietro Metastasio, che molto deve alla poetica zeniana.

Che la permanenza alla corte di Vienna e la scrittura dei drammi sottoposti al «purgatissimo discernimento e giudizio»⁵⁵ della coppia imperiale rappresentino il coronamento ideale della poesia zeniana lo afferma egli stesso quando, nella dedica delle sue *Poesie sacre drammatiche* del 1735, scrive che:

chiunque si fosse preso il pensiero di voler questi confrontare con quelli che per l'addietro io avea divulgati in Italia, la molta differenza agevolmente ne ravvisasse, e venisse a conoscere quanto negli ultimi avessi in tutte le parti le cose mie migliorate, dandone a Voi, come ne avete il merito tutto, tutta finalmente la lode.

Al centro della poetica di Zeno vi era sempre stato il fine didascalico dei drammi, che ora, lontano dal consenso e dalla volatilità propria dei teatri impresariali, scrive osservando la «maturità di consiglio ne' dubbi affari, o magnanimità di perdono nell'offese sofferte, o moderazione ne' tempi prosperi, o fermezza ne' casi avversi». Ma al contempo vuole anche allontanarsi dalla pura piaggeria cortigiana, a cui non era votato: si era infatti sempre tenuto lontano dalla composizione di testi encomiatici.⁵⁶ Aveva ricercato e perseguito piuttosto il fine alto della poesia (la cui maestra era per lui, come per il Muratori, la filosofia morale) portando sul palcoscenico le virtù esemplari.

Continua Zeno nella dedica agli augustissimi padroni:

dovunque io trovava memorabili esempi o di costante amicizia, o di amor coniugale, o di man forte a sollievo degli innocenti, o di cuor generoso a ristoro de' miserabili; dovunque in fine mi si affacciavano atti di beneficenza, di giustizia, di temperanza, o d'altre virtù, tanto più commendate ne' principi, quanto più necessarie.

55 Questo il passo completo in cui Zeno afferma come la scuola di virtù ideale, incarnata dalla coppia imperiale, avesse ispirato la sua poesia: «Questa è stata la scuola, in cui per diciassette e più anni mi sono ingegnato di andarmi approfittando, per dar peso e ornamento a que' poetici componimenti che sotto gli occhi Vostri, e sotto l'esame del Vostro purgatissimo discernimento e giudizio, o rappresentar si doveano sopra il teatro, o nella chiesa cantarsi [...]». *Poesie sacre drammatiche di Apostolo Zeno storico e poeta cesareo, cantate nella imperial cappella di Vienna*, Venezia, presso Cristoforo Zane 1735.

56 Uniche eccezioni sono l'azione scenica *Temistocle* (Vienna 1701) e la serenata *Psiche* (Vienna 1721). Durante la sua attività alla corte viennese queste necessarie 'incombenze teatrali' furono appannaggio quasi esclusivo di Pietro Pariati, che era lì attivo come poeta di corte già dal 1714.

Epilogo

Ifigenia in Aulide inaugura il fortunato periodo viennese di Zeno, caratterizzato da un contenuto più marcatamente politico dei drammi, dalla riflessione sul potere monarchico, dalla regalità intesa come servizio e quindi dalla ricerca dell'esemplarità morale: il «grande e sublime nelle azioni e ne' ragionamenti».⁵⁷

Al centro della *fabula* sono i temi della gloria, della giustizia, della magnanimità del sovrano, che spesso è oppresso dal peso del comando, ma che proprio attraverso questi «forti e nobili affetti» si lascia condurre nella difficile arte del regnare. Sono questi temi già presenti nelle sue prove drammatiche per i teatri della Serenissima (*I rivali generosi*, *Eumene*, *Faramondo*, *Pirro*, *Alessandro Severo*), ma che possono trovare così il loro compimento ideale proprio nella corte del colto e raffinato Carlo VI e del suo «castigatissimo Imperial Teatro».⁵⁸ I drammi viennesi sono caratterizzati anche da cori sontuosi, sentenziosi, da un'attenzione alla dimensione spettacolare del dramma, con didascalie sceniche elaborate, e spesso da un encomio 'velato'. Se è vero infatti che Zeno, come precisò egli stesso in più occasioni, non scriveva volentieri testi celebrativi, non è difficile scorgere nei protagonisti dei libretti viennesi le sembianze (e le virtù) dei suoi «augustissimi padroni», Carlo VI ed Elisabetta Cristina.

Zeno considerava il teatro soprattutto come una scuola di vita, al centro della sua poetica è la funzione morale e didascalica della poesia drammatica, che mira, oltre ad una purificazione linguistica, ad offrire esempi di rettitudine e virtù.

Tutto ciò era alla base della stima che Carlo VI ebbe per l'erudito veneziano; come lo stesso Zeno, ormai quasi alla fine della sua lunga vita, confidò a Forcellini, e che forse meglio di tutto condensa la cifra stilistica del 'poeta' Apostolo Zeno. Il diarista riporta infatti:⁵⁹

Aver amato i tragici greci, e seguito principalmente Euripide per la gravità delle sentenze, ed essergli piaciuto il verseggiar sentenzioso. Per questo l'imperatore era solito dirgli che gli piacevano i suoi drammi, perché da essi imparava a vivere.

57 A. ZENO, *Poesie sacre drammatiche*, [IV].

58 La definizione è di Scipione Maffei, che loda il «castigatissimo Imperial Teatro», dove il «piissimo Carlo VI, che intendeva a maraviglia la musica, con l'originale di essa in mano attentamente ascoltare osservando si compiaceva». *De' teatri antichi e moderni*, Verona, Carattoni 1754, 28–29.

59 M. FORCELLINI, *Diario zeniano*, 36.

Tabella 12.1 I libretti viennesi di Apostolo Zeno

Libretto	Messa in musica	Prima rappresentazione
<i>Ifigenia in Aulide</i> Dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sac. ces. e catt. real maestà di Carlo VI	A. Caldara	<i>Hoftheater</i> 5 novembre 1718
<i>Sirita</i> Dramma per musica da rappresentarsi nell'Imperial Favorita per comando della sacra ces. e catt. real maestà di Carlo VI [...] per le felicissime nozze de' serenissimi principi Maria Gioseffa arciduchessa d'Austria, e Federico Augusto principe ereditario di Sassonia	A. Caldara	Favorita 21 agosto 1719
<i>Lucio Papirio dittatore</i> Dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sac. ces. e catt. real maestà di Carlo VI	A. Caldara	<i>Hoftheater</i> 4 novembre 1719
<i>Psiche</i> [Serenata; manca libretto a stampa]	A. Caldara/ J. J. Fux	Sala nel palazzo imperiale 19 novembre 1720
<i>Meride e Selinunte</i> Dramma per musica da rappresentarsi nell'Imperial Favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio [...] di Elisabetta Cristina imperadrice regnante per comando [...] di Carlo VI	G. Porsile	Favorita 28 agosto 1721
<i>Ormisda</i> Dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sac. ces. e catt. real maestà di Carlo VI Imperadore	A. Caldara	<i>Hoftheater</i> 4 novembre 1721
<i>Nitocri</i> Dramma per musica da rappresentarsi nell'imperial Favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della sac. ces. catt. real maestà di Elisabetta Cristina imperadrice regnante, per comando della sac. ces. catt. real maestà di Carlo VI	A. Caldara	Favorita 30 agosto 1722
<i>Euristeo</i> Dramma per musica da rappresentarsi nell'imperial Palazzo da dame e cavalieri per comando della real maestà di Carlo VI imperador de' Romani	A. Caldara	Sala nel palazzo imperiale 16 maggio 1724
<i>Andromaca</i> Dramma per musica da rappresentarsi nell'imperial Favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio [...] di Elisabetta Cristina imperadrice	A. Caldara	Favorita 28 agosto 1724
<i>Gianguir</i> Dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo [...] di Carlo VI imperadore de' Romani	A. Caldara	<i>Hoftheater</i> 4 novembre 1724
<i>Semiramide in Ascalona</i> Dramma per musica da rappresentarsi nel giardino dell'Imperial Favorita festeggiandosi il [...] giorno natalizio di Elisabetta Cristina imperadrice regnante, per comando [...] di Carlo VI imperadore de' Romani	A. Caldara	Favorita 28 agosto 1725
<i>I due dittatori</i> Dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sac. ces. e catt. real maestà di Carlo VI imperadore de' Romani	A. Caldara	<i>Hoftheater</i> 4 novembre 1726

Libretto	Messa in musica	Prima rappresentazione
<i>Imeneo</i> Dramma per musica da rappresentarsi nel giardino dell'imperial Favorita festeggiandosi il giorno natalizio [...] di Elisabetta Cristina imperadrice regnante	A. Caldara	Favorita 28 agosto 1727
<i>Ornospade</i> Dramma per musica da rappresentarsi nella sacra corte per il nome gloriosissimo della sac. ces. e catt. real maestà Carlo VI imperadore de' Romani	A. Caldara	<i>Hoftheater</i> 4 novembre 1727
<i>Mitridate</i> Dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sac. ces. e catt. real maestà Carlo VI imperadore de' Romani	A. Caldara	<i>Hoftheater</i> 4 novembre 1728
<i>Caio Fabrizio</i> Dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sac. ces. e catt. real maestà di Carlo VI imperadore de' Romani	A. Caldara	<i>Hoftheater</i> 13 novembre 1729
<i>Enone</i> Dramma per musica da rappresentarsi nel giardino dell'imperial Favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della S. C. C. maestà Elisabetta Cristina [...] per comando della [...] maestà Carlo VI imperadore [...]	A. Caldara	Scritto nel 1729; <i>prin-</i> <i>ceps</i> 1730; Prima rappre- sentazione: Favorita 28 agosto 1734

13. IL VENCESLAO DI APOSTOLO ZENO A VIENNA (1725)

VARIANTI DEL POETA PER L'IMPERATORE

Silvia Urbani (Venezia)

Abstract: In November 1725, for the Emperor Charles VI's name day, Apostolo Zeno, poet and court historian, re-staged his *dramma per musica Venceslao*, first performed in Venice in 1703, with the music by Carlo Francesco Pollarolo. On this occasion, Zeno modifies the old text, adapting it to the new taste and the new theatrical context. An autograph manuscript of the poet bound in a composite codex of the Biblioteca Marciana including other dramas by Zeno allowed the identification of the author's variants and their interpretation. Four main types of them can be found: adjustments to delete some hypertrophic motives of baroque origins, dramaturgical changes affecting the structure of the drama, reshapings due to questions of *biéneance*, and finally lexical interventions to improve the poetic style.

Keywords: Apostolo Zeno, Antonio Caldara, *Venceslao*, Italian Opera in Vienna.

Il 13 luglio 1718, prestando fede alle parole di Francesco Negri, Apostolo Zeno abbandona Venezia, «quel suolo che l'aveva veduto nascere e che per lo spazio di quasi cinquant'anni gli avea porto continuato soggiorno»,¹ per raggiungere la capitale dell'impero asburgico. Arriva a Vienna due mesi più tardi, con buona probabilità di pessimo umore, a causa di una gamba «spezzata» e rabberciata alla bell'e meglio a Pontebba da «un uom [...] che godea qualche fama nell'arte di acconciare le ossa».² Nei pressi del confine, infatti, durante il viaggio, era rimasto vittima di un disastroso incidente stradale. Accolto con tutti gli onori dall'*establishment* italiano residente nella capitale asburgica, assume la carica di «poeta e storico» cesareo, rinunciando al titolo di «primo poeta» per compiacere all'amico Pariati, che rivestiva quel ruolo a corte ormai da quattro anni, e auspicando di «sostenere con decoro e l'una e l'altra incombenza, tanto fra sé diverse: mentre l'una si fonda sul falso e l'altra tutta sul vero».³

1 FRANCESCO NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Venezia, tipografia di Alvisopoli 1816, 187–188.

2 *Ivi*, 191.

3 *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo raccolte e trascritte da Giulio Bernardino Tomitano opitergino membro del collegio elettorale dei dotti. Oderzo MDCCCVIII*, I-FI, Ms. Ashburnham 1788; lettera 336, ad Antonio Vallisneri, Vienna 15 ottobre 1718, c. 156r.

E come pentirmi d'esser andato da un principe che m'amava tanto? Io non credo d'esser mai stato amato tanto da niun amico del mondo quanto da Carlo.⁴

Questa dichiarazione del drammaturgo veneziano è contenuta nel *Diario zeniano*, una sorta di scartafaccio in cui l'erudito Marco Forcellini annota, senza ordine, man mano che capitano, notizie e confidenze raccolte dalla viva voce di Apostolo nel salotto o nella camera da letto di casa Zeno negli ultimi anni di vita del poeta.⁵ Lo zibaldone offre un ricco e gustoso quadro anche del periodo viennese, della vita a corte e delle conversazioni, *vis à vis*, fra l'imperatore e il poeta, impegnati a discettare di argomenti di svariata natura: alta cucina, ovvero di erudizione letteraria, lapidaria e monetaria ma anche di bassa, di vera e propria gastronomia, come ad esempio della qualità delle sardelle dell'Adriatico, servite per pranzo all'imperatore e sottoposte al giudizio del palato del drammaturgo veneziano.⁶

Per la cesarea padronanza, tra il 1718 e il 1729, Zeno compone o rispolvera circa una ventina di drammi, destinati alle rappresentazioni per le consuete ricorrenze familiari e ufficiali, e una decina di azioni sacre «da cantarsi nell'augustissima cappella».⁷

Nell'estate 1725 licenziata *Semiramide in Ascalona* in programma il 28 agosto per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina, Apostolo si dedica alla stesura del dramma successivo previsto per la solita rappresentazione del 4 novembre, giorno dell'onomastico dell'imperatore. Ma la salute cagionevole del poeta, indebolita da una lunga e fastidiosa patologia, lo costringe a interrompere la redazione. Il drammaturgo ne comunica la decisione, con dispiacere e con dovizia di particolari, all'amica Luisa Bergalli in una lettera inviata alla fine di agosto:

Libero appena di un incomodo me ne sopraggiugne un altro. Sono più di dieci giorni che mi sto in casa, confinatovi da un copioso corso di sangue emorroidale, che mi ha oltremodo indebolito il capo e le gambe. [...] Ciò farà che per quest'anno non darò compimento al secondo

4 MARCO FORCELLINI, *Diario zeniano*, a cura di Corrado Viola, Pisa – Roma, Fabrizio Serra 2012, 79.

5 Marco Forcellini (1712–1793), poeta ed erudito, frequentò a lungo la casa di Zeno e ne raccolse le confidenze; dopo la morte del poeta, Forcellini ne riuni la corrispondenza chiedendo in prestito le lettere zeniane a quanti avevano corrisposto con lui, pubblicandone 962 (*Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo. Nelle quali si contengono molte notizie attinenti all'istoria letteraria de' suoi tempi; e si ragiona di libri, d'iscrizioni, di medaglie, e d'ogni genere d'erudita antichità*, 3 voll., Venezia, Pietro Valvasense 1752) e conservandone molte di inedite. Al *Diario* di Forcellini attinge a piene mani Francesco Negri, come confessa lo stesso autore nell'introduzione alla sua biografia di Zeno (pp. 7–15); cfr. GIORGIO RONCONI, *Il «ricoverato» Marco Forcellini familiare di Apostolo Zeno*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti già Accademia dei Ricoverati», CVII, 39–68; e MARCO BIZZARINI, *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, «Studi Musicali», XXXVII/1, 2008, 101–141.

6 M. FORCELLINI, *Diario zeniano*, 49–50.

7 Cfr. FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, Vienna, A. Sestl 1955, 102–140.

dramma, di cui non ho fatti che i due primi atti, tre restandomene a terminarlo. Il soggetto n'era *Caio Mario in Minturno*.⁸

Di questo dramma rimasto incompiuto si conservano nel fondo Zeno della biblioteca Marciana di Venezia alcuni abbozzi autografi.⁹

Saggio e previdente però, qualche settimana prima aveva scritto a Venezia al fratello Pier Caterino pregandolo di inviargli una copia delle prime edizioni del *Lucio Vero* e del *Venceslao*, perché potesse adattarne uno, in caso di emergenza, per la rappresentazione dei primi di novembre.¹⁰ Peggiorate le condizioni di salute, Zeno decide di risfoderare, con alcuni ritocchi, il *Venceslao*,¹¹ forse un omaggio all'imperatore, che tra i numerosi nomi di battesimo annovera anche Wenzel.¹² Si tratta di un soggetto drammatico di ambientazione medievale che ha il suo antecedente nella *tragicomédie* francese *Venceslas*¹³ di Jean Rotrou, a sua volta un rifacimento della *comedia* spagnola *No hay ser padre siendo rey*¹⁴ di Francisco de Rojas Zorrilla, antecedente peraltro sottaciuto nei paratesti del libretto zeniano. Alla fonte ufficiale francese si può inoltre congetturare che il

8 *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno*, lettera 495, a Luisa Bergalli, Vienna 25 agosto 1725, c. 228v.

9 APOSTOLO ZENO, *Caio Mario in Minturno*, autografo, I-Vnm Cod. It., cl. IX 9 (=6447), cc. 80–94, 116–133, 173–182, 188–191, e APOSTOLO ZENO, *Caio Mario in Minturno*, Cod. It., cl. IX 528 (=7519), cc. 5–6, 59; cfr. GIOVANNI POLIN, *Nell'officina del librettista: autografi zeniani alla Biblioteca Marciana di Venezia*, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4–5 ottobre 2013), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea" 2018, <https://www.conservatoriocilea.it/index.php/produzione-e-ricerca/1289-pubblicazioni-online> (accesso del 17.6.2024); SILVIA URBANI, *Il "Caio Mario in Minturno", gli abbozzi, l'interprete, l'allestimento mancato (Vienna, 1725) e le «ostinate effusioni sanguinee» di Apostolo Zeno*, in *Viaggi italo-francesi. Scritti musicali per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, Lucca, LIM 2020, 11–24.

10 *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi e si ragiona di libri, d'iscrizioni, di medaglie e d'ogni genere d'erudita antichità, seconda edizione, in cui lettere già stampate si emendano e molte inedite se ne pubblicano*, IV, Venezia, Francesco Sansoni, 1785, lettera 656, a Pier Caterino Zeno, Vienna 4 agosto 1725, p. 46.

11 *Venceslao dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sacra cesarea e cattolica real maestà di Carlo VI imperadore de' Romani sempre augusto, per comando della sacra cesarea e cattolica real maestà di Elisabetta Cristina imperadrice regnante, l'anno MDCCXXV. La poesia è del signor Apostolo Zeno, poeta ed storico di sua maestà cesarea e cattolica. La musica è del signor Antonio Caldara, vice-maestro di cappella di sua maestà cesarea e cattolica. Vienna d'Austria, appresso Giovanni Pietro van Ghelen, stampatore di corte di sua maestà cesarea e cattolica.*

12 «Karl, Franz, Joseph, Wenzel, Balthasar, Johann, Anton und Ignaz», cfr. l'introduzione di Stefan Seitschek al catalogo *300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers*, a cura di Stefan Seitschek, Herbert Hutterer, Gerald Theimer, Vienna, Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchiv 2011, 14.

13 JEAN ROTROU, *Venceslas*, Paris, Antoine de Sommerville 1648.

14 FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, *No hay ser padre siendo rey*, in *Parte primera de las comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones 1640, 23–47.

drammaturgo veneziano abbia intrecciato anche la riscrittura napoletana della *comedia* spagnola, *Non è padre essendo re* di Carlo Celano, con la quale concorda, destando qualche sospetto, nell'introduzione del medesimo secondo intreccio.¹⁵

Venceslao, il personaggio eponimo, è l'anziano e inflessibile sovrano di Polonia, straziato da un profondo turbamento interiore dovendo decidere del destino del figlio maggiore, responsabile di un fratricidio: la ragion di stato ne decreta la condanna a morte, la natura ne implora il perdono. Malgrado l'effettato delitto, e ricorrendo ai classici espedienti dell'equivoco, dello scambio di persona, del travestimento, dell'oscurità e della veloce elaborazione del lutto, l'intreccio, come da copione, avrà il suo finale lieto completo di ben due imeni. L'intonazione è affidata ad Antonio Caldara, vicemaestro di cappella di corte. Il *cast* in scena a Vienna, come di consueto assente nei paratesti del libretto, si ricava dalla bella copia manoscritta della partitura di Caldara proveniente dal fondo musicale della *Hofkapelle* e conservata presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.¹⁶

Di alcuni cantanti l'identità è certa. Casati è il contralto Pietro, virtuoso della cappella di corte dal 1717 fino al 1745, anno della sua morte. La Faustina è la celebre mezzosoprano Faustina Bordoni, «cantatrice onesta e civile»¹⁷ per la quale Zeno nutre una profonda ammirazione e, come si desume da una lettera inedita indirizzata da Apostolo a Pier Caterino il primo settembre 1725, il poeta aveva concepito proprio per lei il personaggio di Giulia del *Caio Mario in Minturno*.¹⁸ Va ricordato che la Faustina aveva già cantato nel ruolo di Lucinda nel rifacimento del *Venceslao* intonato da Giovanni Maria Capelli allestito nel teatro della corte di Parma nella primavera del

15 CARLO CELANO, *Non è padre essendo re*, Napoli, De Bonis 1663; per le fonti del *Venceslao* di Apostolo Zeno, cfr. SILVIA URBANI, *Il "Venceslao" di Apostolo Zeno: fonti dichiarate, remote e sottaciute*, «Quaderni del San Pietro a Majella», I, 2020, 73–86.

16 *Venceslao dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sacra cesarea e cattolica real maestà di Carlo VI, imperadore de' Romani sempre augusto per comando della sacra cesarea e cattolica real maestà di Elisabetta Cristina, imperadrice regnante, l'anno 1725. La poesia di Apostolo Zeno, poeta ed istorico di sua maestà cesarea e cattolica. La musica di Antonio Caldara, vicemaestro di cappella di sua maestà cesarea e cattolica*, ms. A-Wn Mus.Hs. 18228/1, c. 1v.

17 *Notizie estratte di lettere inedite di Ap. Zeno e d'altri, per opera del Forcellini*, I-Vmc Cod. Cic. 3430.15, c. 20.

18 «Qual opera si farà per S. Carlo, io non lo so: ma il mio *C. Mario* non certamente, poiché non sono per quest'anno in istato di potervi applicare di che per altro ho dispiacere mentre avendolo concepito principalmente per farvi comparire la Faustina non troverò, partita lei, chi possa adeguatamente sostenere con forza e con bizzarria il personaggio di Giulia moglie di esso *C. Mario*», *Lettere inedite*, lettera 496, a Pier Caterino Zeno, Vienna 1 settembre 1725, c. 228v; citata in MARCO BIZZARINI, *Griselda e Atalia: exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zeno*, Tesi di Dottorato, Università di Padova 2008, Appendice, 192.

1724.¹⁹ La Ambreville è il contralto Anna, futura moglie del violoncellista e compositore Giovanni Perroni e sorella del soprano Rosa, tutti e tre musicisti della cappella di corte di Carlo VI. Borosini è il tenore Francesco, marito di Rosa d'Ambreville e cognato di Anna, poliedrico suddito dell'imperatore. Musicista di corte e impresario del *Kärntnertortheater*, Borosini è anche l'autore di una divertente «burletta» con parti in napoletano, incisi in lingua franca e lunghi tratti in veneziano con qualche coloritura lombarda, scritta per una compagnia di dilettanti intitolata *Il cavalier Bevagna*.²⁰ In essa il tenore, reduce dalle recite a corte del *Venceslao*, si diverte a disseminare ariette e versi del dramma zeniano che danno al tono ridicolo e giocoso della *pièce* una patina grave e semiseria. Praun infine è il basso Christoph, anch'egli a lungo musicista della cappella di corte. Gli ultimi due interpreti sono annotati col solo nome di battesimo. Gaetano, che dà voce al sovrano di Polonia, è il famoso contralto bolognese Gaetano Orsini, anch'egli per lunghissimo periodo musicista della cappella di corte e apprezzatissimo solista. L'identità di Giovanni invece, l'interprete di Alessandro, appare più complessa da accertare. Non è un primo uomo ma un comprimario che legge in chiave di soprano. Potrebbe essere l'ormai anziano castrato Giovanni Battista Vergelli, musicista della cappella di corte, ma nell'elenco dei «Sopranisten» della cappella musicale imperiale, in questi anni, compare anche un altro «Giov.»: Giovanni Vincenzi.²¹ Proprio per una questione anagrafica, visto il ruolo in questione, pur rimanendo soltanto un'ipotesi, si potrebbe tuttavia propendere per il secondo, dal momento che aveva 32 anni in meno, 27 invece di 59, un'età più adatta per la parte dello sfortunato fanciullo. A imbrogliare ulteriormente la matassa però si aggiunge la copia manoscritta della partitura di Caldara proveniente dal fondo della cappella di corte di Anton Ulrich Herzog von Sachsen-Coburg-Meiningen, dove al personaggio di Alessandro viene associato il nome Domenico, con tutta probabilità, il soprano Domenico Genovesi.²² Un rimpiazzo di Vincenzi? Un refuso? Anche questo quesito, *ça va sans dire*, rimane senza soluzione. Vale la pena di ricordare comunque che nel 1716 nell'allestimento romano del *Venceslao* rivestito di note da Francesco Mancini e Francesco Gasparini, Genovesi, all'epoca «virtuoso dell'eccellentissimo signor ambasciador cesareo», aveva cantato nel ruolo di Lucinda.²³

19 *Venceslao*, Parma, Giuseppe Rosati [1724]; nel rifacimento per la rappresentazione alla corte di Parma sono state sostituite molte arie destinate alla Bordoni.

20 FRANCESCO BOROSINI, *Il cavalier Bevagna, commedia da rappresentarsi alla presenza dell'augustissima cesarea cattolica real padronanza da una compagnia di cavalieri*, Vienna, Andrea Heyinger 1726.

21 LUDWIG VON KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1513 bis 1867*, Vienna, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1869, 68 e 75.

22 ANTONIO CALDARA, *Venceslao*, manoscritto conservato nel fondo della cappella di corte del conte Anton Ulrich von Sachsen-Coburg-Meiningen, D-ME1r Ed 118 f, c. 1v.

23 *Venceslao*, Roma, Bernabò 1716.

Il *Venceslao* di Zeno, con le note di Carlo Francesco Pollarolo, era andato in scena per la prima volta come seconda opera nella stagione di carnevale 1703 al teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo a Venezia.²⁴ La *troupe* scritturata per la stagione schierava: il tenore Giovanni Buzzoleni nel *title role*; le due soprano Diamante Maria Scarabelli e Cattarina Azzolini, rispettivamente nel ruolo di Lucinda, la pertinace regina di Lituania, e in quello di Erenice, la sfortunata principessa polacca; il castrato Nicola Grimaldi, nella parte di Casimiro, il fratricida innocente; il basso Pietro Moggi, in quella di Alessandro, la vittima incolpevole; il soprano Francesco De Grandis, a cui spettava il personaggio di Ernando, il generale favorito dell'anziano sovrano; e infine il contralto Giovanni Battista Tamburini, che interpreta il confidente Gismondo. Rappresentato durante le feste veneziane più mondane dell'anno, il dramma aveva ottenuto, come si affretta a scrivere il poeta agli amici, «un applauso superiore al suo merito».²⁵

Un successo confermato anche dall'ampia circolazione dell'opera nelle piazze italiane e straniere negli anni tra la prima e l'allestimento viennese.²⁶ Merita un cenno la rappresentazione, che precede di pochissimi giorni quella alla corte asburgica, realizzata il 12 ottobre a Monaco, con la musica di Pietro Torri. Si festeggiava anche in Baviera l'onomastico dell'elettore Massimiliano Emanuele, vedovo di Maria Antonia d'Asburgo, una delle sorelle maggiori di Carlo, e ora sposato in seconde nozze con la principessa polacca Teresa Cunegonda Sobieska.²⁷ Non si può escludere che la scelta di un soggetto drammatico di argomento polacco sia un omaggio in questo caso all'«altezza serenissima» della consorte.

24 *Venceslao drama da rappresentarsi per musica nel teatro Grimani in San Giovanni Grisostomo a sua eccellenza il signore Filippo Rangoni, signore di Spilambert, Torre, Gorzano, Castelnuovo, Campiglio, Denzano, Villabianca, Rosola e Tavernelle, conte di Cordignano e San Cassano, barone di Pernes in Avignone, marchese di Montaldo nel Piemonte, eccetera, marchese di Roccabianca, Fontanelle, Telarolo, Stagno, eccetera. In Venezia, MDCCIII, appresso Girolamo Albrizzi. Si vende in Merceria alla Pace, con licenza e privilegio.*

25 *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi e si ragiona di libri, d'iscrizioni, di medaglie e d'ogni genere d'erudita antichità*, I, Venezia, Francesco Sansoni 1785, lettera n. 76, a Lodovico Antonio Muratori, Venezia 24 febbraio 1702 M.V., p. 145.

26 Al momento sono attestati i seguenti allestimenti: Firenze, Vangelisti 1704; Milano, Malatesta 1705; Bologna, Pisarri 1708; Palermo, Cichè 1708; Verona, Merli 1708; Napoli, Muzio 1714; Roma, Bernabò 1716; Genova, Franchelli 1717, Torino, Gattinara 1721, Venezia, Rossetti 1722; Venezia, Buonarrigo 1723; Pesaro, Gavelli 1724; Parma, Rosati 1724; Monaco, Straub 1725; Praga, Wickhatt dicembre 1725.

27 *Venceslao drama per musica da rappresentarsi in Monaco nell'autunno dell'anno 1725, nel teatro Elettorale festeggiandosi il felicissimo giorno del nome dell'altezza serenissima elettorale di Massimiliano Emanuele, duca dell'Alta e Bassa Baviera e del Palatinato Superiore, elettore del Sacro Romano Impero, conte palatino del Reno, landagravio di Leuchtenberg, eccetera, dedicato al medesimo serenissimo elettore, eccetera dal serenissimo principe elettorale e da tutta la serenissima elettorale casa, eccetera. In Monaco il dì 12 ottobre 1725, appresso Giovanni Luca Straub, stampatore.*

Anche del *Venceslao* esiste un manoscritto autografo. Conservato sempre nel fondo Zeno della Marciana, è contenuto in un codice composito che comprende altre sette *pièces* del poeta.²⁸ Databile al periodo viennese, è risultato un ottimo testimone per disegnare la mappa delle varianti introdotte da Zeno per la messa in scena alla corte degli Asburgo.

Il codice permette da un lato di rilevare le modifiche, i ripensamenti e i tagli di ampio respiro concepiti dal poeta e via via accolti nella redazione viennese e dall'altro di svelare il risultato di un lavoro di limatura del testo lungo e accurato in cui la soluzione finale arriva dopo numerosi ripensamenti. I versi di encomio della regina Lucinda, *in disguise*, rivolti al sovrano all'inizio del secondo atto, in cui affiora l'indecisione del poeta, incerto se sia più opportuno sottolineare la fama, la virtù o la giustizia di Venceslao, illustrano in modo esemplare il passaggio dalla versione lagunare a quella viennese (Fig 13.1).²⁹

Per individuare le varianti sottese alle due versioni a stampa del *Venceslao* sono stati messi a frutto i risultati della collazione dell'ossatura del dramma, atto per atto, e per ogni segmento drammaturgico è stata condotta una collazione su tre piani distinti ma inevitabilmente correlati fra loro:

1. l'ossatura delle scene (scene spostate, aggiunte, soppresse);
2. la consistenza delle arie (arie omesse, sostituite, aggiunte, modificate);
3. la consistenza del recitativo (versi omessi, aggiunti, sostituiti o smistati).

L'esito dei confronti ha permesso di ipotizzare quattro tipologie principali di varianti distribuite nei tre piani sopra descritti e fra loro necessariamente intrecciate:

1. varianti emendative, concepite dal poeta «riformatore» per correggere le imperfezioni del dramma considerate ipertrofie di derivazione barocca;

28 APOSTOLO ZENO, [*Venceslao*], autografo, I-Vnm Cod. It., cl. IX 478 (=6237), cc. 63r-97v, con *Ornospade*, *Euristeo*, *Venceslao*, *Lucio Papirio dittatore*, *Scipione nelle Spagne*, *Sirita*, *Griselda*, *Semiramide in Ascalona*; vi è inoltre un secondo codice che contiene le versioni autografe di altri sei drammi zeniani, I-Vnm Cod. It., cl. IX 479 (=6238): *Caio Fabbriaco*, *Gianguir*, *Meride e Selinunte*, *Mitridate*, *Nitocri*, *Ifigenia in Aulide*; i codici sono entrati nella biblioteca Marciana con una donazione di Giberto VI Borromeo nel 1880, cfr. G. POLIN, *Nell'officina del librettista*.

29 Per illustrare i risultati della mia indagine e quindi per la collazione dei testi e il riscontro delle varianti ho ampiamente utilizzato il software *Synopsis*, progettato specificamente per realizzare vari tipi di collazioni automatiche da Anna Laura Bellina e Luigi Tessarolo. In *Synopsis* viene adottato un codice-colore per distinguere i diversi esiti del confronto (verde: scena presente; azzurro: scena variata; magenta: scena spostata; rosa: scena fusa o divisa; oppure verde: perfetta identità tra i versi; azzurro: presenza di variazioni in versi corrispondenti; giallo: sequenze prive di corrispondenza; grigio: omissione di più versi). I risultati ottenuti con *Synopsis* sono visibili consultando i siti internet: www.carlogoldoni.it, www.apostolozeno.it e www.variantiallopera.it (accesso del 17.6.2024).

2. varianti drammaturgiche, inserite dal poeta «drammaturgo» per modificare la sequenza delle scene (sopprimerne, aggiungerne o ricomporne) o per decidere le sorti di un'aria;
3. varianti politiche, quando Zeno, che è «poeta e storico di sua maestà cesarea e cattolica», decide di compiere tagli, modifiche o sostituzioni per questioni di censura, di opportunità, di *bienséance*;
4. varianti lessicali o morfologiche a livello del dettato, sottoposto a un minuzioso *labor limae*.

L'esame dell'ossatura delle scene ha permesso di mettere a fuoco almeno tre interventi riconducibili verosimilmente alle prime due tipologie di varianti.

Il poeta a Vienna sfronda il dramma di una delle componenti considerate superflue, quale la presenza del soprannaturale. In apertura del secondo atto sopprime la prima scena e parte della seconda, nelle quali sono previsti sontuosi festeggiamenti per il ritorno del generale vittorioso. Sono scene che contengono personificazioni, deità, spaventosi dragoni, orride montuose e macchine meravigliose che poi spariscono e, come da indicazioni sceniche, «vengono seppellite». A Venezia, avevano dato luogo a uno spettacolo nello spettacolo ma, adatte a soddisfare l'appetito del volgo, sono ora considerate un arcaismo inutile, dispersivo e inopportuno agli occhi della corte.

Zeno sembra anticipare le indicazioni che Francesco Saverio Quadrio, qualche anno più tardi, pubblicherà in un paio di *Particelle* del suo trattato, nelle quali punterà il dito contro l'uso «vizioso» delle macchine e degli spettacoli nei melodrammi:

Non ci ha cosa che sia sempre più dispiaciuta agli uomini di senno quanto l'uso delle macchine. E pure non ci ha cosa, di cui si facesse più capitale nel secolo scorso in questa fatta di componimenti quanto l'uso di queste. Né v'aveva, dirò così, melodramma, in cui non si vedesse una qualche reggia o di Giove o del Sole o della Luna calare a terra tutta illuminata e ben carica di persone figuranti varie deità dell'uno e dell'altro sesso, con istrumenti e geroglifici in mano, allusivi alle cure delle medesime deità. [...] E pure quello, che è stato motivo a' poeti ne' tempi passati, di introdurre [sic] queste maravigliose e sorprendenti vanità, è stato perché credertero di dare a' loro componimenti un più gran lume, con l'introduzione di esse. Tanto sono gli uomini sottoposti a ingannarsi.

Ora se gli uomini avessero senno, dovrebbero senza dubbio da' teatri sterminare sì fatte cose, come sommamente pregiudiziali alla poesia.³⁰

30 FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione*, III, parte II, distinzione IV, capo III, particella IV, *Dimostrasi come l'uso delle macchine introdotto ne' melodrammi è vizioso; e che però è da fuggire*, Milano, F. Agnelli 1739-1752, pp. 456-457.

In seguito alla soppressione di questa scena spettacolare, il poeta è costretto a introdurre un altro cambiamento. A Venezia la consegna a Venceslao del foglio, che contiene la promessa di matrimonio di Casimiro, da parte di Lucinda *en travesti* e la successiva sfida a duello lanciata dalla regina all'amante fedifrago avvengono nell'anfiteatro dove è appena stata inghiottita la «montuosa orrida». Le successive confidenze dei tre amici, che architettano le nozze segrete e notturne, sono cantate nelle «Loggie», un luogo semi-esterno. A Vienna tutto l'atto corrispondente viene ambientato in una scena d'interno, mentre il meccanismo che consente l'andirivieni dei due gruppi di personaggi è affidato alla presenza di due porte.

Il secondo intervento a livello dell'ossatura è determinato dallo spostamento e dalla fusione di alcune scene del quarto atto, il segmento sottoposto al *remake* più radicale, nel quale Zeno ricomponne le scene apportando una modifica che ricade nella sfera delle varianti definite drammaturgiche (Schema 13.1).

In laguna l'atto si apre con il ballo degli scultori polacchi che fabbricano l'urna di Alessandro. Seguono il soliloquio lamentoso di Erenice che passeggiando canta disperata intorno all'urna di Alessandro, dando luogo a una micro-scena della follia, e il dialogo confidenziale tra la principessa ed Ernando che, in un crescendo di rabbia e passione, risolvono di vendicare l'amante e l'amico. L'atto prosegue con la scena di prigione di Casimiro che, rinchiuso nella torre con ceppi al piede, in un monologo autointerrogativo in cui si alternano recitativo, arietta monostrofica in brevi quinari, recitativo e aria in versi eterogenei, sfoga la sua disperazione e il suo pentimento. L'episodio si conclude con l'intervento liberatorio di Lucinda che insieme a Casimiro intona il duetto «Stringi. Abbraccia. Questo petto» che segna la «riconciliazione tra [gli] amanti»³¹ e la momentanea liberazione di Casimiro.

A Vienna Zeno decide di invertire l'ordine dell'azione: l'atto si apre con la scena di reclusione del principe fratricida, seguita da quella del temporaneo e lieto scioglimento e si conclude con l'episodio patetico di Erenice ed Ernando che gorgheggiano un duetto di vendetta. Sebbene con cautela, si possono ipotizzare almeno due motivi che abbiano indotto il poeta a realizzare questo spostamento. In primo luogo va considerato che la collocazione in apertura d'atto della scena di prigione, un *topos* tra i più fortunati nella storia dell'opera e «assez ordinaire parmi les actions tragiques»,³² nella quale ha luogo la resipiscenza di Casimiro determinante per imprimere una svolta alla situazione, crea un maggior impatto sullo spettatore. Questa anticipazione produce

31 ANGELA ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*» ossia *Della scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM 1995, 103; Romagnoli nella sua monografia esamina anche il quarto atto del *Venceslao* di Zeno, considerandolo un esempio istruttivo della classica struttura del congegno drammaturgico della scena di prigione.

32 JACQUES SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Saint Genouph, Lizet 2001, 167.

inoltre una sospensione nella narrazione poiché l'incontro fra Casimiro e il sovrano, l'assenso alle nozze e il successivo e destabilizzante annuncio di condanna a morte³³ vengono ritardati dall'inserimento nel mezzo del dialogo tra Erenice ed Ernando. In secondo luogo va osservato che le prime due scene, così come erano state concepite da Zeno a Venezia, si aprivano con una sorta di breve lamento di Erenice nel quale si poteva immaginare uno sfogo di autocommiserazione, disperazione e desiderio di vendetta della principessa protagonista di questa prima parte d'atto, mentre si trattava soltanto di nove versi che poco concedevano allo stato d'animo di Erenice, vedova prima che moglie. Infatti subito l'azione coinvolgeva Ernando e a lui assegnava la parte principale, consegnandogli ben due brani solistici, l'aria mediana «Lo sdegno e 'l brando» (IV,1) e quella d'entrata «Sarà gloria a la costanza» (IV,1). Occorre ricordare che l'atto precedente si era chiuso proprio con una scena a solo di Ernando con relativo gorgheggiamento finale, «Speranze più liete» (III,14). Contro ogni regola, si contavano in questo modo tre arie consecutive per lo stesso interlocutore. Zeno modifica la sequenza delle scene, le fonde in un unico numero e sopprime i due pezzi chiusi di Ernando sostituendoli con un duetto dei personaggi in cerca di vendetta. Introducendo la forma drammatico-musicale dell'ensemble, il librettista crea inoltre una sorta di simmetria all'interno della prima parte dell'atto e offre allo spettatore un primo indizio per intuire lo scioglimento finale. Questo pezzo d'assieme infatti permette anche alla seconda coppia di abbandonare la scena con un brano concertante a due, così come avevano fatto poco prima Casimiro e Lucinda con il loro vero e proprio duetto d'amore che aveva concluso la scena di prigionia, «Stringi. Abbraccia. Questo petto» (IV,2).

L'ultimo intervento di Zeno, a livello dell'ossatura del dramma, è l'aggiunta di una scena al termine dell'episodio del carcere. Il poeta assegna una sezione a solo a Gismondo, il personaggio ancillare. In laguna il confidente se ne era andato poco prima del duetto d'amore liberatorio di Casimiro e Lucinda, precedendo gli amanti all'appuntamento con il sovrano (IV,4), a Vienna Gismondo rimane in scena per cantare la sorte delle vicende di corte (IV,3). Nella versione veneziana spettavano al personaggio ancillare soltanto due brani, in posizione piuttosto importante perché entrambi in finale d'atto, ma pur sempre solo due. È possibile che per il gioco della distribuzione delle arie, il poeta abbia deciso di aggiungere, per il bravo basso Praun, un nuovo pezzo chiuso, di carattere sentenzioso nel quale discettare sulle sorti dell'ambiente cortigiano, «È la corte qual ciel nubiloso».

Sul piano delle arie, l'intervento del poeta mira soprattutto alla riduzione della quantità e alla distribuzione più equa dei brani tra personaggi primari e secondari.

33 Nella versione lagunare questo segmento corrisponde alla scena 6 del quarto atto, dopo l'uscita in scena di Venceslao (IV,5).

La diminuzione del numero va interpretata, con buona probabilità, in rapporto alla crescente dilatazione musicale della struttura drammatica dell'aria col da capo che assume dimensioni via via sempre maggiori. L'aria di furore anisometrica, «Non mi dir di amarmi più» (V,8), cantata da Lucinda prima dello scioglimento finale, nella quale accusa Casimiro di crudeltà, ad esempio, di cui si conservano ben tre versioni, passa dalle cinquantadue battute di Carlo Francesco Pollarolo per la Scarabelli nel 1703,³⁴ alle settantacinque di Capelli per la Tesi nel 1722,³⁵ alle centonove di Caldara per la Faustina nel 1725.³⁶ Zeno, che conosce bene il teatro e ne rispetta le regole, non esita a distribuire le arie in base all'importanza di ciascun cantante. Sebbene in entrambe le redazioni del *Venceslao* i personaggi principali cantino un numero cospicuo di brani solistici e duetti, mentre i secondari ne intonino un numero decisamente inferiore, a Vienna il poeta appare più equilibrato, regalando alla sfortunata principessa un nuovo duetto e al fedele confidente del principe l'aria «della corte».

Le soppressioni concepite dal drammaturgo per la versione viennese hanno infatti investito le arie destinate ai personaggi primari. A Casimiro, il fratricida, vengono sottratte ben tre arie. Non si può escludere che per motivi di *bienséance* e per una sorta di moralizzazione del testo, Pietro Casati debba rinunciare alle due ariette di entrata, «Beltà che più non piace» (I,12) e «Vo gustando più veri piaceri» (II,5), in cui si esaltano gli amori volubili e le virtù dongiovannesche del giovane erede al trono mentre, nella scena del carcere all'inizio del quarto atto, perde il monologo non strofico, stampato fratto nel libretto di Albrizzi a Venezia, «Ombre squallide, furie di amor» (IV,3), conservando soltanto l'arietta mediana «Dure ritorte».

La penna di Zeno riformatore colpisce l'aria di esordio di Lucinda nella quinta scena del primo atto. A Venezia l'uscita in scena della regina vestita «da uomo», mentre Casimiro e Gismondo la osservano di nascosto, prevedeva un'aria di sortita, «Torna al lido la navicella», seguita da sette versi di recitativo che nella stampa lagunare compaiono virgolati. Si tratta di un'arietta di paragone, qui con funzione antitetica, perché la regina non trova conforto nel suo bene come la navicella al porto o la rondinella al nido, ma anzi è in preda a una grande agitazione. A Vienna Zeno abbandona al loro destino «navicella» e «rondinella» e mette in bocca a Lucinda direttamente i versi sciolti virgolati di Venezia, mentre il fedifrago e il suo confidente non rimangono troppo a lungo nascosti, «muti» e «oziosi», per dirla con le parole di Martello, «ad udire [la

34 Antologia manoscritta *Venceslao 10 Italienische Arien und Teuzzone 14 Ital. Arien*, D-SWI Mus. 5534, pp.79–84.

35 *Composizioni vocali*, I-Vc Correr B. 125.86, cc. 4v–5r.

36 *Il Venceslao, opera in musica da rappresentarsi nel teatro grande di Corte il giorno del gloriosissimo nome di S. M. C. e Catt. Carlo Sesto Imperator de' Romani sempre Augusto, nell'anno 1725 li 4 novembre, musica di Ant.o Caldara*, autografo, A-Wgm A 370, pp.325–330.

regina] che canta a tutt'agio». ³⁷ Il poeta snellisce il testo di un'aria di sortita o «uscita», cioè di uno dei brani oggetto delle critiche pungenti dei teorici dell'epoca, lasciandone una sola, quella cantata dal generale che fa il suo ingresso in città vittorioso, collocata in apertura del dramma. Sebbene con cautela, si può affermare che la tendenza diffusa a eliminare, o almeno a contenere, i brani di sortita non potesse che colpire, tra le due del *Venceslao*, l'arietta di paragone cantata dalla regina *en travesti*, benché fosse la sua aria d'esordio e fosse destinata a Faustina Bordoni. Unanimemente criticata infatti era tollerata in apertura d'atto o nelle scene a solo. L'uscita in scena di Lucinda non è né all'inizio di una sezione, né un vero e proprio monologo, perché sul palco, sebbene nascosti, ci sono già due personaggi.

Nel viaggio da Venezia a Vienna, le arie del *Venceslao* non sono solo sottoposte alle consuete operazioni di soppressione o sostituzione ma sembrano, almeno in un paio di casi, subire anche una sorta di trasformazione genetico-morfologica.

È il caso dell'aria di entrata, bistrofica, isometrica, in ottonari, «Bocca bella, del mio duolo», cantata da Ernando alla fine della scena nona del primo atto, e dell'arietta mediana «Dolci brame di vendetta», intonata da Casimiro dopo lo spietato delitto, nella scena ottava del terzo atto. Nella prima, i tre amici, Ernando, Alessandro ed Erenice stanno progettando il matrimonio clandestino. L'infante, che felice acconsente, ignaro del suo tragico destino, lascia per il momento la sua promessa sposa e si allontana, mentre Erenice chiede a Ernando il motivo della sua tristezza. In laguna Zeno per descrivere lo stato d'animo del generale, innamorato della fidanzata dell'amico, aveva concepito un brano col da capo bello e buono. A Vienna, non si sa se in accordo o meno col compositore, il poeta decide di sopprimere la seconda strofa trasformando l'aria in una sorta di cavata. Non si tratta infatti di una cavata vera e propria perché qui è ideata dal poeta e non dal musicista, desunta dai versi di un pezzo chiuso e non del recitativo. Questo cambiamento provoca un'alterazione a livello drammaturgico. Viene interrotto il decorso temporale naturale dell'aria, normalmente sospesa nel tempo irreal della musica, e l'azione precipita nel tempo empirico del recitativo. L'aria col da capo che Ernando canta a Venezia, nella quale offre a Erenice qualche vago indizio per comprendere il motivo della sua infelicità, a Vienna viene bruscamente spezzata dall'arrivo improvviso del violento rivale che interrompe il convegno sdolcinato dei due amici. Se da un lato questo intervento si può annoverare nella tipologia delle varianti drammaturgiche, dall'altro non si può escludere che il poeta abbia concepito una variante di tipo emendativo. Nella versione lagunare le scene otto e nove prevedevano l'esecuzione di due arie col da capo a distanza di pochi versi di recitativo l'una dall'altra. Poiché

37 PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, Roma, Francesco Gonzaga 1715, 181; una copia del dialogo di Martello proveniente dalla biblioteca di Zeno è conservata presso la biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

l'aria di entrata della scena ottava non si poteva toccare, perché era l'unica cantata da Alessandro in tutta l'opera, al poeta non restava che intervenire su quella di Ernando nella scena successiva. Quest'ultima, oltre ad essere già la terza cantata dal generale in queste prime nove scene, produceva un'incongruenza nella ferrea logica sottesa alle arie di entrata: Ernando, al termine della sua esibizione, non sarebbe rientrato nelle quinte.

Il secondo brano «Dolci brame di vendetta», nel quale il principe canta la sua strana inquietudine, nel libretto veneziano, appare come una normale aria col da capo, bistrofica, anisometrica, in ottonari intervallati da un quaternario, in quello viennese il poeta decide di sopprimere la seconda strofa. Il taglio appare giustificato da ciò che avviene in scena: Casimiro entra nella sua stanza senza notare la presenza del padre, mentre canta la sua aria depone la spada insanguinata sul tavolino e si accorge del genitore che, alzando gli occhi, vede il figlio. Non si può escludere che il poeta abbia deciso di interrompere bruscamente il brano dopo la prima strofa per dare maggior risalto all'improvviso riconoscersi di padre e figlio e far procedere l'azione in modo più rapido senza dare spazio alle esitazioni di Casimiro. L'esecuzione del pezzo chiuso intero, prolungando l'azione, rischiava di ritardare troppo e annullare l'effetto di stupore creato dal gioco di sguardi dei personaggi. Il dialogo successivo tra padre e figlio fa ricadere infatti l'azione nella realtà del recitativo: i versi con interrogativi incalzanti di Venceslao, quelli spezzati e spartiti tra padre e figlio e quelli sospesi e confusi di Casimiro conducono in modo concitato alla confessione dell'omicidio.

A livello del recitativo, la collazione dei due testi, confortata dalla presenza dell'autografo marciano, una sorta di stesura transitoria, ha messo in evidenza un accurato *labor limae*. In generale si tratta spesso o di modifiche legate alla necessità di collegare le varie parti del testo a seguito di tagli e sostituzioni oppure di micro-varianti che non hanno sempre significative ricadute sul senso del discorso e si possono considerare come una sorta di velatura arcaizzante che il poeta ha ritenuto opportuno stendere sui suoi versi nella redazione per la corte viennese. Ci sono in realtà due modifiche apportate nella prima scena del dramma che hanno un peso diverso e possono essere annoverate tra le varianti politiche. I delicati equilibri geo-politici dell'Europa del Settecento, che hanno dato luogo a drammatici contrasti tra i vari imperi egemoni, hanno reso opportuno agli occhi dell'«istorico» di corte considerare nemici non i moldavi, di recente motivo di conflitto tra l'impero asburgico e l'impero ottomano, ma i cosacchi, popolo che peraltro, nel 1648, aveva dato luogo a una violenta rivolta contro il regno di Polonia.³⁸ Quindi i «rubelli moldavi», del cui capo Adrasto il valoroso generale Ernando sventola il «tronco teschio» rientrando vittorioso a Cracovia, subiscono

38 ADRIANO PROSPERI, PAOLO VIOLA, *Dalla Rivoluzione inglese alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi 2000, 129.

una mutazione genetica e, a Vienna, diventano «rubelli cosacchi». Ma la premura del poeta non si limita alla sostituzione del popolo ribelle. Al San Giovanni Grisostomo, in questa scena d'apertura del dramma, Ernando esce sul palcoscenico trionfante dichiarando che il corpo lacerato e decollato di Adrasto giace insepolto sull'Istro. Agli spettatori veneziani, tutto considerato, non doveva suscitare un forte orrore figurarsi un cadavere a brandelli sulle rive del lontano Danubio. Ma nella capitale dell'impero asburgico non si poteva certo immaginare una scena così cruenta ambientata sulle rive del fiume della città. Sebbene all'ultimo momento, poiché sia nell'autografo marciano che nella partitura autografa e nella copia conservata alla Nazionale di Vienna compare ancora il testo della versione lagunare, il drammaturgo veneziano interviene e sopprime ogni riferimento all'amato fiume (Fig. 13.2).

Un altro caso singolare è offerto dai versi del recitativo della seconda scena dell'atto finale, nella quale si fa cenno al genetliaco di Venceslao che coincide proprio col giorno funesto in cui perdono (o rischiano di perdere) la vita i suoi due figli, «Giorno fatale! / Oggi nacqui a la luce; / oggi moro ne' figli». Cantati a Venezia, i versi vengono scritti e poi espunti nell'autografo, definitivamente cassati nella versione viennese. Ma il 4 novembre, giorno della rappresentazione, non si celebra il compleanno dell'imperatore, bensì, com'è scritto a chiare lettere nel frontespizio del libretto, l'onomastico, festa molto più importante da celebrare nella tradizione imperiale.³⁹ La soppressione del testo con il riferimento al genetliaco si potrebbe considerare una sorta di variante politica concepita da Zeno per delicatezza e sollecitudine verso l'imperatore. Ma ad avviluppare la questione si inseriscono le versioni del testo poetico riportate nella partitura autografa di Caldara e nelle due copie della partitura sopravvissute. L'autografo contiene il settenario e i due emistichi eliminati dalla stampa di van Ghelen e coincide integralmente con la versione del recitativo veneziano,⁴⁰ la bella copia viennese taglia allegramente le tre battute dell'autografo di Caldara, senza che questo taglio sia minimamente suggerito da qualche segno del compositore⁴¹ e infine la copia del conte von Sachsen-Meiningen coincide invece perfettamente con la partitura autografa di Caldara.⁴²

Benché spesso si tratti di lievi ritocchi di certo non saranno sfuggiti all'orecchio attento dell'imperatore che parlava «assai volentieri», tra le altre lingue, anche l'italiano.

39 Per il cerimoniale della festa dell'onomastico di Carlo VI cfr. *Rubriche generali per le funzioni ecclesiastiche musicali di tutto l'anno. Con un'appendice in fine dell'essenziali ad uso e servizio dell'August. ma Austriaca ed Imp. le Capella*, A-Wn Mus.Hs. 2503 Mus., c. 60v; e A. PETER BROWN, *Caldara's Trumpet Music for the Imperial Celebrations of Charles VI and Elisabeth Christine*, in *Antonio Caldara. Essays on His Life and Times*, a cura di Brian Pritchard, Aldershot, Hampshire, Scolar Press 1987, 3–48.

40 *Il Venceslao*, A-Wgm A 370, cc. 294v–295r.

41 *Venceslao dramma per musica*, A-Wn Mus.Hs. 18228/5, c. 11r.

42 ANTONIO CALDARA, *Venceslao*, D-ME1r Ed 118 f, c. 228r.

Anzi non si può escludere che alcuni siano il frutto di uno scambio di idee tra il sovrano e il suo poeta, dal momento che, stando alle confidenze raccolte da Forcellini, Carlo amava trascorrere molte ore in compagnia di Apostolo e con meraviglia di tutti furono spesso «uditi ridere dall'anticamera».⁴³

Schema 13.1 Sinossi delle scene del IV atto nelle due edizioni a stampa: *Venceslao*, Venezia, Albrizzi, 1703, I,1; e *Venceslao*, Vienna, van Ghelen, 1725, I,1.

Scene presenti
 Scene spostate
 Scene fuse

I-V703	IV 1	IV 2	IV 3	IV 4	IV 5	IV 6	IV 7	IV 8
A-W725	IV (3) 4		IV 1	IV 2	IV 5	IV 6	IV 7	IV 8

⁴³ M. FORCELLINI, *Diario zeniano*, 48; ripreso anche in F. NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, 285: «Standosi essi chiusi insieme erano spesso uditi ridere dall'anticamera con meraviglia de' cortigiani».

Venezia, Albrizzi, 1703		ATTO PRIMO	SCENA PRIMA	Vienna, van Ghelen, 1725
ERNANDO				
1	Abbiám vinto: amico regno,	1	Abbiám vinto. Amico regno,	1
2	n'è tuo frutto e gloria e pace.	2	n'è tuo frutto e gloria e pace.	2
3	Del fellon superbo e fiero	3	Del fellon superbo e fiero	3
4	vedi il teschio, in suoi straniero	4	vedi il teschio. In suoi straniero	4
5	insepolto il busto giace.	5	insepolto il busto giace.	5
6	O del regno polono,	6	O del regno polono,	6
7	del Boristene algente alto monarca,	7	del Boristene algente alto monarca,	7
8	Venceslao sempre invitto, il di cui cenno	8	Venceslao sempre invitto,	8
9	de' popoli e de' regni agita i fati,	9	già 'l superbo cosacco	9
10	già 'l superbo moldavo	10	morde i tuoi ceppi; e 'l contumace Adrasto,	10
11	morde i tuoi ceppi; e 'l contumace Adrasto,	11	de l'arme più rubelle	11
12	de l'arme più rubelle	12	grand'esempio e gran pena,	12
13	grand'esempio e gran pena,	13	da più colpi trafitto,	13
14	da più colpi trafitto	14	anche estinto confessa,	14
15	là su l'istro confessa	15	ne l'aperte sue piaghe il suo delitto.	15
16	ne le aperte sue piaghe il suo delitto.			

Fig.13.2 Confronto di due testimoni del *Venceslao* operato con il software *Synopsis*: colonna 1) *Venceslao*, Venezia, Albrizzi 1703, I,1; colonna 2) *Venceslao*, Vienna, van Ghelen 1725, I,1.

14. L'ELMO DI SCIPIO DA CARTAGENA A BRAUNSCHWEIG

Anna Laura Bellina (†)¹

Abstract: *Scipione nelle Spagne*, a libretto by Apostolo Zeno, was represented in Barcelona (1710) with Antonio Caldara's music, sung again in Milan (1711), in Vienna (1722, modified by the author) and in Braunschweig (1728). Two of Zeno's autograph versions survive as manuscripts, kept in Venice, Biblioteca Nazionale Marciana. In the same period, this *opera seria* was set to music also by Alessandro Scarlatti (Naples 1714), Luca Antonio Predieri (Rome 1724), Tomaso Albinoni (Venice 1724) and Pietro Vincenzo Chiocchetti (Genoa 1728). This contribution takes into consideration related manuscripts and printed sources of the text from 1710 to 1728.

Keywords: Apostolo Zeno, Antonio Caldara, Scipio Africanus, *Opera seria*, Italian Opera in Vienna.

Com'è noto, Gaio Lutazio Catulo conclude la prima guerra punica nel 241 a.C. con la battaglia navale delle Egadi, mentre nella seconda emerge Publio Cornelio Scipione, trasferito in Iberia con l'*imperium proconsulare* fin dal 211, quando aveva appena venticinque anni. Dopo l'occupazione di Nova Carthago ossia di Cartagena intorno al 210, la schiacciante vittoria conseguita a Zama nel 202 a.C., all'estremo nord dell'attuale Tunisia, frutta al generale il *cognomen* di Africano. Il terzo e ultimo conflitto, vivacemente appoggiato da Catone il Censore che approfittava di qualunque intervento in Senato per ribadire la nota frase sulla potenza nemica, termina con la distruzione della città, rasa al suolo nel 146 a.C. dall'esercito di Scipione *iunior*, detto l'Emiliano e adottato dal figlio di Scipione *senior*.

Nell'età moderna, spesso la rappresentazione dell'espansione latina celebra qualche solido baluardo che frena l'avanzata dei Turchi, bramosi di contendere l'egemonia eurocentrica nei Balcani o nel Mediterraneo orientale. Per esempio la messinscena dell'assedio di Cartagena festeggia nel 1595 l'elezione del doge Marino Grimani,²

1 Questo contributo è stato pubblicato, pur con minime modifiche, in «Studi Goldoniani», XII, 2023, 73–95.

2 *Trionfo di Scipione a Cartagena, rappresentato al serenissimo principe [Marino] Grimani alli 15 di giugno 1595*, [Venezia, Domenico e Giovanni Battista Guerra 1595]; edizione posseduta da Zeno; cfr. *Catalogo dei libri italiani posseduti da Apostolo Zeno*, ms. autografo, I-Vnm Cod. It. cl. XI 293 (=7278), s.v.

rievocando il trionfo di Lepanto che aveva allontanato la minaccia ottomana da venticinque anni. Invece con segno politico variabile, *Attilio Regolo* di Metastasio, eseguito a Dresda nel 1750 e ambientato al tempo della prima guerra punica, riscuoterà un grande successo durante il risorgimento liberale ma anche nel corso del ventennio fascista, in occasione della feroce conquista della colonia libica. Resta implicito ma evidente a quale «Scipio» mazziniano appartenga l'«elmo» esaltato nel 1847 dal *Canto degli italiani* dello sventurato garibaldino genovese Goffredo Mameli, morto giovane per le conseguenze di una ferita contratta durante la difesa della repubblica romana nel 1849. Le sei strofe, ignote ai più, musicate da Michele Novaro e osteggiate dai Savoia dopo l'unità perché in odore di giacobinismo, vennero scelte dai padri costituenti nel 1946 come inno nazionale provvisorio, definitivamente approvato con una legge del 2017.

In genere la scena europea, che tralascia la sorte di Scipione *senior* dopo la vittoria di Zama,³ preferisce comunque la seconda guerra punica, soprattutto per l'episodio ambientato a Cirta, capitale della Numidia, e relativo al triangolo formato nel 203 a.C. da Siface, Massinissa e Sofonisba, personaggi di due tragedie fondanti e basilari: quella noiosa di Trissino del 1524 su modello rigorosamente aristotelico⁴ e quella prolissa di Corneille che nel 1663 cita l'umanista vicentino e i modelli francesi⁵ ossia Montchrestien⁶ e Mairet, il cui soggetto è ricavato da Livio e da Polibio, opportunamente addomesticati.⁷

In alcune *pièces* francesi l'Africano *maior* recita insieme a un certo Lucidan o Luceus, menzionato di sfuggita da Livio come Allucius,⁸ capo dei Celti stanziati in Iberia e innamorato di una giovane cartaginese anonima che potrebbe affascinare l'integerrimo condottiero. L'episodio si svolge a Cartagena secondo Desmarets⁹ e si sposta a Zama secondo Pradon,¹⁰ con le fanciulle contese che si chiamano rispettivamente Olinde o Hésperie. Frattanto nell'opera italiana, con o senza Sofonisba, il principe diventa Lu-

3 BARTOLOMEO BEVERINI, *Scipione Africano*, Lucca, Iacinto Paci 1663, musica di Domenico Stiava e Marco Bigongiari.

4 GIAN GIORGIO TRISSINO, *La Sofonisba*, Roma, Lodovico Scrittore 1524, rappresentata nel 1562.

5 PIERRE CORNEILLE, *Au lecteur*, in *Sophonisbe*, Parigi, Guillaume de Luyne 1663, p. 3 n.n.

6 ANTOINE DE MONTCHRESTIEN, *Sophonisbe*, Caen, veuve de Jacques Lebas 1596; Zeno possedeva *Les tragédies d'Anthoine de Montchrestien, sieur de Vasteuille*, édition nouvelle augmentée par l'auteur, Rouen, Jean Osmont 1604.

7 JEAN DE MAIRET, *Au lecteur*, in *La Sophonisbe*, Parigi, Pierre Rocolet 1635, p. 4 n.n.

8 LIVIO, XXVI, 59, 1–13; il nome del principe, che manca nello stesso episodio narrato da POLIBIO, X, 18–19, è Alluceus in SEBASTIANI MACCII durantini [Castel Durante (Urbania) 1558–1615], *Historiarum de bello Asdrubalis*, in *De historia libri tres*, Venetiis, apud Ambrosium et Bartolomeum Dei fratres 1613, p. 18 (*princeps* posseduta da Zeno); cfr. *Discours académiques du sieur [Daniel] de Rampalle* [1603–1660 circa], Parigi, Augustin Courbé 1647, pp. 164–170.

9 JEAN DESMARETS DE SAINT SORLIN, *Scipion, tragédie*, s.n. 1639.

10 NICOLAS PRADON, *Scipion l'Africain*, Parigi, Thomas Guillain 1697.

ceio, Luceo o Lucindo, mentre la bella prigioniera acquista tutti i nomi possibili, tra cui Florisbe nel libretto di Moniglia¹¹ ed Ericlea in quello di Minato che non si fa mancare nulla perché inserisce una vecchia, un ridicolo e un cadavere con una folla di coristi e di comparse.¹² L'affascinante ragazza si chiama Rosmene secondo Montevecchio,¹³ Elvira in un dramma anonimo,¹⁴ Berenice per Salvi¹⁵ o Anagilda per l'oscuro Balestrieri¹⁶ e per il veneziano Piovene.¹⁷

Quanto a Vienna, in un «trattenimento musicale rappresentato da cavalieri»¹⁸ il 6 gennaio 1690, l'Africano *maior* festeggia l'arciduca Giuseppe che era stato proclamato re dei Romani e che avrebbe compiuto dodici anni il 26 luglio. All'onomastico del fratello minore di Giuseppe è dedicata invece la partitura di un altro *Scipione*, «componimento drammatico da cantarsi [il 4 novembre 1707] nel giorno del [...] nome della sacra real maestà di Carlo III, re delle Spagne [durante la guerra di successione], *postea Carolus VI, imperator*».¹⁹ Sembra perduta la stampa del libretto, steso dal funzionario Paolo Del Negro,²⁰ mentre sopravvive questo manoscritto di Bononcini, ovviamente in una copia seriore perché il destinatario, che all'epoca della recita si trovava a Barcellona, ascende al soglio cesareo nel 1711. La *pièce* mette in evidenza la contiguità fra due sovrani chiamati allo stesso modo: Carlo V, capostipite del ramo iberico della dinastia

11 GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *Scipione in Cartagine*, Firenze, Giovanni Antonio Bonardi 1657, musica di Iacopo Melani.

12 NICOLÒ MINATO, *Scipione Affricano*, Venezia, Steffano Curti e Francesco Nicolini 1664, musica di Francesco Cavalli; ripreso molte volte, per esempio a Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta 1692, musica di Carlo Ambrogio Lonati e Paolo Magni.

13 GIULIO MONTEVECCHIO, *Il trionfo della continenza considerato in Scipione Affricano*, Perugia per Fano, Lorenzo Ciani e Francesco Desideri 1677, musica di Alessandro Melani.

14 *Sofonisba*, Roma, Giovanni Battista Bussotti 1681, per gli studenti del Collegio Clementino.

15 ANTONIO SALVI, *Argomento*, in *Publio Cornelio Scipione*, Livorno, Iacopo Valsisi 1704, p. 5: «Ad Allucio si muta il nome per renderlo più adattato alla musica, perché in altri drammi è stato chiamato Luceo o Luccio»; ripreso molte volte e rimaneggiato da Paolo Rolli per Händel col titolo *Scipione*, London, printed and sold at the King's theatre in the Haymarket 1726.

16 ANGELO BALESTRIERI, *Argomento*, in *Scipione*, Lucca, Domenico Ciuffetti 1702, p. 4: tratto da Plutarco e da Livio; musica d'ignoto destinata alla festa delle Tasche.

17 AGOSTINO PIOVENE, *Publio Cornelio Scipione*, Venezia, Marino Rossetti 1712, musica di Carlo Francesco Pollarolo; ripreso col titolo *Scipione nelle Spagne*, Milano, Giuseppe Richino Malatesta 1740, musica di Leonardo Leo; Venezia, Modesto Fenzo 1746, musica di Baldassarre Galuppi; Milano, Giovanni Montani 1768, musica di Ferdinando Bertoni.

18 *Scipione preservatore di Roma*, Vienna, Susanna Cristina Cosmerovio 1690, musica di Antonio Draghi.

19 PAOLO ANTONIO DEL NEGRO, ANTONIO MARIA BONONCINI, *La conquista delle Spagne di Scipione Affricano il Giovane*, A-Wn Mus.Hs. 18275.

20 <https://manus.iccu.sbn.it, s.v.>, accesso del 17.6.2024.

paragonato a Scipione *senior*, e l'omonimo arciduca, assimilato all'Emiliano²¹ che nel 133 a.C. aveva espugnato la piazzaforte di Numanzia sulle rive del Duero. Va da sé che l'appellativo è comune al Magno fondatore carolingio, a suo figlio detto il Calvo e al nipote detto il Grosso, nonché al dimenticato Carlo IV, conte di Lussemburgo e detentore del titolo nel XIV secolo.

Sempre durante la contesa per il trono di Spagna, nel 1710 Francesco Clerici, presidente del Senato milanese, chiede a Zeno un libretto nuovo destinato a Carlo d'Asburgo,²² il cui argomento, latino e iberico insieme, certo non sarà stato casuale. Nel catalogo autografo della sua sterminata biblioteca, oltre al *Théâtre* di Corneille pubblicato nel 1723²³ e alla raccolta di Trissino uscita da Vallarsi nello stesso anno,²⁴ Apostolo elenca numerose edizioni della *Sofonisba*, di cui una risale al lontano 1529.²⁵ Ma la *pièce* del vicentino e quella del francese non hanno niente a che fare col testo di *Scipione nelle Spagne* che deve una parte dell'intreccio all'«opera scenica del dottor Giovanni Battista Boccabadati, rappresentata dagli illustrissimi signori del Collegio de' Nobili in Modona l'anno 1693, in occasione delle nozze delle altezze serenissime di Francesco [II] d'Este e Margherita [Maria] Farnese».²⁶ L'interminabile spettacolo degli studenti aristocratici è quasi tutto in prosa, con le clausole delle sezioni in endecasillabi, completi o spezzati fra quinari e settenari, sciolti o liberamente rimati. Così recita per esempio la morale della favola (Boccabadati, *Il Scipione*, III, 17 = ultima):

21 ANDREA SOMMER-MATHIS, *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*, in *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, a cura di Antonio Álvarez Ossorio, Bernardo J. García García e Virginia León Sanz, Madrid, Fundación Carlos de Amberes 2007, 181–198: 187: «En esta pequeña pieza Escipión el Joven (el archiduque Carlos) se lamenta de que Cartago (Cartagena) haya olvidado a su gran antepasado Escipión el Mayor (Carlos V), pero promete convertirse en su poderoso heredero que luchará por el país [...]. La liberación de España de sus cadenas (del dominio de los Borbones) no se efectuará sin peligros y sufrimientos, pero llegarán tiempos pacíficos y felices, cuando dos soberanos de nombre Carlos concluyan la obra de los dos Escipiones en España»; cfr. FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan, 1625–1740*, Vienna, Söxl 1955, 99.

22 FRANCESCO NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Venezia, tipografia di Alvisopoli 1816, 118.

23 *Le théâtre de Pierre Corneille, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, enrichie de figures en taille douce*, Amsterdam, François LHonoré et Zacharias Chatelain 1723.

24 *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena*, I, Verona, Jacopo Vallarsi 1723, 1–72.

25 GIAN GIORGIO TRISSINO, *La Sofonisba*, Vicenza, Tolomeo Gianicolo 1529.

26 GIOVANNI BATTISTA BOCCABADATI, *Il Scipione o vero Le gare eroiche*, Modena, Antonio Capponi e gli eredi del Pontiroli 1693; cfr. ROBERT C. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana, University of Illinois Press 2009, 86–87; GAETANO PITARRESI, *Le peregrinazioni di Scipione nelle corti degli Asburgo*, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4–5 ottobre 2013), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del conservatorio di Musica “F. Cilea” 2018, 333; www.conservatoriocilea.it/index.php/produzione-e-ricerca-h/2793-pubblicazioni-on-line-2 (accesso del 17.6.2024).

Apprenda il mondo
 che il sentier di virtude ha tralci e spine
 ma bella è poi la meta
 a cui si giunge alfine.

Nel testo dell'ecclettico Boccabadati, poeta, ingegnere, matematico e giurista, il «principe de' Celtiberi», innamorato di Nisida, è chiamato con disinvoltura Lucio, Luccio, Luceio o Lucecio. Forse il versatile autore modenese non aveva né il tempo né la voglia di leggere attentamente gli antichi o di correggere le bozze perché il suo Terbandro [sic],²⁷ cioè l'identità fittizia che cela il protagonista, non è attestato nella letteratura classica, mentre il Tersandro del diligente Apostolo ricalca fra l'altro il nome del re tebano, figlio di Polinice. Anche se mette in scena la stessa gara di rinunce esentando soltanto Luceio,²⁸ Zeno diverge notevolmente da questa fonte,²⁹ presente nella sua vasta biblioteca. In compenso l'erudito *nobilomo* veneziano cede alla tentazione di battezzare Sofonisba la prima donna che sarebbe la figlia di Magone e quindi parente del nonno Amilcare e del prozio Annibale Barca.³⁰

Con la musica di Caldara *Scipione nelle Spagne* debutta nel 1710 a Barcellona,³¹ distante da Cartagena circa 630 chilometri, alla presenza di Carlo III e della moglie Elisabetta Cristina di Braunschweig-Wolfenbüttel. Da un decennio Apostolo non trattava da solo un argomento romano come quello che aveva usato nel *Lucio Vero* in cui compare il servo Niso,³² mentre aveva prodotto con Pietro Pariati *Zenobia in Palmira*, cantata in Catalogna nel 1708 senza buffi, per festeggiare la coppia regale appena sposata, e poi ripresa a Milano nel 1710 per Eugenio di Savoia Soissons.³³ Al valoroso Prinz Eugen, condottiero dell'esercito imperiale e nominato governatore del ducato

27 G. B. BOCCABADATI, *Il Scipione o vero Le gare eroiche*, 12 sgg.

28 Tabella 14.1: *Intreccio*; per le abbreviazioni, cfr. *Fonti: libretti e partiture complete, 1710–1728*.

29 Tabella 14.2: *Corrispondenze fra Boccabadati e Zeno (I,1–15)*.

30 *Argomento*, in *Scipione nelle Spagne*, E-B10, p.3 n.n.; nella copia I-Bu, I, 1, p.6, annotazione ms.: «Aria alla pagina nel fine del dramma» probabilmente per Scipione; a p.86 ms.: «Empio rigore / della mia sorte! / Perder la palma / della vittoria, / perdere il core / quando è più forte, / far ombra all'anima / della sua gloria».

31 FRANK HUSS, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI., mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Tesi di Dottorato, Università di Vienna 2003, 120; LAURA BERNARDINI, *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*, «Recerca musicològica», XIX, 2009, 199–227; EAD., *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la festa della peschiera*, «Quaderns d'Italia», XIV, 2009, 131–158.

32 *Lucio Vero*, Venezia, Francesco Nicolini 1700.

33 *Zenobia in Palmira*, Barcellona, Rafaele Figueró 1708; Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta 1710.

lombardo, nel 1711 è dedicata anche la seconda recita di *Scipione*,³⁴ probabilmente con l'intonazione di Caldara che si era già cimentato con una *Sofonisba*.³⁵

Nel 1714 *Scipione* arriva a Napoli con la musica di Alessandro Scarlatti, conservata in due esemplari,³⁶ e col diversivo dei consueti intermezzi partenopei.³⁷ Anche in questo caso si tratta di una celebrazione tempestiva perché il dedicatario Wirich Philipp Lorenz von und zu Daun, presente al San Bartolomeo con la moglie³⁸ e feldmaresciallo come Prinz Eugen durante la guerra di successione spagnola conclusa da poco, era stato appena nominato viceré del dominio. Si possono attribuire all'impresario librettista Nicolò Serino, che firma la dedica ma non l'anonimo avviso all'*Amico lettore*, l'aggiunta del coro iniziale «In sì lieto e fausto giorno» e i cambiamenti rispetto al «primo originale», imputati alla «necessità di doverlo restringere per aggiungervi le parti buffe e togliere la lunghezza delli recitativi».³⁹

Con la partitura dello stesso Caldara e per il medesimo committente di Barcellona, salito al soglio imperiale dopo la morte del fratello Giuseppe I, nel 1722 Apostolo, nominato poeta cesareo da quattro anni, rivede il testo evitando di comporne uno nuovo⁴⁰ e dichiarando finalmente, con un vago riferimento a Boccabadati, che il «soggetto è stato da altra penna ingegnosamente in prosa trattato».⁴¹ Cambia musica a Roma nel carnevale del 1724, quando l'opera va in scena al teatro Alibert, gestito dagli «interessati» che firmano la dedica, con l'intonazione di Luca Antonio Predieri e con qualche aggiunta dispendiosa: un coro iniziale di ufficiali a cavallo e uno finale che inneggia alla città eterna, oltre alla macchina in cui si svolge una parata ossia «una festa d'armi fatta in aria dalla Discordia e da' suoi seguaci».⁴² Fra i cantanti famosi, come sempre tutti maschi nello stato pontificio, emerge Farinello nel ruolo della protagonista ribat-

34 STEFANO BANFI, PAOLO CONVERSI, dedica del 27 dicembre 1710, in *Scipione nelle Spagne*, I-M11, pp. 1–3 n.n.; in RISM l'aria «Tu sei l'anima mia», D-DI, presente solo in I-M11, è attribuita a Caldara.

35 FRANCESCO SILVANI, *Sofonisba*, Venezia, Marino Rossetti 1708.

36 *Scipione nelle Spagne*, B-Br, GB-Lbl.

37 *Pericca e Varrone*, a cura di Roberta Mangiacavalli, Pisa, ETS 2019.

38 «Gazzetta di Napoli», 9 gennaio 1714, cit. in G. PITARRESI, *Le peregrinazioni*, 337.

39 NICOLÒ SERINO, dedica del 21 gennaio 1714, in *Scipione nelle Spagne*, I-N14, pp. 1–2 n.n.; *Amico lettore*, I-N14, p. 3 n.n.

40 I-Vnm Ms. Cicogna 3430.15.41, c. 15r: «Settembre [1722]. [Zeno] vuol tentare che l'imperatore gli lasci per San Carlo in teatro il *Scipione* già sentito in Barcellona e in Milano. 12 [settembre 1722]. Del *Scipione* gli riesce. Di salute sta meglio»; cfr. ALFRED NOE, *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz*, «Daphnis», XXX, 2001, 159–218.

41 *Argomento*, in *Scipione nelle Spagne*, A-W22, p. 2 n.n.

42 *Scipione*, I-R27, pp. 3, 76; cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana (1701–1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1997, II, 197–198; niente a che fare con GIOVANNI FRANCESCO BORTOLOTTI, *Scipione il Giovane*, Venezia, Carlo Buonarigo 1731, musica di Predieri.

tezzata Solanice.⁴³ *Protesta e imprimatur* completano il quadro papalino, insieme alle arie di baule che i protagonisti capricciosi fanno stampare alla fine.⁴⁴

Soltanto per l'ascensione del 1724, con la musica di Albinoni il dramma approda al San Samuele, nella serenissima patria del librettista, città acquatica e fortificata simile a Cartagena. La festa, in veneziano *sensa*, cade il giovedì, trentanove giorni dopo la pasqua la cui data, se alta, può arrivare al 25 aprile, quando il caldo umido lagunare impedisce di sopportare uno spettacolo prolisso: «Questo dramma [...] è stato rappresentato a Vienna l'anno 1722. Siccome egli era lungo e mal poteva adattarsi alle sere corte della corrente stagione, così è stato necessario ridurlo alla brevità». Benché sparisca l'inutile Trebellio, «una scena e molte arie vi sono state aggiunte da altri, a piacere de' virtuosi che debbono cantarle»,⁴⁵ fra cui Lucia Facchinelli ossia Elvira, seconda donna al terzo posto della lista.

Molto pasticciata per un certo Pietro Vincenzo Chiocchetti, malgrado l'attribuzione ad Albinoni,⁴⁶ l'opera si riprende vicino al mare nel Falcone di Genova durante la primavera del 1728, con l'*imprimatur* del 25 aprile e con gli intermezzi eseguiti da Rosa Ungarelli e da suo marito Antonio Maria Ristorini⁴⁷ che nel 1718 aveva abbandonato la carriera nel serio per impalmare l'amato contralto buffo. L'ignoto revisore aggiunge la solita *captatio benevolentiae* sulle modifiche:

Essendo poi convenuto [...] sì per la stagione che per altri giusti motivi, in qualche parte ristringerlo come pure ridurlo a soli sei personaggi, chi ha avuto questa incombenza si protesta aver egli procurato, più che gli è stato possibile, di non alterare l'originale; e se in qualche parte sono stati variati alcuni recitativi, ciò è stato a solo motivo di adattarvi molte arie proprie de' signori virtuosi, come pure è stata necessaria la variazione nel fine del dramma, poiché con soli sei attori non poteva terminarsi conforme all'idea dell'autore, a cui di tal variazione chi scrive ne domanda la scusa, avendo dello stesso una stima particolare e distinta.⁴⁸

L'ultima ripresa di *Scipione*, con la musica di Caldara e con la traduzione tedesca a fronte nell'edizione del libretto, avviene alla corte di Braunschweig per la *Wintermesse* del 1728, durante il regno di Augusto Guglielmo, zio dell'imperatrice Elisabetta Cristina, sempre in carica a fianco di Carlo VI. La fortuna del testo di Zeno prosegue a

43 Tabella 14.3: *Personaggi e interpreti, 1710–1728*.

44 *Variazioni seguite dopo la stampa* [arie «Quanto è bella la speranza» per Saloniche e «Sì vo a morire e il pianto» per Lucindo], in *Scipione*, I-R27, pp. 77–78.

45 *Al lettore*, in *Scipione nelle Spagne*, I-V24, p. 5; Tabella 14.3: *Personaggi e interpreti, 1710–1728*; per <https://www.oxfordmusiconline.com>, s.v., arie in F-Pc ma assenti in RISM; cfr. FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli 1744, III, 4/4, pp. 483, 516.

46 *Scipione nelle Spagne*, I-G28, p. 3 n.n.; <http://corago.unibo.it/libretti>, s.v.

47 *Scipione nelle Spagne*, I-G28, pp. 3, 6 n.n.; Tabella 14.3: *Personaggi e interpreti, 1710–1728*.

48 *Argomento*, in *Scipione nelle Spagne*, I-G28, p. 2 n.n.

stento con gli allestimenti intonati da Giovanni Battista Ferrandini, da Carlo Arrigoni e da Giuseppe Sordella.⁴⁹ Ma già dal campione fin qui descritto si possono trarre alcune conclusioni, per esempio sulle avventure dei cantanti.⁵⁰

Anna d'Ambreville, il cui nome si ricava dall'autorevole manoscritto musicale asburgico del 1722,⁵¹ moglie del violoncellista Giovanni Perroni e impegnata saltuariamente nella Hofmusikkapelle dal 1721 al 1740, percepiva un emolumento di 1440 fiorini alla pari del castrato comprimario Domenico Genovesi, mentre Regina Schoonjans ne intascava 2700, quasi mille più dei contralti Gaetano Orsini e Pietro Casati. Il tenore Francesco Borosini, cognato di Anna, e il basso Christoph Braun, con le loro tessiture naturali e quindi meno pregiate, si accontentavano di 1080.⁵² Nel 1728 Anna si esibisce nella piazza secondaria di Genova, promossa dalla parte viennese di Elvira a quella di Sofonisba, insieme al soprannista Domenico Gizzi, retrocesso al ruolo di Cardenio da quello di Lucindo sostenuto a Roma. Nella rappresentazione ligure Andrea Pacini, già impegnato a Napoli nei panni di Marzio, assume la dignità di Luceio al posto del grande Nicolino Grimaldi.

Le varianti che riguardano questo genere di testi obbediscono alle solite ragioni: la corte e il mercato. Al primo caso appartengono le recite di Barcellona, da cui dipende Milano, e di Vienna, da cui deriva Braunschweig, in accordo con la tradizione politica e familiare degli Asburgo. I nomi degli interpreti, stanziali e stipendiati dalle cappelle a maggior gloria del sovrano, non compaiono nelle stampe dei libretti che tacciono l'identità di questi fedeli servitori, già gratificati dalla tranquillità economica raggiunta. Alla seconda tipologia si riferiscono invece le riprese al San Bartolomeo di Napoli, all'Alibert di Roma, al San Samuele di Venezia e al Falcone di Genova, con cantanti di giro più o meno costosi, abituati a viaggiare da un teatro all'altro e perfino da un personaggio all'altro, portandosi dietro l'immane selezione di vecchie arie ben riuscite.⁵³

Però in questo caso esistono anche le varianti d'autore,⁵⁴ documentate molto raramente nell'opera settecentesca e del tutto introvabili, almeno allo stato della ricerca, per i massimi librettisti italiani del XVIII secolo, ma conservate da un autografo mar-

49 Rispettivamente: Monaco, Giovanni Luca Straub 1732; Firenze, Pietro Mattei 1739; Asti, Antonio Maria Giangrandi 1740.

50 Tabella 14.3: *Personaggi e interpreti, 1710–1728*.

51 A-Wn, c. 1v.

52 LUDWIG VON KÖCHEL, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Vienna, A. Hölder 1869, 76.

53 Tabella 14.4: *Pezzi chiusi, 1710–1728*.

54 I-Vms, cc. 143r–183v; per un panorama completo delle varianti d'autore nelle redazioni di *Scipione nelle Spagne*, E-B10, I-Vms, A-W22 e I-V44, ottenuto grazie a un programma dedicato, cfr. <http://www.apostolozeno.it/public/> (accesso del 17.6.2024).

ciano che Apostolo forse teneva con sé nel corso dei suoi pochissimi viaggi, da Venezia a Vienna nel 1718 e al ritorno nel 1729. Nel codice che tramanda due stesure di *Scipione*, la traccia sottostante contiene la versione stampata a Barcellona nel 1710 e copiata successivamente da Zeno che non poteva averla controllata accuratamente perché non era *in loco*. Talora il manoscritto non riproduce la seconda strofa dell'aria ma spesso riporta le parti virgolate,⁵⁵ omesse nell'esecuzione catalana, e attesta alcuni ripensamenti immediati, avvenuti durante la revisione. Per esempio Apostolo comincia a scrivere «mer» come nella redazione spagnola, in cui si legge «merita l'amor nostro», ma poi lo cancella per sostituirlo con «degnò è de l'amor nostro».⁵⁶

Il risultato di questo lavoro certosino, documentato dalla traccia sovrastante del manoscritto marciano, finisce nell'edizione viennese del 1722 e nelle tre partiture esplicitamente attribuite a Caldara: un autografo, una copia e un esemplare *descriptus*.⁵⁷ Anche se in dodici anni non cambia le sue abituali contorsioni metriche, Zeno mette le mani in venticinque scene sul totale di cinquantacinque, abbassando la cresta di Luceio e di Sofonisba che scendono rispettivamente da nove o da sei a cinque arie ciascuno, alla pari con l'altra coppia.⁵⁸ Apostolo, che mantiene un paio di duetti per i giovani principi e il quartetto nel quale tace Luceio ma canta Scipione, con otto pezzi assolo esalta soprattutto il proconsole che vince i Cartaginesi e domina le passioni. Non è difficile capire il motivo della nuova distribuzione che ridimensiona gli innamorati per far emergere il condottiero e modifica l'ordine dei ruoli nella stampa del testo: Scipione, Sofonisba ed Elvira, Luceio e Cardenio, Marzio e Trebellio per ultimi.

Tuttavia per misurare l'importanza dei personaggi bisognerebbe tener conto di fattori complessi e dell'impegno profuso dal librettista o dal compositore nelle forme chiuse, compatte e difficili rispetto alla versificazione sciolta del recitativo aperto, interminabile nel caso di Zeno. Per il poeta l'isometria dell'aria è più ardua da gestire, specialmente se vuole che le rime siano poche, ricorrenti e magari sdrucchiole, mentre è più facile trattare un argomento generico, *passépartout* e ricco di precedenti: sentenze o paragoni con augelletti, farfallette, navicelle, verzura e simili. Per il musicista e per il cantante sono determinanti la collocazione e la durata del brano, la quantità di melismi, l'orchestrazione, le varianti della forma con l'imprescindibile daccapo e gli effetti speciali fra cui l'eco strumentale.

55 Tabella 14.5: *Tagli e versi virgolati in I-Vms.1.*

56 *Scipione nelle Spagne*, E-B10, A-W22, I-Vms., III,12.

57 A-Wgm, A-Wn, F-Pn.

58 Tabella 14.6: *Distribuzione dei pezzi chiusi in E-B10 e in A-W22.*

Inoltre il conto dei brani è sempre aleatorio perché non si sa mai cosa possa succedere in vista dell'esecuzione. Per esempio tre arie, presenti nell'autografo di Caldara,⁵⁹ nella copia coeva recano l'indicazione: «Nota bene. Non si fa».⁶⁰ Forse il secondo manoscritto serviva a ricavare le parti e quindi rendeva espliciti i casi in cui non valeva la pena di copiarle. Nell'ordine: dopo «Disolto dal peso», a Barcellona Cardenio «*si ritira in disparte*» e a Vienna si nasconde in un «*padiglione*» per un'intera scena; anche «Se non parto fortunato» di Marzio è un brano di mezzo, mentre soltanto «Se mai quell'alma amante» di Sofonisba è un pezzo finale, sostituito a Milano ed eliminato a Roma o a Genova.⁶¹ Sta di fatto che nella revisione Zeno taglia anche altre «canzonette» mediane, quasi prevedendo la disapprovazione che Francesco Saverio Quadrio esprimerà nel 1744:

Le canzonette o arie sono semplici o composte. Semplici si dicono quelle che a voce sola si cantano [...]. Alcune diconsi escite, altre ingressi ed altre medie, e diconsi tali dal loro uso. Perciocché le escite si adoperano quando un personaggio esce di scena [ossia dalle quinte], le medie a mezzo una scena e gl'ingressi al chiudersi della scena. Ora le escite stanno bene ne' soliloqui, ne' quali riescono veramente al popolo [ossia al pubblico] accette. Ma bisogna valersene invero assai parcamente. La medesima parsimonia usar si dee nelle medie, perché riescono fredde ogni volta che a mezzo una scena gli attori sono obbligati a star così mutoli e ritti, ad udire l'altro che canta a tutt'agio. Gl'ingressi saranno più che altra aria usitati, perché veramente il popolo languisce e s'annoia, qualora non sente terminarsi la scena con ispirito e con vivezza.⁶²

Ritoccando il libretto, Zeno cancella qualche espressione truculenta⁶³ e passa sotto silenzio il trionfalismo della prima stesura, sostituendo col «pubblico interesse», più adatto al *new deal* asburgico, l'originale «ragion di stato», antecedente alla pace di Rastatt che nel 1714 aveva messo fine alla guerra di successione spagnola. Raddoppia il numero dei cori e aggiunge la *licenza* che esibisce la rimbalmezzo battagliera *rimbomba:tromba* e che, essendo notata in chiave di basso, ovviamente risarciva le scarse prestazioni di Braun cioè di Trebellio.⁶⁴

La raccolta veneziana di Zeno in dieci volumi, destinata alla lettura e curata da Gasparo Gozzi nel 1744 quando il poeta era in patria, riprende pari pari lo *Scipione*

59 «Disolto dal peso», A-Wgm, I, 10; «Se non parto fortunato», A-Wgm, II, 4; «Se mai quell'alma amante», A-Wgm, II, 15.

60 A-Wn, I, c. 64r; II, c. 15v; II, c. 60v.

61 Tabella 14.4: *Pezzi chiusi, 1710-1728*.

62 F. S. QUADRIO, *Della storia a e della ragione di ogni poesia*, 442.

63 Tabella 14.6: *Tagli e versi virgolati in I-Vms.1*.

64 A-Wgm, *licenza*: «Per il signor Braun».

viennese del 1722, anche se cambiano i troncamenti, le elisioni, le preposizioni articolate, le forme con o senza dittongo e quelle obsolete.⁶⁵ Inoltre vengono addomesticate, non si può sapere se dall'autore, da Gozzi o dal solerte editore Pasquali, alcune asperità del linguaggio che sembrerebbero errori di stampa se non fossero frequenti nella scrittura arzigogolata di Apostolo. Per esempio «a sì vampa serena» e «in sì martiri immensi», francamente illeggibili e più somiglianti ad Alfieri che a Metastasio, diventano «a vampa sì serena» e «in tai martiri immensi».⁶⁶ Da queste considerazioni discende lo stemma, disegnato in base alle varianti, alle concordanze e al celebre rasoio che si attribuisce a Guglielmo di Occam e che impone l'ipotesi più economica. Dunque l'albero genealogico mostra le varianti d'autore a destra, la tradizione centromeridionale fra Napoli e Roma a sinistra⁶⁷ e nel mezzo quella settentrionale padana e ligure, confermando l'esistenza di due Italie separate che allora come ora sarebbe meglio tenere insieme.⁶⁸

Quanto ad Apostolo, nel 1726 sforna *I due dittatori* sulle avventure di Quinto Fabio Massimo il Temporeggiatore e del *magister equitum* Marco Minucio Rufo. Anche se il dramma non contempla Scipione ma si basa sulla rivalità fra i condottieri, si svolge comunque durante la seconda guerra punica e si riprende per la *Wintermesse* l'anno dopo alla corte di Braunschweig, presso lo zio di Elisabetta Cristina.⁶⁹ Ma questa è un'altra storia.

Tabella 14.1 Intreccio dello *Scipione nelle Spagne*

situazione iniziale				situazione finale			
Scipione	<i>ama non riamato</i>	Sofonisba		Scipione	<i>rinuncia a</i>	Sofonisba	
Luceio	<i>ama riamato</i>	Sofonisba		Luceio	<i>sposa</i>	Sofonisba	
	<i>è amato da</i>		Elvira		<i>per suggerimento di</i>		Elvira
Cardenio	<i>fratello di</i>		Elvira	Cardenio	<i>si ricongiunge a</i>		Elvira
	<i>amico di</i>		Trebellio		<i>resta amico di</i>		Trebellio
	<i>ama non riamato</i>	Sofonisba			<i>rinuncia a</i>	Sofonisba	
Marzio	<i>ama non riamato</i>		Elvira	Marzio	<i>rinuncia a</i>		Elvira

65 Per esempio: [negare] negare, [priegare] pregare, [sieguire] seguire, [giugnere] giungere, [piagnere] piangere.

66 I-V44, II,4; II,14.

67 I-N14 e I-R24 presentano una concordanza esclusiva nell'aria di I,7, mentre le fonti dell'*Argomento*, in *Scipione*, I-R24, p. 5, concordano con A-W22.

68 Schema 14.1: *Stemma*.

69 *I due dittatori*, [Vienna], Giovanni Pietro van Ghelen 1726; *I due dittatori*, Wolfenbüttel, Christian Bartsch 1727.

Tabella 14.4 Pezzi chiusi, 1710–1728

(* = brano presente; ? = annotazione in A-Wn: «Nota bene. Non si fa»; numero = esemplari dell'aria staccata censiti in Rism; per I-R24, Luceio = Lucindo, Sofonisba = Salonicè)

Personaggi	Atto I										D-BS28
	Incipit	E-B10	I-M11	I-N14	I-Vms.	A-W22	I-R24	I-V24	I-G28		
coro	In sì lieto e fausto giorno Vieni invitto vincitore		* 3								
Scipione	[Empio rigore, ms. in copia I-Bu]	*									
	Non mi giova d'esser forte Numi deh per pietà	*	*	*	*	* 1	* <i>spostata</i>	*			
Elvira	Se il tuo amore è mio delitto Tu non sai l'arte d'amarmi	*	*	*	*	*	*	*			*
	Se lascio mai d'amar Amar per sospirar Impari a temermi	*	*	*	*	*	*	*			*
Marzio	La bellezza che ostinata Vincerò quell'ostinata							*			
Sofonisba, Luceio a 2	Non lo credo agli occhi miei Non lo credo agli occhi miei	*	*	*	*	*	*	*			*
Scipione	Care labbra voi tacete Se la fiamma del cor mio	*			*	*	*	*			*
Luceio	Se il cor fia che resti Mai non dirà quel labbro	*			*	*	*	*			*
Sofonisba	Non potrà giammai quel labbro Se mi dirà ch'io t'ami	*	*	*	*	*	*	*			*

Personaggi	Incipit	Atto I										
		E-B10	I-M11	I-N14	I-Vms.	A-W22	I-R24	I-V24	I-G28	D-BS28		
	Quell'usignuolo (Zeno, <i>Meride e Selinunte</i>)										*	
Luccio	Ritenga la virtù	*		* I	*	*						*
	Tra le gioiè mie vicine		*									
	Trionfi armato in campo						*					
	Da speranza e da tema agitato										*	
Scipione	In che offende l'amor mio						*					
Trebellio	Non fia mai ch'io chiuda in petto	*			*	*	*					*
	Se avessi ingrato il core		*									
	Il mio cor non dà ricetta			*								
	Porto nel core								*			
Luccio	Quell'alma innamorata								*			
Cardenio	Disciolto dal peso	*	*	*	*	*	* ?					*
	Due tiranni mi tormentano								*			
	Con il fulmine del brando								*			
	Se dalle stelle (<i>Metastasio, Didone abbandonata</i>)										*	
Marzio	Impari a temermi	*	*	*	*	*	*					*
	Superba e che pretendi								*			
Elvira	Ne la mia sorte ria	*		*	*	*	*					*
	Ne la crudel mia sorte (<i>Zeno, Griselda, variata</i>)		* I									
	Quella che chiudi in seno								*			
	Non è come son io										*	
Cardenio	Hai virtù che m'innamora	*	*	*	*	*	*				* <i>virgo-lata</i>	

Atto I										
Personaggi	Incipit	E-B10	I-M11	I-N14	I-Vms.	A-W22	I-R24	I-V24	I-G28	D-BS28
Scipione	Occhi belli prendete un addio Con un tuo sguardo	*	*	*	*	*	*	*	*	* 1
Luceio, Sofonisba <i>a 2</i>	Sorte ria Può ria sorte	*		*	*	*				*
Sofonisba	Se il fato mio crudele Caro tu fosti e sei (Salvi, <i>Publio Cornelio Scipione</i>) Va sperando afflitta l'alma Se una fosca nuvoletta Tal per nembo orrido e fiero	*	*				* 1	*	*	

Atto II										
Personaggi	Incipit	E-B10	I-M11	I-N14	I-Vms.	A-W22	I-R24	I-V24	I-G28	D-BS28
Cardenio, Trebellio <i>a 2</i>	Sciolte al piè son le ritorte. Nobil alma in petto forte			*						
Trebellio	Mincerà la sponda	*		*	*	*	* <i>spostata</i>			*
Scipione	Povero core	*		* 1	*	*				*
Marzio	Se non parto fortunato Se perduto ho il caro bene	*	*	*	*	* ?	*	*		*
Cardenio	Partir e non languir Dirò che fido sei (Metastasio, <i>Didone abbandonata</i>)	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Luceio	Se vuol la sorte Non sol chiede la virtude	*		* 1			*	*		

Atto II										
Personaggi	Incipit	E-B10	I-M11	I-N14	I-V.ms.	A-W22	I-R24	I-V24	I-G28	D-BS28
Sofonisba	Così la navicella	* [3]	*	*	*	*	*	*		*
	Se manca al core								*	
Elvira	Sia bugiarda o sia verace	*		*	*	*	*			*
	Un tuo sì dolce e pietoso		*							
	Parto ma in te confida							*		
	Incominciai fingendo (Silvani, <i>L'ingratitude castigata</i> , I-F26)								*	
Cardenio	Se amerò senza speranza	*	*	*	*	*	*			*
	Se amerò senza il conforto							*		
Scipione	Vanne convinci e prega	* 1	*	*	*	*	*	*		*
	Tra le palme e tra gli allori								*	
	Se tu mi vuoi felice (Metastasio, <i>Siroe re di Persia</i> , verso 1)								*	
Luccio	Infedele crudele ed ingrato	*		*	*	*				*
	Sperar se più non giova		*							
	Se voi o luci belle								*	
Marzio	Pensieri di amante	*			*	*	*			*
	Rapirò la mia nemica								*	
Sofonisba	Mi palpita nel petto	*			*	*				
	Bel piacer che non inteso		*							
	De l'aure al respirare				* 2					
	Quanto è bella la speranza						*			
	Non mi dir d'amarmi più (Zeno, <i>Venceslao</i>)						<i>alla fine</i>		*	
Luccio	Pianti bei voi m'uccidete	*					* <i>variata</i>			

Atto II										
Personaggi	Incipit	E-B10	I-M11	I-N14	I-Vms.	A-W22	I-R24	I-V24	I-G28	D-BS28
	Vedrai se quella fede								*	
Sofonisba	Se mai quell'alma amante	* [2]		*	*	* ?		*		*
	Un altro amante		*							
Scipione	Lieti amori	*	*	*	*	*				*
Sofonisba, Luceio, Scipione <i>a. 3</i>	Ho da mancar di fé Oh dio che far poss'io Oh dio che far poss'io						*			
Elvira	Chi sa che per pietà						* <i>1 virgola-</i> <i>lata</i>			
Luceio	Tra un amico ed un'amante	* [2]	*	*	*	*	*	*		*
Elvira	Fremo pavento agghiaccio	*		*	*	*				*
	Vago usignol che là di ramo in ramo		*							
	Pensa che quel gran core						*			
	Augellin che si nasconde (<i>Metastasio, Endimione</i>)							* <i>1</i>		
	La fida rondinella								*	
Scipione	Vivrà non paventar									
Sofonisba	Non è sì afflitta (?-Caldara, <i>La promessa serbata al primo, I-V1697</i>)						* <i>virgola-</i> <i>ta</i>			
							*			

Atto III										
Personaggi	Incipit	E-B10	I-M11	I-N14	I-Vms.	A-W22	I-R24	I-V24	I-G28	D-BS28
	Solo amore							*		
Luceio, Elvira a 2	Ah principessa A mia germana no		*							
Luceio	Tu sei l'anima mia, autografo (Rism)	* 1								
	Parto addio	* [2]	*	* 1	*	*		*	*	*
Scipione, Elvira, Sofonisba, Cardenio a 4	Piango. Temo. a 2 E mi è infedele Vivo. Fremo. a 2 E mi è crudele	*	*	*	*	*				*
	Parto addio. Vanne addio [...]. a 2 Ah t'arresta anche un momento.						*			
Sofonisba, Elvira, Cardenio a 3	Io pavento e mi è fedele Vivo fremo e mi è crudele Vivo fremo e mi è crudele								*	
Sofonisba	Vado cercando / l'amato bene (Silvani, <i>L'innocenza difesa</i>)							*		
Trebellio	Di timpani e trombe Chi è figlio di Roma	*	*	*	*	*				*
Scipione	Si si viva in noi		*				*			
Luceio	Il suo nome in alto grido	*		*						
coro	È sempre in sé beato Viva Scipio al suo gran nome		*	*	*	*		*	*	*
Sofonisba	Come scherza la mia sorte						*			

Licenza										
Personaggi	Incipit	E-B10	I-M11	I-N14	I-Vms.	A-W22	I-R24	I-V24	I-G28	D-BS28
B [Trebellio] coro	Qual rimbomba eroica tromba Carlo il tuo nome augusto				*	*				
Plutone	Dispera la palma				*	*				
Virtù, coro	Stancherà l'aquila altera Stancherà l'aquila altera						*			*

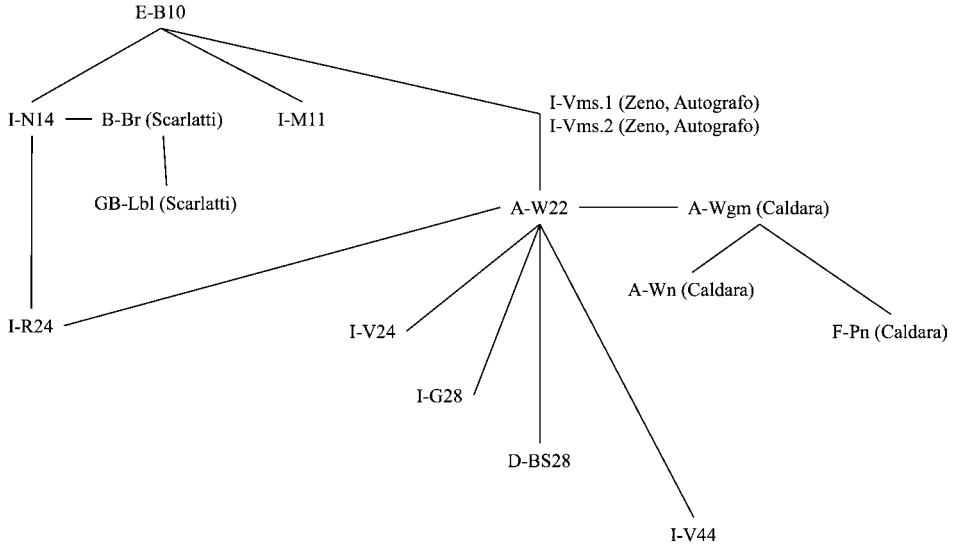
Tabella 14.5 Tagli e versi virgolati in E-B10 e in I-Vms.1

E-B10	I-Vms.1
I,14	
Ei m'insultò col ferro; e pur si soffre, che più? Fa' ch'èi m'uccida e 'l tronco capo mostri in trionfo a' tuoi soldati e a' miei. Duce, del torto mio ragion non chieggo.	Ei m'insultò col ferro; e pur si soffre. Duce, del torto mio ragion non chieggo.
III,2	
LUCEIO Qui del campo è 'l poter non del Senato. "SCIPIONE "Del campo io sono il duce. "LUCEIO " Un furor cieco "libero è da le leggi e tutto ardisce. SCIPIONE Deh fuggi, amico, io te ne priego.	LUCEIO Qui del campo è 'l poter non del Senato. SCIPIONE Deh fuggi, amico, io te ne priego.

Tabella 14.6 Distribuzione dei pezzi chiusi in E-B10 e in A-W22

(F = aria finale; M = aria mediana; S = aria di sortita; * = il personaggio si nasconde o resta in scena dopo l'aria finale; ** = senza Luccio)

Personaggi	E-B10												A-W22 varianti		
	ATTO I			ATTO II			ATTO III			totale	totale		totale		
	S	M	F	S	M	F	S	M	F						
Scipione		1	2			1* + 2				1*	1		2M + 6F = 8	1M III sostituita	= 8
Sofonisba			1	1		2				1	1		1S + 1M + 4F = 6	- 1S II	= 5 [-1?]
Luceio			1		1	3				2	2		3M + 6F = 9	- 2F (II, III) - 2M (II, III)	= 5
Cardenio			1* + 1			2					1		5F		= 5 [-1?]
Elvira			2			2				1	1		5F		= 5
Marzio			2		1	1				1	1		1M + 4F = 5		= 5 [-1?]
Trebellio			1			1			1				1S + 2F = 3		= 3 [+1]
a 2		1	1										1M + 1F = 2		= 2
a 4											1**		1F		= 1
coro											1		1F	+ 1F Licenza	= 2
[Trebellio] B														+ 1M	= 1 [+3]

Schema 14.1 Stemma delle fonti dello *Scipione nelle Spagne*

Fonti: libretti e partiture complete, 1710–1728

- E-B10 = *Scipione nelle Spagne, drama per musica da rappresentarsi nel Regio teatro di Barcellona alla presenza delle sacre reali cattoliche maestà di Carlo Terzo e d'Elisabetta Cristina, monarchi delle Spagne*, in Barcellona, per Rafaele Figueró stampatore del re nostro signore [1710] (D-W, I-Bu, US-NHUB; online)
- I-M11 = *Scipione nelle Spagne, drama da rappresentarsi nel Regio Ducal teatro di Milano l'anno 1711, consagrato all'altezza serenissima del signor principe Eugenio di Savoia e Piemonte, marchese di Saluzzo, consigliere di stato, presidente del supremo consiglio aulico di guerra, generale luogotenente, maresciallo di campo e colonnello d'un reggimento di dragoni di sua maestà cesarea, maresciallo del sacro romano impero, cavaliere dell'insigne ordine del toson d'oro, governatore e capitano generale per sua maestà cattolica dello stato di Milano*, in Milano, nella regia ducal camera per Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, stampatore regio camerale, con licenza de' superiori [1711] (I-LDEsormani, I-Mb; online)
- I-N14 = *Scipione nelle Spagne, drama per musica da rappresentarsi nel teatro di San Bartolomeo nel carnevale del 1714, consacrato al merito sublime dell'illustrissimo ed eccellentissimo signor conte Wirrico di Daun, principe di Teano, viceré e capitano generale in questo regno di Napoli, eccetera*, in Napoli, 1714, nella stamperia di Michele Luigi Muzio ove si fondono nuovi caratteri, con licenza de' superiori, si dispensa nella libreria del medesimo sotto l'infermeria di Santa Maria la Nova (I-Bu, I-Nc; online)

- B-Br = *Scipione nelle Spagne, opera in musica del signor Alessandro Scarlatti* (B-Br Ms II 3969 Mus; copia databile al 1714)
- GB-Lbl = *Scipione nelle Spagne, opera rappresentata nel teatro di San Bartolomeo nell'anno 1714 del cavalier signor Alessandro Scarlatti* (GB-Lbl Add. 14172; copia databile alla fine del '700)
- I-Vms = *Scipione nelle Spagne, drama eccetera* (I-Vnm Cod. It. cl. IX 478=6237, cc. 143r-184v; I-Vms.1 = prima stesura sottostante; I-Vms.2 = correzioni della seconda stesura; il codice contiene: *Ornospade, Euristeo, Venceslao, Lucio Papirio dittatore, Scipione nelle Spagne, Sirita, Griselda, Semiramide in Ascalona*)
- A-Wgm = *Scipione nelle Spagne (attori: Scipione contralto, Sofonisba soprano, Elvira contralto alto, Luceio contralto, Cardenio tenore, Marzio soprano, Quinto Trebellio basso) rappresentata nel teatro grande nel giorno del glorioso nome di sua maestà cesarea cattolica nell'anno 1722, musica di Antonio Caldara* (A-Wgm A 364; autografo databile al 1722)
- A-Wn = *Scipione nelle Spagne, drama per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sacra cesarea e cattolica real maestà di Carlo VI imperadore de' Romani sempre augusto, per comando della sacra cesarea e cattolica real maestà di Elisabetta Cristina imperadrice regnante, l'anno 1722. La poesia di Apostolo Zeno, poeta ed storico di sua maestà cesarea e cattolica, musica di Antonio Caldara, vicemaestro di cappella di sua maestà cesarea e cattolica* (A-Wn Mus.Hs. 18221; copia databile al 1722 e proveniente dalla Hofmusikkapelle)
- F-Pn = *Scipione nelle Spagne, dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sacra cesarea e cattolica real maestà di Carlo VI imperadore de' Romani sempre augusto, per comando della sacra cesarea e cattolica real maestà di Elisabetta Cristina imperadrice regnante, l'anno 1722. La poesia di Apostolo Zeno, poeta ed storico di sua maestà cesarea e cattolica. La musica è del signore Antonio Caldara, vicemaestro di capella di sua maestà cesarea e cattolica* (F-Pn D 1733-1735; copia databile al 1780-1800 e proveniente da A-Wgm)
- A-W22 = *Scipione nelle Spagne, dramma per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per il nome gloriosissimo della sacra cesarea e cattolica real maestà di Carlo VI imperadore de' Romani per comando della sacra cesarea e cattolica real maestà di Elisabetta Cristina imperadrice regnante, l'anno 1722. La poesia è del signor Apostolo Zeno, poeta ed storico di sua maestà cesarea e cattolica. La musica è del signor Antonio Caldara, vicemaestro di cappella di sua maestà cesarea e cattolica, Vienna d'Austria, appresso Giovanni Pietro van Ghelen, stampatore di corte di sua maestà cesarea e cattolica [1722]* (A-Wgm, A-Wmi, A-Wn, CZ-Pu, D-B, D-DO, D-W, I-Fm, I-Mb, I-Pc, I-Vnm; online)
- I-R24 = *Scipione, dramma per musica da recitarsi nel teatro Alibert pel carnevale dell'anno 1724, dedicato alla maestà di Clementina regina d'Inghilterra, eccetera, si vendono a Pasquino nella libreria di Pietro Leone all'insegna di San Giovanni di Dio, in Roma, nella*

- stamperia del Bernabò 1724, con licenza de' superiori (F-Pn, I-Bc, I-Fm, I-MAC, I-Rn, I-Rsc, I-Vgc, US-CHH, US-Wc; online)
- I-V24 = *Scipione nelle Spagne, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele nella fiera dell'ascensione l'anno 1724*, in Venezia 1724, appresso Marino Rossetti in Merceria all'insegna della pace, con licenza de' superiori (I-Bc, I-Mb, I-Pc, I-Rig, I-RVI, I-Vcg, I-Vnm, B-Bc, F-Pn, US-BE, US-LAu, US-Wc; online)
- I-G28 = *Scipione nelle Spagne, drama per musica da recitarsi nel teatro del Falcone la primavera dell'anno 1728, sotto la protezione delle nobilissime dame e gentilissimi cavalieri di Genova*, in Genova, per il Franchelli, con licenza de' superiori, si vendono da Carlo Giuseppe Morone libraro sotto la galleria di San Pietro in Banchi [1728] (I-BAm, I-Mb; online)
- D-BS28 = *Scipione nelle Spagne, drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro di Braunschwig nella fiera d'inverno l'anno 1728 / Scipio in Spanien, in einer Opera vorgestellt auf dem grossen Braunschweigischen teatro in der Wintermesse, anno 1728*, Wolfenbüttel, druckts Christian Bartsch, herzoglich privilegirten Hof und Canzeley Buchdrucker [1728] (D-HVl, D-W; online)
- I-V44 = *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno già poeta e storico di Carlo VI imperadore e ora della sacra reale maestà di Maria Teresa regina d'Ungheria e di Boemia eccetera eccetera*, Venezia, Giambatista Pasquali 1744

15. «A ME CONVENNE RESTRIGNERE A BREVITÀ E PICCIOLEZZA DI AZIONE MA TUTTA NOBILE E ALLEGRA IL MIO COMPONENTO»

NOTE SU *EURISTEO* DI ZENO E CALDARA (VIENNA 1724)

Giovanni Polin (Alessandria)

Abstract: In May 1724 *Euristeo* was performed in Vienna with a cast of musicians, dancers and singers – all members of the Habsburg court – conducted by Charles VI from the harpsichord. This study aims at defining the material, political and social circumstances in which the performance took place, to identify and define the social group that staged Zeno and Caldara's work and to point out the ways in which this work conceived for amateurs was carried out.

Keywords: *Euristeo*, Apostolo Zeno, Habsburg court, Antonio Caldara, Charles VI.

Tra marzo e maggio del 1724 a Vienna vennero compiute una serie di operazioni di polizia contro l'accattonaggio e il suo sfruttamento.¹ Si tratta di azioni, a mio avviso, poste in essere anche al fine di render la capitale ancora più presentabile, di 'ripulirla' in occasione di un momento di ostensione del potere imperiale² particolarmente significativo perché legato ai festeggiamenti avviati per la nascita, avvenuta il 5 aprile, di un nuovo membro della dinastia asburgica, oltre che per il felice ritorno a corte dopo il parto dell'imperatrice Elisabetta Cristina. Pare questa l'occasione per cui il dramma per

1 Di tali eventi dà conto in alcuni numeri il «Diario Ordinario di Roma» (n. 1038 del 29 marzo 1724, corrispondenza dell'11 marzo 1724, pp. 9–11; n. 1063 del 26 maggio 1724, corrispondenza del 10 maggio 1724, pp. 7–8; n. 1066 del 3 giugno 1724, corrispondenza del 20 maggio 1724, pp. 8–9) lodando l'efficacia e la solerzia dell'azione dell'amministrazione imperiale, giudicandola «non men pia che lodevole» al fine che la città diventi «netta se non del tutto purgata».

2 Una serie di saggi raccolti in *Die Repräsentation der Habsburgisch-Lotbringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918*, a cura di Werner Telesko, Vienna, Böhlau 2017, definisce in modo articolato il tema della rappresentazione del potere presso gli Asburgo.

musica *Euristeo* venne rappresentato con versi di Apostolo Zeno e musica di Antonio Caldara nell'imperial palazzo di Vienna a partire dal 16 maggio 1724.³

Stando all'intitolazione della *princeps zeniana*⁴ e a vari frontespizi di alcuni dei numerosi testimoni manoscritti della partitura,⁵ per lo più ascrivibili a ben conosciuti copisti viennesi coevi che collaboravano abitualmente con la corte asburgica per tramandare le note di opere, oratori, serenate eccetera, eseguite su incarico dell'augusto sovrano,⁶ il lavoro fu semplicemente comandato dall'imperatore e dedicato alla regale

-
- 3 La data si ricava dai periodici coevi come, ad esempio, il «Wienerische Diarium» del 17, 18 e 20 maggio 1724. I dati sugli spettacoli operistici a Vienna forniti da questo periodico sono stati elaborati in WILFRIED SCHEIB, *Die Entwicklung der Musikberichterstattung im Wienerischen Diarium von 1703–1780 mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Oper*, Tesi di Dottorato, Università di Vienna 1950. Per un elenco delle fonti documentarie di questo dramma per musica e un inquadramento generale degli spettacoli del periodo, cfr. FRANK HUSS, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Tesi di Dottorato, Università di Vienna 2003. Delle vicende relative alle particolari modalità di rappresentazione di quest'opera si sono occupati più o meno brevemente vari studiosi. Senza pretesa di completezza basti ricordare GUIDO ADLER, *Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik*, «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», VIII, 1892, 262–274: 272–273; ALICE GMEYNER, *Die Opern M. A. Caldaras. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper in Wien*, Tesi di Dottorato, Università di Vienna 1927, 16; URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine Venezianisch-Römischen Oratorien*, Graz, Böhlau 1966, 87, 92, 96; EAD., *Antonio Caldara: la vita*, «Chigiana», XXVI–XXVII, 1970–1971, 223–346: 338; HANNES RAZUM, *Theater und Feste im Leben Elisabeth Christines von Braunschweig, der Mutter Maria Theresias*, «Maske und Kothurn», XXVII, 1981, 281–311: 307; HERBERT SEIFERT, *Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux*, in *Johann Joseph Fux – Symposium '91. Bericht*, a cura di Rudolf Flotzinger, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1992 («Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten», 9), 57–62: 60; DAGMAR GLÜXAM, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing, H. Schneider 2006, 148–149.
- 4 *Euristeo. Drama per musica da rappresentarsi nell'imperial Palazzo da dame e cavalieri per comando della real maestà di Carlo VI imperador de' romani ... alla ... maestà di Elisabetta Cristina imperadrice regnante l'anno 1724*, Vienna, Ghelen, 1724. Del testo il «kaiserliche Poët» tedesco Anton Prokoff (1698–1747) realizzò una traduzione, *Eurystheus*, che venne stampata dal solito van Ghelen contestualmente all'impressione dei versi italiani. Una copia di questa versione si trova in CZ-Pnk e on-line all'indirizzo: <https://www.google.it/books/edition/EURYSTHEUS/MHDmzoHq-RMC?hl=en&gbpv=1> (accesso del 17.6.2024).
- 5 Testimoni manoscritti dell'intonazione di Caldara sono in A-Wn Mus.Hs. 17184; A-Wn Mus.Hs. 17185; A-Wn Mus.Hs. 17186 (mutilo del primo atto); D-W Cod. Guelf. 35 Mus. Hdschr; D-MEIr Ed 118c; F-Pn D 1714; I-Nc Rari 6.5.3 olim 32.3.29. Tra quelli che ho potuto consultare (o direttamente o attraverso la scheda RISM) presentano la dedica alla sovrana le fonti in F-Pn; I-Nc; A-Wn Mus.Hs. 17184; D-W; D-MEIr. Una copia staccata dell'aria «Di mie catene son pur contenta» [II,2] è in A-Wn Mus.Hs. 17051/1.3-5. Una antologia dell'opera venne copiata nel 1910 dal testimone in D-MEIr da Christian Mühlfeld, fratello del più noto Richard, dedicatario e destinatario dei lavori per clarinetto brahmsiani, e si trova in D-MEIr NHs 926 (21).
- 6 Tra quelli che ho potuto esaminare, perché visibili on-line, sono sicuramente vergati da copisti viennesi i tre codici completi dell'opera in A-Wn e i testimoni in F-Pn e I-Nc. Secondo Alexander Rausch la

consorte come si evince dalla *licenza* finale del libretto,⁷ in occasione del di lei ritorno a corte dopo il parto della principessina Maria Amalia. Come aveva già fatto notare Adler,⁸ un testimone coevo come l'amburghese Mattheson nel 1728,⁹ riportando la notizia da un periodico inglese dell'epoca,¹⁰ pone anch'esso l'accento sul fatto che questo lavoro fosse un omaggio speciale di Carlo VI alla consorte, con tanto di gesto di dono della partitura splendidamente rilegata all'imperatrice.¹¹ Ciò che pare rimanere occulta è la vera occasione per cui l'imperatore aveva deciso di far rappresentare quest'opera secondo modalità che, come si vedrà, furono assai fuori dell'ordinario: la circostanza avrebbe dovuto essere la sospiratissima e attesa nascita di un nuovo erede maschio che risolvesse la assai spinosa questione ereditaria imperiale, che ad ogni evidenza angustiò il sovrano asburgico per molti anni.

La cosa emerge con assoluta chiarezza in una lettera datata 11 marzo 1724 che Apostolo Zeno¹² scrive a Francesco Grisoni¹³ a Capodistria annotando:

mano che scrive il testimone A-Wn 17268 della festa teatrale *Giunone Placata* (Vienna, 1725) intonata da Johann Josef Fux su versi di Ippolito Zanelli, è un copista della *Hofmusikkapelle* e «is identical with one of the main scribes of Antonio Caldara's opera *Euristeo* [...] Mus.Hs. 17184, vol. 1»; cfr. ALEXANDER RAUSCH, *Description of Sources*, in JOHANN JOSEPH FUX, *Giunone placata*, Fux W. V. II. 2. 19 (K 316), edizione critica a cura di Alexander Rausch, Vienna, Hollitzer 2018, 120. Sui copisti viennesi coevi attivi per gli Asburgo cfr. ad esempio JOSEF-HORST LEDERER, *Zur Datierung der Triosonate und anderer Werke von Fux*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, a cura di Harry White, Aldershot, Ashgate 1992 (Londra-New York, Routledge 2016), 109–136.

7 Questo il testo: «Candido e fausto giorno al fin tu vieni / a renderne quel bene, / senza cui ne cingean nebbie ed orrori. / Più del fulgido Apollo a noi ti guida / l'inclita Elisa. Ella ne allegra e bea / con l'amabile aspetto e rassicura, / col piacer che ne reca, / quello ancor che speriam. Si, grande augusta, / a te la nostra in fronte / felicità sta scritta. Il rivederti / racconsola gli affetti e le speranze; / e 'l nostro amor, che quanto / sinor ti sospirò, tanto or ne esulta, / non anche appieno nel suo gaudio intende / se più sia quel che gode o quel che attende. / Sarem per te felici, / il ciel con fausti auspici / omai fa al nostro amore / ragion per non temer. / Elisa è nostro bene, / Elisa è nostra spene, / errar non può la voce / del pubblico piacer».

8 G. ADLER, *Die Kaiser*, 272.

9 JOHANN MATTHESON, *Der musicalische Patriot, welcher seine gründliche Betrachtungen über geistlichen und weltlichen Harmonien, samt dem, was durchgehends davon abbänget, in angenehmer Abwechslung zu solchem Ende mittheilet, dass Gottes Ebre, das gemeine Beste und eines jeden Lesers besondere Erbauung dadurch befördert werde*, Hamburg, s.e. 1728, 12–13.

10 Cfr. «St. James Evening Post», n. 1414 del 24 maggio 1724.

11 Così riporta il citato Mattheson: «Die Käyserinn hatte die Partitur, daraus der Kaiser spielte, in einem Band von Schild-Kröten mit Gold eingelegt binden, und seiner Majestät solches Buch in ihrem Nahmen, bey dem Eintritt ins Orchester überreichen lassen. Der Kayser nahm es in die hände, fehrte sich um, machte die Käyserinn mit lachendem Munde eine Reverentz, ging gleich darauf zu ihr, bedancke und rützte ihr die hand, im Beiseyn der ganzen Versammlung».

12 Cfr. APOSTOLO ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano istorico e poeta cesareo*, Venezia, Francesco Sansoni 1785, III, 419–420.

13 Stando a Francesco Negri (*La vita di Apostolo Zeno*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli 1816, 477) Grisoni

Il parto di questa augustissima imperatrice regnante si va avvicinando e piaccia a Dio che sortisca felicemente giusta i comuni voti e giusta il bisogno della pace e bene del cristianesimo. Dovrebbe seguire o verso la fine del corrente mese o dentro i primi giorni del venturo aprile. Mi è stato comandato di scrivere un dramma [*Euristeo*] da cantarsi in tal congiuntura [ossia la nascita dell'erede maschio al trono].

Ancora più esplicita la lettera zeniana ad Antonio Vallisneri del 25 marzo¹⁴ dove si comprende bene il clima di aspettativa che si respirava a corte:

Qui assai più che del nuovo Papa si sta in attenzione del prossimo parto della nostra imperatrice al quale spero che non tarderà due settimane a felicitarne con un bello e tanto sospirato arciduca.

La venuta al mondo della sfortunata Maria Amalia (morirà tosto, già il 19 aprile 1730), deluse le aspettative imperiali: non a caso la piccola arciduchessa non viene mai nominata nelle fonti dirette primarie (libretti e partiture) dell'allestimento di *Euristeo*. L'opera venne insomma ugualmente rappresentata, senza però nessuna allusione al fausto evento per cui era stata concepita *ab origine*.

Ciò che rese peculiare questo melodramma fu il fatto che venne ideato per essere realizzato da un organico (orchestra, cantanti e ballerini) composto per intero non da professionisti ma da «dame e cavalieri»,¹⁵ molti, ma non tutti, parte della corte asburgica e diretti dal sovrano al cembalo. Forse l'idea di far mettere in scena alla corte un dramma per musica era giunta anche sull'onda del successo avuto nel febbraio 1724 da una recita della *Merope* di Scipione Maffei,¹⁶ tenuta dai nobili a palazzo imperiale la cui direzione era stata curata dallo stesso Zeno (che anche per questo curò le prove di

era uno degli amministratori dei beni istriani del poeta cesareo.

14 Cfr. A. ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno*, III, 427–428.

15 Per la lista degli interpreti ricavabile dai paratesti e informazioni su di essi si rimanda qui all'Appendice: *Elenco commentato dei ruoli e degli interpreti di "Euristeo", Vienna, 1724*.

16 Il testo stampato dal solito van Ghelen, è in CZ-Pnk e in https://www.google.it/books/edition/MEROPE_TRAGEDIA_DEL_MARCHESE_SCIPIONE_MA/hTk7MMFgtG4C?hl=en&gbpv=1&dq=merope%20van%20ghelen%201724%pg=PP5&printsec=frontcover. Cfr. FRANZ HADAMOVSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, Vienna, Sextl 1955 («Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung», VII, 1951–1952), 7–117: 106. Così il «Diario Ordinario di Roma», n. 1026 del 3 marzo 1724, in una corrispondenza datata Vienna, 12 febbraio: «da una compagnia di signori cavalieri fu rappresentata a corte nell'anticamera della maestà dell'imperatore nella sera di martedì scorso [8 febbraio] sopra un teatro assai vago benché piccolo espressamente erettovi, alla presenza d'entrambe le regnanti regali cesaree cattoliche maestà loro e delle due serenissime arciduchesse leopoldine come anco di sua altezza il principe ereditario di Lorena una bellissima commedia in prosa intitolata *Merio* [= *Merope*]».

Euristeo).¹⁷ In realtà credo si possa ragionevolmente ipotizzare che queste modalità di rappresentazione furono immaginate direttamente dall'imperatore, che avrebbe voluto celebrare l'arrivo di un erede maschio con una straordinaria ostensione teatrale-spettacolare della propria nobiltà e della propria raffinatezza culturale. La non ordinarietà di questa modalità di rappresentazione fu ben rilevata da Zeno ai suoi corrispondenti. Nella citata lettera dell'undici marzo¹⁸ difatti racconta che

ciò che renderà riguardevole questo componimento già da me in pochi giorni terminato sarà non la qualità dello stesso, ma quella degli attori che lo reciteranno col canto e lo accompagneranno colla danza e col suono. Saranno dunque gli attori, i suonatori e i ballerini tutti nobilissimi cavalieri e dame. L'introduzione di un ballo avrà il cominciamento dal canto di una delle piccole arciduchesse serenissime, cioè dalla serenissima Teresa che è la maggiore.¹⁹ L'ultimo ballo sarà danzato dall'una e l'altra delle medesime arciduchesse, accompagnate e seguite da altri fanciulli e fanciulle nobili e degne di far corteggio alle stesse.²⁰ Ma ciò che tirerà più gli occhi e la stima del pubblico sarà il vedere la persona medesima di questo augustissimo imperadore, che accompagnerà da capo a piedi tutta la musica e sarà alla testa di tutta l'orchestra.

Il concetto è ribadito anche nella già nominata lettera ad Antonio Vallisneri del 25 marzo²¹ ove narra:

Si va alla gagliarda provando un mio picciol componimento drammatico che sarà cantato tutto da cavalieri e da dame le quali pure con le due piccole arciduchesse formaranno i balli; l'orchestra tutta anch'essa formata di cavalieri avrà l'onore che vi stia al cembalo lo stesso augustissimo, il quale, con tutta verità, posso dirvi che suona da valente professore. Non sarà egli questo un magnifico e singolare spettacolo il quale, direbbe un marinista, non invidierebbe punto a chi vedesse rappresentare un suo dramma dalle nove muse e da Apollo e danzato dalle Grazie e dai Piaceri?

17 MARCO FORCELLINI, *Notizie estratte da lettere di Apostolo Zeno ed altri*, I-Vmc Ms. Cicogna 3430.15, p.17: «febbraio 1724 [...] ho assistito e diretto in Vienna la recita della *Merope* del Maffei ch'è stata applauditissima». L'informazione venne ripresa anche da Negri (*La vita*, 242): «perciocché poc'anzi era riuscito assai bene nell'assistere e dirigere nella recita della *Merope* del suo Maffei si volle che in quanto all'azione egli fosse l'istruttore de recitanti anche per lo suo dramma [*Euristeo*]».

18 Cfr. nota 14.

19 Su questo cfr. MARKO MOTNIK, *Der Tanz in Umfeld des Wiener Hofes um 1740*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, a cura di Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Vienna, Böhlau 2013 («Wiener musikwissenschaftliche Beiträge», 24), 159–179: 164–165.

20 Si veda a conclusione di questo saggio l'Appendice: *Elenco commentato dei ruoli e degli interpreti di "Euristeo", Vienna, 1724*. Dalle date di nascita dei fanciulli che danzarono colle due arciduchesse, palesate nelle note di commento del suddetto elenco, si palesa la veridicità dell'affermazione del poeta cesareo.

21 Cfr. A. ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno*, III, 427–428.

Certo è che ai primi di marzo il testo poetico musicale del dramma era pronto e le prove già iniziate come si deduce dalla medesima lettera dell'undici marzo dove si afferma:

Già si è dato principio alle prove col primo atto che riesce mirabilmente; ed oggi appunto mi conviene trasferirmi a corte per assistere alla seconda prova che vi è stata ordinata.

Lo stesso giorno, in una missiva indirizzata al fratellastro Andrea Cornaro, conservata alla Biblioteca Laurenziana nel copialettere zeniano di Marco Forcellini e resa nota con molte altre da Marco Bizzarini,²² il poeta cesareo narra in tono assai diverso di questi avvenimenti. Qui egli scrive con una certa insofferenza, lamentando la cattiva dizione italiana dei «cavalieri» tedeschi:

Non si ha respiro né meno in quaresima nelle faccende del teatro. Oggi a corte si farà la seconda prova del primo atto [dell'*Euristeo*] cantato da dame e da cavalieri, accompagnato al cembalo dal padrone che ne mostra un distinto piacere. Sono di continuo or da quella or da questo per dirigerli nell'azione e nella pronunzia in che alcuno di questi cavalieri tedeschi è molto pregiudicata. Le dame si portano assai bene e si faranno grande onore, cantando di buon gusto e atteggiando con pulitezza. Ho fatto il mio oratorio [*David*] e senza perder tempo comincerò a pensare al lavoro d'un altro dramma. Credetemi che non ho respiro.

Il 18 marzo allo stesso²³ poi scrive:

Ho dato principio ad un nuovo dramma [*Andromaca*]. Fuori d'uno entro in un altro impiccio e senza respiro. L'avrò forse nella state poiché non l'ebbi nel verno e non l'avrò in primavera. Giovedì otto [prossimo] si canterà il mio oratorio. Le prove dell'opera da cantarsi da dame e cavalieri si vanno alla giornata sollecitando ed oggi si farà la quarta del secondo atto.

Nella citata lettera del 25 marzo dice:

Due settimane fa è stato cantato nella cappella cesarea l'oratorio del signor Salio intitolato *Gefte* ed è riuscito mirabilmente. Rallegratevi con l'autore al quale scriverò questa sera se avrò tempo di farlo dovendo portarmi oggi a corte alla prova di tutta l'opera da farsi nelle stanze della regnante.

22 Il testo della lettera sta in MARCO BIZZARINI, *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, «Studi Musicali», XXXVII/1, 2008, 101-141: 124-126.

23 Cfr. *Ivi*, 125.

Questa del 25 marzo poteva sembrare una generale dell'opera ma in realtà in aprile continuarono a provare non solo l'8 e il 10²⁴ ma ancora il 29!²⁵

Venuta al mondo il 5 aprile la piccola Maria Amalia lo spettacolo fu programmato rispettando la quarantena *post partum*, e quindi il 16 maggio. La cosa ebbe l'effetto, non so quanto involontario, di non far percepire la rappresentazione di *Euristeo* come la celebrazione della nascita.

Il 20 maggio in ogni caso lo spettacolo aveva avuto luogo con successo e Zeno scrive al fratello acquisito Andrea Cornaro:²⁶

Tutta questa settimana è stata per me senza respiro e di continua fatica riguardo dell'opera: ma mi vi sono affaticato con piacere, sì per la felicissima riuscita di essa, sì perché con la giornata d'oggi avrò modo di riposarmi e starmene al mio tavolino dietro il mio lavoro dell'altra. Del resto non posso descrivervi adeguatamente l'applauso che ha ottenuto il mio dramma recitato, sonato e danzato a meraviglia da queste dame e cavalieri i quali hanno avuto sempre alla testa dell'orchestra al primo cembalo questo augustissimo padrone, il quale suona da professore e con la maggiore e più fina maestria. Oggi se ne farà la terza recita ed è peccato che non l'abbia potuta veder se non pochi e scelti e nominati da sua maestà, troverò modo di mandarvene presto degli esemplari anche per gli amici. Nel libro vedrete il nome di tutte le dame e cavalieri che ha composto e animato un sì magnifico spettacolo [...]. Le tre dame cantatrici in particolare sono riuscite a meraviglia e se fossero della sfera de' musici ordinari e avessero a guadagnar il viver cantando a prezzo, anche in Italia farebbono tra le prime la prima comparsa sì col canto che con l'azione.

Il 17 giugno non era ancora spenta l'eco del successo delle rappresentazioni di *Euristeo*, tanto che Zeno scrive al solito fratello uterino:²⁷

Dell'opera de' cavalieri non si lascia tuttavia di parlare e ne vengono scritte meraviglie anche d'Italia e d'altre parti dove ne sono arrivate le notizie ed il libro, il quale spero che già avrete ricevuto da nostro fratello con altre copie da dispensare agli amici. In leggendolo non so se troverete uno dei più forti che mi sieno usciti dalla pena ma bensì dei più gentili e più propri.

24 Il «Diario Ordinario di Roma», n. 1057 del 12 maggio 1724, riporta: «Vienna 16 aprile. Nella mattina di sabato [8 aprile] fu tenuto a corte, presente la maestà dell'imperatore un Consiglio di Stato e nel dopo pranzo vi fu fatta la prova d'un opera, gli attori della quale sono tutti signori cavalieri e dame, da rappresentarsi privatamente a corte subito che la maestà dell'imperatrice si troverà in grado di assistervi. [...] Lunedì [10 aprile] [...] nel dopo pranzo fu fatta di nuovo una prova della sopraccennata opera in musica».

25 Il «Diario Ordinario di Roma», n. 1062 del 24 maggio 1724, relaziona: «Vienna 3 maggio. [...] sabato scorso [29 aprile] [...] nel dopo pranzo vi fu fatta a corte una prova della scritta opera in musica».

26 Cfr. A. ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno*, III, 446-447.

27 Cfr. M. BIZZARINI, *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, 126.

Questo nonostante in una lettera al marchese Giovanni Poleni il 5 luglio²⁸ noti:

Spiacemi per altro che l'indispensabile necessità di adattarsi alla musica e alla rappresentazione non solo non mi lasci qualche volta stendermi ne' motivi, ma spesso mi obbliga a troncarne il meglio che nel caldo del lavoro mi esce dalla penna.

Il fatto che l'opera fosse eseguita da nobili ebbe una vasta eco, sia nei periodici in qualche modo influenzati dal potere come il «Wienerische Diarium» che, come è facile immaginare, diede ampio risalto all'avvenimento, sia presso la stampa estera coeva (particolarmente significativo in questo senso, ad esempio, è il resoconto del n. 7054 del 30 maggio 1724 del «Daily Courant»)²⁹ travalicando poi i ristretti confini della cronaca, tanto da divenire un episodio che intrigò assai eruditi e storici di diversa estrazione fin dal Settecento, da Mattheson in poi, quando iniziarono a propagarsi le informazioni su questo allestimento.³⁰

28 Cfr. A. ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno*, III, 449–450.

29 La cronaca del «Daily Courant» è riportata in U. KIRKENDALE, *Antonio Caldara. Sein Leben*, 87. Oltre alla citata testimonianza del «St. James Evening Post» vi sono una corrispondenza datata Vienna, 17 maggio della «Gazetta de Lisboa Occidental», X/25, 1724, p. 197, la quale riporta che dopo che «a 14 [de Mayo] começou a apparecer em publico a senhora emperatriz [...]». De voite se representou uma nova opera magnifica, que se repetirà por tempo de quatro semanas», nonché una notizia datata «Vienna, 24 maggio», del «Diario Ordinario di Roma», n. 1069 del 6 giugno 1724, che narra invece: «per l'ultima volta fu rappresentata sabato scorso [20 maggio] a corte la scritta opera in musica, quale, perché è riuscita in tutto compita, ne resterà per lungo spazio di tempo la memoria e il grido».

30 Dell'esecuzione di *Euristeo*, dopo il citato Mattheson nel 1728, scrisse Charles Burney nel 1789 a partire dal resoconto del «Daily Courant» (*A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present*, a cura di Frank Mercer, New York, Harcourt, Brace and Company 1935, II, 942). L'informazione venne ripresa succintamente da quell'epitome delle storie della musica di Burney e Hawkins che fu THOMAS BUSBY, *A History of Music from the Earliest Times to the Present Comprising the Lives of Eminent Composers and Musical Writers*, Londra, Whittaker 1819, II, 316; tosto tradotta in tedesco (Leipzig, Baumgartnerschen Buchhandlung 1822). Notizie su questa messa in scena le possiamo poi trovare in diversi contributi ottocenteschi, alcuni dei quali apparentemente anonimi, di area germanica e non solo: *Zur Geschichte der Musik in Wien*, «Allgemeine Wiener Musik-Zeitung», CXXXIX, 20 novembre 1841, 577–578; *Zur Geschichte der königlichen Hoftheater in Wien*, «Monatschrift für Theater und Musik», IV, 1858, 76–77; *Opera in the Family Hapsburg*, «Dwight's Journal of Music, a Paper of Art and Literature», XXIII/23, 1864, 170, 177; *Besetzung und Ausstattung der Wiener Hofoper um 1720*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», s. II, vol. IV, 1869, 12–13; MARCUS LANDAU, *Die italienische Literatur am österreichischen Hofe*, Vienna, Carl Gerold's Sohn 1879, 51; LUDWIG KÖCHEL, *Die Pflege der Musik am österreichischen Hofe vom Schlusse des XV. bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts*, «Blätter des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich», II/1, 1866, 9–10; Id., *Johann Josef Fux: Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. 1698–1740*, Vienna, A. Hölder 1872, 149–152. Da quest'ultimo scritto partono CHRISTIAN D'ELVERT, *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien, mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte*, Brünn, Winiker 1873, 178–179, e OTTO KELLER, *Illustrierte Geschichte der Musik*, Monaco di Baviera, A. H. Müller 1907, 314. L'articolo del 1869

Anche se non è stato possibile identificare in maniera sufficientemente plausibile tutti i partecipanti alla messa in scena di *Euristeo*,³¹ i dati raccolti su di loro consentono di formulare comunque una serie di considerazioni sulle oltre sessanta dame e cavalieri coinvolti.

Lo spettacolo per essere messo in piedi richiese sicuramente un notevole impegno organizzativo. Di certo bisognò realizzare una sorta di *casting*, per individuare dei nobili adatti a ricoprire in maniera adeguata i ruoli assegnati: vennero così scelti 7 cantanti (8 se consideriamo il breve intervento introduttivo al secondo balletto della piccola arciduchessa Maria Teresa), fu formata un'orchestra di oltre una ventina di elementi, trovando tra i nobili 11 violinisti, 3 violoncellisti, un contrabbassista, 2 fagottisti, 2 oboisti, un flautista, un tiorbista e 2 cembalisti e vennero infine cooptati 16 danzatori adulti (8 donne e 8 uomini) per i primi due balletti e 11 fanciulli (6 femmine e 5 maschi) per il terzo ballo. Le ballerine adulte furono scelte tra le *Hofdamen* delle due diverse corti di imperatrici presenti all'epoca (oltre a Elisabetta Cristina, anche la vedova di Giuseppe I, Wilhelmine Amalia, aveva il proprio seguito di nobildonne). I danzatori furono convocati per lo più tra i gentiluomini da camera di Carlo VI. Per inciso va ricordato che la danza era una delle materie di base dell'educazione nobiliare maschile, tanto che fra gli insegnanti³² degli *Edelknaben* di corte troviamo pure un *Tanzmeister*. Che in recite a palazzo reale venissero coinvolti dei ballerini nobili non è un fatto straordinario: si pensi ad esempio a quanto successe nel carnevale 1729 in occasione della rappresentazione parlata in italiano della «tragedia a lieto fine» *Sesostri* di Pietro Pariati³³ «zur Fasching-Lust von denen Damen und Cavalieren vorgestellt».³⁴ In questa occasione alcuni degli esecutori di *Euristeo* parteciparono sia come attori che

fu ripreso da ANTOINE VIDAL, *Les instruments à archet. Les feseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen. Suivi d'un catalogue général de la musique de chambre*, Parigi, J. Claye 1876, II, 122–124. Un cenno fugace all'opera di Zeno e Caldara compare in FRANZ LORENZ, *W. A. Mozart als Clavier-Componist*, Breslavia, Leudart 1866, 12, e in CHRISTIAN D'ELVERT, *Musik*, «Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Mähren und Schlesien», XVII, 1897, 268. Del tutto originale fu invece il citato contributo di Guido Adler del 1896.

31 Per fare qualche esempio, l'identificazione di cantanti come Josefa Berg piuttosto che di strumentisti come Constantin Figher o ballerini come Sofia Würm è davvero poco più che una congettura.

32 Tra le materie insegnate agli *Edelknaben* figuravano *Fechten*, [scherma], *Mathematik und Ingenieurswesen* [matematica e ingegneria, talora chiamata "fortificazioni"], *Sprache* [lingua], *Tanz* [danza], *Recht* [diritto]. Ad esse dal 1735 si aggiunsero *Geschichte und Geographie* [storia e geografia] e *Philosophie und Künste* [filosofia e arte]. IRENE KUBISKA, *Der kaiserliche Hof- und Ehrenkalender zu Wien als Quelle für die Hofforschung. Eine Analyse des Hofpersonals in der Epoche Kaiser Karls VI. (1711–1740)*, Tesi di Laurea, Università di Vienna 2009, 64.

33 PIETRO PARIATI, *Sesostri*, Wien, van Ghelen, 1729.

34 Così recita il frontespizio della traduzione stampata per l'occasione dallo stesso van Ghelen.

come ballerini³⁵ impegnati nelle danze tra un atto e l'altro. Inoltre durante lo stesso carnevale vi fu un ballo mascherato con ruoli precisamente assegnati ai membri della corte.³⁶

Di certo fu più problematico il reclutamento di cantanti e strumentisti, anche se questa rappresentazione dimostra che una pratica musicale di un certo livello tecnico era assai capillarmente più diffusa a livello nobiliare di quanto ci si potrebbe forse attendere. Non è stato possibile effettuare ricerche documentarie su come si sia svolto questa sorta di *casting*, ma mi pare ragionevole ipotizzare che esso sia avvenuto sulla base di una sorta di *passaparola* che certificasse la buona fama di musicista 'dilettante' dei nobili prescelti e, di sicuro, cooptati. Certo è che vennero fatti arrivare da ogni dove, senza limitarsi a quanti frequentavano assiduamente la corte viennese. Per stare solo ad alcuni cantanti, avrebbero potuto risiedere allora nella capitale asburgica l'allora sedicenne Ferdinando Bonaventura II conte di Harrach,³⁷ futuro governatore generale del ducato di Milano; Luigi Pio di Savoia, principe di San Gregorio da Sassola, duca di Nocera dal 1709, che nel 1725 fonderà col conte Sigismund von Kollonitz una *Cäcilien-Bruderschaft*³⁸ che raccoglieva «compositori, musicisti vocalisti et strumentali et altri dilettanti civili» e che nel 1729, prima di venire nominato ambasciatore a Venezia tra il 1732 e il 1743, da ispettore dei teatri imperiali, inviterà Metastasio a servire l'imperatore asburgico. A Vienna aveva un bel palazzo il marchese Pietro Luca Stella, nipote di Rocco Stella, ben noto consigliere di Carlo VI, ed erede designato dello zio dopo la di lui scomparsa nel 1720, e nella capitale risiedeva anche Barbara Judith von Starhemberg, di una famiglia ben nota per i propri legami con la corte asburgica,³⁹

35 Ritroviamo qui il conte di Schlick come Sesostri, il conte Capitanei come Fanete, il conte Berghen (ossia Perghen) come Canopo e la contessa Füntkirchen come Nitocri; tra i ballerini impegnati tra il primo e secondo atto notiamo la contessa Wilhelmina von Souches, tra quelli impegnati tra il secondo e terzo atto il conte Zobar (o Zobor) capitano di cavalleria del reggimento del principe Emanuele di Savoia e il conte von Althan, tra quelli in azione dopo il terzo atto il conte Carl von Salm. Cfr. *Sonderbare Nationen-Gespräche, Oder Curieuse Discourse Über die Jetzigen Conjunctionen und wichtigsten Begebenheiten; Sechzehende Entrevuë*, Berlino, [Ambrosius Haude] 1729, p. 78.

36 Cfr. *Ivi*, 80–83, ove vi è un chilometrico elenco di una sessantina di ruoli e interpreti all'interno del quale ritroviamo (oltre ai regnanti e alle arciduchesse travisate da contadinelle austriache o tirolesi) il principe Pio di Savoia, la contessa von Styrum, il conte von Salaburg, il conte Ferdinand von Lamberg, il conte von Salm, il conte von Schlick, il conte von Questenberg, il conte von Herberstein, il conte von Rothal, la contessa von Thurn.

37 Per le note biografiche su questo e altri interpreti rimando a quelle poste in calce all'Appendice: *Elenco commentato dei ruoli e degli interpreti di "Euristeo", Vienna, 1724*.

38 Su questa confraternita basti il riferimento a quanto relato da GERALDINE ROHLING, *Exequial and Votive Practices of the Viennese Bruderschaften. A Study of Music and Liturgical Piety*, Tesi di Dottorato, Catholic University of America 1996, 178–201.

39 Cfr. I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, 158.

che solo nel 1726 andrà in sposa al conte Philip Joseph Nerijs Künigl von Ehrenburg. Non credo fossero abituali frequentatori di Vienna il conte Carlo Giuseppe Gallarati che, per quanto fosse dal 1716 *Kämmerer* dell'imperatore, era semplicemente decurione a Milano, e Margherita Orsini Plakai, forse identificabile con Margaretha Joanna Franziska Cobenzl (1698–1730), al tempo vedova del conte Weikhard Leopold Ursini von Blagay (1673–1719) i cui domini si trovano ora sparsi tra la Slovenia e la Bosnia.⁴⁰ Se diamo per buono che sia possibile ricondurre l'identità di Giuseppa Berg a quella di Maria Josepha Pergen come ipotizzato da Flotzinger,⁴¹ dato che spesso paiono intercambiabili all'epoca le lezioni Pergen e Bergen, avremmo a che fare con una nobile proveniente da una famiglia morava, assai ben introdotta nella corte asburgica, nella quale la passione per la musica era ben presente come ha ben illustrato il citato studioso. Ben due membri di un altro ramo di questa famiglia (Johann Ferdinand Wilhelm e Johan Baptist von Pergen) risultano infatti tra gli orchestrali presenti per l'esecuzione di *Euristeo*, e il primo di essi, il secondo cembalista, era noto anche come compositore dilettante. Sicuramente personalità come Franz Anton Rottal, Adam Philip Losy o Johann Adam Questenberg erano conosciuti per la loro competenza musicale: Losy, come Pio di Savoia, ricoprì incarichi ufficiali nella gestione della *Hof-Musik*⁴² e gli altri due disponevano addirittura di cappelle musicali private oltre a dilettarsi loro stessi a suonare e comporre.⁴³ Franz Ludwig Salaburg collezionava musica ed ebbe scambi di partiture col citato Questenberg.⁴⁴

Ovviamente non tutti questi esecutori saranno stati allo stesso livello ma la presenza di arie con strumenti concertanti che mostrano scritture non banali per i fiati e il violino lasciano intuire come, in molti casi, tra questi orchestrali si andasse ben oltre una

40 Cfr. VIKTOR PETKOVŠEK, s. v. *Ursini-Blagay*, in *Slovenski biografski leksikon*, in <https://www.slovenska-biografija.si/rodbina/sbi750045/> (accesso del 17.6.2024).

41 RUDOLF FLOTZINGER, s. v. *Pergen, Familie von*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online* [2002–2006], in https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pergen_Familie.xml?frames=no (accesso del 17.6.2024).

42 Su Losy cfr. ELISABETH MAIER, ELISABETH THERESIA HILSCHER, s. v. *Losy (Logi, Logy, Lofsy) von Lo-sinthal (Lozimtál, Losymthal, Losynthal), Johann Anton (Jan Antonín)*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Losy_Johann.xml (accesso del 17.6.2024).

43 Su Rottal cfr. CHRISTIAN FASTL, s. v. *Rottal (Rothal), Franz Anton Graf von*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rottal_Graf.xml (accesso del 17.6.2024) e MARIA PAOLA DEL DUCA, «*Le nobil stanze alla gran sal intorno*» – un teatro per il Signore della città: *Franz Anton von Rottal*, in *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, a cura di Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi, Maria Ida Biggi, Vienna, Hollitzer 2020 («*Cadernos de Queluz*», 3; «*Specula Spectacula*», 10), 409–424. Su Questenberg cfr. JANA PERUTKOVÁ, «*Der glorreiche Nahmen Adami*». *Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Vienna, Hollitzer 2015 («*Specula Spectacula*», 4); EAD., s. v. *Questenberg, Johann Adam Graf von*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Q/Questenberg_Familie.xml (accesso del 17.6.2024).

44 J. PERUTKOVÁ, «*Der glorreiche Nahmen Adami*», 159–160.

generica competenza dilettantistica. Questo per non dire dell'imperatore, come è noto allievo di Fux, egli stesso in grado, oltre che di suonare con abilità, anche di concertare un'opera e di comporre.⁴⁵

L'unica testimonianza indiretta sul rapporto tra il compositore Caldara e questo gruppo di strumentisti e cantanti viene dal citato Burney⁴⁶ e pare attestare come, dopo iniziali difficoltà e un po' di diffidenza del maestro veneziano, alla fine si giunse ad un buon livello esecutivo.

Una nota a margine. Quasi tutti i gentiluomini coinvolti erano stati o sarebbero divenuti militari di più o meno alto rango tra le file dell'esercito asburgico ed erano stati, o sarebbero stati, coinvolti nelle varie imprese militari determinate da Carlo VI. L'impero asburgico aveva raggiunto in quegli anni la sua massima espansione nei Balcani dopo la vittoriosa guerra contro gli ottomani sancita dalla pace di Passarowitz del 1718. Dico questo per fare capire come la crudele, dolorosa violenza dell'esperienza bellica convivesse all'epoca in modo assai prossimo con ben altre esperienze e passioni, solo apparentemente più frivole, come quelle per la musica e il teatro.

Ma v'è di più. La sessantina di cavalieri e nobildonne cooptati a vario titolo nelle rappresentazioni di *Euristeo* offre uno spaccato, a mio avviso, piuttosto significativo e variegato della alta società coeva. Le poche personalità di cui si conoscono dati biografici un po' più dettagliati (Luigi Pio di Savoia, Questenberg, i Pergen, Rottal ecc.) con le loro provenienze così disparate (si va dall'Italia meridionale alla Moravia, dall'Ungheria alla bassa Austria, alla Carniola ecc.) mostrano tratti tra loro assai diversi e paiono configurare una sorta di selva di varia umanità in cui convivono aspetti molto differenti (da una spiccata devozione a condotte morali tutt'altro che integerrime, come quelle di Pio di Savoia eccetera). Ovviamente questo non fa che aggiungere qualche dettaglio a un quadro generale, anche socio-economico, della corte asburgica che importanti saggi hanno già ben delineato.⁴⁷

45 Basti qui il riferimento, tra i vari saggi possibili a G. ADLER, *Die Kaiser*; HERBERT SEIFERT, s.v. *Charles VI, Emperor*, in *Grove Music Online* (accesso del 17.6.2024); ELISABETH THERESIA HILSCHER, s.v. *Karl VI. (Karl III. von Spanien), Kaiser*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Karl_VI.xml (accesso del 17.6.2024).

46 CHARLES BURNEY, *A General History of Music*, II, 942: «Caldara is said to have trembled for the fate of his Music from the execution of dilettanti only; but was delighted, says the account, when he heard how well all the parts were performed».

47 Tra i tantissimi studi cui far riferimento vorrei indicarne almeno uno che mi pare abbia ben individuato e descritto i meccanismi di funzionamento e, almeno in parte, le dinamiche dei rapporti che si creavano all'interno della corte asburgica negli anni di Carlo VI, cioè JEROEN FRANS JOZEF DUINDAM, *Vienna and Versailles: The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge, Cambridge University Press 2003, trad. it. *Vienna e Versailles. Le corti di due grandi dinastie rivali (1550–1780)*, Roma, Donzelli 2004.

Tutto questo folto gruppo di nobili venne generosamente ricompensato dall'imperatore, se è vero quello che ci narra Zeno, egli stesso gratificato di ben 800 fiorini in sovrappiù al suo normale compenso,⁴⁸ che per rappresentare *Euristeo* per un gruppo sceltissimo di spettatori vennero spesi circa 100.000 fiorini come scrisse al fratellastro Andrea Cornaro nella citata missiva del 20 maggio 1724.⁴⁹ Burney, a partire dalle notizie del solito «Daily Courant» racconta inoltre di una ricchissima lotteria con premi di 500, 1.000 e 2.000 fiorini in preziosi, i cui vincitori erano estratti tra gli esecutori dell'opera.⁵⁰ Le gratifiche probabilmente si concretarono anche in altri tipi di prebende: a mio avviso non appare del tutto improprio, ad esempio, congetturare un nesso di causa effetto, tra il fatto che Carlo Giuseppe Gallarati cantò nel dramma per musica alla corte asburgica nel maggio 1724 e il fatto che dopo circa un anno, nel giugno 1725, suo fratello Giuseppe ottenne il lucroso canonicato nella chiesa di S. Maria della Scala a Milano.⁵¹

Come luogo di rappresentazione di *Euristeo* nel libretto si indica genericamente «l'imperial palazzo». In realtà all'interno dell'edificio venne scelta una sala particolare, la *Spanische Saal*, cosa della quale ci informa il solito Zeno nella citata lettera dell'undici marzo:

Il teatro sarà fatto espressamente a corte in una gran sala che si chiama la sal di Spagna con tre sole mutazioni per adattarsi al sito.

Si tratta di un ambiente noto nella *Hofburg* anche come *Neue Saal*⁵² che venne demolito nel 1744 per far posto alla *Redoutensäle*. Immagino che questo fosse un luogo

48 MARCO FORCELLINI, *Notizie estratte da lettere di Apostolo Zeno ed altri*, I-Vmc Ms. Cicogna 3430.15, p.18: «24 giugno [1724] [...] L'imperadore donagli fiorini 800 per le recite dell'opera fatta da dame e cavalieri». Secondo il solito Negri (*La vita di Apostolo Zeno*, 242) che, come è noto, rielabora Forcellini: «se per tale componimento il poeta buscò un dono di 800 fiorini ebbe anche straordinarie brighe avendo dovuto intervenire a tutte le prove e perciocché poc'anzi era riuscito assai bene nell'assistere e dirigere nella recita della *Merope* del suo Maffei si volle che in quanto all'azione egli fosse l'istruttore de recitanti anche per lo suo dramma».

49 Cfr. A. ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno*, III, 446–447: «Oggi se ne farà la terza recita ed è peccato che non l'abbia potuta veder se non pochi e scelti e nominati da sua maestà [...] [lo spettacolo] sarà costato, fattone un giusto computo, oltre a cento mila fiorini alla borsa imperiale».

50 C. BURNEY, *ibid*: «the Emperor was so pleased, that after the third representation of this opera, he made a lottery for the performers, with prizes of five hundred, one thousand, and two thousand florins value, in jewels, gold repeating watches, &c».

51 FRANCESCA PINO PONGOLINI, *Il patriziato milanese e il censimento*, «Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», XXXVIII/1, 1985, 129–188: 137.

52 Cfr. HELMUT KRETSCHMER, *Musiktopographie*, in *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, a cura di Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher e Helmut Kretschmer, Vienna-Berlino, LIT 2011 («Geschichte der Stadt Wien», 7), 564: «Spanischer Saal. Als erstes Operngebäude entstand 1629 im Hofburgbereich zwischen dem damaligen oberen und unteren Burggarten (heute der Bereich der Redou-

simbolico per l'ostensione spettacolare del potere, carico di valenze significative per gli Asburgo. Là difatti per decenni si celebrarono importanti cerimonie e là, fin dagli anni '30 del Seicento, si allestirono significative rappresentazioni spettacolari.

Il testo era stato confezionato su misura da Zeno che annota «a me convenne restringere a brevità e picciolezza di azione ma tutta nobile e allegra il mio componimento».

In effetti dal confronto dell'autografo dei versi zeniani di *Euristeo*⁵³ col materiale poi utilizzato per la messa in scena emergono alcuni aggiustamenti. Oltre alla messa a punto di una serie di frasi⁵⁴ va notato che la prima scena del III atto venne inserita solo in un secondo tempo, e che in III,10 Zeno, da «egli è desso», nel momento topico in cui Ismene svela alla povera Erginda la nobile origine di Ormonte riconosciuto come Euristeo, aveva indicato «questo recitativo va con accompagnamento d'instrumenti»; ma Caldara non seguì il consiglio del poeta.

Ma che cos'era questo dramma, e quali strategie creative furono poste in essere da Zeno e Caldara per realizzare qualcosa di spettacolarmente efficace servendosi di interpreti non professionisti?

Cominciamo dal libretto. Il soggetto, presente anche tra quelli che saranno annotati da Metastasio,⁵⁵ è tratto, come dichiarato dallo stesso Zeno e come già noto,⁵⁶ da una *fabula* di Igino.⁵⁷ La modifica del nome dell'eroe eponimo da Archelao in Euristeo, resa esplicita nella prefazione da Zeno, fu probabilmente dovuta al fatto che una tragedia per musica con lo stesso titolo era stata rappresentata nel 1722 nel piccolo teatro di corte a Vienna.⁵⁸

tensäle) der neue Saal (auch spanischer Saal genannt), in welchem 1631 und 1633 erstmals Aufführungen stattfanden. Dieser neue Saal wurde im 1658 und 1700 erneuert und 1744 anlässlich der Erbauung der *Redoutensäle* abgebrochen».

53 Il ms. sta in I-Vnm Cod. Cl. IX 478 (=6237) cc. 36–62.

54 Per un confronto puntuale tra le due redazioni mi si consenta di rimandare al mio *Nell'officina del librettista: autografi zeniani alla Biblioteca Marciana di Venezia*, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4–5 ottobre 2013), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea" 2018, 267–327: 324–325; <https://www.conservatorioricilea.it/index.php/produzione-e-ricerca/1289-pubblicazioni-online> (accesso del 17.6.2024).

55 Le *Annotazioni di soggetti* presenti in A-Wn Ms. 10279 furono pubblicate in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, 5 voll. a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori 1943–1954, II, 1947, 1279–1286, il soggetto di Archelao si trova a pp. 1279–1280. Cfr. anche il saggio di Tarcisio Balbo nel presente volume.

56 Cfr. ad esempio ALFRED NOE, *Geschichte der Italienischen Literatur in Österreich*, I: *Von den Anfängen bis 1797*, Vienna, Böhlau 2011, 438.

57 HYGINUS, *Fabulae*, 219, edizione a cura di Mauricius Schmidt, Leipzig, Herman Dufft 1885, 129.

58 PIETRO PARIATI, FRANCESCO BARTOLOMEO CONTI, *Archelao re di Cappadocia*, Vienna, van Ghelen 1722.

Nella vicenda inventata dal poeta veneziano⁵⁹ Euristeo (ex Archelao) è un trovatello di nome Ormonte che, allevato da un sacerdote, grazie alle proprie virtù militari e morali diviene eroe per poter aspirare a un nuovo *status* che gli consentirà di sposare la principessa Aglatida e succedere al di lei padre Cisseo, re di Macedonia. Si introducono una serie di nuovi personaggi creati per consentire lo sviluppo del *plot*: Glaucia, un principe illirico, che contenderà Aglatida a Ormonte facendo leva sulla pochezza del suo censo; Ismene, principessa d'Argo e confidente di Aglatida, che alla fine riconoscerà la nobiltà di sangue d'Ormonte facendolo accedere al soglio macedone; Clearco, principe dell'Etolia, che per conquistare Ismene asseconderà il di lei disegno di favorire Ormonte e infine Erginda, figlia del sacerdote che aveva allevato Ormonte, di lui follemente invaghita, tanto da mentire facendo credere ad Aglatida che il trovatello le aveva promesso amore. Nella vicenda trovano posto l'indecisione morale di Cisseo, incapace di adempiere alle proprie promesse con un militare di basso censo finché non venga rivelata la nobiltà, la passione di Erginda (a cui saranno riservate le arie più belle e difficili dell'opera) e quella, più occulta, di Aglatida, che fatica a riconoscere e ad ammettere i propri sentimenti per Ormonte, le trame dell'infido Glaucia e soprattutto il rigore morale di Ormonte/Euristeo e dei suoi alleati Ismene e Clearco.

Come si vede Zeno si avvale di modelli drammaturgici ben noti e consolidati, in cui la virtù morale vince tutte le difficoltà della vita (purché chi la possiede appartenga alla nobiltà).

Tutto sommato nella distribuzione del peso dei ruoli e nello sviluppo del *plot* il poeta cesareo inizialmente realizza un lavoro rispettoso delle convenzioni drammaturgico musicali coeve, assegnando un peso maggiore alle prime parti e via via alle altre.⁶⁰ Vi fu però una correzione importante in corso d'opera, che si evince, come detto, dall'esame dell'autografo zeniano, ossia l'aggiunta di una scena per Erginda all'inizio del terzo atto nella quale fu inserita, non a caso, l'aria musicalmente più complessa e qualitativamente interessante del dramma, «Sotto un faggio» che presenta una ben articolata scrittura per tre strumenti a fiato concertanti (*chalumeau*, *traversiere* e fagotto), voce e basso, ricca di effetti. Il peso fatto assumere a Erginda che, di fatto, diviene un'altra prima donna (tanto che pare fosse per la sua interprete anche l'aria della *licenza*)⁶¹ si

59 Una descrizione scena per scena del *plot* è nella Tabella 15.1. *Tabella descrittiva del dramma per musica di Apostolo Zeno / Antonio Caldara "Euristeo" (Vienna 1724)*.

60 Cfr. la Tabella 15.2. *Ipotesi sulle gerarchie di ruoli e interpreti in Euristeo sulla base delle convenzioni coeve*.

61 Nelle partiture ove presente (ad esempio in A-Wn Mus.Hs. 17184/3 è a cc. 67r-73r) l'aria della licenza, che precede la ripresa del coro finale, è scritta in chiave di contralto, ed essendo il ruolo di Erginda l'unico scritto in tale tessitura pare ragionevole supporre che questo pezzo fosse destinato alla cantante che sostenne quella parte.

può congetturare fosse dovuto alle doti canore della contessa Judith Starhemberg che, probabilmente, si rivelarono durante le prove.

Nella invenzione musicale Caldara scrisse arie nelle quali bastassero estensioni vocali piuttosto limitate (poco più di un'ottava è richiesta a tutti come si può evincere dalla Tabella 15.2), ma compose parti d'effetto per le quali non fossero necessarie grandi doti, se non quelle dell'intonazione e della precisione ritmica. Interessante notare a margine che il ruolo del primo uomo fu forse affidato a una voce in falsetto, come pare evincersi sia dalla chiave di soprano in cui è scritta l'intera parte sia da una serie di passaggi a due voci con Aglatida nei recitativi⁶² che risulterebbe sennò armonicamente meno interessanti se intonati un'ottava sotto, immaginando Ormonte/Euristeo come interpretato da un tenore.

Si può forse, con assoluta cautela congetturare, che questa sia una rara testimonianza d'impiego all'epoca di un tipo di vocalità di tal fatta in un'opera seria, in un ruolo per nulla parodistico. Non intendo minimamente qui affrontare un problema di grande complessità come quello della documentazione dell'uso dei falsettisti nell'opera italiana durante il Settecento quanto semplicemente proporre una suggestione: forse Gallarati era stato educato in uno di quei collegi gesuitici in cui, come dice Burney parlando di Vienna molti anni dopo (ma attestando evidentemente una prassi invalsa da molto tempo), ci si preparava al canto in falsetto,⁶³ e d'altronde è noto che cantanti maschili si esibissero in quelle istituzioni in ruoli femminili negli intermezzi inscenati durante le rappresentazioni teatrali che si tenevano, ad esempio, a carnevale.

Nella scrittura strumentale da un lato l'autore veneziano assecondò la ben nota predilezione per modalità compositive di tipo contrappuntistico imitativo dell'allora ventinovenne Carlo VI⁶⁴ (il primo tempo della sinfonia iniziale parte con l'esposizione

62 Ad esempio nei passaggi in III,12 (in A-Wn Mus.Hs. 17184/3 è a c. 62v).

63 Cfr. CHARLES BURNEY, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces or the Journal of a Tour through those Countries*, Londra, Becket-Robson-Robinson 1773, I, 221: [Vienna, 1772] «At night two of the poor scholars of this city sung, in the court of the inn where I lodged, duets in *falset*, *soprano* and *contralto*, very well in tune, and with feeling and taste. I sent to enquire whether they were taught music at the Jesuits' college, and was answered in the affirmative». Sul teatro di collegio in Italia e a Roma tra la vasta letteratura disponibile basti il riferimento minimo a GIAN PAOLO BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (sec. XVII–XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder 1981, 177–204; BRUNA FILIPPI, *Il teatro al Collegio Romano: dal testo drammatico al contesto scenico*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, atti del XVIII convegno internazionale (Roma–Anagni, 26–30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, La Torre d'Orfeo 1995, 161–182.

64 Una chiave per interpretare e comprendere i gusti musicali di Carlo VI e le finalità da lui attribuite alle composizioni musicali può essere quella dei lavori a lui dedicati, a questo riguardo cfr. ELISABETH THERESIA HILSCHER, «... Dedicata alla Sacra Cesarea Maestà...». *Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke. Zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld*

di una fuga a tre voci), da un altro lato seppe sfruttare le doti di non banale abilità evidentemente presenti in alcuni dei nobili presenti in orchestra, creando due arie con strumenti concertanti (oltre a quella citata ve ne è anche una piuttosto pregevole con una bella parte per violino solo, scritta con notevole cura).⁶⁵

Euristeo è un esempio di come un dramma per musica serio potesse essere concepito in una maniera spettacolarmente efficace anche adattando le convenzioni operistiche a un gruppo di esecutori non professionisti e la ripresa, adattatissima, che avverrà solo dopo pochi anni a Bruxelles dello stesso lavoro di Zeno (e, presumibilmente, almeno in parte delle note di Caldara) nel 1728, con un titolo che recuperò il nome originale dell'eroe eponimo ossia *Archelao*,⁶⁶ è un primo segno della fama di uno spettacolo che resterà viva a livello europeo per molti decenni.

der Widmungskompositionen, «Studien zur Musikwissenschaft», XLI, 1992, 95–177.

65 Si tratta dell'aria di Aglatida «Di mie catene pur son contenta» in II,2.

66 Il dramma (Brusselle, s.e., 1728) oggi in I-Mb, fu dedicato da Gio. Sebastiano Brilliandi alla sorella di Carlo VI, l'arciduchessa Maria Elisabetta, governatrice dei paesi bassi austriaci che penso fu anche la committente di questa ripresa. Il testo della dedica fuga ogni dubbio sulla derivazione dal testo zeniano del 1724 giacché afferma da subito: «L'*Archelao* che umilmente consagro a vostra altezza serenissima è l'istesso che quell'*Euristeo* che si vide sopra le scene dell'Austria rappresentato dalla prima nobiltà d'Europa e decorato dal primo monarca del mondo. La scarsezza de' personaggi che abbiamo presentemente mi ha necessitato di sopprimerne due del dramma [Cisseo e Clearco] e per conseguenza di cangiarne il sistema, la costruzione e la maggior parte de' versi».

Tabella 15.1 Tabella descrittiva del dramma per musica di Apostolo Zeno / Antonio Caldara *Euristeo* (Vienna, 1724).

Personaggi. ISMENE, principessa d'Argo; ERGINDA figliuola di Tersandro, custode del tempio di Giove olimpico, amante d'Ormonte; AGLATIDA figliuola del re Cisseo, amante d'Ormonte; ORMONTE, generale del re Cisseo, riconosciuto per Euristeo principe d'Argo, amante di Aglatida; CISSEO, re di Macedonia; CLEARCO, principe d'Etolia, amante d'Ismene; GLAUCIA, principe dell'Illirio, amante di Aglatida.

Abbreviazioni: vv. bassi; ba. basso; sci. scialmò [chalumeau]; fl. traversiere; fg. fagotto; S soprano; A contralto; T tenore; B basso; Co. Coro; s. i. t. senza indicazione di tempo; d. c. aria con da capo; e. estensione della parte vocale; Agl. Aglatida; Ism. Ismene; Cle. Clearco; Cis. Cisseo; Gla. Glaucia; Orm. Ormonte; Erg. Erginda.

Atto scena	Personaggi	Plot	Scena	Arie	Caratteristiche musicali aria	Note
I,1	AGLATIDA, ISMENE,	Ismene fa svelare ad Aglatida il suo amore per Ormonte.	<i>Atrio con logge all'interno</i>	Agl. Amo, bramo e non dispero	vv. ba.; S; $\frac{3}{4}$; Andante; Sol; d. c.; e. re3 fa4	
I,2	ISMENE, CLEARCO	Ismene induce Clearco ad appoggiare Ormonte, forse così arriverà ad amarlo.		Ism. Se ancor non m'arde in seno	vv. ba.; S; 2/4; Allegro; Sib; d. c.; e. re3 sol4	
I,3	CLEARCO, GLAUCIA	Clearco dichiara a Glaucia che sosterrà Ormonte.		Cle. Sotto un furor possente	vv. ba.; T; C; Allegro; Re; d. c.; e. re2 mi3	Stile imitativo
I,4	GLAUCIA, CISSEO	Glaucia cerca di convincere Cisseo a non dare in sposa Aglatida all'umile Ormonte.				
I,5	GLAUCIA, CISSEO, ORMONTE	Ormonte chiede a Cisseo una sola cosa, senza svelarla, perché prima vuole essere certo di essere corrisposto da Aglatida. Cisseo tentenna.		Cis. Si è vinto: al mio regno	vv. ba.; B; $\frac{3}{4}$; Andante; sol; d. c.; e. sol1 re3	Stile imitativo
I,6	GLAUCIA, ORMONTE	Glaucia promette ad Ormonte un premio ma afferma che Aglatida è per lui.		Gla. Non oserà	vv. ba.; T; ϵ ; s. i. t.; Sol; d. c.; e. sol2 sol3	
I,7	ORMONTE, AGLATIDA	Ormonte svela ad Aglatida che la sospira e lei si lascia sfuggire che lo ricambia.		Agl. Con quel somnesso, oh Dio	vv. ba.; S; 12/8; Larghetto; do; d. c.; e. mi3 mi4	

Atto scena	Personaggi	Plot	Scena	Arie	Caratteristiche musicali aria	Note
I,8	ORMONTE, ERGINDA	Erginda svela il suo amore a Ormonte che le dice che ha frainteso un sentimento fraterno.		ORM. Torna al padre, al bosco, al prato	vv. ba.; S; 3/8; Allegretta; La; d. c.; mi3 fa4	
I,9	ERGINDA	Lamento e aria di furia di Erginda.		ERG. Daranno a l'ira mia	vv. ba.; A; C; Allegro; Mi; d. c.; e. si2 mi4	Stile imitativo
II,1	AGLATIDA, GLAUCIA	Aglatida manifesta di voler assecondare i desideri di Ormonte a Glaucia, facendosi scudo con i voleri della promessa del padre.	<i>Deliziosa</i>	GLA. Non lo credea, tu bella	vv. ba.; T; ¾; Amorosa; mi; d. c.; e. sol2 sol3	
II,2	AGLATIDA	Aglatida prende coscienza del proprio amore per Ormonte.		AGL. Di mie catene pur son contenta	v. solo ba.; S; C, 3/8; Andante; Mib; d. c.; e. mi3 sol4	v. solo
II,3	AGLATIDA, ISMENE, ERGINDA	Erginda, accompagnata da Ismene dichiara ad Aglatida di essere stata abbandonata da Ormonte che l'amava. Furia di Aglatida che dichiara di appoggiare Erginda.				
II,4	ERGINDA	Lamento di Erginda e aria di furia.		ERG. Non ho pace. Il cor m'affretta	vv. ba.; A; C ¾; Adagio, Presto; Sol; d. c. al segno; mi3 sol4	
II,5	ISMENE, CLEARCO	Clearco informa Ismene delle difficoltà di Ormonte con Cisseo.		ISM. Non so negar	vv. ba.; S; ½; Non tanto allegro; la; d. c.; e. re3 mi4	
II,6	CLEARCO, CISSEO, GLAUCIA	Glaucia rivela a Cisseo che Ormonte già ama ricambiato Aglatida. Cisseo rimanga allora la propria promessa. Protesta di Clearco.		CLE. A furor cieco	ba.; T; C; Allegro; Do; d. c.; in fine ritornello per 2 vv. e ba.; e. mi2 mi3	
II,7	CISSEO, ORMONTE	Cisseo informa Ormonte che non gli darà in sposa Aglatida.				
II,8	CISSEO, AGLATIDA, ORMONTE	Aglatida svela inopinatamente il proprio odio per Ormonte.		CIS. Sovra il crin gli accessi fulmini	vv. ba.; B; C; Allegro; Sib; d. c.; e. la1 do3	

Atto scena	Personaggi	Plot	Scena	Arie	Caratteristiche musicali aria	Note
II,9	AGLATIDA, ORMONTE	Aglatida scaccia sdegnosa Ormonte.		AgL. Traditor. Si. Traditor	vv. ba; S; C; Risoluto; Sol; d. c.; e. mi3 sol4	
II,10	ORMONTE	Grande scena di disperazione di Ormonte, che non capisce.		ORM. Odiami amante	vv. ba; S; 2/4; s. i. t.; sol; d. c.; e. fa3 sol4	
III,1	ERGINDA	Erginda è soddisfatta delle sue trame. Spera di tornare con Ormonte.	<i>Reggia</i>	ERG. Sotto un faggio, lungo un rio	sci. fl. fg. ba.; A; ¾; s. i. t.; sol; d. c.; e. sib2 mi4	Stile imitativo, effetti in eco
III,2	ISMENE, AGLATIDA	Ismene invita Aglatida a riflettere sui suoi veri sentimenti e a non prestar fede ad Erginda.		AgL. Oh, quanto è facile	vv. ba; S; 3/8; Andante; Fa; d. c.; e. fa3 fa4	
III,3	ORMONTE, ISMENE	Ismene confida a Ormonte la trama di Erginda, ed egli chiarisce la non reciprocità del loro amore.		ORM. Dille, pietosa Ismene	vv. ba; S; ¾; Andante; do; d. c. al segno; e. do3 fa4	
III,4	CLEARCO, ISMENE, ORMONTE	Clearco si offre come alleato a Ormonte contro Cisseo e Glaucia.		ISM. La tua virtù mi dice	vv. ba; S; C; Allegro Adagio; Re; d. c.; e. re3 fa4	
III,5	ORMONTE, CLEARCO, GLAUCIA	Glaucia invita Ormonte ad andarsene per il suo bene, Ormonte accetta ma dice che si vendicherà di Glaucia.				
III,6	GLAUCIA, CLEARCO	Clearco svela a Glaucia di appoggiare Ormonte.		CLE. Non ben ti promette	vv. ba.; T;3/8; Allegro; si; d. c.; e. re2 mi3	
III,7	GLAUCIA, CISSEO	Glaucia induce il riluttante Cisseo a dargli in sposa Aglatida e per convincerlo definitivamente fa chiamare Erginda.		GLA. Sempre mi disse il cor: non si disperi	ba.; T; ¾; Allegro; Do; d. c. in fine ritornello per 2 vv. e ba; e. sol2 la3	
III,8	CISSEO	Dubbi di Cisseo.		CIS. Sovra il soglio de' regnanti	vv. ba.; C; Allegro; Fa; d. c.; fa1 re3	vv. unisoni con b.

Atto scena	Personaggi	Plot	Scena	Arie	Caratteristiche musicali aria	Note
III,9	CISSEO, ERGINDA, ISMENE	Erginda, accompagnata da Ismene presso Cisseo, rivela suo malgrado la vera origine di Ormonte: egli è il perduto Euristeo, fratello d'Ismene re d'Argo.				
III,10	CISSEO, ERGINDA, ISMENE, GLAUCIA, CLEARCO	Glaucia consegna a Cisseo la spada di Ormonte che si è dato volontariamente prigioniero, Cisseo e Ismene riconoscono le iniziali di Euristeo.		Erco. Già m'achero. Già conosco	vv. ba.; A; 12/8; Larghetto; mj; d. c.; e. la2 re4	
III,11	CISSEO, ERGINDA, ISMENE, GLAUCIA, CLEARCO, ORMONTE	Ormonte manifesta la sua virtù: non si è vendicato di Cisseo e non si vendicherà anche se sottoposto a nuovi insulti. Cisseo gli destina sposa la figlia e Ismene informa tutti che Aglatida non è più in collera con Ormonte.				
III,12	CISSEO, ERGINDA, ISMENE, GLAUCIA, CLEARCO, ORMONTE, AGLATIDA	Aglatida viene lasciata libera di scegliere, le viene rivelato che Ormonte è Euristeo e lo sceglie come sposo, Clearco ottiene l'amore di Ismene.		Coro Tu di regi, tu di dèi	vv. ba.; Co.; ♯; s. i. t.; Sib;	Il strofa ritornellata. Dopo la <i>licenza</i> si replica il coro
<i>Licenza</i>				Aria: Sarem per te felici	vv. ba; A; 2/4; Allegro; La; e. do3 re4	

Tabella 15.2 Ipotesi sulle gerarchie di ruoli e interpreti in *Euristeo* sulla base delle convenzioni coeve.

Personaggio	Gerarchia apparente del ruolo su base drammaturgica	Interpreti	Gerarchia reale del ruolo in base al peso della scrittura musicale	Tipologia vocale in chiave	Estensione	Difficoltà del ruolo	Note
ISMENE, principessa d'Argo	Terza donna	Margherita Orsini contessa Plakai	Terza donna (3 arie)	Soprano	Re3 Sol4	Colorature brevi.	
ERGINDA figliuola di Tersandro, custode del tempio di Giove olimpico, amante d'Ormonte	Seconda donna	Giuditta contessa Stahrenberg	Prima donna (4 arie [+ aria della <i>licenzia</i>]; 1 con 3 strumenti concertanti e 1 a fine atto)	Contralto	La2 Mi4	Colorature di media lunghezza	Difficoltà esecutiva e dislocazione dei brani fanno percepire il ruolo come primario
AGLATIDA figliuola del re Cisseo, amante d'Ormonte	Prima donna	Gioseffa contessa Berg	Prima donna (5 arie; 1 con strumento concertante)	Soprano	Re3 Sol4	Colorature di media lunghezza	
ORMONTE, generale del re Cisseo, riconosciuto per Euristeo principe d'Argo, amante di Aglatida	Primo uomo	Carlo Giuseppe marchese Gallarati	Primo uomo (3 arie di cui 1 a fine atto)	Soprano	Do3 Sol4	Colorature di media lunghezza	
CISSEO, re di Macedonia	Terzo uomo	Luigi principe Pio di Savoia	Secondo uomo (3 arie)	Basso	Fa1 Re3	Colorature brevi, salti	
CLEARCO, principe d'Etolia, amante d'Ismene	Secondo uomo	Ferdinando conte d'Harrach	Terzo uomo (3 arie)	Tenore	Re2 Mi3	Colorature brevi	
GLAUCIA, principe dell'Illirio, amante di Aglatida.	Terzo uomo	Pietro marchese Stella	Terzo uomo (3 arie)	Tenore	Sol2 La3	Colorature brevi	

Appendice

Elenco commentato dei ruoli e degli interpreti di *Euristeo*, Vienna, 1724.

Le note a commento di questa lista ricavata dai paratesti del libretto sono il primo frutto di una ricerca, devo dire assai difficoltosa, volta a identificare, quando possibile, i nobili coinvolti nell'allestimento di questo dramma per musica così particolare, dando qualche minima informazione biografica, sovente solo congetturale, che permetta, in qualche caso, di iniziare a raccogliere dei primi dati sulla diffusione e la qualità della pratica musicale tra la nobiltà dell'impero asburgico durante il regno di Carlo VI.

CANTANTI

Ruolo	Interprete
Ismene, principessa d'Argo	Margherita Orsini contessa Plakai ⁶⁷
Erginda, figliuola di Tersandro custode del Tempio di Giove olimpico e amante di Ormonte	Giuditta Starhemberg contessa ⁶⁸
Aglatida, figliuola del re Cisseo e amante di Ormonte	Giuseppa Berg contessa ⁶⁹

67 Forse Margaretha Joanna Franziska Cobenzl (1698–1730), al tempo vedova del conte Weikhard Leopold Ursini von Blagay (1673–1719), prima di risposarsi nel 1727 col barone olandese Ludolf Luirdt Ripperda (1707–1737) dal 1725 a Vienna come ambasciatore spagnolo. Cfr. KARL HOPF, *Historisch-genealogischer Atlas seit Christi Geburt bis unsere Zeit. Abteilung I: Deutschland*, Gotha, Friedrich Andreas Perthes 1866, 1; *Allgemeine Enzyklopaedie der Wissenschaften und Kuenste*, Lipsia, Gleditsch 1828, VIII, 111.

68 Credo si tratti di Maria Barbara Judith von Starhemberg (1690–1763) quarta figlia di Gundackar (1652–1702). Nel 1726 andrà in sposa al nobile tirolese Philip Joseph Nerijs Künigl conte di Ehrenburg. Cfr. JOHANN SCHWERDLING, *Geschichte des uralten und seit Jahrhunderten um Landesfürst und Vaterland hochverdienten, theils fürstlichen, theils gräflichen Hauses Starbemberg*, Linz, Feichtinger 1830, 363.

69 Rudolf Flotzinger ipotizza che potrebbe forse trattarsi di una Josefa Berg[en] o, dico io, Pergen, nipote di Johann Ferdinand Wilhelm von Pergen (1684–1766). Cfr. RUDOLF FLOTZINGER, *s. v. Pergen, Familie von*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online* [2002–2006], https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pergen_Familie.xml?frames=no (accesso del 17.6.2024). Esiste una Maria Josefa Pergen (?–1749) sorella di Joseph Anton Pergen (1697–1771) e figlia di Carl III Pergen (1655–1701) che sposò nel 1730 Georg Christoph von Proskau. Cfr. GOTTLIEB SCHUMANN, *Jährliches genealogisches Hand-Buch: in welchem die neuesten Nachrichten von allen Hausern Jetzt-Regierender Europäischer Kayser Und Könige, und aller geist- und weltlicher Chur- und Fürsten, wie auch Grafen des Heiligen Römischen Reichs, ingleichen aller Cardinäle, Mitglieder königlicher Orden auch Dom- und Capitular-Herren aller Erzt- und Hoch-Stiffter in Teutschland*, Lipsia, Gleidichten 1745, 218.

Ormonte, generale del re Cisseo, riconosciuto per Euristeo principe d'Argo, amante di Aglatida	Carlo Giuseppe Gallarati marchese ⁷⁰
Cisseo, re di Macedonia	Luigi Pio di Savoia principe ⁷¹
Clearco, principe dell'Etolia, amante d'Ismene	Ferdinando Harrach conte ⁷²
Glauca, principe dell'Illirio, amante di Aglatida	Pietro Stella marchese ⁷³

70 Carlo Giuseppe Gallarati (1680–1725), terzo marchese di Cerano, decurione a Milano e dal 1716 *Kämmerer* dell'imperatore. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher wie auch Erzherzoglicher und dero Residenz-Stadt Wien Staats- und Stands-Calender: auf das Jahr 1724*, Vienna, Johann Georg Frey 1724, p.15, dello *Schematismus Hofstaat*; FRANCESCA PINO PONGOLINI, *Il patriziato milanese e il censimento*, «Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», XXXVIII/1, 1985, 129–188: 137; <https://www.geni.com/people/Carlo-Giuseppe-Gallarati-marchese-di-Cerano/6000000016470621133> (accesso del 17.6.2024).

71 Luigi Pio di Savoia (1674–1755), principe cadetto ferrarese di origine campana, militare al servizio di Eugenio di Savoia, dal 1716 *Kämmerer* dell'imperatore e colonnello della flotta militare di Napoli ecc.; personaggio piuttosto discusso, fu ambasciatore imperiale a Venezia dal 1732 al 1743. Sposatosi nel 1722 con la contessa Anna Marie von Thürheim, morì il 15 marzo 1755 a Padova. Fondatore a Vienna nel 1725 della *Cäcilien-Bruderschaft*, una congregazione i cui membri dovevano essere «compositori, musicisti vocalisti et strumentali et altri dilettanti civili», dal 1729 al 1732 fu «supremo presidente di tutta la musica imperiale», incarico durante il quale invitò Metastasio come nuovo poeta cesareo. Cfr. *Articoli, e capitoli, li quali s'intendano dover essere come statuti della Congregazione musicale, eretta in Vienna sotto gli auspici della Sac. Ces. e Catt. Reale Maesta di Carlo VI. . . l'anno M. DCC. XXV*, Vienna, van Ghelen 1725; G. ROHLING, *Exequial and votive practices*, 178–201; PIER GIOVANNI BARONI, *Missione diplomatica presso la Repubblica di Venezia (1732–1743): Luigi Pio di Savoia ambasciatore d'Austria*, Bologna, Ponte Nuovo 1973, 33–40.

72 Credo si possa congetturare trattarsi di Anton Ferdinand Bonaventura II von Harrach (1708–1778), figlio di Alois Thomas Raimund (1669–1742), viceré a Napoli dal 1729 al 1733 e nipote di Johann Joseph Philipp (1678–1764) militare, dal 1723 *Feldmarshall* e *Kämmerer* dell'imperatore Giuseppe I. Cfr. ELISABETH THERESIA HILSCHER, CHRISTIAN FASTL, s. v. *Harrach, Familie*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Harrach_Familie.xml (accesso del 17.6.2024).

73 Immagino si possa trattare di Pietro Luca Stella (?–dopo il 1737), capitano delle guardie svizzere del vicerame napoletano, nipote ed erede designato del nobile di origine pugliese Rocco Stella (1662–1720) che grazie al valore del proprio comportamento, fin dalla campagna di Spagna divenne consigliere di Carlo VI che gli concesse una rendita annua di 6.000 ducati, la quale gli consentì la costruzione di un sontuoso palazzo a Vienna. Cfr. FRANZ XAVIER JOSEPH SCHWEICKHARDT (RITTER VON SICKINGEN), *Darstellung des Erzherzogthums Oesterreich unter der Ens, durch umfassende Beschreibung aller Burgen, Schlösser, Herrschaften, Städte, Märkte, Dörfer, Rotten &c. &c. topographisch-statistisch-genealogisch-historisch bearbeitet und nach den bestehenden vier Kreis-Viertel alphabetisch gereihet*, Vienna, P. P. Mechitaristen 1833, VII, 129; FRANCESCA GALLO, s. v. *Stella, Rocco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/rocco-stella_%28Dizionario-Biografico%29/ (accesso del 17.6.2024).

ORCHESTRALI

Parte	Interprete
cembalo I	Carlo VI d'Asburgo ⁷⁴
tiorba	Adamo Questenberg, conte ⁷⁵
traversiere	Lodovico Soleburg, conte ⁷⁶
violino	Ferdinando Lamberg, conte ⁷⁷
violino	Cristiano Lobkowitz, principe ⁷⁸
fagotto	Federigo Cavriani, conte ⁷⁹
haubois	Carlo Roberto Truchsess di Zeil, conte ⁸⁰

74 Ovviamente l'imperatore regnante (1685–1740).

75 Johann Adam von Questenberg (1678–1752), nobile moravo, dal 1723 *Kämmerer* dell'imperatore. Grande appassionato di musica era egli stesso un ottimo liutista. Cfr. JANA PERUTKOVÁ, «*Der glorreiche Nahmen Adami*». *Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Vienna, Hollitzer 2015; EAD., s. v. *Questenberg, Johann Adam Graf von*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Q/Questenberg_Familie.xml (accesso del 17.6.2024).

76 Forse Franz Ludwig Sallburg o Sallburg (1689–1758), *Kämmerer* dell'imperatore dal 1716, *Feldmarschal* nel 1755. Cfr. *Lista derer Cämmerer welche ihre ... Majestät den 15 Aprile 1716 allergnädigst ernennst in Jetzt lebender Hoben Potentaten in Europa Hof- und Ehren-Calender: auf das Jahr Nach Der Gnadenreichen Geburt Unsers Herrns und Seeligmachers Jesu Christi*, Vienna, [Ghelen], 1717, p. [81]; ANTONIO SCHMIDT-BRENTANO, *Kaiserliche und k.k. Generale (1618–1815)*, [Vienna], Österreichisches Staatsarchiv 2006, 87; J. PERUTKOVÁ, «*Der glorreiche Nahmen Adami*», 159–160.

77 Credo sia Johann Ferdinand von Lamberg (1689–1764), *Generaladjutant* del principe Eugenio di Savoia nel 1714 durante la sesta guerra austro-turca, dal 1723 *Kämmerer* del sovrano, che divenne dal 1735 al 1739 *Hof- und Kammer-Musikdirektor*. Cfr. CONSTANTIN VON WÜRZBACH, *Lamberg, Johann Ferdinand*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienna, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1865, XIV, 30; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, pp. 81 e 157 dell'*Anhang*.

78 Johann Georg Christian von Lobkowitz (1686–1755), nobile boemo, educato dai Gesuiti, dopo aver combattuto anch'egli contro i turchi sotto Eugenio di Savoia, divenne dal 1723 *Kämmerer* dell'imperatore e poi *Feldmarschal* nel 1735. Cfr. «*Neue genealogisch-historische Nachrichten von den vornehmsten Begebenheiten, welche sich an den europäischen Höfen zutragen*», XXXVII, Lipsia, Heinsius 1753, 897–927; A. SCHMIDT-BRENTANO, *Kaiserliche und k. k. Generale*, 38.

79 Credo si tratti di Friedrich Lorenz Cavriani (1687–1745), del ramo austriaco di una ricchissima famiglia mantovana che acquisì vasti possedimenti nell'impero, divenne dal 1723 *Kämmerer* dell'imperatore, *Oberst Silberkämmerer* dal 1718 al 1740. Cfr. FRANZ KARL WIßGRILL, *Schauplatz des landsässigen Nieder-Österreichischen Adels vom Herren- und Ritterstande*, 5 vols., Vienna, Franz Seizer 1794–1804, II, 1795, 26; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 81 dell'*Anhang*; http://agso.uni-graz.at/archive/mitterndorf/mitterndorf/cavriani/03_07.htm (accesso del 17.6.2024).

80 Forse Carl Rupert Erb Truchsess von Waldburg il giovane, conte di Zeil, (1685–1738), nobile svevo presente al banchetto per l'incoronazione di Carlo VI nel 1711, dal 1723 *Kämmerer* e dal 1733 *Generalfeldwachtmeister*. Cfr. *Thesaurus juris derer Grafen und Herren des heil. Röm. Reichs*, Francoforte – Lipsia, Friedrich Landischens Erben 1725, 471–472; «*Gazetta de Lisboa Occidental*», IX/24, 1723, 415–416; A. SCHMIDT-BRENTANO, *Kaiserliche und k. k. Generale*, 107.

Parte	Interprete
violino	Cristoforo Proskau, conte ⁸¹
cembalo II	Ferdinando Perghen, conte ⁸²
violino	Carlo Apremont, conte ⁸³
violoncello	Giovanni Battista Perghen, conte ⁸⁴
violino	Giuseppe Stubenberg, conte ⁸⁵
violino	Carlo Francesco Rotal, conte ⁸⁶
violino	Cristoforo Pertusati, conte ⁸⁷

- 81 Forse Christoph Erdmann conte di Proskau (1676–1753), nobile moravo, anch'egli *Kämmerer* dell'imperatore dal 1716 o magari suo fratello Georg Christoph (1679–1733). Cfr. «Neue genealogisch-historische Nachrichten von den vornehmsten Begebenheiten, welche sich an den europäischen Höfen zutragen», XXXVII, 1753, 469–470; GOTTLIEB SCHUMANN, *Jährliches genealogisches Hand-Buch: in welchem die neuesten Nachrichten von allen Hausern Jetzt-Regierender Europaischer Kayser Und Könige, und aller geist- und weltlicher Chur- und Fürsten, wie auch Grafen des Heiligen Römischen Reichs, ingleichen aller Cardinäle, Mitglieder königlicher Orden auch Dom- und Capitular-Herren aller Erzt- und Hoch-Stiffter in Teutschland*, Lipsia, Gleidichten 1745, 218.
- 82 Credo sia Johann Ferdinand Wilhelm von Perghen (1684–1766), conte moravo, egli stesso compositore oltre che militare, *Kämmerer* dell'imperatore Giuseppe I dal 1710. Cfr. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Lipsia, Johann Heinrich Dedler 1741, XXVII, 401; RUDOLF FLOTZINGER, s. v. *Perghen, Familie von*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online* [2002–2006], https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Perghen_Familie.xml?frames=no (accesso del 17.6.2024).
- 83 Forse Ferdinand Carl Aspemont-Linden (1689–1772), altro *Kämmerer* dell'imperatore dal 1723, FRANZ KARL WIRGRILL, *Schauplatz*, I, 170.
- 84 Johann Baptist Perghen (1656–1742), padre del già citato Johann Ferdinand Wilhelm, ricoprì incarichi importanti ministeriali. Cfr. RUDOLF FLOTZINGER, s. v. *Perghen, Familie von*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online* [2002–2006], https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Perghen_Familie.xml?frames=no (accesso del 17.6.2024).
- 85 Forse si tratta di Joseph von Stubenberg (1689–1767), secondo figlio di Otto von Stubenberg (1637–1691) e Maria Isabella Lamberg-Ortenegg (1667–1728), nobile della Stiria. Cfr. JOHANN LOSERTH, *Studien zur Genealogie des Hauses Stubenberg*, «Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark», VIII, 1910, 74–92: 88; e l'albero genealogico in JOHANN LOSERTH, *Geschichte des altsteirischen Herren- und Grafenhauses Stubenberg. Mit 27 Abbildungen und einer Stammtafel*, Graz-Lipsia, Moser 1911, p.n.n.
- 86 Credo si tratti di Franz Anton Graf von Rottal (1690–1762), che ebbe al suo servizio anche una cappella musicale (vi lavorò come maestro Ignaz Holzbauer tra il 1737 e il 1740) fece attivare un teatro (dal 1733) a Holešov, e fu dedicatario dei *Madrigali* op. VI di Paolo Benedetto Bellinzani (Pesaro, Niccolò Gavelli, 1733). Cfr. CHRISTIAN FASTL, s. v. *Rottal (Rothal), Franz Anton Graf von*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rottal_Graf.xml (accesso del 17.6.2024); M. P. DEL DUCA, «*Le nobil stanze alla gran sal intorno*», 409–424.
- 87 Cristoforo Pertusati (?–1759), milanese, fratello del noto politico e bibliofilo Carlo Pertusati (1674–1755), militare, seguì in varie imprese il principe Eugenio di Savoia e fu nominato generale di cavalleria. A. Schmidt-Brentano, *Kaiserliche und k. k. Generale*, 74; https://www.kronoskaf.com/syw/index.php?title=Austrian_Grand_Staff (accesso del 17.6.2024); http://www.vivant.it/pagine/result_nome.php?Generazione=8&Nome=Luca&Id_famiglie=4808&Famiglia=Pertusati (accesso del 17.6.2024).

Parte	Interprete
violino	Casimiro Wertenberg, conte ⁸⁸
haubois	Sigefrido Lengheim, conte ⁸⁹
violino	Ottavio Piccolomini, conte ⁹⁰
contrabasso	Adamo Filippo Logi, conte ⁹¹
violoncello	Sigismondo Herberstein, conte ⁹²
fagotto	Costantino Figher, barone ⁹³
violoncello	Giovanni Carlo Hardeck, conte ⁹⁴
violino	Francesco Pachta, conte ⁹⁵

- 88 Penso si tratti di Casimir Erdmann Wenzeslaus conte di Werdenberg (o Verdenberg) e Namiest, nobile moravo, proprietario di una nota collezione di pezzi per liuto del 1713, dal 1723 *Kämmerer* dell'imperatore. Cfr. «Die Europäische Fama, Welche den gegenwärtigen Zustand der Vornehmsten Höfe Entdecket», CCCXX, 1729, 696; HEINRICH VON KADICH, KONRAD BLÁZEK, *Der Mährische Adel*, Norimberga, Bauer & Raspe 1899, 166.
- 89 Forse Georg Siegfried detto Seifried Lengheim (1696–1740), nipote del conte Georg Adam, nobile della Stiria, *Hauptmann* in diversi reggimenti. Cfr. CHRISTA SCHILLINGER, LUDWIG FREIDINGER, *Die Familie Lengheim*, «Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark», C, 2009, 43–80: 78.
- 90 Credo si tratti di Ottavio II Enea Piccolomini d'Aragona (1698–1757), generale delle truppe imperiali e governatore della Moravia. Per la sua genealogia cfr. ANTONIO CHIUSOLE, *La genealogia delle cose piu illustri di tutto il mondo*, Venezia, Giambattista Recurti, 1743, 536; A. SCHMIDT-BRENTANO, *Kaiserliche und k. k. Generale*, 86; https://www.kronoskaf.com/syw/index.php?title=Piccolomini,_Ottavio_II_Enea_Giuseppe_F%C3%BCrst (accesso del 17.6.2024).
- 91 Adam Philip Losy conte di Losenthal (1705–1781), tra il 1746 e il 1761 *Hof- und Kammernusikdirektor*, figlio del nobile e liutista Johann Anton von Losy; cfr. ELISABETH MAIER, ELISABETH THERESIA HILSCHER, s. v. *Losy (Logi, Logy, Loßy) von Losinthal (Lozimtál, Losymthal, Losynthal), Johann Anton (Jan Antonin)*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Losy_Johann.xml (accesso del 17.6.2024).
- 92 Un Sigmund Herbenstein era presente dal 1718 al 1725 tra gli *Edelknaben* presso la *Kaiserinwitwe* Wilhelmina Amalia, forse si tratta di Sigmund Ferdinand Balthasar von Herberstein (1707–1737). Cfr. ANTONIO BORMASTINO, *Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und ibren Vor-Städten, deren erster Erbauung, folglichen Wachsthumb, heutigen Weite*, Vienna, Christophori 1719, 408; «Supplement zu Herrn Johann Hübners historischen und genealogischen, wie auch geographischen Fragen», XXXVII, 1744, 241; JOSEPH AUGUST KUMAR, *Geschichte der Burg und Familie Herberstein*, Vienna, Gerold 1817, III, 80; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 105 dell'*Anhang*.
- 93 Forse Maximilian Constantin Anton Fugger (1673–1738). Cfr. *Kayserlicher Hof-Calender auf das Jahre MDCCXLV*, München, Johann Jacob Vötter 1745, p.n.n.; <http://www.angelfire.com/realn/gotha/gotha/fugger.html> (accesso del 17.6.2024).
- 94 Credo si tratti di Johann Carl von Hardegg (Hardeck) (1703–1752), nobile e compositore dilettante, *Edelknabe* tra il 1721 e il 1725. Cfr. F. K. WIRGRILL, *Schauplatz*, IV, 139; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 103 dell'*Anhang*.
- 95 Forse Franz Anton Pachta (?–1730), nobile boemo, conte di Rayhofen-Buskau e *Untersilber-Kämmerer* cesareo dal 1723 al 1730. Cfr. ERNST HEINRICH KNESCHKE, *Deutsche Grafen-Haeuser der Gegenwart*, Lipsia, Weigel 1853, 185; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 131 dell'*Anhang*; CHRISTIAN FA-

Parte	Interprete
violino	Michele Lazari, conte ⁹⁶

BALLERINI

Nel primo ballo

Rosalia Thurn e Walsassina, contessa⁹⁷

Cristina di Salm, contessa⁹⁸

Gioseffa Hencklin, contessa⁹⁹

Antonia Sinzendorf, contessa¹⁰⁰

Carlo Salm, conte¹⁰¹

Antonio Strassoldo, conte¹⁰²

STL, s.v. *Pachta von Rayhofen (Rájov, Rájov, Reihofen), Familie*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pachta_Familie.xml (accesso del 17.6.2024).

- 96 Potrebbe essere Michael von Lazari (?-dopo il 1765), nobile di origine italiana, dal 1696 Freyherr di Neměč nel Bunzlauer Kreis nel nord-est della Boemia e kaysrlicher böhmischer Cammer-Rath dal 1700. Cfr. RUDOLF JOHANN MERAVIGLIA CRIVELLI, *Der böhmische Adel*, Norimberga, Bauer & Raspe 1886, 76.
- 97 Potrebbe trattarsi di Maria Rosalia Thurn Valsassina Hofer (1694–1769), sorella del ciambellano generale imperiale Franz Maria Ulrich, Hofdame dell'imperatrice dal 1717 al 1719 e *Kammerfräulein* della stessa dal 1720 al 1740. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p.28 dello *Schematismus Hofstaat*; RODOLFO PICHLER, *Il castello di Duino. Memorie*, Trento, Stabilimento Tipografico di Giovanni Scissi 1882, 374; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p.37 dell'*Anhang*.
- 98 Si può ipotizzare sia Christina Anna Luisa Osvaldina di Salm-Salm (1707–1775), *Hofdame* dell'imperatrice Amalia Wilhelmina dal 1719 al 1722 e *Kammerfräulein* della stessa dal 1723 al 1725. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p.42 dello *Schematismus Hofstaat*; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p.37 dell'*Anhang*.
- 99 Credo sia Maria Josepha Leopoldina Henckel di Donnersmarck, (1684–1725), nobile della Slesia, *Hofdame* alla corte imperiale prima (1719–1720) di Eleonore Magdalene von der Pfalz-Neuburg, vedova di Leopoldo I poi (1721–1725) dell'arciduchessa Maria Elisabeth. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p.33 dello *Schematismus Hofstaat*; *Allgemeines Historisches Lexicon in welchem das Leben und die Thaten derer Patriarchen, Propheten, Apostel, Väter der ersten Kirchen, Päbste, Cardinäle*, Lipsia, s.e., 1740, IV, 654; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, pp.48, 50 dell'*Anhang*.
- 100 Una Maria Antonia Zinzendorf (?-?), fu *Hofdame* dell'imperatrice Wilhelmina Amalia dal 1719 al 1725, poi *Kammerfräulein* dal 1726 al 1739. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p.42 dello *Schematismus Hofstaat*; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p.155 dell'*Anhang*.
- 101 Forse Carl Anton Joseph Salm-Salm-Reifferscheidt-Bedburg (1697–1755) è identificabile col Carl Salm *Kämmerer* cesareo dal 1723. Cfr. *Jährliches genealogisches Hand-Buch: in welchem die neuesten Nachrichten von Leipzig Giedichten*, 1749, 125; <http://www.angelfire.com/realn/gotha/gotha/reifferscheidt.html> (accesso del 17.6.2024).
- 102 Figlio di Marzio, Antonio Strassoldo (1690-?), nobile friulano, nel 1703 seguì Carlo d'Asburgo come paggio in Spagna, fu colonnello delle milizie di Gorizia oltre che *Kämmerer* cesareo dal 1723. Cfr. BASILIO ASQUINI, *Cent'ottanta e più uomini illustri del Friuli quali fioriscono o hanno fiorito in questa età*, Venezia, Angelo Pasinello 1735, 67.

Giuseppe Zobor, conte¹⁰³
Cristiano Westenrod, barone¹⁰⁴

Nel secondo ballo introdotto dalla serenissima arciduchessa regnante Maria Teresa

Eleonora Goes, contessa¹⁰⁵
Giuseffa Füntkirchen, contessa¹⁰⁶
Isabella Stirum, contessa¹⁰⁷
Francesca Thierheimb, contessa¹⁰⁸
Enrico Schlick, conte¹⁰⁹

-
- 103 Suppongo sia József Czobor Czoborszentmihály (1705–1785), nobile ungherese. CONSTANTIN VON WÜRZBACH, s.v. *Czobor, Josef*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienna, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1858, III, 116–117; <http://genealogy.euweb.cz/hung/czobor.html> (accesso del 17.6.2024).
- 104 Esiste un barone Christian Westenrod attestato nel 1728 e 1741 come maggiordomo dell'arciduchessa Maria Elisabetta d'Asburgo (1680–1741), sorella di Carlo VI, dal 1724 governatrice dei Paesi Bassi, che lasciò in eredità a questo nobile i suoi lini e i suoi attrezzi da cucina. Cfr. «Foligno» foglio 40 del 1 ottobre 1728; *La storia dell'anno 1741. Divisa in quattro libri*, Amsterdam [ma Venezia], Francesco Pitteri [1741], p. 150.
- 105 Immagino sia Eleonor von Goëss (1698–1743), terza figlia di Johann Peter, *Hofdame* dell'imperatrice Elisabetta Cristina dal 1719 al 1724. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p. 28 dello *Schematismus Hofstaat*; F. K. WIßGRILL, *Schauplatz*, III, 346; ANTONIO BORMASTINO, *Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wien und ibren Vor-Städten, deren erster Erbauung, folglichen Wachstumb, heutigen Weite*, Vienna, Christophori 1719, 377; IGNAZ VON SCHÖNFELD, *Adelsschematismus des österreichischen Kaiserstaates*, Vienna, Carl Schaumburg 1824, 82; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 37 dell'*Anhang*.
- 106 Credo fosse Maria Josepha Fünftkirchen (1695–1728), nobile boema, figlia del *Feld-marschal* Otto von Limburg-Stirum Brackhorst, *Hofdame* dell'imperatrice e dal 1716 al 1719 poi *Kammerfräulein* dal 1720 al 1725. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p. 42 dello *Schematismus Hofstaat*. Cfr. F. K. WIßGRILL, *Schauplatz*, III, 138; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 37 dell'*Anhang*; <http://www.angelfire.com/realm/gotha/gotha/clv6.html> (accesso del 17.6.2024).
- 107 Immagino si tratti di Isabelle Wilhelmina Charlotte Limburg-Stirum o Stirumb (1695–1778), *Hofdame* dell'imperatrice Elisabetta Cristina dal 1717 al 1728, poi *Kammerfräulein* nel 1729. Cfr. A. BORMASTINO, *Historische Beschreibung*, 377; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 37 dell'*Anhang*; <http://www.angelfire.com/realm/gotha/gotha/clv6.html> (accesso del 17.6.2024).
- 108 Forse Franziska Theresia Aloisia Maria Josepha von Thürheim (1704–1772), *Hofdame* dell'imperatrice Wilhelmina Amalia dal 1722 al 1726 poi *Kammerfräulein* dal 1727 al 1731. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p. 42 dello *Schematismus Hofstaat*; Vienna, Christophori 1719, 377; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 66 dell'*Anhang*; http://agso.uni-graz.at/archive/mitterndorf/mitterndorf/cavriani/05_01.htm (accesso del 17.6.2024).
- 109 Immagino sia Franz Joseph Heinrich von Schlick, conte di Bassano-Weisskirchen (1696–1766) nobile boemo, *Kämmerer* cesareo dal 1716. *Kaiserlicher und Königlicher*, p. 15 dello *Schematismus Hofstaat*; *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Lipsia-Halle, Johann Frierich Dedler 1743, XXXV, 171; <https://www.geni.com/people/Franz-Graf-von-Schlik-zu-Bassano-und-Weisskirchen/6000000050829550896> (accesso del 17.6.2024).

Francesco Schrottenbach, conte¹¹⁰

Wenceslao Vernier, conte¹¹¹

Cesare Capitani, conte¹¹²

Nel terzo ballo

Maria Teresa, arciduchessa regnante¹¹³

Maria Anna, arciduchessa regnante¹¹⁴

Maria Anna d'Althan, contessa¹¹⁵

Maria Antonia Cerbellon, contessa¹¹⁶

Wilelmina Souche, contessa¹¹⁷

Sofia Würm, contessa¹¹⁸

110 Credo sia Franz Anton von Schrottenbach (1703–1783), *Kämmerer* cesareo dal 1723. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p. 17 dello *Schematismus Hofstaat*; <https://gw.geneanet.org/frebault?lang=en&m=S&nz=frebault&pz=henri&ocz=0&n=schrottenbach&p=> (accesso del 17.6.2024).

111 Credo si tratti del nobile boemo Václav Ignác Vernier de Rougemont (1705–1748), *Kämmerer* cesareo dal 1723. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p. 17 dello *Schematismus Hofstaat*; <https://gw.geneanet.org/jksir?lang=en&pz=vlasta&helene&nz=ksir&p=vaclav+ignac&n=vernier+de+rougemont> (accesso del 17.6.2024).

112 Forse Pietro [Cesare] Capitaneo o Capitanei (?–?). Egli pare congetturalmente identificabile con il Pirro o Pietro Capitani, *Kämmerer* cesareo dal 1723, nobile, come Pietro Stella, di origine pugliese, figlio di Giuseppe Carlo Capitaneo (1674–1743) che prestò servizio con onore come militare nella sesta guerra austro-turca. Cfr. *Kaiserlicher und Königlicher*, p. 17 dello *Schematismus Hofstaat*.

113 Ovviamente la futura imperatrice (1717–1780).

114 Sorella della precedente (1718–1744).

115 Immagino si tratti di Maria Anna Sidonia von Althann (1715–1790), figlia di donna Maria Anna Pignatelli di San Vicente (1689–1755), nota corrispondente e amica di Metastasio, divenuta Maria Anna Josepha d'Althann dopo aver sposato il conte Johann Michael Althann, consigliere di Carlo VI. Ella nel 1733 sposò il conte ungherese Nikolaus Pálffy. Cfr. CONSTANTIN VON WÜRZBACH, *s. v. Pálffy, Nikolaus (VIII.)*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienna, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1856, XXI, 215. Sul ruolo a corte della famiglia Althann cfr. I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, pp. 143–145 dell'*Anhang*.

116 Credo si tratti di Maria Antonia Castelvei, contessa di Cervellon (1716–1746), figlia di Don Basilio Castelvei Coloma y Borgia conte di Cervellon (1675–1754), Grande di Spagna, *Kämmerer* cesareo dal 1716, esiliato a Vienna dopo il sostegno dato a Carlo VI nel 1710. Cfr. JOSÉ FELIX ANTONIUS FRANCISCUS AZEVEDO COUTINHO Y BERNA, *Généalogie de la famille de Coloma*, [Louvain] s. e. [1777], p. 8; AMPARO FELIPE ORTS, *La ascensión social de los Cervelló: de barones de Oropesa a condes de Cervelló y Grandes de España*, «Estudis. Revista de historia moderna», XXVIII, 2002, 241–260.

117 Forse Maria Wilhelmine Raduit de Souches poi contessa di Ugarte (1715–1789), nobile di origine morava. Cfr. H. VON KADICH, K. BLÁZEK, *Der Mährische Adel*, 143; JANA PERUTKOVÁ, *Von der mährischen Aristokratie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veranstaltete musikästhetische Aufführungen als Spiegel musikalischer Feste am Wiener Kaiserhof*, in *Die Repräsentation der Habsburg-Lotbringischen Dynastie*, 284–300: 285.

118 Si tratta forse di Sophia Carolina (1709–?) o Sophia Dorothea (1711–?) von Würm. Cfr. JOHANN GOTTFRIED BIEDERMANN, *Geschlechts-Register Der Reichs Frey unmittelbaren Ritterschafft Landes zu Francken Löblichen Orts Ottenwald*, Culmbach, Johann Albrecht Spindlern 1751, Tabula CCCIX.

Carlo d'Althan, conte¹¹⁹
 Leopoldo Kinski, conte¹²⁰
 Carlo Cobenzl, conte¹²¹
 Pietro Rofrano, principe¹²²
 Sigismondo Kefenhiller, conte¹²³

-
- 119 Credo sia Michael Carl Boromeus von Althan (1714–?), figlio della citata Maria Anna Pignatelli, *Edelknabe* a corte tra il 1729 e il 1733. Cfr. KARL FRIEDRICH BENJAMIN LEUPOLD, *Allgemeines Adels-Archiv der österreichischen Monarchie*, Vienna, Hoffmeister 1789, I, 21; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, 156.
- 120 Immagino si tratti di Leopold Ferdinand Kinský von Wchinitz und Tettau (1713–1760), nobile boemo figlio di Franz Ferdinand *Hofkanzler* dal 1713. CONSTANTIN VON WÜRZBACH, s. v. *Kinsky von Wchinitz und Tettau, Leopold Ferdinand Graf*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienna, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1864, XI, 282.
- 121 Credo sia Johann Karl Philipp von Cobenzl (1712–1770), nobile della Carinzia, dal 1730 fu ciambellano di Carlo VI per poi ricoprire importanti incarichi diplomatici e politici. CONSTANTIN VON WÜRZBACH, s. v. *Cobenzl, Johann Karl Philipp Graf*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienna, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1857, II, 389–390.
- 122 Potrebbe trattarsi di Pietro Capece, marchese di Rofrano (1711–1732), figlio di Geronimo Capece (1660 ca.–1724), nobile di origine napoletana, grande di Spagna, *General-Postmeister* in Italia e proprietario a Vienna del famoso palazzo Auersperg. Cfr. *Nöthige Supplemente zu dem [Johann Heinrich Zedlers] Großen Vollständigen Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Lipsia, s.e., 1754, IV, 1420.
- 123 Forse Johann Sigismund Joseph von Khevenhüller (1715–1739), terzo figlio di Franz Ferdinand Anton (1682–1746), *Edelknabe* a corte tra il 1730 e il 1733, poi militare, però nella guerra austro-turca del 1737–1739. Cfr. CONSTANTIN VON WÜRZBACH, s. v. *Khevenhüller, Johann Sigismund Joseph*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienna, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1864, XI, 221; I. KUBISKA, *Hof- und Ehrenkalender*, p. 112 dell'*Anhang*.

16. L'OFFICINA DEL METASTASIO

LE ANNOTAZIONI DI SOGGETTI NEL COD. 10279* DELLA ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK DI VIENNA¹

Tarcisio Balbo (Modena)

Abstract: This essay analyses the *Annotazioni di soggetti* written by Pietro Metastasio during his career as a dramatic poet, which are collected today in the Cod. 10279* of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna. Although Bruno Brunelli published them more than seventy years ago – with various adjustments and omissions – in his own edition of the metastasian works, these *Annotazioni* have never been studied thoroughly. They help to shed light: 1) on the real sources used by the poet to obtain dramatizable subjects, 2) on the typology of subjects useful for the drafting of a *dramma per musica*, and 3) on the narrative elements essential for an effective *mise en intrigue*.

Keywords: Metastasio, Dramaturgy, Italian Opera of the 18th Century, Subjects.

È nota agli studiosi, soprattutto per gli accenni sparsi che ne fa lo stesso poeta cesareo nel proprio epistolario, l'importanza critica che Pietro Metastasio attribuiva alla tormentata scelta del soggetto di un dramma per musica. Così, ad esempio, scrive il poeta da Vienna a Marianna Benti Bulgarelli nel 1733:²

1 Il presente saggio è il primo risultato di una ricerca sulle annotazioni di soggetti del Metastasio, che nelle intenzioni dell'autore dovrebbe culminare in una più ampia monografia, comprensiva di un'edizione critica di tutte le annotazioni contenute nel Cod. 10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. È un piacere ringraziare in questa sede i tanti colleghi e amici che sono stati d'aiuto nella decifrazione di alcuni passi di ostica lettura nel manoscritto metastasiano: Bianca Maria Antolini, Carlo Fiore, Alessandra Fiori, Giulia Giovani, Lars Magnus Hvass Pujol, Marina Marino, Lorenzo Mattei, Angelo Rusconi, Paolo Russo. Un ringraziamento va inoltre al mio maestro Lorenzo Bianconi per i consigli sempre puntuali e generosi, ad Andrea Lanzola per avermi facilitato il reperimento del saggio sull'epistolario del Metastasio da lui scritto a quattro mani assieme a Luca Beltrami, a Raffaele Mellace e Lucio Tufano per aver condiviso con me le proprie copie di testi che sarebbe stato impossibile consultare durante le lunghe settimane di confinamento conseguenti alla pandemia da coronavirus.

2 Lettera del 4 luglio 1733, in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, 5 voll., a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori 1943–1954, III, 1951, 85–86: 85.

Mi volete suggerire un soggetto per l'opera che ho da incominciare? sì, o no? Io sono in un abisso di dubbi. Oh non ridete con dire che la malattia è nelle ossa, perché la scelta di un soggetto merita bene questa agitazione e questa incertezza. La fortuna mia sì è che bisogna risolversi assolutamente, e non vi è caso di evitarlo. Se non fosse questo, dubiterei fino al giorno del giudizio, e poi sarei da capo.

Ancora nel 1770, rivolgendosi a Luigi Pio, l'opinione del Metastasio riguardo la difficoltà nello scegliere i soggetti dei propri drammi rimane immutata:³

Sappia che la scelta del soggetto è stata sempre per me finora il più tormentoso passo de' miei poetici lavori: a segno ch'io non avrei talvolta saputo uscir di mano alle mie importune dubbiezze, se l'imperiosa necessità non me ne avesse a viva forza sottratto. Aggiunga che la lunga esperienza ha congiurato a scemare appresso di me il credito del mio giudizio, avendo io non di rado scoperti, con mia somma meraviglia, e difficili e infecondi nello scriverli quei soggetti medesimi che mi eran paruti e fertili ed agevoli nell'immaginarli: e facili per l'opposto ed abbondanti quelli ch'io avea rigettati come infelici. La fortuna d'un componimento poetico dipende assai meno dal merito del soggetto che dall'indole e dalle disposizioni anche fisiche ed accidentali dello scrittore.

Nel 1735 invece, il poeta scriveva senza mezzi termini al fratello Leopoldo:⁴

Lavoro come un galeotto, onde al solito non sono di buon umore; ho la bile in moto, e per necessaria conseguenza ho poca voglia di scrivere. Mi volete aiutare a cercare un soggetto per un'altra opera, sì? o no? L'ho da incominciar subito terminata quella che sto scrivendo, e per far bene, dovrebbe essere un fatto romano. Farei volentieri il *Coriolano*, ma quella vecchia *b. g.*⁵ della madre non mi accomoda in teatro. Farei gli *Orazi*, ma quel *sorellicidio* mi storpia. Il *Muzio Scevola* è stato qui rifritto non ha gran tempo. Gli *Scipioni*, i *Fabi* ed i *Papirii* hanno seccata l'umanità. Che Domine farem noi?

Celeberrima ed esilarante è la successiva lettera del Metastasio, in risposta a quella con cui il fratello gli aveva di certo inviato un mero elenco di uomini illustri dell'antica Roma. E benché la tirata del poeta sia sarcastica, la lettera si configura di fatto come un vero e proprio trattato di drammaturgia in formato *mignon*.⁶

Se per suggerire soggetti bastasse formare un indice di eroi romani, voi me ne avreste fornito a dovizia: ci vuol altro che pannicelli caldi. Bisogna trovare un'azione che impegni; che sia capace di soffrire il telaio; che sia una; che possa terminarsi in un luogo ed in un giorno solo; che

3 Lettera del 12 febbraio 1770, in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, IV, 1954, 802–803: 802.

4 Lettera del 28 maggio 1735, in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, III, 127.

5 Di certo l'abbreviazione cela una battuta scurrile.

6 Lettera del 25 giugno 1735, in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, III, 128–129.

sospenda l'attenzione o per le vicende d'un innocente sventurato, o per la caduta di qualche malvagio punito, o per le dilazioni di qualche felicità sospirata, o pel rincontro in fine di tali eventi che diano occasione al contrasto degli affetti, e campo di porre nel suo lume qualche straordinaria virtù per insinuarne l'amore, o qualche strepitoso vizio per ispirarne l'abborrimento. Che mi dite mai, accennandomi: io ci ho *Silla*, io ci ho *Cesare*, io ci ho *Pompeo*? Gran mercé del regalo: questi ce li ho ancor io, e gli ha ognuno che sappia leggere. Bisogna dirmi: nella vita di *Silla* mi pare che si potrebbe rappresentare la tale azione, perché interessa per tal motivo; perché dà luogo a tali episodi; perché sorprende per tal ragione. Io ci ho il *Silla*! oh bontà di Dio! E che vorreste voi? che io ne scrivessi la vita? Non mi mancherebbe altro! In quanto poi al volermi persuadere a scrivere soggetti già scritti, suderete poco perché non vi ho la minima repugnanza. Vedetelo dal *Gioas*, che è un archetipo di monsieur Racine, e non mi ha spaventato.⁷ Quelli che non iscrivo volentieri sono i soggetti trattati dal Zenò. Mi sono incontrato già due volte con lui,⁸ e non è mancato chi ha subito voluto attribuirmi la debolezza d'averlo fatto a bello studio, che mai non mi è caduto in pensiero. Questo non mi piace per non dare occasione o di rammarico o di trionfo; tutto il resto è campo libero, e non ho dubbio di mettervi la mia falce, purché vi sia che mietere. Io ci ho il *Silla*! oh madre di Dio!

Noto al pari delle lettere appena citate è il codice miscellaneo 10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, che contiene alle cc. 36–77 e 89, assieme a materiali della più svariata natura, in gran parte materiali di lavoro del Metastasio, una serie assai composita di annotazioni di soggetti raccolti dal poeta nell'arco della propria carriera di autore drammatico.⁹ Si tratta, come si è detto, di materiale pubblicato e noto da tempo,¹⁰ eppure le annotazioni del Metastasio assomigliano molto all'araba fenice di cui canta Olinto nel *Demetrio* del 1731: che vi siano, ciascun lo dice; cosa siano, nessun lo sa. Non solo perché diversi studiosi vi hanno spesso accennato *en passant*

7 Il riferimento è all'*Athalie* del 1691.

8 Qui il Metastasio si riferisce all'*Ormida* (1721) e alla *Semiramide* (1725) del proprio predecessore a Vienna.

9 La descrizione più completa del codice è quella riportata nelle *Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca palatina vindobonensi asservatorum*, VI, a cura della Academia caesarea vindobonensis, Vindobonae, Caroli Geroldi filius 1873, 163. Il catalogo a stampa è disponibile in <https://archive.org/details/TabulaeCodicumMssONB6/> (accesso del 17.6.2024). Anche il Cod. 10279*, come gli altri codici metastasiani conservati a Vienna, è disponibile in https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_5999238&order=1&view=SINGLE (accesso del 17.6.2024). Poiché la versione digitale del documento è facilmente scaricabile e consultabile, si è ritenuto superfluo inserirne degli estratti tra gli esempi del presente saggio.

10 Le annotazioni di soggetti si leggono in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, II, 1947, 1279–1289.

nei propri scritti senza essersene mai occupati in modo specifico,¹¹ ma anche perché la loro conoscenza è sempre avvenuta in forma mediata e parziale sulla base del dettato tradito dall'ormai storica edizione del Brunelli, saltando a piè pari la consultazione del manoscritto originale.

È superfluo dilungarsi in questa sede sulle critiche all'edizione metastasiana del Brunelli già adombrate nel 1956, a proposito dell'epistolario, da Joseph Guerin Fucilla in una nota recensione sulla rivista «Delta», e assai più di recente da Björn R. Tammern su «Die Musikforschung».¹² Per quanto riguarda le sole annotazioni di soggetti, l'edizione del Brunelli appare oggi carente per diversi motivi: (1) non riporta integralmente tutte le annotazioni del Metastasio, sia perché il curatore ha ommesso o riassunto in nota diversi soggetti simili, sia perché ha trascurato molti appunti che contribuiscono a chiarire il *modus operandi* del Metastasio nella scelta e nell'elaborazione drammatica di un soggetto; (2) presenta diversi errori di trascrizione; (3) opera una distinzione surrettizia tra le annotazioni e quelle che lo stesso Metastasio intitola *Memorie*,¹³ benché tra le une e le altre non vi siano differenze sostanziali; (4) dispone le annotazioni di soggetti in ordine alfabetico, senza chiarire in che modo esse compaiano nel manoscritto viennese, e dando così l'impressione fuorviante che il loro insieme costituisca *ab origine* una sorta di elenco ordinato.

I fogli che contengono le annotazioni si possono distinguere in tre categorie. Vi sono fogli singoli, spesso di recupero, che contengono singoli soggetti, titoli, nomi, elenchi di personaggi, o note per lo sviluppo di un determinato soggetto. Ad esempio, la c. 89 è chiaramente ricavata dall'involucro di una lettera indirizzata al poeta, visto che sul lato destro del *recto* si legge, di traverso, l'indicazione del destinatario: «A monsieur monsieur l'abbé Metastasio, poète de S. M. la reine de Hongrie et de Bohemie». Sul medesimo *recto* il poeta ha annotato il soggetto di un potenziale *Epaminonda*:

Epaminonda illustre generale de' Tebani trovavasi alla testa dell'esercito contro i Lacedemoni prima della famosa battaglia di Leuttra, ed avendo sicura speranza di vincere il nemico; ma era spirato il tempo del suo comando e secondo le leggi di Tebe era reo di morte chi lo ritenesse oltre il termine permesso. Egli temendo che la vittoria si sarebbe perduta se passasse

11 Cfr. LORENZO BIANCONI, «Dal male il bene»: partita doppia tra ispanistica e musicologia, in *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Olschki 2016, 29–41: 35; e BRUNO FORMENT, *Am I in Rome, or in Aulis?*: Jommelli's "Cajo Mario" (1746) as Operatic "Capriccio", «Eighteenth-Century Music», XIII/1, 2016, 35–50: 35.

12 JOSEPH GUERIN FUCILLA, *Avviamento per una nuova edizione dell'epistolario metastasiano*, «Delta. Rivista di critica e cultura», IX, 1956, 51–60; BJÖRN R. TAMMERN, «Formare un nuovo originale». *Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasios*, «Die Musikforschung», LIX/2, 2006, 107–133.

13 Cfr. oltre.

il comando in altre mani, volle piuttosto esporre se stesso al rigor delle leggi che mettere in dubbio la gloria e la libertà della patria; ritenne il comando, combatté, vinse, tornò ed accusò sé medesimo, ma fu assolto dalla pubblica gratitudine.

In calce alla trama per l'*Epaminonda* si leggono di seguito un elenco di personaggi di certo riferiti al medesimo soggetto («Epaminonda, Ermione [?], Glauco, Alcandro, Gildippe, Miseno») e l'indicazione «Nell'atto 1°».

Altro esempio è la c. 49, che riporta sui due lati del foglio un lungo elenco di possibili titoli, steso di certo in più riprese:¹⁴

Archidamia in senato. Plutarc. In Pirro	La fucina di Vulcano
Teonoe	L'isole fortunate.
Telemaco	La vita è un sogno ossia Le amazoni.
Tancredi	La sfida
Ippodamia	Il Telemaco
Idomeneo	Forza dell'occasione
Calliroe	L'odio vinto dalla virtù
Telefo figlio d'Ercole, esposto, re poi di Misia	Paride
Bellerofonte	Atalanta
Romolo	Antiope
Orontea	Talestri.
Statira	Argonauti.
Arsinoe	Hipodamia
Teti e Peleo	
Cefalo e Procri.	
Le quattro stagioni	

Si noti come in un caso (*Archidamia in senato*) il Metastasio aggiunga il riferimento a una precisa fonte letteraria (la *Vita* di Pirro redatta da Plutarco), in un altro tratteggi le vicende di un personaggio (Telefo, che secondo la tradizione era stato gettato in mare in un'arca assieme alla madre Auge e, salvatosi, era stato allevato dal re di Misia Teutrante), e in un terzo citi esplicitamente due testi drammatici preesistenti (*La vida es sueño* di Calderón de la Barca, 1635; e *Las Amazonas* di Antonio de Solís, 1655).¹⁵

14 Lo testimoniano l'uso di differenti inchiostri e della matita, nonché la ripetizione di due soggetti (*Telemaco* e *Ippodamia*).

15 Sulla relazione tra le due commedie, cfr. FRÉDÉRIC SERRALTA, *Temas de "La vida es sueño" en dos comedias de Solís ("Las Amazonas" y "El Alcázar del secreto")*, in *Calderón, actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8–13 junio 1981), I, a cura di Luciano García

Ancora, a c. 37r compaiono alcune ipotesi (un oggetto scenico, un frammento di peripezia, un'agnizione) utili alla composizione dell'intreccio di un mai realizzato dramma sul quale si tornerà in seguito, il cui protagonista era il *nazar* persiano Mahomet Ali-Beg:¹⁶

O cameretta o cassa per le vesti ed arnesi rustici

Fuga tentata dalla p.pessa e dissuasa da Ali, che riconducendola è sorpreso e creduto pastore

Difesa del re autenticata da un anello che gli dà il re senza conoscerlo

La seconda categoria di annotazioni è costituita da singoli fogli, più spesso da bifolii, dispiegati nel codice ma in origine piegati in senso longitudinale, i quali riportano ciascuno un solo argomento redatto quasi sempre in bella grafia.¹⁷ È probabile che documenti di questo tipo fossero destinati a una qualche sorta di schedario poiché, se si ricostituisce idealmente la piegatura originale, il testo del soggetto risulta protetto all'interno del bifoglio – compare cioè sul *recto* della seconda carta –, mentre il titolo che funge da intestazione della scheda compare all'angolo superiore destro sul *verso* della medesima carta (si veda Fig. 16.1).

Si noti che di tutti i soggetti non autografi di questo tipo (*Mahomet Ali-Beg*, c. 38r; *Archidamia*, c. 50r; *Archelao*, c. 51r; *Theonoe*, c. 53r; *Chelonide*, c. 56r) esiste tra le annotazioni un corrispettivo autografo,¹⁸ sempre marcato da un monogramma che, si ipotizza, potrebbe indicare l'avvenuta copiatura. Il fatto che lo stesso monogramma compaia anche in calce a soggetti autografi di cui non esiste altra copia,¹⁹ induce a pensare che parte delle annotazioni metastasiane sia andata dispersa prima di essere inclusa nel Cod.10279*.

Vi sono infine fascicoli di varia consistenza: di solito quaderni che contengono ciascuno una lunga serie di soggetti posti in tutto o in parte in ordine alfabetico, redatti molto probabilmente per ordinare soggetti già annotati altrove in modo da facilitarne

Lorenzo, Madrid, CSIC 1983, 1319–1329. Entrambi i drammi sono citati l'uno di seguito all'altro, in spagnolo («La vida es un sueño» [sic]; «Las Amazonas»), anche alla c. 45r.

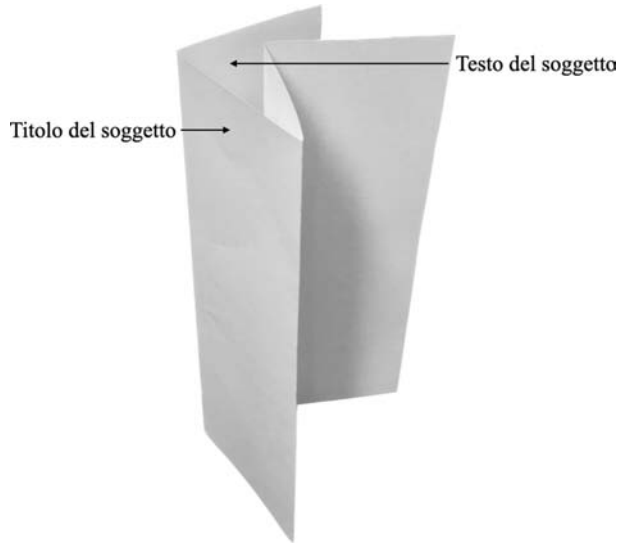
16 Il soggetto del Mahomet Ali-Beg si legge, in doppia stesura, alle cc. 38r e 77r.

17 I soli soggetti autografi di questo tipo sono quelli per un *Polidoro* (c. 40r) e per una *Elettra* (c. 48r). Gli altri soggetti sono delle copie calligrafiche verosimilmente create da uno dei copisti che ha redatto i copialettere che costituiscono l'epistolario del Metastasio. Cfr. in proposito ANDREA LANZOLA, LUCA BELTRAMI, «Leggete a chi vi piace, ma non date ad alcuno copia delle mie lettere». Per un nuovo avviamento all'edizione digitale dell'epistolario di Metastasio, in «fur comuni a noi l'opre, i pensier, gli affetti». Studi offerti ad Alberto Beniscelli, a cura di Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Novi Ligure, Città del silenzio 2018, 67–92.

18 Rispettivamente alle cc. 77r, 43r, 75v, 75r, 45r.

19 Si tratta dei soggetti spagnoli n. 10, 11, 12 e 14 nel fascicolo di *Memorie* (c. 63), e di un soggetto anonimo posto subito dopo quello per l'*Archelao* (c. 75v).

Fig. 16.1 Struttura del bifoliotipo con le annotazioni metastasiane nel Cod. 10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.



la consultazione. Tra questi fascicoli, come si è detto, uno è intitolato *Memorie* (cc. 61–68) e contiene esclusivamente i sunti di ventiquattro drammi tutti verosimilmente spagnoli.²⁰ Il fascicolo era probabilmente destinato a essere ulteriormente arricchito di ulteriori soggetti, visto che le cc. 65–68 sono bianche.

Come si è accennato, la tipologia delle annotazioni è alquanto varia (si riveda a tal proposito il doppio elenco della c. 49 riportato sopra). Si va dall'appunto spicciolo di un testo preesistente, teatrale o di altro genere (Plutarco per il soggetto di *Archidamia in senato*; *La vita è un sogno* di Calderón), oppure di un nome (*Teonoe*), ad altri titoli corredati da una parola che qualifica il soggetto, da un motto o da una breve frase che ne riporta il motivo d'interesse, o ancora dalla precisa indicazione della fonte utilizzata, come nel caso dell'elenco alla c. 41r in cui compare di nuovo, *in nuce*, il soggetto di Epaminonda:

²⁰ Nell'edizione Brunelli i testi si leggono nello stesso ordine in cui compaiono nel manoscritto viennese, ma sono citati come un corpo separato dal resto delle annotazioni di soggetti; quelli identificabili sono tutti di Calderón. Cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere*, II, 1947, 1286–1289.

Camillo	Amor della patria.
Quinto Cincinnato	Povertà eroica
Coriolano	Rispetto di figlio
Aspasia sacerdotessa	
Mario	
Flamininus che rende la libertà alla Grecia	Maestà
Hipsicratea e Mitridate	Amor coniug.
Damon, et Pythia.	Amicizia
Antigono re di Macedonia in Argo	Sua generosità col figlio di Pirro ucciso, e severità col proprio che n'èultava. Val. Max. lib. 5. c. 4. in notis.
Fab. Mass. et Minuc. Questo è eguagliato al primo, e poi salvato da lui si pente e lo chiama padre	Generosità di Fab. Gratitude di Minuc. Val. Max. V. 2
Seleuco	Amor paterno Id. V. 3.
Pirro giovane esule educato da Glauco ricupera il regno.	
Epaminonda reo di morte per aver ritenuto il comando più del tempo prescritto dalla legge è assoluto. <i>Cornelio Nepote</i> .	

Vi sono inoltre elenchi di personaggi come quello a c. 89r già riportato sopra; e ancora ipotesi di sviluppo drammatico come nel caso della già citata *Elettra*, in cui bisognava evitare per gli ovvi motivi di convenienza l'assassinio di Egisto e Clitennestra (c. 48r): «Per l'Elettra si può seguitare Higino nella fab. 122 pag. 108, dove supponendo già morto Egisto e Clitennestra non si tratta che di togliere il regno ad un figlio de' suddetti onde si evita il parricidio».

Vi sono infine soggetti veri e propri come ad esempio quello già trascritto per l'*Epaminonda* o quello per il già citato *Mahomet Ali-Beg*:

Mahomet Ali-Beg. Incontrato giovanetto dal sofi di Persia in una campagna alla cura della sua greggia, fu per ordine reale portato in corte ed educato. Ascese ai primi posti del regno. La sua probità e la sua fortuna gli eccitarono molti nemici. Il figlio del sofi succeduto nel trono al padre, si lasciò sedurre contro di lui, volle sorprenderlo in casa per vederne i tesori che si supponevano radunati da lui: non vi trovò che gl'istrumenti e le vesti pastorali con le quali il sofi padre l'avea condotto alla corte. Il sofi intenerito da quel che vede, e dall'istoria di

sé medesimo che gli racconta l'onorato Mahomet che offerisce di tornare alla sua campagna, copre del suo manto reale l'innocente, e punisce gl'impostori. *Vide M.*²¹ *Tavernier nel viaggio di Persia.*

Alla luce del soggetto appena riportato, appaiono più chiare le già citate annotazioni alla c. 37r: il riferimento alla «cameretta o cassa per le vesti ed arnesi rustici» corrisponde agli «strumenti» e alle «vesti pastorali» che Mahomet conserva in casa propria, e con le quali verosimilmente il protagonista avrebbe dovuto travestirsi in occasione di una peripezia nella quale compariva una non meglio identificata principessa. Allo stesso modo, non è dato sapere come, nell'idea del Metastasio, dovesse svolgersi la scena di agnizione realizzata per mezzo di un anello donato dal sofi a Mahomet.

Le doppie stesure dello stesso soggetto come quella per il *Mahomet Ali-Beg*²² consentono, assieme alle altre annotazioni, di formulare delle ipotesi sul *modus operandi* del Metastasio alla ricerca di un soggetto potenzialmente dramatizzabile. È plausibile che il poeta annotasse in via preliminare dei nomi e dei titoli sotto forma di elenco, e che in seguito ne selezionasse alcuni per redigere un soggetto vero e proprio. È altresì possibile che i soggetti fossero stesi in prima battuta su fogli sciolti, e poi ricopiati in ordine alfabetico nei fascicoli sui quali il Metastasio operava un'ulteriore selezione.²³ È comunque probabile che il Metastasio riportasse per pura dimenticanza lo stesso nome o titolo su fogli diversi, o persino sulla stessa carta, come è il caso del già citato elenco alla c. 49, dove compaiono due volte i nomi di Telemaco²⁴ e Ippodamia.

Numerosi e diversi sono gli interventi posteriori sui fogli delle annotazioni, che testimoniano una volta di più il lavoro del Metastasio alla ricerca di un potenziale nuovo dramma. I soggetti effettivamente realizzati sono sempre cassati per mezzo di tratti a inchiostro o a matita; pochi altri soggetti sono marcati con il segno #²⁵ o una croce:²⁶

21 Il Brunelli suppone che M. sia l'abbreviazione per il francese *monsieur* (non si tratta di un'iniziale, poiché il nome di battesimo del Tavernier citato alla fine del soggetto era Jean-Baptiste). La M maiuscola (nel manoscritto, si noti, seguita da due punti fermi) è invece un riferimento al *Grand dictionnaire historique* di Louis Moréri, di cui si dirà nelle pagine che seguono.

22 Cfr. nota 18.

23 È dai fogli singoli o dai fascicoli che ha attinto l'autore delle copie calligrafiche, premurandosi tra l'altro di sciogliere quasi sempre le abbreviazioni presenti nelle versioni autografe. Si veda ad esempio il già citato soggetto per l'*Epaminonda*, annotato in breve a c. 41r, e poi ampliato a c. 89r.

24 Il fatto che lo stesso soggetto sia annotato come «Telemaco» alla c. 49r e come «Il Telemaco» alla c. 49v, indurrebbe però a pensare che il Metastasio si riferisca, almeno nell'ultimo caso, alle *Aventures de Télémaque* di Fénelon, la cui prima edizione risaliva al 1699 e che era stato tradotto in italiano già nel 1702. Cfr. in proposito MARCO CINI, *Fénelon e l'Italia: le traduzioni delle "Avventure di Telemaco" (secoli XVIII-XIX)*, in *Le avventure delle "Aventures". Traduzioni del "Télémaque" di Fénelon tra Sette e Ottocento*, a cura di Marco E. L. Guidi e Marco Cini, Pisa, ETS 2017, 85-118.

25 Il soggetto per un *Ariarate* (c. 44v), e il n. 11 delle *Memorie* (c. 69v).

26 Il soggetto per una *Ifigenia in Tauride* (c. 59r).

in entrambi i casi, si ignora il significato di tali segni. Ancora, il Metastasio annota a volte a margine di un soggetto parole come «fatto»²⁷ nel caso di soggetti effettivamente drammatizzati, o «da considerare»²⁸ nel caso di soggetti sui quali il poeta riteneva utile soffermarsi. Si è già detto del monogramma con cui sono stati molto probabilmente marcati i soggetti di cui esiste una copia calligrafica.

Un discorso a parte merita l'annotazione «Vide M.» o «V. M.» riportata in calce a un gran numero di soggetti, perché si collega direttamente a quel problema capitale negli studi metastasiani che è l'indagine sulle fonti letterarie effettivamente usate dal drammaturgo. Già il Brunelli²⁹ aveva evidenziato come il Metastasio facesse spesso riferimento, nelle proprie annotazioni, al *Grand dictionnaire historique* dell'erudito francese Louis Moréri (1643–1680): un'opera assai diffusa al tempo del poeta, di cui si contano ben diciotto edizioni tra il 1674 e il 1759.³⁰ Ciò che il Brunelli non precisa, però, è che i soggetti redatti dal Metastasio risultano essere quasi sempre il sunto in traduzione italiana delle voci originali nel *Dictionnaire*. Si consideri ancora una volta il già citato soggetto per il *Mahomet Ali-Beg*, e lo si confronti con la relativa voce nel settimo tomo del *Dictionnaire* del Moréri, secondo l'edizione del 1759:

Mahomet-Ali-Beg, *Nazar* ou grand-maître de la maison du roi de Perse, fut élevé à cette haute dignité par une fortune assez particulière. Schah-Abas I, étant un jour à la chasse dans les montagnes, et éloigné de ses gens, trouva un jeune garçon, qui jouoit de la flûte, auprès d'un troupeau de chèvres. Le roi lui ayant fait quelques questions, fut si surpris de la vivacité de son esprit, et de la solidité de son jugement, qu'il le mit entre les mains du kan ou gouverneur de Schiras, avec ordre de le faire instruire. Ce jeune homme s'attira bientôt l'estime des seigneurs de la cour, et les bonnes grâces du sophi, qui lui fit l'honneur de lui donner le nom de Mahomet-Ali-Beg, avec la charge de grand-maître de sa maison. Le roi ayant

Mahomet Ali-Beg.

Incontrato giovanetto dal sofi di Persia in una campagna alla cura della sua greggia, fu per ordine reale portato in corte, ed educato.

Ascese ai primi posti del regno.

27 *Cosroe o Eraclio* (ovvero il futuro *Siroe re di Persia*; c. 71r).

28 Il già citato *Ariarate*, e il soggetto per un *Orode e Pacoro* che lo segue.

29 Cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere*, II, 1335.

30 Alcune edizioni del *Dictionnaire* sono disponibili in formato digitale all'indirizzo: <https://archive.org> (accesso del 5.1.2025).

reconnu sa fidélité et sa prudence en toutes choses, l'envoya deux fois en ambassade vers le grand-Mogol, et fut très-satisfait de ses négociations. Mahomet n'étoit pas d'humeur de se laisser corrompre par des présents : ce qui est fort rare parmi les Mahométans. Cette grande intégrité lui fit quelques ennemis, et piqua particulièrement les eunuques et les femmes, qui ont à toute heure l'oreille du roi : mais personne n'osa ouvrir la bouche pour parler à son désavantage, parce qu'il étoit trop bien dans l'esprit de Schah-Abas. Ses envieux ne parurent qu'après la mort de ce roi, l'an 1629, et tâchèrent de lui rendre de mauvais offices auprès de Schah-Sefi, son successeur, qui étant fort jeune, étoit plus susceptible des mauvaises impressions qu'ils vouloient lui donner de la conduite du grand-maître. Ils tâchèrent de faire croire au roi, que Mahomet faisant bâtir en son nom plusieurs carvanseras, et une maison très-magnifique pour lui-même, il ne pouvoit faire tous ces grands ouvrages, sans y employer une partie des deniers publics, dont il seroit bon de lui faire rendre compte. Le sphi voulant s'éclaircir de la vérité, ordonna à Mahomet de régler ses comptes dans quinze jours ; mais ce fidèle intendant pria sa majesté de venir dès le lendemain dans le trésor, où le roi trouva tout en très-bon ordre. Du trésor il alla au logis de Mahomet, qui lui fit un présent fort médiocre ; car c'est la coutume, que celui qui est honoré de la visite du roi, lui fasse un présent pour marquer sa reconnaissance. Schah-Sefi fut surpris de voir toutes les chambres de cet officier si peu ornées, et admira la modération du nazar dans une si haute fortune. Un eunuque ayant vu une porte fermée avec trois gros cadenats, en avertit le roi, qui n'y prenoit pas garde : ce qui lui donna la cu-

La sua probità, e la sua fortuna gli eccitarono molti nemici.

Il figlio del sofi succeduto nel trono al padre, si lasciò sedurre contro di lui,

volle sorprenderlo in casa per vederne i tesori che si supponevano radunati da lui: non vi trovò che gl'istrumenti, e le vesti pa-

riosité de demander à Mahomet quel trésor il avoit dans ce lieu-là fermé avec tant de soin. Mahomet répondit au roi que tout son bien y étoit caché, tout le reste étant à sa majesté, et ouvrit aussitôt la porte de cette chambre, où il n'y avoit que la houlette de Mahomet, sa besace, son outre qu'il remplissoit d'eau, sa flûte et son habit de berger : chacune de ces pièces étant attachée à un clou contre la muraille, sans tapisseries ni autres meubles. Le nazar qui vit l'étonnement du roi, lui fit le récit de la bonne fortune, et de quelle manière il avoit été amené à la cour par ordre de Schah-Abas, suppliant sa majesté de lui permettre de reprendre les habits et son premier métier, s'il n'avoit pas le bonheur de lui rendre de bons services. Le roi touché d'une si haute vertu, se fit ôter ses habits à l'heure-même et les donna au nazar : c'est le plus grand honneur qu'un roi de Perse puisse faire à un sujet ; et on lui en apporta d'autres, avec lesquels il retourna au palais. Mahomet continua d'exercer sa charge, malgré tous les efforts de ses envieux, et mourut dans cet emploi.

Tavernier, *Voyage de Perse*.

storali con le quali il sofi padre l'avea condotto alla corte.

Il sofi intenerito da quel che vede, e dall'istoria di sé medesimo che gli racconta l'onorato Mahomet che offerisce di tornare alla sua campagna, copre del suo manto reale l'innocente, e punisce gl'impostori.

Vide M. Tavernier nel viaggio di Persia.

L'esempio è oltremodo interessante perché in diverse occasioni sembra che le letture del Metastasio si limitino in prima battuta al *Dictionnaire* del Moréri, e solo in un secondo momento scendano in profondità fino alle fonti classiche che il poeta cita negli argomenti definitivi dei propri drammi, spesso in aggiunta alle indicazioni del Moréri. Si veda il caso delle fonti per il soggetto di un dramma arcinoto ed effettivamente realizzato (*L'olimpiade* del 1733): sia la voce *Clisthenes* nel terzo tomo del *Dictionnaire* sia il soggetto brevemente sunteggiato dal Metastasio alla c. 76r³¹ citano esclusivamente Erodoto («Herodote, liv. 6, ch. 126»; «Herod. lib. 6. cap. 126»), laddove

31 «Clistene tiranno di Sicione nel Peloponneso propose per prezzo sua figlia ne' giuochi Olimpici. Megacle Ateniese la guadagnò. Il fatto è intorno alla 58^a Olimpiade. 548 anni in circa prima di J. C. Herod. lib. 6. cap. 126. V. M. supp.».

il Metastasio aggiunge nella propria annotazione il riferimento a Moréri. Solo nell'argomento definitivo del dramma vengono citati Pausania e l'erudito cinquecentesco Natale Conti.

Anche nel caso del già citato soggetto per un *Archelao*, il Metastasio annota solo «V. M.» in calce al nome del personaggio a c. 43r, mentre nel soggetto vero e proprio annotato alla c. 75v e ricopiato alla c. 51r compare il riferimento alle *Fabulae* dello scrittore classico Igino («Higin. fab. 219 pag. 174») già presente nella voce relativa del *Dictionnaire*.

In altri casi, la propria cultura drammatica e letteraria consente al Metastasio di evitare la mediazione del Moréri, in riferimento a un ben determinato classico come a c. 73v («Elena in Egitto / vederla in Eurip.»), o a una fonte teatrale più recente come l'*Andromède* di Pierre Corneille del 1650 a c. 74r («Andromeda/P. Corneil.»). In altri casi, sembra evidente che il Metastasio attinga direttamente a una ben precisa edizione di una delle poche altre fonti da lui predilette: le già citate *Fabulae* di Igino. I riferimenti ai numeri di pagina, infatti, permettono di risalire all'edizione delle *Fabulae* effettivamente consultata dal poeta, ovvero quella con le annotazioni dell'umanista svedese Johann Gerhard Scheffer stampata ad Amburgo e Amsterdam nel 1674.³² C'è solo un caso in cui curiosamente, a c. 60r, il Metastasio cita addirittura un testo filosofico come fonte d'ispirazione per un non meglio specificato oratorio, ovvero *L'usage de la raison et de la foi* del filosofo cartesiano Pierre-Sylvain Régis (1632–1707).³³

Come si è detto, tra le annotazioni del Metastasio vi sono anche dei soggetti effettivamente realizzati, e anche in questo caso l'edizione Brunelli non è affatto d'aiuto alla comprensione dello studioso: nel secondo volume dell'edizione Mondadori, infatti, il curatore ha riportato solo i titoli dei soggetti realmente drammatizzati dal poeta, nonostante nel manoscritto viennese i materiali riferibili a tali drammi siano assai più numerosi e variegati. Si confrontino ad esempio il proto-argomento³⁴ dell'*Ezio* (1728; c. 70r) e l'argomento definitivo nella *princeps* del dramma,³⁵ laddove è chiaro come il Metastasio abbia ampliato l'annotazione originale arricchendola degli elementi storici poi inseriti nel dramma vero e proprio:

32 *Hygini quae hodie extant, adcurante Joanne Scheffero Argentoratensi, qui simul adjecit notas, hic admodum necessarias, cum indice verborum locutionumque rariorum, et dissertatione, de vero hujus operis auctore. Accedunt et Thomae Munckeri in fabulas Hygini Annotationes*, Hamburgi, ex officina Gothofredi Schultzen prostant et Amsterodami, apud Joannem Janssonium à Waesberge 1674.

33 *L'usage de la raison et de la foi: ou L'accord de la foi et de la raison. Par Pierre Sylvain Regis*, a Paris, chez Jean Cusson, imprimeur-libraire, rue Saint-Jacques, proche la Fontaine S. Severin, à Saint Jean-Baptiste 1704.

34 Si indicano qui in questo modo le stesure preliminari dei soggetti effettivamente drammatizzati conservate nel Cod.10279*.

35 In Venezia, appresso Carlo Buonarigo 1728.

Ezio, generale di Valentiniano terzo vince Attila, e per imposture di Massimo viene condannato a morte.

Ezio illustre capitano delle armi imperiali sotto Valentiniano III ritornando dalla celebre vittoria de' campi Catalaunici, dove **disfece e fugò Attila** re degli Unni, fu accusato ingiustamente d'infedeltà al sospettoso imperadore e dal medesimo **condannato a morire**. **Autore dell'imposture contro l'innocente Ezio fu Massimo** patrizio romano, il quale offeso già da Valentiniano, per aver questi tentata l'onestà della sua consorte, procurò infruttuosamente l'aiuto del suddetto capitano per uccidere l'odiato imperadore, dissimulando sempre artificiosamente il desiderio della vendetta ma conoscendo che il maggiore inciampo al suo disegno era la fedeltà di Ezio, fece crederlo reo e ne sollecitò la morte, disegnando di sollevare poi, come fece, il popolo contro Valentiniano, con accusarlo di quella ingratitudine ed ingiustizia, alla quale egli lo aveva indotto e persuaso. Tutto ciò è storico, il resto è verisimile (Sigonio, *De occidentali imperio*; Prospero Aquitano, *Chronicon*, eccetera).

Ancora più interessante è la presenza, nella medesima carta, di un proto-elenco dei personaggi, dal quale è evidente come il Metastasio immaginasse *a priori* lo schema attanziale dell'*Ezio* sulla base delle funzioni narrative dei personaggi. Sono già citati i nomi di Ezio, Valentiniano e Massimo (cioè i tre personaggi riportati nel soggetto), ma tutti gli altri – la prima e la seconda donna, l'*ultima parte* – sono ancora elencati allo stadio di funzione (sorella di Valentiniano, figlia di Massimo, capitano delle guardie), e solo nella versione definitiva tali funzioni acquisiscono un nome reale, corredato da una più ricca indicazione sulla relazione con gli altri personaggi del dramma:

Ezio	Valentiniano III imperadore amante di
Valentiniano	Fulvia figlia di Massimo patrizio romano, amante e
Una sorella del medesimo	promessa sposa di
Massimo confidente di Valentiniano	Ezio generale dell'armi cesaree amante di Fulvia
Una sua figlia	Onoria sorella di Valentiniano, amante occulta di Ezio
Capitano delle guardie	Massimo patrizio romano padre di Fulvia, confidente e nemico occulto di Valentiniano
	Varo prefetto de' pretoriani amico di Ezio

In altri casi, le annotazioni del Metastasio sono interessanti per comprendere come il poeta manipolasse i propri soggetti sia per ricercarne la verosimiglianza rappresentativa, sia per adeguarsi al sistema delle convenienze teatrali e della drammaturgia operistica settecentesca. Ad esempio, nel proto-argomento dell'*Adriano in Siria* (1732; c. 70v) il Metastasio annota in calce al nucleo della storia (Adriano che rende Emirena al padre) gli elementi verosimili utili allo sviluppo dell'intreccio, ovvero la presenza in incognito di Osroa, e il lieto fine con Adriano che perdona il nemico:

Adriano in Siria rese la figlia a un re de' Parti fatta schiava nella battaglia precedente. Si può introdurre incognito il re de' Parti che venga per liberar la figlia e uccidere Adriano. L'imperatore lo scuopre ed invece di punirlo gli rende la figlia e gli perdona.

Ancora, nel proto-argomento del *Siroe re di Persia* (1726; c. 71r) si legge incredibilmente di un Siroe che fa giustiziare sia il padre Cosroe sia il fratello Medarse. Ovviamente, come nel caso già citato della mai realizzata *Elettra*, la drammaturgia metastasiana non può tollerare parricidi e fratricidi in scena, e il poeta decide quindi di modificare la storia in modo che nessuno muoia, e che la virtù di Siroe sia chiaramente contrapposta alla malvagità di Medarse:

Cosroe o Eraclio. Re di Persia associò al regno Medarse suo minor figliuolo, dalla quale ingiustizia aggravatosi Siroe primogenito con l'aiuto di Eraclio vinse il padre ed il fratello e li fece uccidere e godé pacificamente il regno. **I parricidii non bisogna farli comparire ordinati da Siroe che dee esser l'eroe e Medarse il malvagio.**

Quello dei soggetti effettivamente realizzati, è un problema aperto nello studio delle annotazioni metastasiane anche per altri motivi. Si è detto come una singola annotazione presenti a margine l'indicazione «fatto»,³⁶ e come numerosi soggetti siano stati cassati con dei tratti di penna o di matita. I tagli e le indicazioni riguardano soprattutto il quaderno con cui si chiude la raccolta delle annotazioni, da c. 70 a c. 77. In alcuni casi il legame tra l'annotazione e il dramma definitivo è palese grazie al titolo o al nome del personaggio principale.³⁷ In altri casi, i soggetti cassati non corrispondono in apparenza ad alcun dramma del Metastasio. Il Brunelli, nella propria edizione, ritiene – tranne che per un solo caso di cui si dirà a breve – che si tratti di soggetti definitivamente scartati dal poeta,³⁸ ma l'ipotesi non appare del tutto convincente visto che la massa dei restanti soggetti mai realizzati dal Metastasio non ha subito lo stesso trattamento.

36 Cfr. n. 27.

37 In ordine cronologico *Siroe*, c. 71r; *Ezio*, c. 70r; *L'Atenaide*, c. 74r; *Semiramide*, c. 71v; *Alessandro nell'Indie*, c. 70r; *Adriano in Siria*, c. 70v; *L'olimpiade*, c. 76r; *Achille in Sciro*, c. 74v; *Ciro riconosciuto*, c. 74v; *Romolo ed Ersilia*, c. 74v.

38 P. METASTASIO, *Tutte le opere*, II, 1337.

Le supposizioni al riguardo possono essere due: a volte ci si potrebbe trovare davanti a soggetti inutilizzabili perché il poeta aveva realizzato altri drammi in cui comparivano o venivano citati i medesimi personaggi, come nel caso del soggetto di *Serse fuggitivo* (c. 71v), scartato forse perché lo stesso personaggio compare nel *Temistocle* che il Metastasio aveva composto nel 1736; o del soggetto di *Annone cartaginese* (sempre a c. 71v), il cui nome viene citato nell'*Attilio Regolo* del 1750 (I,5) come padre di Amilcare. Oppure ci si potrebbe trovare davanti a soggetti effettivamente utilizzati dal Metastasio, per i quali l'autore ha cambiato l'ambientazione e i nomi dei personaggi originali come ad esempio per il soggetto di una non identificata *Gundeberga* riportata ancora a c. 71v.

Il solo caso certo di 'travestimento drammatico' è al momento quello della *Didone abbandonata*.³⁹ Nella raccolta delle annotazioni, a c. 70v, esiste un soggetto – cassato con un tratto di penna – sulla storia di Tito e Berenice, con un esplicito riferimento ai drammi di Racine e Corneille,⁴⁰ che il Brunelli suppone riferito alla *Clemenza di Tito*,⁴¹ cosa piuttosto improbabile, visto che il personaggio di Berenice non compare nel dramma del Metastasio, e che la storia che questi rappresenta si svolge *dopo* l'allontanamento di Berenice da Roma: «Tito, e Berenice. Tito benché ardentemente invaghito di Berenice, dopo creato Imperatore l'onorò infinitamente ma la cedette. *Racine e Corneilio* hanno trattato il medesimo soggetto». L'annotazione del Metastasio, si è detto, si riferisce molto probabilmente alla *Didone abbandonata* del 1724, innanzitutto perché Racine fa un esplicito riferimento alla storia di Didone ed Enea nella prefazione alla propria tragedia:⁴²

Cette action est très-fameuse dans l'histoire; et je l'ai trouvée très-propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvoit exciter. En effet, nous n'avons rien de plus touchant dans tous les poètes, que la séparation d'Énée et de Didon, dans Virgile.

Inoltre, il Metastasio ha riportato nel proprio dramma più di una citazione tradotta di peso e adattata dal dramma francese. Basti illustrare in questa sede, a mo' di esempio, la quasi perfetta corrispondenza tra le scene 4 e 5 nel second'atto della tragedia di Racine, e le scene 2 e 3 nel primo atto del dramma del Metastasio:

39 Chi scrive ha già trattato l'argomento in TARCISIO BALBO, "Didone abbandonata" dal Metastasio a Händel, Tesi di Dottorato, Università di Bologna 2005, 36–45.

40 *Bérénice*, e *Tite et Bérénice*, entrambi del 1670.

41 P. METASTASIO, *Tutte le opere*, II, 1337.

42 *Bérénice, tragédie par M. Racine*, à Paris, chez Claude Barbin 1671, p.n.n.

Scène IV

BÉRÉICE, TITUS, PAULIN, PHÉNICE.

BÉRÉICE

Ne vous offensez pas, si mon zèle indiscret
 De votre solitude interrompt le secret.
 Tandis qu'autour de moi votre cour assemblée
 Retentit des bienfaits dont vous m'avez comblée,
 Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment
 Je demeure sans voix et sans ressentiment ?
 Mais, Seigneur, (car je sais que cet ami sincère
 Du secret de nos cœurs connaît tout le mystère)
 Votre deuil est fini, rien n'arrête vos pas,
 Vous êtes seul enfin, et ne me cherchez pas.
 J'entends que vous m'offrez un nouveau diadème,
 Et ne puis cependant vous entendre vous-même.
 Hélas ! Plus de repos, Seigneur, et moins d'éclat.
 Votre amour ne peut-il paraître qu'au Sénat ?
 Ah Titus ! Car enfin l'amour fuit la contrainte
 De tous ces noms, que suit le respect et la crainte,
 De quel soin votre amour va-t-il s'importuner ?
 N'a-t-il que des États qu'il me puisse donner ?
 Depuis quand croyez-vous que ma grandeur me

touche ?

Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
 Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien.
 Voyez-moi plus souvent et ne me donnez rien.
 Tous vos moments sont-ils dévoués à l'empire ?
 Ce cœur après huit jours n'a-t-il rien à me dire ?
 Qu'un mot va rassurer mes timides esprits !
 Mais parliez-vous de moi, quand je vous ai surpris ?
 Dans vos secrets discours étais-je intéressée,
 Seigneur ? Étais-je au moins présente à la pensée ?

TITUS

N'en doutez point, Madame, et j'atteste les dieux
 Que toujours Bérénice est présente à mes yeux.
 L'absence, ni le temps, je vous le jure encore,
 Ne vous peuvent ravir ce cœur qui vous adore.

*Scena II*DIDONE *con seguito e detti.*

DIDONE

Enea d'Asia splendore,
 di Citerea soave cura e mia,
 vedi come a momenti
 del tuo soggiorno altera
 la nascente Cartago alza la fronte.
 Frutto de' miei sudori
 son quegli archi, que' templi e quelle mura;
 ma de' sudori miei
 l'ornamento più grande Enea tu sei.
 Tu non mi guardi e taci? In questa guisa
 con un freddo silenzio Enea m'accoglie?
 Forse già dal tuo core
 di me l'immagine ha cancellata amore?

ENEAS

Didone alla mia mente,
 il giuro a tutti i dei, sempre è presente.
 Né tempo o lontananza
 potrà sparger d'oblio,
 questo ancor giuro ai numi, il foco mio.

BÉRÉNICE

Hé quoi ! Vous me jurez une éternelle ardeur,
 Et vous me la jurez avec cette froideur ?
 Pourquoi même du ciel attester la puissance ?
 Faut-il par des serments vaincre ma défiance ?
 Mon cœur ne prétend point, Seigneur, vous démentir,
 Et je vous en croirai sur un simple soupir.

TITUS

Madame...

BÉRÉNICE

Hé bien, Seigneur ? Mais quoi, sans me répondre
 Vous détournez les yeux, et semblez vous confondre !
 Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit ?
 Toujours la mort d'un père occupe votre esprit ?
 Rien ne peut-il charmer l'ennui qui vous dévore ?

TITUS

Plût au ciel que mon père, hélas, vécût encore !
 Que je vivais heureux !

BÉRÉNICE

Seigneur, tous ces regrets

De votre piété sont de justes effets :
 Mais vos pleurs ont assez honoré sa mémoire,
 Vous devez d'autres soins à Rome, à votre gloire :
 De mon propre intérêt je n'ose vous parler.
 Bérénice autrefois pouvait vous consoler.
 Avec plus de plaisir vous m'avez écoutée.
 De combien de malheurs pour vous persécutée
 Vous ai-je pour un mot sacrifié mes pleurs ?
 Vous regrettez un père. Hélas, faibles douleurs !
 Et moi (ce souvenir me fait frémir encore)
 On voulait m'arracher de tout ce que j'adore,
 Moi, dont vous connaissez le trouble et le tourment,
 Quand vous ne me quittez que pour quelque mo-
 ment,
 Moi, qui mourrais le jour qu'on voudrait m'interdire
 De vous...

DIDONE

Che proteste! Io non chiedo
 giuramenti da te; perch'io ti creda
 un tuo sguardo mi basta, un tuo sospiro.

OSMIDA

(Troppo s'inoltra).

SELENE

(Ed io parlar non oso).

ENEA

Se brami il tuo riposo
 pensa alla tua grandezza,
 a me più non pensar.

DIDONE

Che a te non pensi?

Io che per te sol vivo, io che non godo
 i miei giorni felici
 se un momento mi lasci?

TITUS
Madame, hélas! Que me venez-vous dire?
Quel temps choisissez-vous? Ah de grâce! Arrêtez.
C'est trop pour un ingrat prodiguer vos bontés.

BÉRÉNICE
Pour un ingrat, Seigneur! Et le pouvez-vous être?
Ainsi donc mes bontés vous fatiguent peut-être?

TITUS
Non, Madame. Jamais, puisqu'il faut vous parler,
Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.
Mais...

BÉRÉNICE
Achevez.

TITUS
Hélas!

BÉRÉNICE
Parlez.

TITUS
Rome... L'empire.

BÉRÉNICE
Hé bien?

TITUS
Sortons, Paulin, je ne lui puis rien dire.

ENEAS
Oh dio, che dici.
E qual tempo scegliesti, ah troppo, troppo
generosa tu sei per un ingrato.

DIDONE
Ingrato Enea! Perché? Dunque noiosa
ti sarà la mia fiamma.

ENEAS
Anzi giammai
con maggior tenerezza io non t'amai.
Ma...

DIDONE
Che?

ENEAS
La patria, il cielo...

DIDONE
Parla.

ENEAS
Dovrei... Ma no...
L'amor... oh dio, la fé...

Ah che parlar non so.
Spiegalo tu per me. (*Ad Osmida e parte.*)

Scène V

BÉRÉNICE, PHÉNICE.

BÉRÉNICE
Quoi me quitter sitôt, et ne me dire rien?
Chère Phénice, hélas! Quel funeste entretien!
Qu'ai-je fait? Que veut-il? Et que dit ce silence?
...

Scena III

DIDONE, SELENE e OSMIDA.

DIDONE
Parte così, così mi lascia Enea?
Che vuol dir quel silenzio? In che son rea?
...

Le annotazioni per i drammi effettivamente realizzati dal Metastasio forniscono il punto d'attacco di un processo del quale sono noti solo gli estremi: l'inizio appunto (la scelta del soggetto e dei personaggi, l'inserimento di elementi storici e verosimili) e la fine, ovvero il dramma già composto nella sua versione definitiva. Mancano i gradi

intermedi, e a questa mancanza possono in parte supplire pochi soggetti mai realizzati, sui quali il Metastasio si è particolarmente accanito nel tentativo di ricavarne del materiale drammatizzabile. Il più sviluppato di questi riguarda la vicenda di Polidoro, figlio di Priamo e fratello di Iliona sposa di Polinnestore re di Tracia, la cui identità, secondo il mito, venne scambiata dalla sorella con quella del di lei figlio Deifilo per salvarlo da un'eventuale vendetta degli Achei. Il soggetto, tra l'altro, era già stato trattato nel 1714 da Agostino Piovene, in un dramma messo in musica da Antonio Lotti e rappresentato a Venezia nel Teatro dei Santi Giovanni e Paolo.⁴³

Il punto di partenza è con molta probabilità l'annotazione breve a c. 75r, nella quale sono riassunti i tratti salienti della vicenda: «Polidorus. Conservato da Iliona uccide Polinnestore, che avea ucciso Deifilo proprio figlio credendo uccidere il nepote. *Hygin. Fab. 109, pag. 99. Fab. 240, pag. 180*». Sulla scorta della propria fonte principale (la *Fabula* 109 di Igino), il Metastasio stende un primo soggetto che segue passo passo la prima parte del testo classico (c. 55r del Cod. 10279*):

Iliona. Priamo Polydorus filius ex Hecuba cum esset natus, Ilionae filiae suae dederunt eum educandum, quae Polymnestori regi Thracum erat nupta, quem illa pro filio suo educavit, Deipylum autem, quem ex Polymnestore procreaverat, pro fratre suo educavit; ut, si alteri eorum quid foret, parentibus praestaret. Sed cum Achivi Troia capta prolem Priami extirpare vellent, Astyanacta Hectoris et Andromachae filium de muro deiecerunt et ad Polymnestorem legatos miserunt, qui ei Agamemnonis filiam nomine Electram pollicerentur in coniugium et auri magnam copiam, si Polydorum Priami filium interfecisset. Polymnestor legatorum dicta non repudiavit Deipylumque filium suum imprudens occidit arbitrans se Polydorum filium Priami interfecisset. Polydorus autem ad oraculum Apollinis de parentibus suis sciscitatum est profectus, cui responsum est patriam incensam, patrem occisum, matrem in servitute teneri. Cum inde

Ilionea nell'assedio di Troia avendo ricevuto in deposito dal padre Polidoro lo chiamò Deifilo, e Deifilo Polidoro per esser in qualunque caso in istato di rendere a Priamo un Polidoro o vero, o finto. Caduta Troia Agamennone mandò ambasciadore a Polinnestore offerendogli la figlia Elettra ed altri doni purché gli consegnasse Polidoro unico resto della famiglia reale di Priamo. Polinnestore tradisce il proprio figlio credendolo il nipote. Si può molto inventare su questo fondamento. *Hygin. Fab. 109, pag. 99. Fab. 240, pag. 180*.

43 L'opera è stata riallestita per la prima volta in tempi moderni il 6 settembre 2018, al Teatro Olimpico di Vicenza.

rediret et vidit aliter esse ac sibi responsum fuit
 ratus se Polymnestoris esse filium, ab sorore
 Iliona inquisivit quid ita aliter sortes dixissent;
 cui soror quid veri esset patefecit et eius con-
 silio Polymnestorem luminibus privavit atque
 interfecit.⁴⁴

Questo primo soggetto viene verosimilmente riveduto a c. 40r introducendo la figura di un precettore che salva la vita di Deifilo creduto Polidoro, rivela l'inganno al vero Polidoro, e innesca così il meccanismo della 'gara generosa' che in gran parte dei drammi metastasiani serve a realizzare lo scioglimento della vicenda:⁴⁵

Ilionea cambiò Polidoro col proprio figliuolo Deifilo per esser sempre in istato di rendere al padre un Polidoro, o vero o finto. Caduta Troja Polinnestore volle appropriarsi le ricchezze di Polidoro ed ordinò che si uccidesse il proprio figliuolo Deifilo credendolo Polidoro. L'ajo lo conservò d'accordo con Ilionea, facendolo educare in una solitudine. L'ajo scuopra a Polidoro creduto Deifilo la sua vera condizione quando si di perder Deifilo per esser creduto Polidoro. Generoso Polidoro si scuopre e lo salva.⁴⁶

In una terza versione (c. 58r), il Metastasio complica all'inverosimile l'intreccio: Ilionea, ora indicata come Iliona, spaccia Polidoro per Deifilo e Deifilo per Polidoro. Morendo rivela il segreto al precettore (che ora ha un nome: Aristeo), il quale scambia il proprio figlio Nearco con Deifilo (per chiarezza: Nearco viene spacciato per Deifilo, Deifilo per Polidoro, e Polidoro per Nearco):⁴⁷

Priamo assalito da' Greci mandò il picciolo Polidoro a Iliona sua sorella moglie di Polinnestore re di Tracia perché lo conservasse. Iliona trovandosi aver partorito Deifilo cambiò l'uno scambiò il figlio col piccolo fratello per esser sempre in istato di rendere o il vero o il creduto Polidoro a Priamo. Morendo poco dopo Iliona, e non essendovi Polinnestore presente, lasciò

44 Cit. da IGINO, *Miti del mondo classico*, a cura di Fabio Gasti, Milano, Rusconi 2017, 120.

45 Sulla cosiddetta 'gara generosa', e in generale sugli intrecci dei drammi metastasiani, cfr. GILLES DE VAN, *Les jeux de l'action: la construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, «Paragone. Letteratura», XLIX-3/19-20, 1998, 3-55; ID., *Il groviglio dell'intreccio: appunti sulla drammaturgia di Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena, e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Maria Caira Lumetti, Roma, Aracne 2001, 161-172.

46 Nella stessa carta compare, cassato, un brano alternativo dello stesso soggetto: «Ilionea d'accordo con l'ajo abbia educato Polidoro sotto il nome di Deifilo. Ed il proprio figliuolo Deifilo l'abbia fatto educare segretamente in una solitudine. Morendo abbia lasciato all'ajo le prove del cambio».

47 Nei due esempi che seguono si riportano anche le parti di testo cassate dal Metastasio con dei tratti di penna, in modo da evidenziare come lo stesso poeta sia arrivato a confondersi in merito al complicatissimo soggetto che cercava di drammatizzare.

ad Aristeo la cura di loro con un biglietto che spiegava i loro natali. Aristeo, padrone della sorte di questi principi tacque il segreto al re, e fece il secondo cambio educando il proprio figlio Nearco invece di Deifilo. Di modo che Nearco passava per Deifilo, Deifilo per Polidoro e Polidoro per Nearco. I Greci, distrutta Troia, dimandarono a Polinnestore Polidoro con grandi promesse; egli vuol darlo; ma egli si trova in grandissime angustie per i cambi che si vanno scoprendo a poco a poco. Si potrebbe fingere che Polidoro fosse educato segretamente in una grotta per cura d'Ilioea, e formarne un carattere d'un giovane che pensa secondo il lume ragionevole di natura ed ammira tutti i pregiudizi della società.

A portare al massimo grado di complicazione le vicende del mai realizzato *Polidoro* contribuiscono anche gli elenchi dei personaggi che il Metastasio annota in calce alle tre stesure del soggetto (sopravvive anche un quarto, doppio elenco di personaggi: di certo un brogliaccio steso in fretta su un foglio di recupero numerato come c. 57r): il personaggio materno di Ilioea viene eliminato già dalla seconda stesura del soggetto, di certo perché non avrebbe potuto alimentare il doppio intreccio amoroso tipico dei drammi metastasiani. Restava solo una donna, Elettra, già citata nella *fabula* di Igino e coinvolta in uno dei due potenziali intrecci amorosi (e giusto per complicare ulteriormente la vicenda, nella prima versione dell'elenco Elettra era amata dall'ambasciatore greco Pilade): occorreva quindi una seconda donna, e di certo per questo motivo il Metastasio ha introdotto il personaggio fittizio di Cillene (destinata sposa a Deifilo, vero o presunto che fosse), la quale nella terza stesura del soggetto cambia nome in Euridice.

Un'ultima questione. Di certo le annotazioni sono state stese nell'arco di un'intera vita creativa, come dimostrano i soggetti effettivamente realizzati dal Metastasio, dalla *Didone abbandonata* (ovvero *Tito e Berenice*) del 1724 – o dal *Siroe, re di Persia* del 1726 – fino al *Romolo ed Ersilia* del 1765. Purtroppo, nessuna delle annotazioni è datata, e come dimostrano le annotazioni relative al soggetto del *Polidoro*, l'ordine attuale delle carte nel Cod. 10279* non è di certo l'ordine cronologico in cui il Metastasio ha redatto le proprie note. Un solo caso fornisce un *terminus a quo* per datare almeno una serie di annotazioni: il testo cassato di un'aria alla c. 49v, combacia con quello dell'aria di Mannio «Vorrei che almen per giuoco» nella scena nona del second'atto nel *Trionfo di Clelia* del 1762; segno che il Metastasio continuava imperterrita a spulciare e annotare testi e soggetti anche dopo quasi quarant'anni di onorata carriera drammatica, a sessantaquattro anni di età, e con alle spalle ventitré drammi per musica ovunque celebrati e intonati dai maggiori compositori della propria epoca.

(1) c. 55r	(2) c. 40r	(3) c. 58r	c. 57r
Polinnestore re de' Traci	Polinnestore	Polinnestore	
Ilionea figlia di Priamo moglie di Polinnestore			
Polidoro figlio di Priamo creduto Deifilo	Polidoro creduto Deifilo	Polidoro creduto figlio di Priamo	Polidoro creduto Deifilo re de' Traci
Deifilo figlio di Polin- nestore creduto Polidoro	Deifilo creduto Polidoro	Deifilo figlio di Polin- nestore	Deifilo creduto Polidoro vero erede
	Cillene destinata sposa a Deifilo	[Euridice, cfr. <i>ultra</i>] Nearco figlio di Aristeo	Cillene destinata sposa all [sic]
Elettra figlia d'Agamen- none	Elettra	[Elettra, cfr. <i>ultra</i>]	Elettra offerta per la testa di Polidoro
Pilade ambasciadore d'Agamennone aman- te d'Elettra		Aristeo confidente di Polinnestore Euridice Elettra	Pilade ambasciadore de' Greci
			—
			Polidoro creduto Deifilo amante di
			Cillene destinata sposa all'erede
			Elettra figlia d'Agamennone offerta ed accettata da Polin- nestore per la testa di Polidoro
			Cillene amante di Polidoro Deifilo cre- duto Polidoro

17. DIDONE ABBANDONATA: GOTTVERLASSENHEIT, RITUALITÄT, IMPERIUM*

Reinhard Strohm (Oxford)

Abstract: Pietro Metastasio's *Didone abbandonata* (Naples 1724) differs considerably from older dramatisations as well as from their common source, Virgil's *Aeneid*. The tragic ending remains unchanged, but the participation of the gods in the events, which had characterised this subject tradition, is eliminated. Ghost removal rituals as well as *rites-de-passage*, however, continue to be essential. Virgil presents Dido's suicide as a substitute for the queen's intended ritual sacrifice. Metastasio replaces this by the rituals of his age, e.g., incognitos and duels. The intermezzi *L'impresario delle Canarie* allude to Virgil's ritual sacrifice and draw a historic parallel to Cleopatra's death. Dido's end appears as the self-curse of a godless African who had to be sacrificed to the higher glory of the Roman Empire now replaced by the Habsburg Empire.

Keywords: Ritual, Habsburg, Sacrifice, Virgil, Rome, Naples, *Tragedia per musica*.

Didone vor Wien

Es muss zunächst erklärt werden, warum in einer Sammlung von Forschungsbeiträgen zu Wiener italienischen Opernlibretti Pietro Metastasios *Didone abbandonata* einen Platz beanspruchen darf. Ohne Zweifel verdankte der Autor seine Berufung als *poeta di corte* an den Hof Karls VI. (28. September 1729) vor allem den Erfolgen seiner vorher publizierten *drammi per musica*. *Didone abbandonata* war seit der umjubelten Premiere in Neapel am 1. Februar 1724 (mit Musik von Domenico Sarri) bis einschließlich Sommer 1729 noch zehnmal in anderen Städten produziert worden (zum Vergleich: *Siroe re di Persia* seit Februar 1726 sechsmal). Die erste Aufführung nördlich der Alpen fand schon 1726 in Breslau statt,¹ und eine weitere Fassung kam 1729

* Der folgende Beitrag ist eine übersetzte, revidierte und erweiterte Fassung von *Rituals in Metastasio's "Didone abbandonata"*, in *Didone come soggetto nel dramma per musica*, hg. v. Milada Jonášová und Tomislav Volek, Prag, Academia 2018 («L'opera italiana nei territori boemi durante il Settecento, 3»), 15–25.

1 *Didone. Music[allische Opera / welche auff dem Theatro zu Bresslau in November anno 1726. vorgestellet...*, Breslau 1726, Libretto in US-Wc ML48 [S90]: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.18951.0/?sp=3> (Zugriff: 17.6.2024). Zweisprachiges Libretto mit deutschem Titelblatt.

auf die Bühne des Wiener Theaters am Kärntnertor unter dem Titel *Intermezzi musicali, intitolati La fuga d'Enea cavati dalla Didone*. Wir sind durch Andrea Sommer-Mathis und Judit Zsovár über Inhalt und Aufführungsbedingungen dieses Stücks unterrichtet;² jedenfalls handelte es sich, mit vielen Kürzungen und Einlagen fremder Arien, um die von Tommaso Albinoni vertonte Fassung des Librettos, die der Dichter zur Aufführung am Teatro San Cassiano in Venedig 1725 selbst hergerichtet hatte. Leider ist nicht bekannt, in welcher Saison des Jahres 1729 diese allererste Wiener Aufführung eines metastasianischen *dramma per musica* stattfand. Es mag verwundern, dass das damals schon berühmte Werk die habsburgische Sphäre gleichsam durch den Dienstboteneingang betreten musste (während dessen Autor bald nach seiner Ankunft im April 1730 zur kaiserlichen Audienz vorgelassen wurde). Die Kultur des damaligen k. und k. Hoftheaters war eine Gegenwartskultur, in der jedes neugeschaffene Werk eine aktive Dienstleistung für den Hof, die Befolgung eines Befehls, darstellen musste: Anderswo Entstandenes hier zu wiederholen, wäre als Verminderung der herrscherlichen Initiative verstanden worden. Tatsächlich sind bis 1740 die in Italien entstandenen Libretti Metastasios mit einer einzigen, nur geplanten, Ausnahme (*Artaserse*, 1730)³ nicht am Hoftheater wiederholt worden. *Didone abbandonata* erschien in einer Neufassung wiederum am Kärntnertor, 1740 und 1741,⁴ und erst 1749 (mit Musik von Niccolò Jommelli) im Theater nächst der Burg.

Eine andere Verbindung zwischen *Didone abbandonata* und Wien ist wohlbekannt: das Mäzenatentum neapolitanisch-österreichischer Adelsfamilien (der Pignatelli, Althann, Pinelli di Sangro und weiterer), die damals unter den vom Wiener Hof ernannten Vizekönigen Neapels tonangebend waren und in deren Auftrag in den Jahren 1720–1722 Metastasio *serenate per musica Angelica*, *Gli Orti Esperidi*, *Endimione* und *Galatea* entstanden.⁵ *Angelica* und *Gli Orti Esperidi*, beide von Nicola Porpora ver-

2 ANDREA SOMMER-MATHIS, JUDIT ZSOVÁR, „*Didone abbandonata*“-Aufführungen am Wiener Kärntnertortheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in *Didone come soggetto nel dramma per musica*, 213–232; vgl. auch *Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis und Reinhard Strohm, Wien, Hollitzer 2023 («Specula Spectacula», 14).

3 Nach FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, Wien, Sperl 1955, 110, war Leonardo Vincis *Artaserse* für eine Aufführung am Kaiserhof zum Geburtstag der Kaiserin am 28. August 1730 vorgesehen, wurde aber wegen des Todes der Mutter der Kaiserinwitwe Amalia Wilhelmine, Benedicta Henriette, Herzogin von Hannover, am 12. August, abgesagt (freundlicher Hinweis von Herbert Seifert).

4 A. SOMMER, J. ZSOVÁR, „*Didone abbandonata*“, 225–232.

5 Ausführliche Diskussion der Dichtungen bei ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a «virtuoso di poesia»*, Rom, Aracne 1998, 29–89. Zum administrativen Kontext vgl. OTTO G. SCHINDLER, *Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers: Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster «Opera-Meister zu Wien»*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis und

tont, wurden zu den Geburtstagsfeiern von Kaiserin Elisabeth Christine am 28. August 1720 bzw. 1721 erstaufgeführt. Unter habsburgischem Patronat konnte der Dichter bald auch die öffentliche Bühne erobern: Dem Vizekönig von Neapel der Jahre 1722–1728, Kardinal Michael-Friedrich von Althann, widmeten die Impresari des Teatro San Bartolomeo Metastasios erste Musikdramen, *Siface* (Frühjahr 1723) und *Didone abbandonata* (Karneval 1724).⁶

Was jedoch *Didone abbandonata* zu einem in besonderem Sinn «habsburgischen» Libretto macht, soll im Folgenden erstmalig erläutert werden. Auf der poetologisch-allegorischen Interpretationsebene, die hier betreten werden muss, sind freilich schon viele Aussagen über das Werk vorhanden, so dass neue Beobachtungen nur um den Preis des Widerspruchs zu manchem traditionellen Urteil erreichbar sein werden.⁷

Didone abbandonata, bezeichnet im Libretto von 1724 als «drama per musica»,⁸ verbindet die Tradition der klassisch-aristotelischen Tragödie, die besonders in den Sprechdramen französischer Autoren des 17. Jahrhunderts zur Geltung gekommen war, mit Aspekten der höfischen Festspielkultur, die sich auf mythologisch-fabulöse Sujets und panegyrische Ausdrucksweisen konzentrierte. Sogar die vergleichsweise moderne Praxis des städtischen Impresariotheaters ist in der Aufführung von 1724 präsent, nämlich metatheatralisch parodiert in den komischen *intermezzi L'impresario delle Canarie (Dorina e Nibbio)*. Es kann hier gezeigt werden, in welcher Weise auch

Elisabeth Theresia Hilscher, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000 («Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte», 676), 73–114, hier 73–76; FRANCESCO COTTICELLI, *Metastasio a Napoli. Vicende di "Orti Esperidi"*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, 171–184.

6 R. CANDIANI, *Pietro Metastasio*, 91–147 (*Siface*) bzw. 149–182 (*Didone abbandonata*).

7 Wichtige ältere Beiträge sind WALTER BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Florenz, La nuova Italia 1963; ETTORRE PARATORE, *L'Andromaque" del Racine e la "Didone abbandonata" del Metastasio*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Mailand-Neapel, Ricciardi 1973, 515–547; BRUNO BRIZI, *La "Didone" e il "Siroe", primi melodrammi di Pietro Metastasio a Venezia*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, hg. v. Maria Teresa Muraro, Florenz, Olschki 1978 («Studi di musica veneta, 6»), I, 363–388; R. CANDIANI, *Pietro Metastasio*; ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, 74–78; F. COTTICELLI, *Metastasio a Napoli*; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Un impero centenario: Didone sul trono di Partenope*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, 185–219; ROSY CANDIANI, *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in *Il canto di Metastasio*, atti del convegno di studi (Venezia 14–16 dicembre 1999), 2 Bde., hg. v. Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni 2004, 671–699; MARIO VALENTE, *I viaggi di "Didone" da Napoli a Venezia a Roma*, in *Il canto di Metastasio*, 701–730.

8 Metastasios Zweitfassung für Venedig, 1725, heißt im Libretto «tragedia ... per rappresentarsi in musica», doch die dritte vom Dichter verantwortete Fassung, Rom 1726, ist wieder «drama per musica»; weitere Varianten der Gattungsbezeichnung erscheinen in anderen, nicht vom Dichter betreuten Fassungen. «Tragedia per musica» hat sich im Lauf der Jahre durchgesetzt und wurde auch in den Gesamtausgaben die Norm.

dieser poet(olog)ische *scherzo* zum künstlerischen Anliegen der Produktion von 1724 gehört.⁹

Eine tragische Oper

Die phönizische Königinwitwe Dido (Elissa), Gründerin eines neuen Stadtstaats im nordafrikanischen Exil, steht zwischen Mythos und Historie: Ihre Historizität (9. Jahrhundert v. Chr.) war immer umstritten und jedenfalls zur Zeit Metastasios unbewiesen. Dass sie die Schöpferin des nachmaligen punischen Staatswesens geworden sei – eine Art Gegenmythos zu Vergils *Aeneis*, der in dieser Dichtung selbst angelegt ist –, erschien den europäischen Nachfahren des römischen Imperiums als verwertbare Fabel, die sie in poetischen und bildlichen Darstellungen weiter ausmalten. Ihr nachgestaltet wurde der Mythos von einer Gründerin Neapels, der aus Griechenland in den Westen gekommenen Prinzessin Parthenope.

Mythologisches Festspiel und heroische Tragödie haben sich im frühneuzeitlichen Theater viele Male verbunden oder gar überkreuzt. Gerade der Trojanische Krieg bildete den Hintergrund für Theaterstücke verschiedenster Art, seien es höfische Hochzeitsopern mit Paris und Helena, seien es klassische Tragödien mit Iphigenie oder Achilles. Vergil hatte in der *Aeneis* wohl Anregungen älterer Historiendichter, z.B. Gnaeus Naevius, absorbiert; doch die Geschichte seines Helden ist von Anfang bis Ende durch göttliche Interventionen und Interessen gekennzeichnet. Diesem Vorbild entsprechend wurden im Theater des 17. Jahrhunderts die Anfänge Roms ohne Zögern opernhaft und mythologisch verbrämt, vor allem in der Figur von Aeneas selbst. Metastasios erste Bühnendichtung für Wien, die *festa teatrale Il tempio dell'Eternità ovvero Enea negli Elisi* (28. August 1731) nimmt ihrer zeremoniellen Gattung entsprechend an dieser Mythologisierung der Aeneas-Figur vollen Anteil.¹⁰

Auffallende Parallelen zwischen Mythos und Historie entdeckt man in der frühen Oper bei den Dramatisierungen königlicher Frauenschicksale. Paradigmatisch war einerseits die mythische Ariadne, die von Theseus aus Kreta entführt, dann in Naxos verlassen und durch Bacchus' göttliches Eingreifen unter die Unsterblichen versetzt wurde, andererseits die historische Königin Kleopatra von Ägypten, deren Verhältnis zu den römischen Eroberern Julius Caesar und Marcus Antonius sowie ihr Selbstmord

⁹ Vgl. unten zu den *intermezzi*.

¹⁰ JACQUES JOLY, *Metastasio e le sintesi della contraddizione: dall'“Enea negli Elisi” all'“Adriano in Siria”*, in *Dagli Elisi all'Inferno: il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Florenz, La nuova Italia 1990, 11–83, hier 12–15.

aus politischer Notwendigkeit (30v.Chr.) dem in Vergils *Aeneis* (begonnen 29v.Chr.) erzählten Schicksal Didos verblüffend ähnelt. Diesen Erzählungen eng verwandt ist die Geschichte von Jean Racine's *Phèdre* (1677) – des Dramas, das der Poetik des jungen Metastasio (wie auch seiner Lehrer und Vorbilder) wohl am nächsten gestanden haben dürfte, und zwar nicht nur durch die proto-psychologische Darstellung von Leidenschaft und Opfertod einer Frau, sondern ebenso durch das Aufwerfen privater und dynastischer Moralkonflikte.¹¹ *Didone abbandonata* behandelt eine Staatsaffäre und ist somit ein ‚königliches Trauerspiel‘, jedoch in der Spielart der *Phèdre* und anderer klassischer Texte des 17. Jahrhunderts, die die tragischen Schicksale ihrer ProtagonistInnen auf säkulare Konflikte aufbauen.

Da in der Poetik des Aristoteles die *fabula* (gr. *mythos*) sowohl historisch als auch poetisch-mythisch sein konnte und es nur darauf ankam, dass sie verbal überliefert war und Wahrscheinlichkeit besaß, konnte Didos Geschichte völlig innerhalb der Gattungsgrenzen der klassischen Tragödie und damit auch des italienischen *dramma per musica* erzählt werden. Bedeutende Variationen gab es jedoch innerhalb dieser Gattungsgrenzen. Bekannt ist, dass die frühe Oper das *funesto fine* der Sprechtragödie selten und gleichsam mit Mühe akzeptiert hat, weil sie jedenfalls in diesem Punkt doch lieber höfisches Festspiel oder Pastorale sein wollte; dass aber um 1695–1725 Librettisten wie Girolamo Frigimelica Roberti, Antonio Salvi, Agostino Piovene und Benedetto Pasqualigo eine Reihe von z.T. einflussreichen Operntragödien mit unglücklichem Ende vorlegten, denen Metastasio mit *Didone abbandonata* sowie *Catone in Utica* (1728) in vielem gefolgt ist.¹² Am wichtigsten für ihn war wohl Salvis *Amore e maestà* (Florenz 1715). Diese *tragedia per musica* wurde im Jahre 1718 (unter dem Titel *Arsace* und als «drama per musica») in Neapel mit Marianna Benti und Nicolo Grimaldi in den Hauptrollen vorgetragen; die Musik war von Domenico Sarri. In einigen Opernzentren hatte sich wohl eine poetische und performative Praxis tragischen Operntheaters gebildet, die dem jungen Metastasio durch persönliche Kontakte (z.B. mit Marianna Benti) und durch eigene Anschauung vermittelt worden sein muss.

11 Vgl. REINHARD STROHM, *Die Sünden der Herrscher: Phaedra und Hippolytus in der Hofoper des 18. Jahrhunderts*, in *Ereignis und Exegese, Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. v. Camilla Bork u.a., Schliengen, Argus 2011, 313–324; die Moralfrage in der Tragödiengattung wird anhand der *Phèdre* von dem für Metastasio relevanten, PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, Rom, Francesco Gonzaga 1715, 86–87, diskutiert; vgl. R. STROHM, „*Sogni fatti in presenza della ragione*“: *The Passions and Metastasio*, in *Parole del Metastasio: Opera and Emotions in 18th-Century Europe*, hg. v. José María Domínguez Rodríguez und Valentina Anzani, Lucca, LIM (im Druck).

12 REINHARD STROHM, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Newhaven and London, Yale University Press 1997, 165–176.

Die Gattungsvariante des *funesto fine* war für Karnevalsopern üblich, während sie bei höfisch-zeremoniellen Anlässen wie Herrschergeburtstagen damals vermieden wurde.

In der langen Reihe italienischer Dido-Dramatisierungen fällt der geringe Anteil echt tragischer Bearbeitungen auf. Opernlibretti des *Seicento* zum Dido-Thema (Busenello, Moscardini, Catania, Franceschi, Rapparini, Mauro u.a.) tendieren überwiegend zu Stil und Gattung der *festa teatrale*; einige Autoren wählen als zeremonielle Schlusslösung Didos Verheiratung mit Jarba.¹³ Andrea Franceschis *Didone delirante* (Venedig 1686) macht wahr, was der Titel verspricht: Der Selbstmord wird als eine Art *pazzia* behandelt. Solchen Lesarten gegenüber bietet die *tragédie en musique Didon* von Louise-Geneviève Gillot de Saintonge, vertont von Henri Desmarests (Paris 1693),¹⁴ vielleicht noch den kürzesten Weg zum Verständnis der metastasianischen Lösung, obwohl wiederum der Gattung entsprechend auch hier die Szene von übernatürlichen Akteuren bevölkert ist.

Eine götterlose Tragödie

Neben der Wahl des *funesto fine* hat Metastasio in der Nachahmung französischer Sprechdramen noch eine wichtigere Entscheidung getroffen. Die Handlung und ihre Konflikte gehen ohne himmlische Anteilnahme vor sich: Die Götter haben die Bühne verlassen. In den Dido-Dramatisierungen nach dem übermächtigen Vorbild Vergils war seit Lodovico Dolce (1547) die aktive Mitwirkung der Himmlischen – Venus, Jupiter, Amor, Merkur und ihren Gehilfen – stets unabdingbar gewesen. Aeneas wird auf seinem Weg nach Latium von den Göttern aktiv vorangetrieben, die nicht nur als himmlische Schiedsrichter, sondern als Akteure auftreten. *Didone abbandonata* kann als Beginn der vollständig säkularisierten Epoche der *opera seria* gelten, weil gerade dieser Stoff traditionell nicht ohne Götter denkbar gewesen war. Andere *drammi per musica* von Vorläufern Metastasios, die ohne göttliche Mitwirkung auskamen, waren rein historischen Themen gewidmet. Vielsagend scheint, dass Racines *Iphigénie en Aulide* (1674), in der die *dea ex machina* des Euripides entfernt ist, während Metastasios Lehrjahren mehrmals in italienischen Werken nachgeahmt wurde, vor allem in Apostolo Zenos *Ifigenia in Aulide* (1718 verfasst in Venedig, erstaufgeführt in Wien).¹⁵

13 Vgl. B. BRIZI, *La "Didone"*, besonders 369–375; hinzuzufügen ist Ortensio Mauro, *I trionfi del fato*, Musik von Agostino Steffani, Hannover 1695.

14 Vgl. B. BRIZI, *La "Didone"*, 375.

15 REINHARD STROHM, *Iphigenia's Curious "ménage à trois" in Myth, Drama and Opera*, in *(Dis)embodying Myths in Ancien Régime Opera: Multidisciplinary Perspectives*, hg. v. Bruno Forment, Leuven, Leuven

Das Wort «*abbandonata*», das ausschließlich in Metastasios Titel vorkommt, ist nicht nur das übliche *participium perfectum*, mit dem man das Ziel der Haupthandlung eines Stückes andeutete (wie in «*Armida abbandonata*» oder «*Arianna abbandonata*»), und meint nicht nur die Untreue des Aeneas. Didone wird am Ende in unübersehbarer Klimax auch von allen anderen Mitspielern verlassen: von Araspe, den sie selbst wegschickt (III,14),¹⁶ von Jarba, der ihr höhnisch den Untergang prophezeit (III,17); von Selene, die ihr jede weitere Hilfe versagt und beim Weglaufen mit geradezu falschem Mitleid ausruft «*Misera donna, ove la guida il fato!*» (III,18); schließlich von dem Verräter Osmida (III,19). Vor allem wird sie von den Göttern verlassen, denen sie bei Vergil noch ein Opfer bringen wollte, und damit wird, wie erwähnt, auch die Bühnentradition der Fabel selbst von den Göttern verlassen, d.h. säkularisiert. Nicht einmal ein vielleicht gnädiger *dieu caché* bleibt in den Wolken verborgen,¹⁷ und das irdische Drama nimmt seinen eigenen fatalen Lauf.

«Von Gott verlassen» ist Metastasios Didone als Heidin und Rebellin. Religion war im klassizistischen Theater potentiell zweideutig: Antike Persönlichkeiten wurden von der christlichen Doktrin zwar generell zu den Gottlosen gerechnet, doch sorgte die übliche *protesta* in den Textdrucken dafür, dass man ihre religiösen Äußerungen freundlich übersehen oder gar zu Metaphern einer christlichen Frömmigkeit (*pietas*) umdeuten konnte. Bei Metastasio jedoch ist Didone gegen ihre eigenen Götter rebellisch geworden und stirbt letztlich als Bestrafung dafür, während der *pius Aeneas* zwar von ihr verwünscht, aber sonst nicht ethisch angefochten wird. Didones Freitod ist nicht heroisch und geradezu pietätvoll wie bei Vergil («*Dulces exuviae ... imago*», *Aen.* IV, 651–654), sondern nur noch verzweifelt; sie verleugnet die Götter allesamt («*Che dei? Son nomi vani, / son chimere sognate o ingiusti sono*», III,19).¹⁸ Ihr Fluch trifft kaum noch Aeneas, sondern viel mehr sich selbst und ihre eigene stolze Stadt: «*Precipiti Cartago, / arda la reggia, e sia / il cenere di lei la tomba mia*» sind ihre allerletzten Worte.

Didones Verleugnung der Götter ist dadurch zugespitzt, dass sie sie gegenüber dem Verräter Osmida ausdrückt, der von solcher Gottlosigkeit erschüttert ist und sie als Letzter verlässt: «*Gelo a tanta impietade, e l'abbandono*» (III,19). Dass sogar der Bösewicht sie verurteilt, hat Metastasio in der venezianischen Fassung von 1725 noch

University Press 2012, 117–138.

16 Akt- und Szenenangaben im Folgenden nach PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica, I: Il periodo italiano 1724–1730*, hg. v. Anna Laura Bellina, Venedig, Marsilio 2002.

17 Vgl. LUCIEN GOLDMANN, *Le dieu caché. Études sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard 1955.

18 In *Salvis Arsace* (Venedig 1718) spricht Rosmiri die Sterne so an: «*Se a pro dell'innocenza / negate l'assistenza, / dirò che siete ognor / inutili splendor, vane facelle*».

durch eine neue Arie akzentuiert, in der derselbe Osmida die gesellschaftlichen Werte (*bienséance*) von Ruhm und Tugend in ganz ähnlichen Worten verdammt: «Son questi idoli vani / di gloria e di virtù» (Venedig 1725, II,10). Deutlicher konnte der Dichter kaum sagen, wie sehr er den Fall der Didone als eine moralische Beweisführung *e contrario* verstanden wissen wollte, also eine Lektion am Beispiel der Bestrafung der Bösen.

Trotzdem: War es ein Zweifel an dieser Zweckbestimmung des Dramas, wenn Metastasio im Widmungssonett der Fassung von 1725, adressiert «All'Eccellentissime Dame Veneziane», folgende gleichsam versöhnliche Geste macht?

Stupor già non pretendo, o meraviglia
destar nell'alme. Il fece in miglior guisa
penna, a cui troppo mal la mia somiglia.

Mi basta sol, che in rimirar divisa
dal Frigio pellegrin la Tiria figlia
dica alcuna di voi: povera Elisa!¹⁹

Sieht man ab von *captatio benevolentiae* und *humilitas* (Letztere vor allem gegenüber der Feder Vergils), dann bleibt wohl als Anliegen dieser Zeilen, dass der Dichter den kathartischen Effekt der *compassio* in Anspruch nehmen will. Erstaunen und Bewunderung (die Vergil seiner Dido zugebracht hatte) sollen fehlen, und von Furcht ist nicht die Rede. Vielmehr scheint sich hier die höfische Gesellschaft mit einer Krokodilsträne von einem beklagenswerten Opfer ihres eigenen historischen Erfolges zu verabschieden.

Das substituierte Opfer

Wenn Metastasio nicht nur die Götter, sondern überhaupt transzendentes Eingreifen aus der Handlung seines Dramas entfernt, vollzieht er selbst ein Ritual, und zwar von der apotropäischen Art: das Vertreiben der Geister durch eine besondere Zeremonie. Die Götter Venus, Jupiter, Merkur und Amor, die Schatten von Anchises und Sychaeus, die Eumeniden, Nymphen und Hexen, die in der europäischen

19 PIETRO METASTASIO, *Didone abbandonata*, Venedig, Marino Rossetti 1725, 3.

Anverwandlung von Vergils *fabula* zuhause gewesen waren,²⁰ werden nämlich nicht ersatzlos wegbleiben, sondern müssen beschworen, vertrieben und durch bestimmte numinose Praktiken ersetzt werden. Zu diesen numinosen Praktiken gehört das Dichten selbst. Denn in der Dichtung kommt zur Fiktion der nur noch rituellen Präsenz der Gottheit auf zweiter Ebene die Fiktion der künstlerischen Nachahmung von etwas Abwesendem hinzu. Entsprechend also wie die historischen Personen des modernen Dramas sich in Abwesenheit der Götter ritualistisch oder jedenfalls zeremoniell verhalten mussten, so verhält sich die formale Sprache und der rhetorische Bühnenvortrag des metastasianischen *dramma per musica* zeremoniell und ritualistisch gegenüber den *dramatis personae* aus einer verschwundenen Vorzeit.

Es gibt mindestens einen Grund, warum das Konzept der Ritualität in *Didone abbandonata* – wie im *dramma per musica* insgesamt – von der Fachkritik weitgehend vernachlässigt worden ist.²¹ Metastasio selbst entfernte aus Vergils Geschichte die Beschreibung des entscheidenden Rituals, das angeblich ein Opfer an Jupiter sein sollte, in Wirklichkeit aber durch den Opfertod der Königin ersetzt wurde. Dido erklärt ihrer Schwester Anna, sie bewusst irreführend (*Aeneis* IV, 478–503):

Schwester, ich habe einen Weg gefunden (freue dich mit deiner Schwester), der mir ihn zurückbringen oder mich von seiner Liebe lösen soll. Nahe dem Ende des Ozeans und der untergehenden Sonne ist Aethiopien, das fernste Land, wo der erhabene Atlas die Himmelsachse auf der Schulter dreht, die von glühenden Sternen besetzt ist: Hier also wurde mir eine Priesterin aus dem Volk der Massylier genannt, Wächterin des Tempelbezirks der Hesperiden [...]. Sie verspricht, mit ihren Beschwörungen jedes Herz, wie sie will, zu befreien, jedoch anderen schwere Leiden zuzufügen, das Wasser der Flüsse anzuhalten und die Gestirne rückwärts laufen zu lassen [...].

Ich versichere dir, liebe Schwester, bei den Göttern und bei deinem teuren Haupt, dass ich mir die magischen Künste unfreiwillig zunutze mache.

20 Henry Purcells Oper *Dido and Aeneas* (1689) hat Shakespearesche Hexen als Mitakteurinnen. Merkur erscheint noch in der Masque *The Death of Dido* von John Christopher Pepusch (London 1716) auf der Bühne.

21 Zum Ritual in der Oper vgl. MARTHA FELDMAN, *Magic Mirrors and the Serial Stage: Thoughts toward a Ritual View*, «Journal of the American Musicological Society», XXXXVIII/3, 1995, 423–484; MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 2003; FRANCESCO GIUNTINI, *Throne and Altar Ceremonies in Metastasio's Dramas*, in *Italian Opera in Central Europe*, I: *Institutions and Ceremonies*, hg. v. Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy und Reinhard Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag 2006 («Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation»), 221–233; DEREK HUGHES, *Culture and Sacrifice: Ritual Death in Literature and Opera*, Cambridge, Cambridge University Press 2007; R. STROHM, *Iphigenia's Curious "ménage à trois"*; ID., *Rituals in Metastasio's "Didone abbandonata"*.

Baue heimlich einen Scheiterhaufen im Innenhof unter freiem Himmel, und lege darauf die Waffen, die der gottlose Mann in meinem Zimmer hängen ließ, und alle Kleider und das Brautbett, das mich zugrunde gerichtet hat: Ich muss alle Erinnerung des fluchwürdigen Mannes vernichten – so sagt es die Priesterin.

Nachdem sie das gesagt hatte, schwieg sie, und zugleich wurde ihr Gesicht von Blässe bedeckt. Anna wusste noch nicht, dass ihre Schwester mit diesen fremdartigen Riten ihr eigenes Begräbnis vorbereitete, noch konnte sie sich eine so große Verzweiflung vorstellen oder eine schlimmere befürchten als beim Tod des Sychaeus.

Margaret Ferguson deutet diese Schlüsselstelle des Geschehens als Selbstbehauptung der Protagonistin, die die Götter überlistet, indem sie ihre vom Fatum beschlossene Todesstunde eigenmächtig vorwegnimmt:

Dido manages to escape Fate (however briefly) by dying before her appointed time [...]. She does so by committing suicide with Aeneas's sword, having led her nurse and her sister into believing she was about to perform a ritual (perhaps a ritual sacrifice) for the Roman god Jupiter, who has, along with Venus, played cruelly with Dido's life. In that moment of surprise [...] she becomes a brilliant emblem for a human departure from a foreordained historical narrative.²²

Dido spiegelt ihrer liebenden Schwester Anna die Ausführung eines voodooartigen Rituals vor, das persönlichen Liebesinteressen dienen oder Feinden Unheil zufügen kann. Dieses vorgebliche Abschwörungsritual wird dann durch ihren eigenen Selbstmord ersetzt: eine Substitution, die als solche ein ritueller Akt sein könnte. Dido nimmt damit die Verantwortung für ihr eigenes Schicksal in die Hand, statt abwesende Götter anzurufen. Indem sie sich selbst einem Opfertier substituiert, kehrt sie das Schicksal der *Iphigenia in Aulis* um, mit dem die Geschichte des Falls von Troja und der trojanischen Irrfahrten begonnen hatte. In der Tragödie des EURIPIDES hatte Agamemnon Iphigenias geplante Opferung durch Irreführung ihrer liebenden Mutter vorbereitet. Vergil malt die tragische Irreführung und Didos überraschende Tat in den Reaktionen ihrer Schwester. Man vergegenwärtige sich die letzten Augenblicke, die Anna und Dido zusammen erleben: Anna ist erschüttert von der unerwarteten Katastrophe, hält die Sterbende in ihren Armen, versucht ihr Blut zu stillen, ruft sie beim Namen, weint:

War es dies, was du vorbereitet hast? Hast du mich betrogen? Ist es für mich gedacht? Sollte es nicht für mich ebenso sein? Verlässt du sogar mich, deine treueste Begleiterin? (*Aen.* IV, 676–679).

22 MARGARET FERGUSON, *Dido's Daughters: Literacy, Gender, and Empire in Early Modern England and France*, Chicago, University of Chicago Press 2003, 2.

Sie erinnert sich an Didos Versprechen, die Zauberei sei nur dazu gedacht, Aeneas zu verletzen, nicht andere.

Auch Didos Selbstopferung ist in Vergils Inszenierung ein Ritual, erstens der Befriedung (*pacificatio*), indem es die Götter wegen des Aufschubs von Aeneas' Sendung besänftigen soll; zweitens der Geistervertreibung (*Apotropie*), da es mit einem extrem schmerzvollen menschlichen Akt alle bösen Geister der Furcht, der Alpträume, der Visionen und Beschwörungen, die Dido und Aeneas verfolgt hatten, ein für alle Mal vertreiben soll. Nicht nur in Buch IV, sondern in der gesamten *Aeneis* arbeiten ja die Götter und Dämonen an ihren eigenen Plänen; die Sterblichen werden diesen ausgesetzt und haben darüber zu schweigen.

Meine These ist, dass das entscheidende Ritual und andere numinose Aspekte des vierten Buchs der *Aeneis* in *Didone abbandonata* entfernt worden sind, jedoch nicht ohne etwas anderes an deren Stelle zu setzen, zu substituieren. Diese Substitutionen kann der Leser aber nur erkennen, wenn er mit Vergils Vorgabe vertraut ist. Es ist sinnvoll, den Seher Vergil zum Führer durch Metastasios Drama zu wählen, weil im Vergleich der beiden Texte viele Strategien des Letzteren deutlicher hervortreten.

Übergangsriten (*rites-de-passage*)

Die Handlung von Metastasios Drama beginnt nicht mit dem Anfang von Vergils Buch IV, sondern erst in dem Moment, in dem Eneas Entscheidung getroffen und Didones Schicksal damit beschlossen ist. Das verleiht nicht nur dem *participium perfectum* des Stücketitels einen zweiten Sinn, sondern markiert auch die Position von Metastasios Jetztzeit: Das römische Imperium, die *translatio imperii* und das habsburgische Weltreich setzen eine 'verlassene Dido' voraus. Es wird in diesem Drama nicht mehr diskutiert, was mit Dido sonst hätte geschehen können (so wie es in früheren Bearbeitungen des Stoffes immer wieder angedacht worden war). Zur Verdeutlichung beginnt das Libretto mit Eneas Verneinung «no» als allererstem Wort: Er muss jeden Zweifel an seiner Entscheidung zur Abreise von vornherein unterdrücken. (Poetologisch gesehen, waren schlusskräftige Aussagen wie «no», «addio» oder «basta» am Beginn eines Dramas, die Metastasio öfter verwendete und die schon bei Pierre Corneille vorkommen, rhetorische Kunstgriffe zur Vorspiegelung eines *in medias res*.)²³ Enea erklärt nun Selene und Osmida seine Entscheidung, indem er seine Vision vom Schatten seines verstorbenen Vaters Anchises erzählt. Diese ist nicht erlebt, sondern

²³ Zu den faszinierendsten Varianten des Topos gehört der Beginn von *Phèdre* mit Hippolytes «Le desseinen est pris: je pars», was als Besiegelung von Phèdres Schicksal betrachtet werden darf.

nur berichtet, und es gibt weder ein Erscheinen des Gottes Merkur wie in *Aen.* IV, 265–278, noch einen Traum davon wie in IV, 560–570. Solche Erscheinungen waren aber typisch für die gesamte *Aeneis*. Sie belegen, wie Raimund J. Quiter an Buch VI gezeigt hat, dass Aeneas auf einem ‘Initiationsweg’ ist: Begleitet und vorwärtsgetrieben von herrischen Göttern und Geistern, muss er schließlich in die Unterwelt hinabsteigen, um das Recht zur eigenen Reichsgründung zu erlangen.²⁴ Es handelt sich um klare Parallelen zu den Übergangsriten (*rites-de-passage*) in Arnold van Genneps grundlegender Studie von 1909.²⁵ Rituale des Übergangs zu anderen Lebensstadien, vor allem solche der ‘Initiation’, bestehen in der Kultur oft aus gefährlichen Fahrten und Prüfungen, wie Wanderungen durch die Unterwelt oder durch Wasser und Feuer. Sie bringen oft schmerzliche Trennungen von anderen Menschen mit sich, wenn auch meist mit der Aussicht auf späteres Wiedersehen.

Das Drama *Didone abbandonata* ist als Ganzes den Transitionen Eneas und Didones gewidmet: der seinigen zur Herrschaft, der ihrigen zum Tod. Außer diesen wird kein Übergangsritus dargestellt, wohl aber eine Begleiterscheinung davon, die in vielen kulturellen Kontexten wiederkehrt: ‘Schweigen’. Schon Eneas erste Arie beschäftigt sich damit. Als Didone ihn fragt, was ihn umtreibt, stottert er: «Dovrei ... ma no ... / L'amore ... oh dio! La fé ... / Ah, che parlar non so: / Spiegalo tu per me», verlangt also von Osmida, dass er es erklären soll. Wieso? Enea hat den Befehl erhalten: «Sei standhaft, duldsam, und verschwiegen!» Von diesem geheimen Auftrag kann er Didone nichts erzählen, so dass er sich als verwirrt, in Verlegenheit gebracht, ja unhöflich ausgeben muss. In der Gesellschaft, in der er sich bewegt, kündigt ein solcher *faux-pas* bereits weitere Probleme mit höfischer Etikette an, die in diesem Drama die Stelle von religiösen Ritualen einnehmen werden.

Rituale der höfischen Gesellschaft

Im ersten Akt des Dramas spielt sich eine Episode ab, die in Vergils Buch IV gar nicht vorkommt: der Staatsbesuch des afrikanischen Königs Iarba mit den dazugehörigen Zeremonien von ‘Gastfreundschaft’ und ‘Diplomatie’. Solche Zeremonien waren in der höfischen Gesellschaft des frühen 18. Jahrhunderts allgegenwärtig; Zeremonialbücher sind voll von Regeln dazu. In der *Aeneis* finden Didos Staatsempfang und Bankett für Aeneas bereits im ersten Buch statt. Ihnen zuzuordnen ist ein Gemälde von Claude

24 RAIMUND J. QUITER, *Aeneas und die Sibylle. Die rituellen Motive im sechsten Buch der Aeneis*, Königstein, Hain 1984 («Beiträge zur klassischen Philologie», 162).

25 ARNOLD VAN GENNEP, *The Rites of Passage*, London, Routledge & Kegan Paul 1960.

Lorrain, 1675/1676, in dem Dido dem Ankömmling ihre neugegründete Stadt zeigt.²⁶ Metastasio behandelt Aeneas' Ankunft als schiffbrüchiger Flüchtling und Didos Gastfreundschaft nur als wohlerinnerte Vorgeschichte (*antefatti*) seines Dramas. Aber um das Ritual nicht zu vermissen, entwickelt er den zeremoniellen Empfang für König Iarba und seine Gesandtschaft zu einer vollen Episode (I, 5). Dabei begegnet gleich auch ein anderes typisches Hofritual der frühen Neuzeit: das diplomatische 'Incognito' des Königs, der sich als sein eigener Gesandter vorstellt (und sich hier «Arbace» nennt).

Im 17. und 18. Jahrhundert war das Incognito eine Praxis von Fürsten und Adeligen, die in Verkleidung reisten, meist angeblich von niedrigerem Rang, um den Beschränkungen von Etikette, Politik und auch des eigenen Budgets zu entgehen. Besonders nach Venedig strömten vergnügungssüchtige Prinzen *incognito*, um die Freiheiten des Karnevals zu genießen. Örtliche Poeten studierten diese Praxis und tischten ihre Versionen oder *lazzi* davon in Opern und Komödien auf.²⁷ Im Laufe der Zeit wurde das diplomatische Incognito – der Verzicht auf den roten Teppich – in der Literatur immer mehr als großmütige Geste gegenüber allgemein-menschlichen Werten und Sitten verstanden, deren Bedeutung man damit betonen wollte. Gleichzeitig konnten die angeborenen Tugenden und die innere Überlegenheit der Herrscher demonstriert werden, wie z.B. in Metastasios Libretti *Demetrio* und *Ciro riconosciuto*. Das fürstliche Incognito, wie dasjenige Iarbas in unserem Drama, war oft heroisch konnotiert, etwa wenn ein Held sich unerkannt im feindlichen Lager Todesgefahren aussetzte (wie z.B. Mutius Scaevola im etruskischen Lager, Radamisthus in der Burg des Tiridates), oder es konnte zu diplomatischer Alltagspraxis bagatellisiert und gar der Lächerlichkeit preisgegeben werden: Letztgenanntes vor allem in Stücken mit einem Rollentausch zwischen Diener und Herrn.

Am Rande solcher Komik bewegt sich auch Metastasio. Er macht es dem verkleideten Iarba nicht leicht, der gleich beim Eintreten (I,5) seinen Offizier Araspe noch einmal erinnern muss, ihn 'Arbace' zu nennen, nicht 'König'. Die Etikette des Staatsbesuchs wird anschließend ernsthaft gefährdet, von beiden Seiten: Im Begrüßungsdialog (I,5) tauschen Dido und der angebliche Gesandte herzhafteste Unhöflichkeiten aus, einander das Wort aus dem Munde nehmend: v. 158: «Iar. Lascia pria ch'io favelli e poi rispondi»; v. 172: «Iar. Lascia pria ch'io finisca e poi rispondi»; v. 187: «Did. Lascia pria ch'io risponda e poi favella».

26 Das Gemälde in der Kunsthalle Hamburg wird manchmal als »Der Abschied des Aeneas von Dido« bezeichnet: zu Unrecht, denn dieser Abschied vollzog sich keineswegs so friedlich wie hier gezeigt.

27 Vgl. REINHARD STROHM, *Le roi caché: Incognito in the drama per musica*, «Il Saggiatore musicale», XXIII/2, 2016, 163–188.

Lächerlichkeit ist fast erreicht, als Iarba auf Enea trifft und dem unbekanntem Fremdling erzählt, dass er Enea umbringen will. Indem Enea nun bewusst seine Identität und seinen Rang verhehlt, verhält er sich heroisch, mit vornehmer Zurückhaltung. Jedoch benutzt er die Situation zu rhetorischen Effekten und beeindruckt die Zuhörer mit treffsicheren Antworten auf den pathetischen Bösewicht Iarba, der auf seinen Rang verweisen muss, um sich zu schützen: «Di Iarba al messaggero / sì poco di rispetto?». Allerdings verhält auch Enea sich angeberisch, wenn er in der abschließenden Arie «Quando saprai chi sono» (I,10) mit seiner bald zu enthüllenden Identität prahlt wie ein kleiner Junge mit seinem herbeizuholenden großen Bruder. Damit verliert er wieder den heroischen Kredit seiner vorherigen Zurückhaltung.

In den ernsthafteren Szenen von Akt I und II führt der Dichter ein weiteres Klischee feudaler Sitten neu ein: das heroische 'Duell'. Iarbas Offizier Araspe weigert sich, Enea aus dem Hinterhalt anzugreifen und zu ermorden – ein verräterischer Akt, gegen den er die Tugend als seine Gottheit angerufen hat («Se dalle stelle», I,8). Er rettet Enea von einem solchen Anschlag durch Iarba, nur mit dem Ziel, die Ehre seines Herrn sicherzustellen; seine Motive sind «del mio signor la gloria e il dover mio» (I,16). Stattdessen will er Enea zum offenen Duell herausfordern. Solche Zweikämpfe gibt es mehrmals in Homers *Ilias* und einmal auch in der *Aeneis*: Sie werden nicht unbedingt als anständigere Versionen des Krieges selbst betrachtet, sondern sind ritualistische Substitute für allgemeinen Krieg. Somit sind sie apotropäisch und kommen Opferriten nahe – selbst wenn sie aus persönlicher Aggression entstehen. Die römische Sitte der Gladiatorenkämpfe war bekanntlich ein Opferritus zur Ehre der Vorfahren, genannt *munus* (Gabe); in Buch V der *Aeneis* veranstaltet Aeneas ausge dehnte Kämpfe für seinen verstorbenen Vaters Anchises. Die Bedeutung der Episode um Araspe in *Didone abbandonata* scheint die Verbindung von Diplomatie mit der Tradition von Opferriten zu sein. Ist es rechters, dass ein trojanischer Eindringling am Strand von Afrika geopfert wird, wie Orestes und Pylades auf Tauris? Selene gebietet dem Duell Einhalt. Es widerspricht der Etikette im königlichen Palast («Tanto ardir nella reggia?», II,8). Die höfische Gesellschaft hat solche blutigen Rituale unterdrückt (auch wenn dieses Verbot noch 1724 nicht allgemein durchgesetzt werden konnte).

Dido, die Kanarischen Inseln und Kleopatra

Selbstverständlich ist *Didone abbandonata* nicht einfach historisch, sondern auch allegorisch und intertextuell zu verstehen: als Durchblick auf allgemein menschliche Schicksale, mit besonderer Betonung eines Bildes vom Monarchen, das in dieser Epo-

che zunehmend ‚menschliche‘ Züge annimmt. Die konkurrierenden Mächte *Amore e maestà*, wie der Titel von Antonio Salvis Operntragödie von 1715 hieß, werden in Didones erster Arie – dem konventionellsten Ort der Selbstdarstellung – so programmatisch nebeneinandergestellt («Son regina e sono amante», I,5), dass nicht nur Kenner auf den Gedanken kommen mussten, von hier aus könne das Schicksal der Königin kaum anders weitergehen als dasjenige der unglücklichen Statira.

Weil aber das Prinzip der rituellen Substitution in seiner Relevanz für Metastasio's *Didone abbandonata* bisher unterschätzt worden ist, konnten Kritiker die ursprünglich mit dem Drama gespielten *intermezzi comici L'impresario delle Canarie* nicht ins Schaffen des arkadischen Dichters einordnen. Viele gingen so weit, seine Autorschaft anzuzweifeln.²⁸ Eine Satire auf das impresariale Operntheater war im Libretto eines quasi-Debütanten denn auch ein starkes Stück. Jedoch: So wie im höfischen Festspiel die Götter auf die menschliche Handlung teils hochmütig, teils eifersüchtig herablickten, so benötigte auch die säkularisierte Form des *dramma per musica* eine Gegenwelt, nicht zuletzt um durch diesen Kontrast ihre eigene Identität als Tragödie zu erweisen. *L'impresario delle Canarie* ist die ‚untere‘ Gegenwelt, in der tragische Schicksale durch Trivialisierung neu bewertet werden und das ungläubige Staunen über die großen Erzählungen metatheatralisch aufgehoben wird. Gerade weil dieses Substituieren von Komik für Tragik sinnvoll war, konnte Metastasio später auch andersherum verfahren, indem er für die Madrider Fassung der *Didone abbandonata* von 1752 statt der *intermezzi* eine großartige *licenza* und spektakuläre Apotheose mit Bühnenverwandlung (Überwindung des Feuers durch Wasser durch den Gott Neptun)

28 Die *Intermezzi* stehen mit einer Ausnahme nicht in den Gesamtausgaben und sind im *epistolario* Metastasio's nicht erwähnt: vgl. METASTASIO 2002 (ed. Bellina), 30. Von den dort resümierten Argumenten *pro et contra* Autorschaft ist die Erklärung im Libretto von *Siroe re di Persia*, Neapel 1727, die dortigen *Intermezzi Moschetta e Grullo* stammten nicht vom Autor des Dramas, *ex silentio* als Bestätigung der Autorschaft von *L'impresario delle Canarie* zu werten, da eine entsprechende Erklärung 1724 eben nicht gegeben wurde. 1725 wurde *L'impresario delle Canarie* am Teatro San Cassiano, Venedig, von denselben Virtuosen wie in Neapel aufgeführt (Santa Marchesini und Gioacchino Corrado), die damit das einzige Mal in zwei Jahrzehnten für eine Spielzeit außerhalb Neapels zusammen auftraten. Der *Impresario* Giovanni Orsato wird die Aufführungskräfte für Metastasio's Drama und die *Intermezzi* aus Neapel zusammen verpflichtet haben, weil er sie als zusammengehörig betrachtete. Marchesini und Corrado sangen in der venezianischen *Didone* auch Domenico Sarris *Intermezzi La capriciosa e il credulo (Brunetta e Burlotto)*, die sie in dessen *Ginevra principessa di Scozia*, Neapel 1720, kreierte hatten. Dass beide *Intermezzi*-Serien in Venedig 1725 separat gedruckt wurden, erklärt sich aus den damaligen Erfordernissen der venezianischen Zensur sowie der Praxis, *drammi per musica* je nach Erfolg mit mehr als einer *Intermezzi*-Serie zu kombinieren (und umgekehrt). Man dürfte also *Didone* zuerst mit *L'impresario* kombiniert haben, und als die *tragedia per musica* reüssierte, erneuerte man die dazu gespielten *Intermezzi*.

erfand. Da wurde dann die Tragödie wieder von der oberen Gegenwelt, dem höfischen Festspiel, ins rechte Licht gerückt.

Der Dichter hat den Intermezzi von 1724 mehrere deutliche Wegweiser zum Verständnis mitgegeben. Die vielen Details aus der Opernpraxis der Impresariobühne stellen die Arbeit der Künstler in den Vordergrund, ja sie thematisieren geradezu das, was Marianna Benti zu leisten und Pietro Metastasio zu verantworten hatte.²⁹ Sie karikieren die *vanitas* des Bühnenlebens, verkörpert in der keck materialistischen Primadonna und dem exotischen Impresario, der ihr Zucker, Schokolade, Vanille, Sorbet und viele Geschenke aus fremden Ländern verspricht (Brasilien, Havanna, Peru). Marianna Bentis Ehemann, Domenico Bulgarelli, war von Beruf (erfolgloser) Impresario. Die naive Dorina weiß immerhin etwas: Die einzustudierende tragische Soloszene von den letzten Stunden der Königin Kleopatra sollte man nicht mit einer Arietta von *farfalla* oder *navicella* abschließen. Derartige Versatzstücke (die Pier Jacopo Martello ironisch empfohlen hatte) sind gleichsam die Opfertiere, die im Drama selbst substituiert werden, als Didone ihre Rolle bzw. ihr Leben mit Rezitativ statt Arie beschließt.

Vor allem stellen die Intermezzi eine bisher nicht bemerkte Verbindung zwischen Handlungselementen des Dramas her. Kleopatra war als afrikanische Königin, die sich der römisch-imperialen Gewalt durch den Tod entziehen musste, historisch analog zu Dido selbst. Die Kanarischen Inseln waren die Inseln der Seligen, der Hesperiden, in deren Gärten der goldene Apfel wuchs, der zum trojanischen Krieg führte, und auf denen der Tempel stand, in dem die Priesterin Didos Opferritual erfand. In Metastasios *serenata Gli Orti Esperidi* von 1721 hatte Marianna Benti auch die Mutter des Aeneas, die 1724 abwesende Göttin Venus, dargestellt. So ergänzten einander *serenata*, *tragedia* und *intermezzi* nach Art eines *incastro*. Das entscheidende Opferritual von Vergils Dichtung, wie ich es genannt habe, konnte 1724 auch deswegen eliminiert werden, weil es in der Gegenwelt der Hesperiden verborgen wurde.

Die Imperien

Zusammenfassend gesagt, geht es in *Didone abbandonata* um das unterlegene Afrika und das triumphierende Europa, das im neuen Weltreich der Habsburger verkörpert war. Die apotropäische Funktion des neuzeitlichen Opernrituals war das Vertreiben antiker, heidnischer und exotischer Geister der Vergangenheit durch die moderne

²⁹ Vgl. R. CANDIANI, *La cantante*.

Hofgesellschaft. Dazu gehörten Geister aus der neuerdings entdeckten Kolonialwelt, wie z.B. das Ritual des Menschenopfers, das man auch aus der Antike kannte.³⁰ Die politische Geographie von 1724 sah derjenigen von Vergils Epoche ähnlich. Die Kanarischen Inseln gehörten jetzt der spanischen Monarchie statt den Afrikanern, aber Nordafrika war Feindesland in den Händen der Osmanen. Europäische Herrscher, die Ägypten und Tunesien beherrschen wollten, hatten die Eroberungen von Scipio, Julius Caesar und Octavianus neu zu vollziehen.

Wenn man die Oper *Didone abbandonata* als einen Beitrag zur Verherrlichung habsburgischer Macht versteht, hatte sie fast dieselbe Funktion wie Vergils Dichtung für die Julisch-Claudische Dynastie: zu zeigen, dass Aeneas' Sendung nicht voll erfüllt werden konnte ohne ein von jenseits des Mittelmeers zu erbringendes Opfer. Didones letzte Worte («precipiti Cartago, arda la reggia, e sia il cenere di lei la tomba mia») waren prophetisch, indem sie Didones individuelles Schicksal mit dem des nordafrikanischen Reichs identifizierten.

Vergils Dido galt wahrscheinlich schon zu seiner Zeit als Allegorie des Exotischen oder Orientalischen, des Heidnischen und Weiblichen. Sie vertrat eine Alternativkultur zum römischen Imperium – ebenso wie, historisch und faktisch, Königin Kleopatra. Didos Tod machte Aeneas' Weg zum Imperium frei. Der analoge Weg aus der Antike zum modernen Weltreich, die *translatio imperii* von Rom nach Wien, machte Habsburg verantwortlich für das Beseitigen von Alternativkulturen, vor allem nun der Osmanen, wie schon 1520 der Azteken im Namen der Casa de Austria. Die brillante *macchina* und *licenza* für Madrid, 1752, in der Neptuns Fluten Didos Scheiterhaufen löschen, um Frieden für die Weltmeere zu verkünden, ist gleichsam eine neue Beschwörung durch den Dichter Metastasio, die die Geister der kolonialen Welt vertreibt. Sein Sprecher Nettuno beschließt die Vorstellung mit den Worten: «E dell'ibere stelle / al fausto balenar / tutti i regni del mar / tornino in calma».

Selbstmord und Fluch

Wie Andrea Chegai und andere Forscher beobachten, hatte eine andere Bearbeitung des Schlusses von *Didone abbandonata* zum Ziel, Vergils eigene Sicht auf Dido zur Geltung zu bringen: die Fassung, die Francesco Algarotti für Johann Adolf Hasses Dresdener Vertonung von 1742 gestaltete.³¹

30 Vgl. D. HUGHES, *Culture and Sacrifice*.

31 ANDREA CHEGAI, *Apporti vocali e strumentali al declino di Didone*, in *Didone come soggetto nel dramma per musica*, 79–113, hier 101–104.

Didos Selbstmord ist bei Vergil eher eine heroische Tat als ein Akt der Verzweiflung. Seine Beschreibung erinnert den modernen Leser fast an Praktiken der japanischen Kultur, wo Frauen der Samurai-Klasse *jigai*, eine Form von *seppuru* (bzw. *hara-kiri*) verüben. Assoziationen zwischen Didos Tod und Opferriten sind deutlich in der *Aeneis*; wie erwähnt, substituiert sie sich selbst für das angeblich vorbereitete Opfergerät, und sie ist natürlich auch das Opfer, das die Götter von Aeneas für seine Sendung erfordern.

Im Rahmen der frühen Aufklärung bezeugt Metastasio die Idee des Überwindens heidnischer und frühzivilisatorischer Kulturen, darunter der Praxis der Menschenopfer. Die ‚moderne‘ Gesellschaft (im Sinn der damaligen Kontroverse zwischen ‚*anciens*‘ und ‚*modernes*‘) hat sie nicht mehr nötig.³² Metastasio verurteilt jedoch nicht den ‚heroischen‘ Freitod, den er in *Catone in Utica* und *Attilio Regolo* darstellte. Didones Freitod hingegen wird bei ihm zu einer demonstrativen Selbstverfluchung. Die Dido der *Aeneis* verflucht Aeneas mehr als einmal: Sie bedroht seinen Sohn Ascanius und seine Nachkommen, seine Nation und das ganze versprochene lateinische Imperium. Dies wird normalerweise interpretiert als Vorhersage der punischen Kriege zwischen Rom und Karthago, die Rom gewann.

Metastasio hingegen verlegt den Fluch weg von Rom, auf Didone selbst und auf Karthago. Zwar verdammt Didone auch den untreuen Enea, wünscht ihm Meeresgewitter (III,18: «Ah! Faccia il vento almeno / facciano almen gli dei le mie vendette»), und wiederholt dies in ihrem letzten Monolog (III, ultima: «No no, si mora: e l'infedele Enea / abbia nel mio destino / un augurio funesto al suo cammino») – aber sie verflucht weder Troja noch Rom. Ihr Fluch fällt auf sich selbst und Karthago; er ist schon fast Wirklichkeit in Iarbas Arie «Cadrà fra poco in cenere / il tuo nascente impero» (III,17) und eben in Didones eigenen zitierten Schlussworten.

Habsburg auf den Ruinen Karthagos

Fassen wir diese Beobachtungen zusammen. Die säkularisierte Form der Tragödie, die dem jungen Metastasio von Corneille, Racine und seinen Lehrern Gregorio Capoprese und Gianvincenzo Gravina nahegelegt worden war, kam ohne das Mitwirken der Götter aus, sogar in einer Geschichte, in der sie sonst höchst einflussreich gewesen waren. Als Theaterstück und Aufführung hat *Didone abbandonata* den Charakter eines

32 Ein *dramma per musica*, das genau dieses Thema aufgreift, ist Metastasio's *L'Olimpiade* (1733), das eine Gegenposition zu Sophokles' *Oedipus tyrannus* einnimmt: vgl. REINHARD STROHM, *Ein Anschlag auf Sophokles*, in Opern-Programmheft *Josef Mysliveček, L'Olimpiade*, Theater an der Wien, 28. März 2014.

apotropäischen Rituals: Es verbannt den Aberglauben der antiken Religion und entwickelt die Handlung allein aus menschlichen Initiativen. Trotzdem behält der Dichter bestimmte Rituale von Vergils Erzählung bei, die er aber modifiziert oder transferiert. Begegnungen mit der Totenwelt kommen nur in Eneas anfänglicher Erzählung indirekt zur Sprache. Die Vorstellung von Aeneas' *rite-de-passage* ist nicht eliminiert, jedoch bleibt von den Initiationsriten nur das ihm auferlegte Schweigen konkret übrig. Demgegenüber werden Rituale der Gastfreundschaft, Diplomatie und des fürstlichen Incognito neu eingeführt und breit ausgemalt, manchmal mit komischem Unterton. Auch das Ritual des Duells ist hinzugefügt, das die Verbindung zu dynastischer Kultur und Begräbnisriten aufrechterhält. Alle diese Rituale waren in Metastasio's kultureller Umgebung üblich, in der höfischen Gesellschaft sogar hochgeachtet. Das ganze Drama bejaht und illustriert Aspekte der Hofetikette (der *bienséance* der Franzosen).

Vor allem wird Didos Schicksal aus einer dunklen Episode in der Vorgeschichte des römischen Imperiums, das es bei Vergil noch war, zur Allegorie einer beklagenswerten, aber zu Recht vergangenen Alternativkultur. Didones Freitod ist ein Akt der Gottlosigkeit (ohnehin verurteilte die katholische Kirche Selbstmord als Sünde), der die Falschheit des heidnischen Aberglaubens beweist. Ihr Opfer verliert die Wirkung einer fatalen Prophetie über Rom. Es kann nur noch, bestenfalls, das Mitleid der Damen hervorrufen.

Metastasio hat Vergils Rituale entfernt oder transformiert, um dem neuen römischen Imperium, dem der Habsburger, den düsteren Schatten von Didos Opfertod und damit den Zweifel an moralischer Legitimität abzunehmen, den Vergil selbst auf dem Bild des «nascente impero» seiner eigenen Zeit stehengelassen hatte.

18. RAFFAZZONATORI, EPITOMISTI, METASTASIASTI*

Marco Beghelli (Bologna)

Abstract: Metastasio's fortune was even greater after his death and outside the theatrical world. In addition to the ever-growing number of new editions of his librettos, during the nineteenth century, anthologies of Metastasio's ethical thought increased with the publication of handbooks including quotations from his librettos and the appropriate occasions when to recite them. Like a secular catechism, his easily memorized verses were offered to educated Italians from early childhood, taken out of their original dramatic context and contributing to the formation of a common knowledge.

Keywords: Metastasio, Language, Ethics, Dissemination, Epigones.

*Che tu sia benedetto,
caro il mio Metastasio.*

(G. Rossi, *La musicomania*, sc. 5)

1. A dispetto di chi, in epoca recente, ha voluto qualificare «la fortuna scenica» dei drammi metastasiani «vastissima quanto di breve durata»,¹ la loro persistenza postuma nei teatri è per certi versi ancor più clamorosa di quella coeva, se si considera l'interesse che quei testi suscitarono fino a Ottocento inoltrato (mercé la Restaurazione dell'*Ancien Régime*), più di quanto toccasse ai libretti di qual altro autore settecentesco. E se il fenomeno dell'«onda lunga» coinvolge oggettivamente anche altri librettisti, l'immagine comune – all'epoca come oggi – tende a circoscriverlo al solo Metastasio (morto nel 1782, ma ritiratosi dalle scene già nel 1771).

Che nel 1824 si rappresentasse al Teatro Regio di Torino una *Nitocri* di/da Zeno con musica di Mercadante (replicata alla Scala ancora nel 1830), vale a dire ad oltre un secolo dall'originale intonazione di Caldara, dovrebbe allora stupirci – anche solo in termini di mero computo degli anni – un po' più della notizia che nella stagione precedente lo stesso Mercadante aveva intonato una *Didone* di/da Metastasio a meno di un

* Lesposizione del testo durante il convegno ha suscitato una lunga serie di commenti e suggerimenti, accolti in questa stesura finale. Fra tutti, voglio ringraziare in particolare i colleghi Tarcisio Balbo e Lucio Tufano per il gran numero di indicazioni offerte, arricchite nei mesi successivi con la generosa condivisione di materiali poco noti e inediti personali.

1 GIANFRANCA LAVEZZI, *Introduzione*, in PIETRO METASTASIO, *Melodrammi e arie*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Rizzoli (BUR) 2005, 5–46: 15.

secolo dall'originale intonazione di Sarro, e maggiormente stupirci perché la tradizione compositiva delle *Didoni* metastasiane aveva goduto di una continuità senza sosta dal 1724 in poi, mentre le reintonazioni della *Nitocri* zeniana dopo quella del 1722 si contano sulle dita di una mano monca.

Il «genere melodico del Metastasio»² – è evidente nei fatti – piaceva di per sé, al punto che le sue quartine verranno notoriamente utilizzate per decenni anche in forma isolata (quasi *object trouvé*). Così, ancora a inizio Ottocento, dialogano un Buffo e un Mezzo Carattere fra le pagine di un anonimo libretto metateatrale messo in musica da Giovanni Battista Bresciani (*Il bureau teatrale*, I,7, Brescia 1817):

GRAPPÒLI Ed ora cosa fai?
 LINDORO Non v'è stagione
 ch'io non abbia Teatro, e dappertutto
 di far furore il modo ho ritrovato.
 GRAPPÒLI In qual maniera?
 LINDORO Con un'Aria sola,
 che tolta a Metastasio,
 per dritto o per rovescio,
 in ogni Opera soglio far cascare.

Ancor più sottilmente, i librettisti verseggiavano con le sue rime impiegate quale materia prima, ricombinandole in nuovi *patchworks* poetici, sia per sfruttarne al massimo l'efficacia retorica a proprio vantaggio (in ambito serio), sia eventualmente per attivare processi d'ironia (in ambito comico). Tralasciamo quest'ultimo caso, altrimenti noto, da *La secchia rapita* (Vienna 1772, in cui Gastone Boccherini volge l'eroico in eroicomico parodiando celebri *incipit* metastasiani nelle arie di un nuovo dramma giocoso per Salieri)³ a *Il conclave del MDCCCLXXIV* (Roma 1775, finto dramma per musica virtualmente destinato a Piccini, costruito da Gaetano Sertor assemblando versi metastasiani anche nei recitativi),⁴ fino alla trilogia del *Metastasio revotato*, cioè “rivoltato”

2 EMILIO DE MARCHI, *A proposito di monumenti*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, III: *Varietà e inediti*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, A. Mondadori 1965, tomo 2, 386–393: 391.

3 JOHN A. RICE, Salieri's "La secchia rapita" (1772): *An Experiment in the Sustained Parody of Opera Seria*, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, atti del convegno internazionale di studi (Legnago, 18–20 aprile 2000), a cura di Rudolf Angermüller e Elena Biggi Parodi, Lucca, LIM 2012, 135–152.

4 L'intricata vicenda e la controversa bibliografia cresciuta su di essa sono compendiate da Giovanni Polin nella voce *Sertor, Gaetano* (2020) del *Dizionario Biografico degli Italiani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Sertor,%20Gaetano/?search=Sertor%2C%20Gaetano> (accesso del 17.6.2024).

bernescamente nei luoghi, nei tempi e nella lingua della Napoli di fine Settecento⁵ (opera di un anonimo parodista partenopeo che si nomina «P. Quintiliano Settimio da Samarcanda dottore a due doppi»).⁶ Restrngiamoci invece alle sole riscritture serie, e in particolare a quelle – già più volte studiate⁷ – giunte fuori tempo massimo, dopo il Congresso di Vienna, nelle quali il reimpiego del verso metastasiano tocca vertici quasi feticistici.

La sopravvivenza sulle scene dei drammi metastasiani nell'ultimo terzo del secolo XVIII era passata attraverso una sfrondata progressiva dei testi originali, ma rimpolpati contestualmente con nuove strofe, concepite dall'adattatore di turno per

5 Le parodie di *Artaserse*, *Achille in Sciro* e *Zenobia*, soggette a ripetute edizioni – simili ma distinte – tutte prive di indicazioni tipografiche, vanno forse post-datate rispetto agli ultimi anni del Settecento cui si è soliti riferirle: nel 1825 si vedono infatti pubblicizzate in coda alle singole emissioni dell'*Ape teatrale* (collana di drammi e commedie stampata a Napoli da Gaetano Nobile & C.); nel 1835 la loro notorietà è tale che un paio di versi dell'*Artaserse revotato* si trovano citati esplicitamente in un dialoghetto satirico (*Il Giornalista e l'Artista di teatro*) pubblicato sul quotidiano napoletano «La farfalla» (II/7, 18 agosto 1835, pp. 25–26). Per tali contraffazioni: GAETANO AMALFI, *Metastasio revotato*, «Giambattista Basile. Archivio di letteratura popolare e dialettale», V/12, 15 dicembre 1887, 89–92. Su quegli stessi e su altri adattamenti dialettali dei drammi metastasiani (in romanesco, in genovese), si veda anche ARMANDO FABIO IVALDI, «*Chute et rétablissement de la royauté*». *Le parodie metastasiane fra Sette e Ottocento*, in *La menzogna*, atti del seminario (Firenze, 12–15 giugno 2007), a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea 2008 («Secoli d'oro», 55), 347–390.

6 Identificato a fine Ottocento sia con certo Giovanni Battista Guidi (vedi il Pronunciamento della Corte d'Appello, Napoli, 16 agosto 1892 [causa Scarpetta], «Annali della giurisprudenza italiana», XXVII, 1893, Parte quarta: «Giurisprudenza penale», 40–45: 42) – ed è l'attribuzione oggi accreditata dai più – sia con Pasquale Carcani (LUIGI SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli*, vol. III, Napoli, Antonio Morano 1872, 57; CARLO PASCAL, *Della vita e delle opere di Ferdinando Galiani, Capitolo Primo*, «Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche», nuova serie, V, IX/30–31, agosto–settembre 1884, 601–650: 647), letterato napoletano e faccendiere della Real Casa, i cui estremi anagrafici (1721–1783) arretrerebbero però notevolmente la datazione di quei testi.

7 Sul ritorno di fiamma metastasiano, di sapore reazionario, che accomunò negli anni '20 quasi tutte le piazze italiane, grandi e piccole, cfr. EMANUELE SENICI, *Mayr e il Metastasio: un contesto per "Demetrio"*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, atti del convegno internazionale di studio (Bergamo, 16–18 novembre 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo 1997, 285–307 (con una cronologia del fenomeno alle pp. 303–304); MARCO EMANUELE, *Il Metastasio nell'Ottocento: l'ultima "Didone"*, «Musica e Storia», VI/2, 1998, 369–400, ora in Id., *Opera e riscritture. Melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia 2001, 53–74; Id., *Il nuovo "Annibale in Torino" e le opere 'reazionarie' degli anni Venti dell'Ottocento al Teatro Regio*, in *Annibale, Torino e "Annibale in Torino"*, atti della giornata di studi (Torino, 22 febbraio 2007), a cura di Alberto Rizzuti, Firenze, Olschki 2009, 111–148; GIUSEPPINA MASCARI, *Il primo periodo artistico di Giovanni Pacini: "Temistocle" e "Alessandro nell'Indie"*, in *Metastasio nell'Ottocento*, a cura di Francesco Paolo Russo, Roma, Aracne 2003, 95–110; FRANCESCO PAOLO RUSSO, *Su alcuni libretti metastasiani intonati da Saverio Mercadante*, *ivi*, 61–79; MARCO BEGHELLI, prefazione storica a GIACOMO MEYERBEER, *Semiramide*, a cura di Marco Beghelli e Stefano Piana, Partitur, Berlino, G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag 2017 («Giacomo Meyerbeers Werkausgabe», Abteilung I, Nr. 5), IX–XXVII: X–XIII.

ottemperare alle nuove esigenze formali dell'opera in musica: «Vogliono un'aria qui, una cavatina là, in questo sito un rondeau, in quell'altro un terzetto». ⁸ Nel *Ruggiero*, nell'*Antigono*, nel *Demetrio* (Modena 1820, 1824, 1828) messi in musica a vicenda dai due Gandini – Antonio e Alessandro, padre e figlio ⁹ – le sezioni nuove rispetto ai passi superstiti dei rispettivi originali furono costruite nondimeno anch'esse con frasi rigorosamente pescate dal *corpus* metastasiano: un compito relativamente agevole con le stanze in versi lirici (che diventano cabalette aggiunte alle arie superstiti, tempi d'attacco per nuovi duetti, singole strofe di un inedito concertato a più voci), ma che richiede lo sfoggio di un vero virtuosismo metrico e semantico per costruire le singole frasi di nuovi dialoghi recitativi. ¹⁰ Ecco un esempio, dal *Ruggiero* del 1820, con versi sciolti – assenti nell'originale del 1771 – assemblati attraverso stringhe di parole tratte da tre altri libretti metastasiani in rapida successione (in grassetto, le poche modifiche dettate dal nuovo contesto drammatico):

BRADAMANTE

Adoro	Adoro	<i>Aten.</i>
l'oracolo d'Augusto,	l'oracolo d'Augusto,	<i>Aten.</i>
il paterno voler, e non mi fugge	il voler di Pulcheria , e non mi fugge	<i>Aten.</i>
un sol de' pregi tuoi: pronta la destra	un sol de' pregi tuoi: pronta la destra	<i>Aten.</i>
saria, ma il core, oh Dio!	Il core,	<i>Tito</i>
a te dar non potrei , non è più mio.	signor , non è più mio.	<i>Tito</i>

RUGGIERO

(Non so più dove io sia. Non so s'io debba	(Non so più dove io sia. Non so s'io debba	<i>Rom.</i>
o partire, o restar. Vorrei spiegarmi ;	o partire o restar. Vorrei scusarmi ,	<i>Rom.</i>
incominciar non oso, ed ogni accento,	incominciar non oso; ed ogni accento	<i>Rom.</i>
che proferir vorrei,	che proferir vorrei,	<i>Rom.</i>
si trasforma in sospir fra' labbri miei.)	si trasforma in sospir fra' labbri miei.)	<i>Rom.</i>

BRADAMANTE

E taci ognora , e un guardo	E tace Ersilia ? E un guardo	<i>Rom.</i>
non volgi a me? Ma quando	non volge a me? Ma quando	<i>Rom.</i>
t'offesi mai? Ma di che rea son io?	t'offesi mai? Ma di che reo son io?	<i>Rom.</i>

(METASTASIO – GANDINI, *Ruggiero*, II.2)

(derivazioni dagli originali metastasiani *Atenaide*, II.3;
La clemenza di Tito, I.9; *Romolo ed Ersilia*, I.9)

8 «Gazzetta universale veneta», VII, 23 gennaio 1788, p.1 (sugli abusi che si fanno al presente nei vecchi libretti del Metastasio). Vedi anche FRIEDRICH LIPPMANN, *Le revisioni dei drammi metastasiani nello sviluppo dell'opera seria dal 1770 al 1830*, in *Metastasio nell'Ottocento*, 43–60.

9 ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Teatro per musica nella Modena austro-estense, tra palazzo e città*, «Quaderni estensi. Rivista on line degli Istituti culturali estensi», II, 2010, 11–48: 22–23.

10 L'improbabile lavoro di capillare collazione è stato condotto da Tarcisio Balbo in vista del suo intervento *I drammi metastasiani di Antonio e Alessandro Gandini per il Teatro di Corte di Modena (1820–1828)* al convegno «Parole del Metastasio»: *Opera and Emotions in Eighteenth-Century Europe* (Madrid, Teatro Real, 4–6 maggio 2022). Ringrazio il collega per avermi messo a disposizione i suoi materiali.

La lingua del Metastasio – «semplice e piana, comune ma non quotidiana, [...] una sorta di lingua petrarchesca volutamente abbassata di un gradino»¹¹ – veniva insomma considerata di per sé una sicurezza sul piano stilistico, cui si aggiungeva l'affidabilità in termini istituzionali, che rassicurava i regimi della nuova Restaurazione: Metastasio è sempre «politicamente corretto», ora come allora, nel ruolo che si è autoritagliato di «mediatore fra il trono e i sudditi»¹² (giusta la *licenza* dell'*Olimpiade*), e sa come far parlare gli allegorici regnanti attivi sulla scena. I responsabili dei teatri di emanazione reale se ne dimostrano perfettamente consapevoli:

Non è dubbio che tra i Poeti, i quali nel secolo presente [XVIII] fioriscono nella composizione dei drammi, il più concettoso, e che il carattere dei finti sovrani e delle parti eroiche meglio vesta e fornisca, egli è il rinomato Pietro Abbate Metastasio, che, sebbene sotto altro rimoto cielo soggiorni [a Vienna], nulla di manco in questa capitale [Napoli], dove principalmente le scienze apprese, può dirsi ancor tra noi per rapporto alle sue opere, che da tempo in tempo si son qui sparse e provengono.¹³

Si potrebbe insomma dire che, se un raffazzonatore dell'ultima ora come il conte Lodovico Piossasco Feys s'interessava nel 1824 a Zeno, era perché negli anni precedenti aveva raffazzonato, ad uso del medesimo teatro, *Ezio* e *Didone* per Mercadante, *Demetrio* per Mayr, *Nitteti* per Pavesi, *Semiramide* per Meyerbeer, e riteneva di poter ripetere con *Nitocri* il felice esperimento. Ancora Bellini, sorridendo sul fenomeno, lo circoscriveva tuttavia al solo Trapassi: «I libri di Torino sono fatti da un certo Conte non so il cognome, che impasticcia i libri di *Metastasio* come la *Didone* e l'*Ezio*, che ha scritto Mercadante; ma io non scriverò [su libretti del Metastasio] nemmeno se mi danno tutto il regno»¹⁴ (e «per risposta [...] gli ho detto [...] che volea scritto il libro da Romani» – per tutti: «il novello Metastasio»)¹⁵.

11 G. LAVEZZI, *Introduzione*, 44.

12 ELENA SALA DI FELICE, *L'arbitro dei destini: ideologia e drammaturgia in Metastasio*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo 1980, 223–241, poi in EAD., *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli 1983, 149–168: 151; e EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne 2008, 151–171: 153.

13 Così Erasmo Ulloa Severino, il 10 maggio 1737, sulla scelta dei soggetti per il neonato Real Teatro di San Carlo a Napoli, di cui era stato incaricato (Napoli, Archivio di Stato, Casa Reale Antica, *Teatri*, fascio 1; documento distrutto nel 1943, qui citato da BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*, Napoli, Presso Luigi Pierro 1891, 324). E i drammi scelti per la prima stagione furono *Achille in Sciro* (Sarro), *L'Olimpiade* (Leo) e *Artaserse* (Vinci).

14 Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo, 19 aprile 1828, in *Vincenzo Bellini: carteggi*, a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki 2017, 119–121: 120.

15 Lepiteto deve essersi diffuso precocemente, se nel 1834 gira già indisturbato fra le pagine di letteratura

Mentre il termine *impasticciare* sa di diletteggio, il verbo *raffazzonare* è notoriamente D. O. C., usato quale tecnicismo dallo stesso Metastasio¹⁶ e ancora in uso all'epoca di Bellini,¹⁷ designando senza intenti spregiativi l'azione di «chi tagli, aggiunga, supplisca, e guasti a talento de' maestri di cappella, de' musici e delle circostanze del tempo, del luogo e del piacere di chi comanda; e per questo non bisogna un Sofocle o un Euripide».¹⁸

Se Bellini non ricordava il nome di Piossasco è dunque perché colui non era né Sofocle né Euripide, ma nemmeno firmava i propri raffazzonamenti, stampati anonimi secondo una consuetudine invalsa nella librettistica italiana: troppo lontani dal modello di partenza per poterli ancora ascrivere al Metastasio (tutti erano comunque in grado di riconoscerne la fonte), troppo poco originali per attribuirli al nuovo autore. Come Piossasco avrebbe infatti dovuto farsi indicare, in locandina?

generale («Questo è un finale della *Norma*, mi disse il Compagno, di quella *Norma* scritta dal novello Metastasio, posta in musica dal novello Rossini» (G. S. D. C. [PAOLO BETTONI], *Un viaggetto alla città di Milano fatto nel mese di Giugno del 1832*, Milano, Dalla Tipografia di Omobono Manini 1834, 130). E che non si trattasse di una generica antonomasia, lo confermano le gazzette teatrali: «Il soggetto [...] è quello tolto dallo Scribe [...]: se non che il Cav. Romani, nel tradurlo, nel raffazzonarlo, nell'adattarlo alle nostre scene, non era certo di vena [...]. Nella *Spia* troviamo la facilità, la spontaneità del nostro novello Metastasio, ma non il suo brio, non le sue vive immagini, non i suoi tersi modi, non la sua eleganza... come nell'*Avventura di Scaramuccia*, come nell'*Elisir*, come in tant'altri suoi libri» (così FRANCESCO REGLI, *Torino, Teatro Suteria: "La spia, o Il merciaiuolo americano", Melodramma del Cav. Felice Romani, Musica del M.° Angelo Villanis*, «Il pirata. Giornale di letteratura, teatri e varietà», XV/37, 9 marzo 1850, 154). Secondo la moglie (EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici*, Torino, Ermanno Loescher 1882) sin da giovinetto Romani aveva avuto «gran predilezione per Metastasio che sapeva a memoria» (p. 15), e seguendone lo stile assurse a «Metastasio redivivo» (pp. 116 e 287), «il Metastasio del secolo nostro, per la forbitezza del verso, per le belle immagini, per la purezza di lingua; superiore però al *cesareo poeta* per la forza ed orditura drammatica» (p. 101); lo spirito patriottico lo portò tuttavia a rifiutare nel 1816 proprio l'incarico di Poeta Cesareo a Vienna, che lo avrebbe incoronato successore ufficiale di colui «del cui genio tutti riconoscevano in Romani l'erede diretto» (p. 27).

16 «A questo [il poeta Giovanni Ambrogio Migliavacca] hanno gl'impresari confidata, oltre la cura di raffazzonare i libretti, tutta la direzione teatrale»: lettera di Pietro Trapassi ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, da Vienna, 5 luglio 1749, in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, 5 voll., a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori 1943-1954, III, 1951, 405-408: 405.

17 «La *Semiramide* di Metastasio raffazzonata secondo i presenti usi teatrali è il dramma lirico a cui il sig. Meyerbeer applicò la musica pel teatro di Torino», si legge sulla «Gazzetta di Milano», V/146, 25 maggio 1820, 725.

18 Lettera di Pietro Trapassi ad Alessandro Lodovico Laugier, da Frain, 2 settembre 1752, in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, III, 747-750: 749.

Ad altro io non son buon che a rassettare. [...]

Quest'è il mio nome, che titol si adopera?

*Rassettatore dei libri dell'opera.*¹⁹

E si rammenti lo scrupolo che, negli stessi anni, un librettista come Luigi Romanelli dichiarava nel pubblicare in volume tutti i suoi drammi per musica (1832), tralasciandone uno soltanto, proprio perché frutto dell'adattamento di un testo altrui:

Il Melodramma giocoso, col quale si dà principio alla presente Raccolta, fu veramente preceduto nella medesima stagione da un altro dello stesso genere, intitolato: *Il trionfo del bel sesso*. Ma siccome questo per desiderio degli Attori venne estratto da un antico Melodramma, che avea per titolo *Le Amazzoni*, così l'Autore dei Drammi successivi, quantunque lo raffazzonasse, e riformasse in gran parte, pure, non potendo chiamarlo totalmente suo, si astiene dall'inserirlo in questa edizione.²⁰

Ogni volta che ci imbattiamo in un libretto settecentesco non firmato, dovremmo dunque pensare che il motivo più probabile ne sia la non originalità, ancorché non fossimo in grado di identificarne l'archetipo.

2. Più ci si allontana temporalmente dal Metastasio, più aumenta la distanza dal testo metastasiano: la *Clemenza di Tito* tardo-settecentesca di Mazzolà per Mozart (Praga 1791) è più "metastasiana" della *Clemenza di Tito* ottocentesca di Gaetano Rossi per Antonio del Fante (Firenze 1802), perché meno lontane dall'originale sono le forme dei numeri musicali richiesti nelle rispettive epoche. La critica più attenta ne è consapevole:

Grave, lo confessiamo noi pure, è la difficoltà di trovare chi trasformi con giudizio un buon dramma serio da tre atti in due, e v'innesti terzetti, quartetti, quintetti e finali di così poetica e delicata fattura da non discostarsi di troppo dal tipo originale; ed è forse questa la ragione per cui pochi si attentano di portare una mano profana sulle sublimi composizioni di Metastasio.²¹

19 FILIPPO PANANTI, *L'opera nuova (canto VII)*, in *Il poeta di teatro: romanzo poetico in sesta rima*, 2 voll., Londra, P. Da Ponte 1808, sestina V, v. 6 e sestina VI, vv. 5–6.

20 LUIGI ROMANELLI, *Melodrammi dedicati alle alunne emerite dell'I. R. Collegio delle fanciulle in Milano con l'aggiunta d'alcune altre poesie e prose dello stesso autore*, 8 voll., Milano, Presso Luigi di Giacomo Pirola 1832–1833, vol. I, p. 3.

21 Recensione di Paolo Luigi Raby all'*Ezio* di Mercadante, «Gazzetta piemontese», [XIV]/17, 8 febbraio 1827, 101–102.

Ma dove sta la sublimità del Metastasio? dove la “metastasianità”? nelle storie o nei versi? Detto in termini strutturalisti,²² nella profondità della *fabula* o nella superficie del *discorso*? Di certo non nell'*intreccio*, il primo a venire modificato – da un raffazzonamento all'altro – con lo spostamento o la soppressione di scene (è lo stesso Metastasio a incidervi pesantemente, quando predispone nuove versioni di suoi vecchi libretti). Ebbene, più le riscritture apocriefe giungeranno tardive, più le nuove drammaturgie operistiche nel frattempo subentrate pretenderanno modifiche finanche del *modello narrativo*, che del libretto pur costituisce lo scheletro drammaturgico di base. Là dove il Metastasio edificava l'intreccio dei suoi libretti su un modello narrativo affidato a un gioco di coppie incrociato (quattro personaggi quasi paritari sul piano del *plot*), la drammaturgia operistica italiana d'inizio Ottocento prevederà invece un unico triangolo di personaggi principali: la donna protagonista, l'uomo suo amante, un altro uomo antagonista dei due (LEI-LUI-L'ALTRO); se dunque nella *Semiramide* originaria la parte narrativamente determinante di Mirteo era stata affidata a Farinelli, beneficiato dal Metastasio col maggior numero di arie, nella rimodulazione ottocentesca di Piovascico Feys il buon Mirteo dovrà rassegnarsi al ruolo di personaggio secondario, ben arretrato rispetto al triangolo drammatico Semiramide-Scitalce-Ircano (e arretrato anche in termini vocali rispetto alle prime parti di Donna, Musico e Tenore, nel ruolo defilato di “mero” Basso).²³

3. Preso dunque atto che i *modelli narrativi* seguono le convenzioni drammaturgiche delle singole epoche e che molte *fabulae* metastasiane non sono propriamente originali ma comuni ad altri libretti o comunque derivate da narrazioni preesistenti (mentre sono certamente originali gli *intrecci*, destinati però a venire scardinati nei raffazzonamenti successivi), bisognerà allora concludere che l'interesse maggiore espresso dal mondo dell'opera italiana per il Metastasio fin dopo la sua morte veniva riposto piut-

22 Rimando qui ai quattro livelli della narrazione teatrale evidenziati da Segre e altri: procedendo dal basso all'alto – dal livello più profondo della struttura narrativa al livello di superficie – *modello narrativo* (funzioni e ruoli allo stato fondamentale e archetipico, comuni a più *fabulae*: eroe, aiutante, antagonista, ecc.), *fabula* (la storia concreta, agita da personaggi specifici con tanto di nome proprio, dipanata secondo l'ordine cronologico degli eventi), *intreccio* (i fatti della *fabula* effettivamente inscenati – e non solo allusi – nell'ordine di rappresentazione), *discorso* (l'aspetto linguistico di superficie, il testo udibile dei dialoghi). Cfr. CESARE SEGRE, *Narratology and Theater*, in «Poetics Today», II/3, 1981, 95–104, trad. it. *Narratologia e teatro*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di Giulio Ferroni, Napoli, Liguori 1981, poi in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi 1984, 15–26: 15–16. Vedi anche CESARE SEGRE, *Le strutture implicanti*, in *Crisi del sapere e nuova razionalità. Psicanalisi linguistica economia: sulla transizione*, a cura di Virginia Finzi Ghisi, Bari, De Donato 1978, 77–95, poi in ID., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi 1979, 71–84.

23 Per una sistematizzazione dei ruoli drammatico-vocali nell'opera italiana a cavallo fra Sette- e Ottocento, cfr. MARCO BEGHELLI, *Il ruolo del musico*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2000, 321–333.

tosto nel *discorso* in cui si articolano i suoi testi: un interesse dunque letterario più che teatrale, linguistico e stilistico più che drammaturgico, un interesse che si esprimeva anche fuori dalle scene, attraverso le ripetute edizioni delle sue opere in volume, da conservare lussuosamente rilegate e da leggersi in poltrona, anziché date in pasto a un compositore alla moda che ne frantumasse gli aulici versi in meschini fonemi vocali (Metastasio: la musica nuoce alla parola che intona;²⁴ Calzabigi: nessuno fa caso alla poesia;²⁵ Stendhal: i versi esistono solo sulla pagina del libretto;²⁶ Illica: sono per coloro che non ascoltano la musica;²⁷ Auden: chi ascolta un'opera, sente delle sillabe, non delle parole;²⁸ Folea: sillabe che non è neppure necessario capire, ma solo ascoltare²⁹).

Non è un caso se proprio i drammi del Metastasio vivano dunque di luce autonoma, oggi come all'epoca, disgiunti dalle musiche di cui furono rivestiti – un fenomeno che

24 «Quando la musica, riveritissimo signor Cavaliere, aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia [*scil.* al primato sulla parola], distrugge questa e sé stessa»: lettera di Pietro Trapassi a Francesco Giovanni di Chastellux, 15 luglio 1765, in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, IV, 1954, 397–399: 398. Cfr. anche nota 33.

25 «In questo spettacolo musico tutto passa, tutto si sopporta. La Poesia è la cosa, che meno si contempla. Niuno la legge, niuno l'ascolta; e con ragione. Si aspetta l'arietta gorgheggiata, il duetto di due colori, il rondeau rifiorito; e frattanto si discorre, si scherza, si ciarla, si amoreggia»: *Lettera di Ranieri de' Calzabigi al Signor Conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie; e Risposta del Signor Conte Alfieri al medesimo*, s.l., s.e., [1784], p. 15.

26 «Les vers d'un opéra n'existent que dans le libretto, et grâce à la manière dont l'imprimeur dispose les mots dans la page; les paroles que l'oreille entend sont toujours de la prose dans les momens passionnés où le chant succède au récitatif; et jamais un aveugle ne s'aviserait d'y reconnaître des vers»: STENDHAL [HENRI BEYLE], *Vie de Rossini*, Première Partie, Parigi, Auguste Boulland 1824, 189 (= cap. X: «*Il Turco in Italia*»).

27 «La forma di un libretto la fa la musica, soltanto la musica e niente altro che la musica! Essa sola, Puccini, è la forma! Un libretto non è che la traccia. E dice bene Méry quando sentenza: "I versi nelle opere in musica sono fatti solo per la comodità dei sordi"»: lettera di Luigi Illica a Giacomo Puccini, ricopiata da Illica stesso per Giulio Ricordi, ottobre 1907, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi 1958, 357–359: 358 (lettera n. 528).

28 «The question remains, however, whether the listener hears the sung words as words in a poem, or, as I am inclined to believe, only as sung syllables»: WYSTAN HUGH AUDEN, *Some Reflections on Music and Opera*, «Partisan review», January-February 1952, ora in ID., *Prose*, a cura di Edward Mendelson, III: 1949–1955, Princeton, Princeton University Press 2008 («The Complete Works of W. H. Auden», sez. IV), 296–302: 302; versione definitiva come *Notes on Music and Opera*, in ID., *The Dyer's Hand and Other Essays*, Londra, Faber and Faber 1963, 465–474: 473.

29 «L'opera italiana, nella sua diffusione europea che si svolge lungo un secolo, dalla metà del Seicento, all'incirca dopo la fine della guerra dei Trent'anni, fino alla metà del Settecento, quando comincia a perdere il suo primato pur fornendo ancora a lungo il suo apporto vitale e innovatore, soprattutto col trionfo dell'opera buffa, crea per la prima volta in Europa sulle ali del canto e della musica un pubblico comune di spettatori, e anche di ascoltatori della nostra lingua, una lingua che non è indispensabile intendere ma soltanto ascoltare»: GIANFRANCO FOLEA, *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo*, in ID., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi 1983, 219–234: 219.

non ha paragoni fra i grandi libretti che precedettero e seguirono (impossibile pensare a vertici letterari come la *Poppea* di Busenello, il *Giasone* di Cicognini, il *Così fan tutte* di Da Ponte, *La Cenerentola* di Ferretti, il *Falstaff* di Boito o *La Bohème* di Illica e Giacosa separandoli dalle note dello *pseudo* Monteverdi, di Cavalli, di Mozart, di Rossini e il collaboratore Agolini, di Verdi e di Puccini).³⁰ È allora oltremodo significativo che i libretti del Metastasio siano al contrario finiti per essere rappresentati anche senza musica³¹ («réduites à la simple déclamation, sans aucun chant, deviendraient de fort belles tragédies»),³² e ciò fin dalla prima ora (secondo Goldoni, già prima del 1730: «on donnoit partout, dans ce tems là, les Opéras de Métastase, même sans musique»),³³ con le arie eventualmente ridotte in prosa (sempre Goldoni: «je mis les airs en récitatifs»).³⁴ La pratica era viva a Venezia ancora a fine secolo:

La Poetica penna che ridusse ultimamente in verso sciolto il *Demofonte* rappresentato non ha guari nel Teatro di S. Salvatore [*alias* S. Luca] non ardi di adulterare nella menoma parte il preciso linguaggio e le espressioni di Metastasio Drammatico [*scil.* i versi sciolti dei recitativi], ma ridusse soltanto – quasi colle stesse voci di lui, colle stesse espressioni e colle stesse sentenze – quello che era solo cantabile anch'esso alla forza della declamazione, in guisa che non altro vi si trova mutato che la situazione delle parole e delle desinenze de' versi, onde schivare la rima e compiere [*scil.* integrare a misura di endecasillabo] i corti versi delle sentenziose ariette, e dare un sostegno più risoluto al terminar delle Scene e degli Atti, per far loro acquistare il carattere della Tragedia, alla quale ogni cetto di persone può [in tal modo] con leggiero dispendio agevolmente concorrere. Questa prova fu tentata con grande avvedutezza dalla penna di G. F. [Giuseppe Foppa?].³⁵

Si recuperava così interamente il valore linguistico e letterario di quei testi nati per il canto, consentendone un pieno apprezzamento estetico, secondo l'auspicio del loro

30 Devo il pensiero a ROBERTO GIGLIUCCI, *Verso Metastasio*, in ID., *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2016, 219–269: 265 (ma personalizzando i titoli di elezione).

31 GIORGIO MANGINI, *Il Metastasio recitato e altri paradossi*, in *Il canto di Metastasio*, atti del convegno di studi (Venezia 14–16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni 2004, vol. II, 587–602.

32 CHARLES DE BROSSES, «Lettre IX., À M. de Maletête: *Spectacles et Musique*», in *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* [1739–1740, *alias* *Lettres familières*], vol. III, Parigi, Chez Ponthieu, An VII [1799], 220–285: 254.

33 *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*, 3 voll., Parigi, Chez la Veuve Duchesne 1787, vol. I, p. 159.

34 *Ibid.* Carlo Goldoni adattò *Didone e Siroe*.

35 Recensione anonima (di «un erudito conoscitore del Teatro»), «Gazzetta veneta privilegiata» (*alias* «Gazzetta urbana veneta»), XIII/92, 11 dicembre 1799, 271–272. Era stato presumibilmente opera dello stesso G. F. l'analogo adattamento del *Temistocle* metastasiano presentato a Venezia tre anni avanti («Gazzetta urbana veneta», X/4, 15 gennaio 1796, 56).

stesso autore: «I miei drammi in tutta l'Italia, per quotidiana esperienza, sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' Comici che cantati da' Musicisti».³⁶ Tale pratica – oggi ci sfugge – proseguì ben oltre la vitalità delle più tarde intonazioni musicali del Metastasio, verso il pieno Novecento e oltre:

E la più bella prova del valore autentico dei drammi metastasiani sta nel fatto che alcuni di essi furon recitati più volte senza musica come tragedie; fra essi: *Attilio Regolo*, *Catone in Utica*, *Temistocle*, *La clemenza di Tito*, da Giacomo Modena [1757–1841], dal Domeniconi [Luigi, 1786–1867], dalla Internari [Carolina, 1783–1858]; la *Didone abbandonata* fu recitata da Adelaide Ristori [1822–1906]. [E non si dimentichino il *Temistocle* e soprattutto il *Catone* fra i cavalli di battaglia di Tommaso Salvini (1829–1915).] Ciò non toglie che la loro forma, opportunamente sintetica, sia proprio quella del melodramma.

Non mancano gli insegnamenti morali, l'elevatezza dei concetti adeguata agli argomenti, perché – come conclude il Brunelli [nella prefazione al primo volume dell'edizione monodadoriana testé uscita] – «nel miglior Metastasio la poesia non è soltanto musicalità di suono, ma commozione sincera di contenuto, nobiltà di sentimenti, verità eterna».

Modello, forse insuperato, ne è l'*Attilio Regolo*, dove l'amor di patria è posto a fondamento della morale della vita, sicché ogni altro sentimento deve cedere di fronte a questo. [...]

Ecco: non è inopportuno che un nostro attore (il Donadio [Giulio, 1889–1951]) ripeta dal palcoscenico al pubblico d'oggi [Milano, Teatro Nuovo, 1944] questi versi virili di un poeta italiano del Settecento!³⁷

L'esperimento – tutt'altro che isolato³⁸ – veniva poi applaudito, a cose fatte, malgrado l'ingombrante musicalità di un verso che, nato per la musica, surroga con rime e accenti propri l'assenza del canto:

La rappresentazione dell'*Attilio Regolo* presentava non poche difficoltà. Per quanto il Metastasio abbia sempre aspirato (lo notò giustamente il De Sanctis) a costruire il melodramma

36 Celebre affermazione del Metastasio nella citata lettera a Chastellux (15 luglio 1765).

37 C[IPRIANO] G[IACHETTI], *Metastasio*, «Il dramma. Quindicinale di commedie di grande successo», XX/436–438, 15 ottobre – 15 novembre 1944, 62, celebrandosi l'uscita del primo volume di *Tutte le opere di Pietro Metastasio* curate da Bruno Brunelli (Milano 1943).

38 Nel 1940, lo stesso *Attilio Regolo* era stato portato in scena dalla Compagnia dell'Accademia diretta da Silvio d'Amico con la regia di Orazio Costa e le musiche di scena di Gian Francesco Malipiero (Napoli, Teatro Mediterraneo). In anni recenti, vanno almeno ricordate le *Didoni abbandonate* messe in scena – con intenti più sperimentali – da Nanni Garella (Gardone Riviera, Il Vittoriale, 1991, poi in giro per l'Italia fino al 1993), da Lorenzo Salvetti (Roma, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, 1996 – a fianco di *L'olimpiade* e *Le cinesi*), da Mauro Avogadro (Roma e Venezia, Scuola di Teatro dello Stabile di Torino, 1999, progetto di Franco Ruffini), da Sergio Maifredi (Milano, Accademia dei Filodrammatici, 2001).

come una tragedia, di modo che la musica non fosse necessaria alla recitazione, e benché l'*Attilio Regolo* [...] sia la sua opera più austera e più vicina alla tragedia, l'armonioso alternarsi degli endecasillabi e dei settenari, e le strofette, che chiudono con settecentesca e incipriata leggiadria gli atti, richiederebbero largo ausilio di musica. L'averne ridotto la necessità, senza farne accorgere, è un merito della regia intelligente e rispettosa di Giulio Pacuvio, che ha saputo mettere il melodramma nella sua miglior luce tragica e intonare la recitazione su una austera nota di nobiltà nonostante il rimbalzare delle rime e lo squillare degli accenti.³⁹

Non si sarebbe potuto immaginare altrettanto con i versi di Zeno, più duri, meno scorrevoli. È proprio la qualità letteraria, del resto, quella che dopo tre secoli intriga maggiormente anche noi assidui lettori – più che occasionali spettatori – di quei drammi: la dialettica con cui viene affrontato ogni argomento problema o diatriba («*Chez lui les scènes sont de vraies conversations*»),⁴⁰ di natura etica politica o religiosa, di registro aulico medio o basso, d'affetto eroico sentimentale o brillante, quel giocare con le parole (*giocare, jouer, play, spielen*) che ci fa impazzire anche in Shakespeare e che ogni riduzione o traduzione non può che sminuire (per quanto prossimo all'originale, l'*Otello* di Boito inevitabilmente banalizza il discorso shakespeariano). Di conseguenza, più la pratica teatrale si allontanava – per i motivi contingenti sopra espressi – dai libretti originali, accontentandosi di loro pesanti rielaborazioni, più s'accresceva la voga dei *metastasiasti*.

4. Il neologismo è tardo settecentesco, evidente conflazione di *metastasio* ed *entusiasti* (nel senso ristretto del termine, impiegato sin dal secolo precedente, per i fanatici di sette religiose). La protagonista della farsa di Gaetano Rossi per Simone Mayr *Che originali!* (Venezia 1798, nota anche come *La musicomania* o *Il fanatico per la musica*) ci viene appunto presentata in locandina come «Donna Aristeia, metastasiasta» – ennesima salmistra che sulle scene «affetta letteratura», dalla Clorinda di Giambattista Lorenzi (*I due gemelli*, 1783) all'Ernestina di Gaetano Gasbarri (*L'equivoco stravagante*, 1811). «Letteratura», appunto, non «Melodramma», pur essendo Aristeia figlia di un «musicomaniaco», che più ormai non la tollera d'attorno proprio per la sua ossessione poetica:

DON FEBEO [...] Si faria bene
se sempre non avesse
in bocca e per le mani Metastasio.

(G. Rossi, *Che originali!*, sc. 2)

39 Recensione anonima allo spettacolo della Compagnia Donadio (verosimilmente attribuibile a Cipriano Giachetti), «Il dramma. Quindicinale di commedie di grande successo», XX/439–440, 1–31 dicembre 1944, 67–68 («Ribalte e Schermi»).

40 CH. DE BROSSES, *Lettres*, 377.

Per la nostra ragazza – con quel nome “olimpionico”, che ne ha segnato il destino – Metastasio è *langue e parole* insieme, da imporre al mondo intero come “gergo franco” nei rapporti interpersonali. Anche al promesso sposo:

DONNA ARISTEA

Parlatemi pur sempre
o con Versi, o con Arie
del mio diletto Metastasio, e allora
vedrai, mio ben, quanto il mio cor t'adora.

(G. ROSSI, *Che originali!*, sc. 6)

Lei stessa parla – va da sé – con versi stilisticamente inequivocabili, e in piena consapevolezza linguistica:

DONNA ARISTEA

Caro, caro Contino,
mio tesoro, mia vita, oh dove sei?
Dove, caro, t'ascondi, agl'occhi miei!
Ohimè! ti chiama in vano
la povera Ariste! – Che bella cosa
è l'aver letto tanto,
e l'aver ritenuto
a memoria sì belle
espressive, amorose, cosarelle!
Che tu sia benedetto,
caro il mio Metastasio!

(G. ROSSI, *Che originali!*, sc. 5)

«La Scena è in una Città d'Italia», dice il libretto – eccezionalmente – senza specificare quale. Metastasio vivente, la metastasiomania era già uno vezzo diffuso in tutta la penisola, tratto distintivo dell'intellettuale *parvenu* su cui l'opera buffa ride. Nel libretto *Il ritorno di Don Calandrino*, che Giuseppe Petrosellini scrive per Domenico Cimarosa (Roma 1778), a millantar cultura è una villana arricchita «che pretende in Signoria, e disprezza tutti», salvo non azzeccare nemmeno un titolo dell'aureo *corpus* librettistico:

LIVIETTA [a Valerio, che la deride per gli spropositi]

Sentite, ignorantaccio?
Imparate, imparate:
aveste letto come me ...

DON CALANDRINO

Davvero?

Voi leggete?

VALERIO [sminuendola]

Romanzi,

Favole, bagattelle ...

LIVIETTA [risentita]

Come favole?

Tengo a mimoria tutto Mitastasio!

Leggo la Dirindona,

il Ciro sconosciuto,

l'Error Cinese ...

VALERIO (E vuol ciarlar, cospetto?)

LIVIETTA Leggo l'Attilio ragano,

l'Adriano in Soria.

DON CALANDRINO

Ed il Caprone in Utica

l'avete letto?

LIVIETTA E come!

(G. PETROSELLINI, *Il ritorno di Don Calandrino*, I,5)

Ancor più precocemente, nella «Pazzia pe mmuseca» *Le chiajese cantarine* di Pietro Trincherà (Napoli 1754, musica a sei mani di Nicola Logroscino, Giacomo Maraucci e Domenico Fischiatti) è Menella, una popolana senz'arte né parte, a prender lezione di «Comica» da sedicenti maestri, provandosi nel monologo «Beatrice, che faje? Mori il tuo bene, / stuppola, e tu non corri...», con quel che segue, deturpamento vernacolare del celebrato «Berenice, che fai?» dall'*Antigono* (rappresentato di recente in città nell'intonazione di Nicolò Conforti):

DON VINCENZICCO

[correggendo Menella]

E qua se nce pò fa quest'azioncella!

“Insolito terror tutte le vene”:

t'aje da mover tutta, e figurarti

come il sangue sbollesse, e te friesse.

DEANA [ironicamente]

E s'avarria da mettere a raspate,

comme avesse la rogna.

ABATE COLLARONE

E dice bene!

MELELLA “E a gran pena il suo peso il piè sostiene.”

DON VINCENZICCO

E il piè sbatte accossi.

DEANA

Che le vuò fare

la scarpa schiantellare?

(P. TRINCHERA, *Le chiajese cantarine*, III,6)

A Napoli, dove il passaggio del Poeta non ancora Cesareo aveva lasciato tracce imperiture, i nostalgici si riconoscevano in un sodalizio che – a detta di Calzabigi (1790), fra il serio e il faceto – aveva tratti di esclusività da far invidia alla Massoneria:

Sul modello di essa si è nella nostra Città, sono già 25 anni in circa, stabilito un nuovo Istituto, non so dir se serio o grottesco, il quale è stato chiamato de' servi metastasiani; e si è tanto ormai dilatato che non vi è famiglia che non abbia uno o più – o professi, o novizj – di quest'ordine, lo scopo unico del quale è di fare un Dio del fu uomo, a mio credere, Ab. Metastasio. Sono ammessi in questa Religione promiscuamente e maschi e femine, e con diverse pratiche mistiche superstiziose. Ognuno è accolto. Basta solo sapere a memoria molti squarci del Poeta, o un cento delle sue arie. Si fa voto nell'assumere la qualità, ed il nome di Servo Metastasio – non di castità, non di povertà, non di ubbidienza, perché non vi son superiori. Non di umiltà, perché anzi vi si professa un orgoglio Monacale, un disprezzo di tutti *inconcepibile*, ma solamente di credere il M. un Dio venuto in terra per redimere i Teatri Musici Italiani dall'ignominia in cui erano sprofondati, e per stabilire come Alcide il *non plus ultra* dell'arte Drammatica colle sue Opere Celesti; e di vituperar, poi, schernire, deridere, ingiuriare, villaneggiare, anche mettendo in uso le personalità, tutti coloro che, per loro disgrazia, prendono a correr la Carriera Teatrale Lirica. [...]

Una delle loro regole è poi di adoperare nel parlar della conversazione i versi del M. E le Dame e donnette che affettano spirito e vivacità, questi versi medesimi, e le frasi stesse sue, e il molle linguaggio poetico di lui, impiegano pure in quelle arcane, impetuose, libidinose, energiche espressioni del piacere, onde *Concumbunt Metastasicæ*.⁴¹

41 Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano di Giblas, y Guzman, y Tormes, y Alfarace, discendente per linea paterna, e materna da tutti quegli insigni personaggi delle Spagne, alla critica ragionatissima delle Poesie Drammatiche del C. de' Calzabigi, fatta dal Baccelliere D. Stefano Arteaga suo illustre Compatriotto, Venezia, Dalla Stamperia Curti 1790, 195–197 (= cap. XI).

Francesco De Sanctis poteva allora affermare che a metà Ottocento «In Napoli la letteratura era ancora metastasiana».⁴²

5. In realtà non era davvero necessario aver mandato a mente interi libretti del Metastasio per farne un uso quotidiano in società, così come non era necessario essere eruditi di musica, botanica, architettura e filosofia per sostenere adeguate conversazioni sul tema: il Settecento inventa infatti a tale scopo i *Manuali di conversazione*, agili epitomi di quanto l'arte, la scienza e la tecnica hanno prodotto di recente.

Pure il Metastasio vanta i suoi compendi *ad usum delphini*: raccolte a stampa di massime e sentenze tratte da quegli aurei drammi per musica, di cui diffondono lo stile retorico, linguistico e argomentativo capillarmente – come una “metastasi” – sotto forma di briciole poetiche buone per ogni occasione. La più antica antologia fu probabilmente *Sentenze, e massime estratte delle opere del Metastasio*, che si legge in coda alla *Vita, o sia Storia del fu Abate P. Metastasio* di Gianfrancesco Altanesi, annessa a sua volta nel 1784 dall'editore veneziano Antonio Zatta al vol. VII delle *Opere* metastasiane (Altanesi era morto l'anno avanti, il poeta cesareo due anni prima): 40 pagine fitte di versi rubricati per tematica – dal semplice distico a intere strofe, fino a lunghe lasse di sciolti con clausole rimate – mettono a disposizione della conversazione erudita e salottiera le fini argomentazioni del Metastasio su Amore e Morte, Bellezza e Virtù, Amicizia e Adulazione, Dubbio ed Errore, Fato e Felicità, Religione e Libertà, ecc. ecc. ecc. Qualche esempio:⁴³

Tradimento

Tardi s'avvede
d'un tradimento
chi mai di fede
mancar non sa.

(METASTASIO, *La clemenza di Tito*, II,1)

Rimorso

Se produce rimorso,
anche un regno è sventura.

(METASTASIO, *Didone abbandonata*, III,4)

42 FRANCESCO DE SANCTIS, *La Letteratura italiana nel secolo XIX: scuola liberale – scuola democratica. Lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce*, Napoli, Cav. Antonio Morano 1897, 188.

43 *Sentenze, e massime estratte delle opere del Metastasio*, in *Vita, o sia Storia del fu Abate Pietro Metastasio, scritta dall'Abate Gianfranco Altanesi*, 69–208 [recte 108]: 205 [105], 201 [101], 96, biografia posta in appendice (con paginazione autonoma) a *Opere postume del Signor Abate Pietro Metastasio, Poeta Cesareo, giusta le ultime Correzioni, ed aggiunte dell'Autore*, Venezia, Dalle stampe di Antonio Zatta 1784 («Opere», VII).

Obbedienza

Il merto d'ubbidir perde chi chiede
la ragion del comando.

(METASTASIO, *Catone in Utica*, I,2)

Numerose edizioni del Metastasio ridotto in pillole, dal titolo analogo a quella prima antologia veneziana, seguiranno a spron battuto per vari editori. Né mancarono compendi ristretti, finalizzati all'educazione morale del pubblico adolescente.⁴⁴ La fortuna di tale genere editoriale continuerà capillarmente durante tutto il secolo successivo e ancora fino a inizio Novecento,⁴⁵ quando i drammi metastasiani originariamente «per musica» erano ormai stati affatto convertiti in classici letterari *tout court*, e i versi delle singole ariette («quelquefois comparable aux plus beaux morceaux des Odes d'Horace»)⁴⁶ popolavano decontestualizzati le antologie scolastiche.

Il classico vocabolario di latino compilato da Giuseppe Campanini e Giuseppe Carboni (1911) sarà corredato nel 1935 da un supplemento di *Sentenze, motti, proverbi latini brevemente illustrati* che ricorre per analogia a frasi dei maggiori poeti italiani onde rendere certi concetti antichi più accessibili; fra gli *exempla*, ricca è la presenza del Metastasio, «al quale si è data la precedenza per la sua vena facile, per la chiarezza e le altre doti che lo rendono intelligibile a prima vista anche agli scolaretti delle prime classi medie».⁴⁷ È così che il virgiliano «Audentes fortuna iuvat» (*Aen.*, X:284) e la sua volgarizzazione «Audaces fortuna iuvat» si rispecchiano in «La fortuna e l'ardir van spesso insieme» (*Temistocle*, I,14), l'oraziano «Neque semper arcum tendit Apollo» (*Carmina*, II,10:19–20) viene parafrasato in «Sempre vibrato, alfine / inabile a ferir l'arco si rende» (*Demofonte*, I,3) e l'ovidiano «Gutta cavat lapidem» (*Epistulae ex Ponto*, IV,10:5) ispira «Vince de' sassi / il nativo rigor piccola stilla / collo spesso cader. Rovere annosa / cede a' colpi frequenti / d'assidua scure» (*Demetrio*, I,15), che a sua volta deriva la seconda immagine dal virgiliano «Labor omnia vincit / improbus, et duris urgens in rebus egestas» (*Georgica*, I:145): una bella documentazione su quale fosse la fonte della sentenziosità metastasiana!

44 FRANCESCO PALERMO, *I principii della Morale e Prudenza esposti a' Giovanetti colle Poesie del Metastasio*, Napoli, Tipografia Trani 1842 (con varie ristampe, anche in altre città).

45 *Massime e sentenze estratte dalle opere di Pietro Metastasio*, Firenze, A spese dell'editore (Tip. Campolmi e Sevieri) 1907.

46 VOLTAIRE [FRANÇOIS-MARIE AROUET], *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* (1748), I^{re} Partie: *Des tragédies grecques imitées par quelques opéra italiens et français*, in *La tragédie de Sémiramis, par M. de Voltaire, et quelques autres Pièces de Littérature du même Auteur qui n'ont point encore paru*, Parigi, Chez P. G. Le Mercier 1749, 3–30: 8.

47 *Sentenze, motti e proverbi latini brevemente illustrati: supplemento al vocabolario Campanini-Carboni*, Torino, Paravia 1935, 5.

Se non proprio un catechismo laico, quei versi divennero insomma un galateo etico ad ampia diffusione:

Nessun poeta ha saputo ispirar l'amore per la virtù con più graziosa insinuazione; nessun poeta offre ad ogni classe di persone un numero di verità utili e sicure sotto immagini più sensibili e più ridenti.⁴⁸

Così era opinione fra i contemporanei del Metastasio. Ma l'effetto era destinato a consolidarsi nelle generazioni successive:

Le donne italiane e gli amanti, prima di dilettersi de' romanzi venuti di là da' monti, si deliziavano de' melodrammi di lui, scuola di gentilezza; e per molte e molte generazioni le madri insegnarono a' figli, con le ariette metastasiane, la sapienza della vita.⁴⁹

A favorirne la fortuna pedagogica era stata proprio la natura linguistica di tali strofette gnomiche, delineanti il tema con due pennellate attraverso immagini icastiche e sintassi lineare: versi agevoli da mandare a mente grazie a una «precisa, simmetrica, melodiosa collocazione di voci» e «spontanea distribuzione de' più morbidi accenti».⁵⁰ Ne sortiscono allegorie poetiche vivaci e scultoree, facilmente soggette a divenir proverbiali, specie se si ben ritagliate nelle crestomazie, e a così agevole portata di mano – per le persone comuni, come per gli stessi letterati, che ne usano e abusano sin dalla prima ora. La famigerata quartina

DON ALFONSO

È la fede delle femine
come l'araba Fenice:
che vi sia ciascun lo dice,
ove sia nessun lo sa.

(L. DA PONTE, *Così fan tutte*, I,1)

rappresenta un perfetto esempio di uso sociale della massima metastasiana (da *Demetrio*, II,3) riadattata alla situazione contingente (una scommessa giocata da tre genti-

48 AURELIO BERTÒLA DE' GIORGI, *Osservazioni sopra Metastasio con alcuni versi*, Bassano, A spese Remondini di Venezia 1784, 47.

49 GIULIO NATALI, *Pietro Metastasio*, introduzione a PIETRO METASTASIO, *Opere scelte. Melodrammi, oratori, cantate, canzonette*, Milano, Francesco Vallardi 1934 («Biblioteca di classici italiani annotati»), I–LXII: XV. Varie testimonianze analoghe, utilizzate anche per questa carrellata, sono raccolte da GIANFRANCA LAVEZZI, *La «scuola di gentilezza» di Pietro Metastasio*, in EAD., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società editrice fiorentina 2008, 11–42: 25–28.

50 A. BERTÒLA, *Osservazioni sopra Metastasio*, 20.

luomini alla bottega del caffè); e funziona come tale in bocca a un Don Alfonso che abbisogna di un'*auctoritas* per far la morale misogina ai suoi amici innamorati – orrore! – di due donne, prima ancora che nella penna di un Da Ponte sospinto da velleità intertestuali (avendo probabilmente egli tratto a sua volta la citazione da Goldoni, *La scuola moderna*, I,8 e riutilizzandone dieci anni dopo la lezione originale in *L'isola del piacere*, I,8).⁵¹ Insomma, non uno sfoggio letterario ma un tocco di realismo salottiero:

Sui teatri d'Italia trionfava Pietro Trapassi, poeta cesareo della corte di Vienna, il quale, per compiacere al re suo signore, finiva i suoi drammi senza sangue e popolava i suoi quadri di figure azzurre. L'amore e l'imitazione del Metastasio erano, allora, naturali; l'anima italiana sonnecchiava, o si volatizzava leggera per idealità vaghe e confuse, che rinate, qua e là, dagli esempi del passato, finivano, come in un piccolo quadro arabescato, come gioielli antichi e cose morte, nelle rime bacciate e nelle quartine gonfie di sentenze morali del Metastasio; e le dolcissime ariette, apostrofanti le stelle, susurrate con voce piana nella penombra de' salotti, agitavano, come fresca ala di zeffiro, le parrucche incipriate delle dame e de' cavalieri, che, nell'impotenza propria d'esser grandi, ammiravan così, per giuoco e per la moda, pallide visioni di grandezze lontane che non conoscevano e non credevano.⁵²

Pure i compositori attingono in autonomia ai libretti metastasiani, più o meno direttamente, quando cercano eleganti strofette pronte all'uso, testi pretesto per musiche d'occasione: a Vienna, i vari Mozart, Beethoven, Schubert ne fanno canoni, notturni e arie da concerto;⁵³ a Milano, il Bellini che non avrebbe intonato un libretto del Metastasio per tutto l'oro del mondo ne apprezzava tuttavia i classici versi lirici, mettendo in musica ben cinque suoi testi su appena una trentina di romanticissime romanze da camera prodotte;⁵⁴ a Parigi, un Rossini quiescente in vena di sperimentalismi compositivi intonerà per cento e più volte l'aria metastasiana che comincia «Mi lagnerò

51 RAFFAELE MELLACE, *Nel laboratorio di Da Ponte: "Così fan tutte", "Le nozze di Figaro" e la librettistica coeva*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIII/2, 1998, 279–300; BRUNO BENTIVOGLI, *Metastasio, Da Ponte, Leopardi: note sull'Araba fenice*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXII/1, 2011, 57–72; RENZO BRAGANTINI, *I classici italiani nei libretti di Da Ponte*, «Studi (e testi) italiani», XXXVI/2, 2015, 123–136; FRANCESCA MENCHELLI BUTTINI, *Paradossi della finzione fra testo e musica nel "Così fan tutte"*, «Studi Musicali», XXXVIII/2, 2009, 389–407.

52 ANTONIO SCANDOLA, *Giovanni Pindemonte (l'uomo, il cittadino, il poeta)*, in *Annuario del R. Liceo-Ginnasio classico "Giosuè Carducci" di Pola*, pubblicato alla fine dell'anno scolastico 1925–1926, nuova serie, anno VIII, Pola, Stab. Tip. Francesco Rocco, 1926, 55–131: 64.

53 WALBURGA LEITGEB, *Studien zum italienischen Lied in Wien zur Zeit der Klassik (1750–1820)*, Tesi di Dottorato, Universität Wien 1980; ROMAN VLAD, *Metastasio e la scuola viennese*, in *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, a cura di Mario Valente e Erika Kanduth, Roma, Artemide 2003, 3–20.

54 VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi 2012.

tacendo» (da *Siroe*, II,1, con le note varianti del caso), attivando in musica un vero “esercizio di stile” con cent’anni di anticipo su Queneau.⁵⁵

Rossini aveva avuto il suo primo incontro compositivo con le pericopi metastasiane da giovanissimo: nel citato libretto *L’equivoco stravagante* di Gaetano Gasbarri (già Pastore Arcade in terra napoletana, prima che i rivolgimenti napoleonici ne riformulassero biografia e stile) si trovò di fronte a questa lassa di versi sciolti, in cui un possidente gretto e taccagno licenzia su due piedi il precettore della figlia:

GAMBEROTTO Già so che tutto il male
 consiste in voi nel perder la pensione.
 Via, vi vo’ contentar: voglio il salario
 pagarvi d’una settimana intera.
 Ecco due paoli e mezzo, e andate via.
 Dal dono impara il donator qual sia.

(G. GASBARRI, *L’equivoco stravagante*, II,6)

Caso unico in tutta la partitura (e forse in tutto il suo *corpus* operistico), nel contesto di un comunissimo e stereotipato recitativo secco Rossini introdusse per l’ultimo verso un imprevedibile, stilisticamente eccezionale andamento fiorito del canto su basso passeggiato, incorniciando così metalinguisticamente quelle parole sentenziose. Avrà mai Rossini identificato da solo l’allusione al metastasiano «Nel dono impara il donator qual sia» sfoggiata dal *parvenu* Gamberotto (*Didone abbandonata*, I,5), lui, men che ventenne, e con studi tutt’altro che classici alle spalle? (Non ebbe per certo alcun contatto col librettista, di stanza in altra città.)⁵⁶ O l’avrà forse riconosciuta quale massima popolare variamente divulgata? (Nel libretto *Lo sposo di tre e marito di nessuna* di Filippo Livigni per Luigi Cherubini, Venezia 1783, I,3: «Dal messo impara il messaggier qual sia».) Oppure gli sarà venuta come motto familiare dalla madre, già cantante d’opera? (Emilio De Marchi, nato quarant’anni dopo, ricorderà di aver imparato il Metastasio sulle ginocchia della nonna.)⁵⁷ Qualunque ne fosse stata la via d’apprendimento, per

55 GIOACHINO ROSSINI, «*Mi lagnerà tacendo*»: *Unterschiedliche Vertonungen eines Textes von Pietro Metastasio für Singstimme und Klavier*, a cura di Guido Johannes Joerg, 3 voll., Colonia, Dohr 2009–2018.

56 MARCO BEGHELLI, *Gasbarri! Chi era costui?*, in *L’equivoco stravagante*, a cura di Marco Beghelli, Pesaro, Fondazione Rossini 2014 («I libretti di Rossini», 20), XXV–XCVIII: LXXVI.

57 «Non posso recitare i due versi *Felice età dell’oro / bella innocenza antica* senza che il pensiero corra indietro, e non rivegga una cuffia di traliccio con due grandi nastri verdi, e dentro un bel volto, geniale nella sua vecchiezza, con due occhietti che parlano ancora del tempo dei minuetti»: EMILIO DE MARCHI, *I miei poeti*, in *Lecture per le giovinette, scritte, scelte o compilate a cura della C.^{ssa} Della Rocca Castiglione*, II, 1884, 109–116: 109.

Rossini quella sentenza proverbiale fu considerata degna d'essere intonata alla maniera di una cavata secentesca.⁵⁸

Dicesi cavata [...] quando l'intero contenuto di un esteso recitativo si concentra per così dire in poche parole, generalmente in conclusione, e viene fatto emergere (per marcare la differenza) intonando tali parole sentenziose in tempo misurato e stile arioso.⁵⁹

6. Negli scambi intertestuali fra generi e registri, non è nemmeno esclusa la possibilità del caso opposto: di una lingua poetica, cioè, tanto influenzata – magari inconsapevolmente influenzata – dallo stile metastasiano che suona essa stessa autenticamente metastasiana a chi l'ascolta.

Restando a Rossini, nel recensire *La pietra del paragone* al suo debutto (Teatro alla Scala, 1812), il giornalista Francesco Pezzi si domandava beffardamente sul «Corriere milanese» perché «cantar si faccia, di buona fede, a Bonoldi [il tenore della compagnia] un'aria da *Alessandro nell'Indie* [scil. buona per un *Alessandro nell'Indie* del Metastasio] in un'opera alla quale null'altro d'eroico può appropriarsi fuorché la pazienza del maestro che ha dovuto vestirla di musica».⁶⁰ L'accusa di contraffazione (o anche solo di inopportunità stilistica) viene reiterata l'anno successivo da Antonio Caminer sul «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», quando l'opera è data a Venezia: «Gentili, il tenore, [...] venne applaudito, e più il sarebbe stato, se non se le fosse applicata, appunto come disse il *Corriere Milanese*, un'aria da *Alessandro nell'Indie*».⁶¹

L'aria in questione, ben più sentimentale che eroica, comincia con i versi:

GIOCONDO Quell'alme pupille
 io serbo nel seno:
 ma un guardo sereno
 non hanno per me.

(L. ROMANELLI, *La pietra del paragone*, II,4)

58 MARCO BEGHELLI, *Cavata, cavatina, cavatinetta: l'evidenza rossiniana*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi» (di prossima pubblicazione).

59 «Cavata [...] heisset [...] wenn eines weitläufftigen Recitativs gantzer Inhalt gemeinlich am Ende in gar wenig Worten gleichsam concentrirt, und dergestalt herausgeholt wird, daß es (um einen Unterscheid zu machen) nöthig, solche sententiösen Worte nach dem Tact, und arioso zu setzen»: JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, Lipsia, Verlegts Wolfgang Deer 1732, 150.

60 «Il corriere milanese», XX/236, 28 settembre 1812, 940.

61 «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», II/47, 20 aprile 1813, 4.

Per noi metastasisti del secolo XXI non è difficile riconoscere la patina metastasiana in quelle «alme pupille» del primo verso stigmatizzato dai due recensori; e forse lo stesso librettista Luigi Romanelli, che n'è l'autore, sarà stato disposto ad ammettere l'occhiata passatista rivolta al poeta cesareo in tanti sintagmi del suo libretto per Rossini (compresi il «guardo sereno», «io serbo nel seno» e «non hanno per me», tutti ben radicati nella nostra memoria di frequentatori di libretti operistici). Eppure un'attenta indagine dimostra non solo l'assenza di «alme pupille» in *Alessandro nell'Indie* del Metastasio, ma incredibilmente anche in tutti gli altri suoi drammi per musica, al contrario di quanto sarebbe stato invece facile credere (né vi compaiono il «guardo sereno», il «serbo nel seno» e «non hanno per me»⁶²).

I due recensori teatrali ottocenteschi avevano dunque semplicemente individuato in quei versi un «profumo» metastasiano, o più in generale un tono da opera seria pertinente alla dolcezza femminile di un castrato in amore o di un cicisbeo sospirato: un registro poetico ritenuto quindi inopportuno in un libretto buffo d'età napoleonica (e per giunta messo in bocca a un tenore eroico e baritonale come Claudio Bonoldi), pur non essendo possibile riferire quelle parole a un modello letterario precedente imitato in forma testuale.

7. Diceva un Rossini ormai in quiescenza, fra un sigaro fumante e una passeggiata con il collega Ferdinand Hiller sulla spiaggia di Trouville-sur-mer (1855):

Metastasio ha, dopo Zeno, il grande merito di aver davvero predisposto la nostra lingua alla musica. Ha introdotto nell'uso un vero florilegio di parole eufoniche, cantabili, e rimane in questo un modello per tutti i tempi.⁶³

Nella consapevolezza di un musicista del secolo successivo, la lingua del Metastasio era dunque diventata la lingua dell'opera *tout court* (cfr. anche il pensiero leopardiano del 7 dicembre 1823)⁶⁴ al di là di calchi diretti facilmente riconoscibili e di epigonismi della seconda ora: una lingua da melodramma, quella che nell'immaginario manzoniano uscì dalla bocca di Don Ferrante il giorno in cui, essendosi infettato dopo aver disdegnata

62 Ricerca effettuata tramite la banca dati *Pietro Metastasio. Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina e Luigi Tessarolo, Padova, Università di Padova, 2010, <http://www.progettometastasio.it/public/>.

63 «Aber Metastasio hat, nach Zeno, das große Verdienst, unsere Sprache recht eigentlich für die Musik zubereitet zu haben. Er hat eine wahre Auslese wohlklingender, sangbarer Wörter in Anwendung gebracht und bleibt hierin für alle Zeiten mustergültig»: testimonianza raccolta da FERDINAND HILLER, *Plaudereien mit Rossini*, in ID., *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, vol. II, Lipsia, Hermann Mendelssohn 1868, 1–84: 63.

64 GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri* [1817–1832], ms I-Nn *Carte Leopardi*, C. L. V-VII, p. 3949, trascritto per la prima volta in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura di Giacomo Leopardi*, VI, Firenze, Successori Le Monnier 1900, 321.

ogni precauzione contro la peste, «andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle» (*I promessi sposi*, cap. XXXVII).⁶⁵ E sulla grana di quella lingua, già passata attraverso Coltellini e Calzabigi, crescerà gran parte della librettistica del primo Ottocento e oltre, come un'eredità irrinunciabile, da Vienna ritornata all'Italia.⁶⁶

65 MANLIO PASTORE STOCCHI, *Morire come un eroe di Metastasio*, «Filologia e critica», XXXI/3, maggio-agosto 2006, 261–273.

66 FABIO ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci 2018; e più specificamente LUCA SERIANNI, *Libretti verdiani: quel che resta di Metastasio*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, atti del IV convegno ASLI – Associazione per la storia della lingua italiana (Sanremo, 29–30 aprile 2004), a cura di Elisa Tonani, Firenze, F. Cesati 2005, 91–104, poi in ID., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino 2018, 293–309.

IV

Adattamenti e riscritture

19. GERMAN BAROQUE OPERA AND CULTURAL TRANSLATION

THE CASE OF MINATO'S COMIC SCENES REWRITTEN FOR HAMBURG AND LEIPZIG

Livio Marcaletti (Vienna)

Abstract: In the 17th and 18th centuries, Italian-to-German opera translations were a phenomenon that pertained to a vast region of Central Europe and also contributed to the operatic production in public opera theaters performing in German such as Hamburg and Leipzig. The present contribution focuses on the analysis of three opera translations based on libretti by Nicolò Minato, the leading court poet in late 17th-century Vienna: *La lanterna di Diogene*, *Creso* and *Le risa di Democrito*. These translations were an adaptation, or, according to John Dryden's categorization, an «imitation», and are particularly interesting from the perspective of cultural translation. The rewriting process leads to the addition of new comic scenes befitting the new audience in Hamburg and Leipzig; the elimination or the substitution of political allusions that made sense only with regard to the Imperial court; the lowering of the linguistic register and, in some scenes, a shifting of interest from the verbal to the visual component of the comic scene.

Keywords: Cultural translation, Nicolò Minato, German Opera, Rewriting.

In the field of opera translation studies, Italian-to-German translations have thus far received little attention despite their primary significance for the history of early German opera. Music historiography has traditionally considered Martin Opitz and Heinrich Schütz's *Dafne* (Dresden 1627), based on the translation of Ottavio Rinuccini's and Jacopo Peri's homonymous opera (Florence 1598),¹ as the first German opera entirely sung. This thesis has recently been questioned, and the new hypothesis is that

1 As Peri's music did not fit Opitz's translation, Heinrich Schütz was asked to provide a new musical setting (today lost), see MARTIN OPITZ, *Dafne*, «Gesammelte Werke», ed. by George Schulz-Behrend, Stuttgart, Hiersemann 1989, 61–65. Italian composers Giovanni Andrea Bontempi and Marco Giuseppe Peranda composed a new musical setting of the German version of *Dafne* in 1672 for a celebration at the court in Dresden, see ANTHONY ALMS, *Adapting an adaptation: Martin Opitz's Dafne among the Italians*, «Early Music», XL/1, 2012, 27–44.

its dialogues were spoken instead of sung in recitative style.² Nevertheless, the importance of Opitz and Schütz's contribution to the history of German music theater with its «founding myth»³ should not be underestimated, especially in relation to the Italian roots of the first German operas. In his *Buch von der deutschen Poeterey* (Breslau 1624), Opitz laid solid metrical and rhetorical foundations for German poetry in order to dispel the notion of its perceived inferiority,⁴ aiming at the «emancipation of the German language from the supremacy of Latin through the creation of a native poetry in the mother tongue».⁵ Surprisingly enough, Opitz pursued this aim in the field of music theater not through a newly written opera but through the translation of the first known Italian opera.

In the following decades, Italian-to-German libretto translations were undertaken at fever pitch. In public opera theaters, opera was sung in German. The best-known and longest-lived example of public opera was the *Oper am Gänsemarkt* in Hamburg (1677–1738), where first-class composers such as Reinhard Keiser, George Frideric Handel, Johann Mattheson and Georg Philipp Telemann worked. Operas written for Hamburg were often based on translations of preexisting Italian and French libretti. A new musical setting was generally provided for the translated libretto; in some cases, the composer wrote only the recitatives and kept the original Italian arias.⁶

Another solution, though rarely employed, was the creation of a singable translation adapted to the original music, such as in the case of Gottlieb Fiedler's revisions of Agostino Steffani's operas.⁷ In this case, Fiedler adapts the original music to the new

2 See JÖRG-ULRICH FECHNER, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627. Überlegungen in Hinblick auf die Dafne-Oper von Schütz und Opitz*, «Schütz-Jahrbuch», X, 1988, 5–29; and IRMGARD SCHEITLER, *Martin Opitz und Heinrich Schütz: "Dafne" – ein Schauspiel*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXVIII/3, 2011, 205–226.

3 Silke Leopold defines it as a «Gründungsmythos», since Gottsched conferred this status to *Dafne* retrospectively. See SILKE LEOPOLD, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag 2004 («Handbuch der musikalischen Gattungen», 11), 246.

4 See MARTIN OPITZ, *Buch von der deutschen Poeterey*, ed. by Cornelius Sommer, Stuttgart, Philipp Reclam 1966, 20: «VOn dieser Deutschen Poeterey nun zue reden / sollen wir nicht vermeinen / das vnser Land vnter so einer rawen vnd vngeschlachten Lufft liege / das es nicht eben dergleichen zue der Poesie tüchtige ingenia könne tragen / als jergendt ein anderer ort unter der Sonnen».

5 RUDOLF DRUX, *Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem*, Bonn, Bouvier 1976, 19: «Emanzipation der deutschen Sprache vor der Vorherrschaft der lateinischen, indem in der Muttersprache eine eigene Dichtung geschaffen werde». Drux refers to Opitz's *Aristarchus* (Beuthen an der Oder 1617).

6 In the case of Handel's opera for London, restaged by Telemann, the latter added arias by other composers or adapted Handel's arias, changing voice registers and orchestration. About the revision of Handel's *Ottone* for Hamburg, see ROBERT LYNCH, *Händels "Ottone": Telemanns Hamburger Bearbeitung*, «Händel-Jahrbuch», XXVII, 1981, 117–139.

7 GERHARD CROLL, *Agostino Steffani: Musiker, Politiker und Kirchenfürst*, ed. by Waltraut Anna Kautz-Lach, Vienna, Hollitzer 2018, 181.

German text at the expense of the poetic style. He addresses this issue in the preface to his translation of *La libertà contenta* (1697):

NB. Es ist dieses Stück wegen der vortrefflichen Composition des Herrn Stephani unter die Italiänische Music gesetzt, daher Verständige es nicht übel deuten werden, dass die Worte gezwungen und der Styl bißweilen nicht zum besten ist.

Nota bene. In virtue of the excellent composition of Mister Stephani, this play is adapted to the original Italian music. Therefore, the knowledgeable audience should not complain too much if the words are constrained, and the style is sometimes not at its best. (my translation)

Opera translations could also be used in the case of performances in Italian, as was the case at several courts in German-speaking countries such as Vienna, Dresden, Hannover, Munich, Wolfenbüttel, etc. The Viennese court represents a particularly interesting case: although operas were performed in Italian, German translations were regularly printed in separate volumes from 1669.⁸ The *Kärntertorttheater*, a public theater founded at the beginning of the 18th century, also staged short *pasticci* in Italian and often provided side-by-side translations, more rarely in separate volumes.⁹ In the same theater, there were even satiric operas performed in German («musica bernasca») written by drama author and translator Heinrich Rademin.¹⁰ Vienna could therefore be considered a sort of «linguistically divided» or «dual» city,¹¹ in which Italian-speaking literary and artistic circles connected to the court produced cultural objects that

8 These translations played an important role in propaganda outside the court – where Italian was not understood – and provided a basis for German theatrical plays performed by touring companies; see ALBERTO MARTINO, *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie*, Amsterdam, Rodopi 1994, 12–20.

9 See ELEONORE SCHENK, *Die Anfänge des Wiener Kärntertorttheaters*, Dissertation, Universität Wien 1969, 120–191; and ANDREA SOMMER-MATHIS, *Die Anfänge des Wiener Kärntertorttheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper*, «Divadelní Revue», II, 2015, 139–152. After the death of Joseph Anton Stranitzky, tenor Francesco Borosini and dancer Joseph Carl Selliers took over the management of the theater. They had a privilege for theater performances, but not for opera (singer and librettist Francesco Ballerini had obtained it); for this reason, Borosini and Selliers had to circumvent the rules by performing abridged versions of Italian *drammi per musica* deceptively labeled as *intermezzi* (A. SOMMER-MATHIS, *Die Anfänge des Wiener Kärntertorttheaters*, 43).

10 Besides translating many Italian *libretti* for the *Kärntertorttheater*, Rademin wrote *Die Römische Lucretia* (1731, based on Barthold Feind's and Reinhard Keiser's *Lucretia*) and *Runtzsvanscad, König deren Menschenfressern* (1732, performed posthumously). In 1732, theater actor Andreas Weidner wrote *Bajazeth und Tamerlan*. See A. SOMMER-MATHIS, *Die Anfänge des Wiener Kärntertorttheaters*, 145; and LIVIO MARCALETTI, *Die Übersetzungen der am Kärntertorttheater gespielten Opern am Beispiel von Heinrich Rademins 'Verteutschungen'*, in *Das Wiener Kärntertorttheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, ed. by Andrea Sommer-Mathis and Reinhard Strohm, Vienna, Hollitzer 2023 («Specula Spectacula», 14), 417–446.

11 SHERRY SIMON, *Cities in Translation*, London, Routledge 2012, 2–6.

had to be translated to be understood outside these circles, both in Vienna and in other regions of the Habsburg Empire, such as in Jarmeritz castle in Moravia: Count Johann Adam of Questenberg built there his personal Italian opera theater for which Viennese operas and translators were used.¹²

Thus, Italian-to-German translations were a phenomenon that pertained to a vast region of Central Europe, and also contributed to the operatic production in public opera theaters performing in German such as Hamburg and Leipzig. The present contribution focuses on the analysis of three opera translations based on libretti by Nicolò Minato, the main court poet in late 17th-century Vienna. His works also circulated in Italy – where they were newly set to music and performed in public opera theaters¹³ – and in German-speaking countries. Unlike German translations printed in Vienna, these translations were an adaptation, or, according to John Dryden's categorization, an «imitation».¹⁴ The process of translation usually involved the addition, elimination, or the modification of characters, scenes and comic contents.

As Klaus Kaindl underscored, translations cannot be reduced to their intrinsic characteristics but have to be considered in the context of the people and institutions involved in their creation as well as the sociocultural environment.¹⁵ Only through an investigation of all these factors can one achieve a profound understanding of how the original text was adapted for the new audience. For this reason, the concept of «rewriting» as formulated by Belgian linguist André Lefevere is more appropriate than the ambiguous term «translation». In his book *Translation, Rewriting and the Manipulation*

12 See JANA PERUTKOVÁ, «Der glorreiche Nahmen Adami». *Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Vienna, Hollitzer 2015 («Specula Spectacula», 4). For instance, among the translators there was Johann Leopold van Ghelen, son of the official printer of Viennese libretti, Peter van Ghelen.

13 NORBERT DUBOWY, *Opere di Draghi in Italia?*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». *Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, atti del convegno internazionale di studi (Rimini, 5–7 ottobre 1998), ed. by Emilio Sala and Davide Daolmi, Lucca, LIM 2000, 225–252.

14 In the preface to his translation of Ovid's *Epistles*, Dryden distinguishes between *metaphrase* (word-for-word translation), *paraphrase* (sense-for-sense translation) and *imitation* (free translation). See *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by Rainer Schulte and John Biguenet, Chicago, University of Chicago Press 1992, 25; and JEREMY MUNDAY, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, New York, Routledge 2016, 42.

15 KLAUS KAINDL, *Übersetzungsanalyse mit System: Ein Beitrag zur Geschichte der Opernübersetzung*, in *Kultur, Interpretation, Translation: ausgewählte Beiträge aus 15 Jahren Forschungsseminar*, ed. by Heidemarie Salevsky, Frankfurt-Wien, Peter Lang 2005, 219–232: 220: «Die Übersetzung kann nicht – wie zieltextorientierte Ansätze der Translationswissenschaft gezeigt haben [...] auf textimmanente Eigenschaften (sei es nun das Original oder die Übersetzung) reduziert werden. Sie ist immer das Resultat eines Entstehungsprozesses, an dem Personen und Institutionen beteiligt sind, die wiederum in bestimmten soziokulturellen Situationen stehen».

of *Literary Fame*, he addresses a broad spectrum of translations that are in fact rewritings. An interesting example for theater (and consequently opera) is *Aikin Mata* by T. W. Harrison and J. Simmons. In the 1960s, they rewrote Aristophanes' *Lysistrata* by adapting the original sociopolitical context of the ancient Greek comedy to contemporary Nigeria, thus modifying characters, scenes and jokes. According to Lefevere, Harrison and Simmons suggest «that the poetics of African theater are closer to those of Greek comedy than those of contemporary European theater».¹⁶

In the case of the German rewritings of Minato's libretti, the historical and geographical distance between the source and the target culture is not so obvious as in the case of *Lysistrata* and *Aikin Mata*. Nonetheless, German librettists needed to adapt several aspects of the Italian opera in order to please their audiences. According to Lefevere, the main factors influencing the process of adaptation are: 1) the translator's ideology, 2) the patronage system («something like the powers [...] that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature»), and 3) the poetics dominant at the time of the translation.¹⁷ The case studies in the present article show how these factors condition the rewriting process.

The first case study is the translation of Nicolò Minato's *La lanterna di Diogene* (Vienna 1674). German poet Christian Heinrich Postel (1658–1705), active in Hamburg, rewrote his *Diogenes Cynicus* for the *Oper am Gänsemarkt* in 1691 and presented it to his audience as a completely new play (all English translations are mine):

Dieses Stück nun welches vor etlichen Jahren mit grossem *applausu* vor Ihr. Käyserl. Majest. selber praesentiret ist / und den Nahmen *La lanterna di Diogene* führet / hat man zum Grund unsers gegenwärtigen gesetzt / nicht daß es schlecht *vertiret* worden / sondern daß man nur die *materie* welche *convenable* geschienen / heraus genommen / und dieselbe *pro lubitu* verändert / vermehret und verkürtzet hat / wie der Augenschein / dem jenigen der die Mühe nehmen will / es zu *conferiren*, geben wird / daß es also mit gutem Recht vor ein gantz anders Stück kann ausgegeben werden.

This play bearing the name *La lanterna di Diogene*, which was presented before His Imperial Majesty himself several years ago and received with enthusiastic applause, is considered the basis of the present work, which is not a poor translation: only the material that seemed appropriate was selected and modified, increased and shortened at will. It will clearly appear, to those who make the effort to considering it, that this play could be passed off as a completely other one.

16 ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge 1992, 35.

17 *Ivi*, 31.

Although the expression «completely other» piece is perhaps exaggerated, Postel's definition matches the concept of «rewriting» or «imitation» more precisely than that of «translation». Minato's libretto was subjected to many changes, most importantly for reasons related to political satire, a primary feature of both Viennese and Hamburg libretti. Some of Minato's libretti for the Viennese court, so-called «libretti a chiave», are based on historical plots with allusions to contemporary political situations. However, these allusions are understandable only if one possesses the 'key', that is, an understanding of the relation between the historical characters of the plot and the real ones at the Viennese court (or at other European courts). *La lanterna di Diogene* is a particularly interesting case, for which there are as many as four different possible decryptions.¹⁸ Represented at the Viennese court for the Carnival season in 1674, this opera is partially based on Calderón de la Barca's comedy *Darlo todo y no dar nada* (1651).¹⁹ It mixes historical events with satiric scenes connected to the philosopher Diogenes and his servant in the tradition of «philosophical comedies»²⁰ (as Herbert Seifert defined them) for Carnival that had already started with *Le risa di Democrito* (1670).²¹ The subject («argomento») extracted from the libretto is the following one:

Diogene Cinico, famoso filosofo, fiori a tempo di Alessandro Macedone. È cosa nota ch'egli di chiaro giorno camminasse per le piazze, e per le corti con una accesa lanterna, dicendo, che cercava un uomo, intendendo egli, che molta fosse la gente, e pochi gl'uomini: e con questo modo andava riprendendo i costumi di quei tempi. Questo suo uso, accomodato alle cose d'Alessandro, nella guerra, ch'ebbe contro Dario; quando fece prigioniera la madre, la moglie e le figlie di esso, dà motivo alla presente composizione, che si conchiude col matrimonio, ch'egli stabilì con Statira, figlia del medesimo Dario.

Diogenes Cynicus, famous philosopher, flourished at the time of Alexander the Great. It is known that Diogenes walked through squares and courts with a lighted lantern during the daylight, saying that he was looking for a man; he meant that there were many people and only a few men, thus criticizing the mores of his times. This habit of his, together with the war between Alexander and Darius, when the former imprisoned Darius' mother, wife and

18 See HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25), 248–62.

19 See ALFRED NOE, *I filosofi nei libretti di Nicolò Minato*, in *La filosofia e la sua storia. Studi in onore di Gregorio Piaia*, vol. I, ed. by Marco Forlivesi, Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova 2017 («La filosofia e il suo passato», 64), 261–276: 272.

20 Herbert Seifert coined the term *Philosophenkomödien* in H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*.

21 *La lanterna di Diogene* should have already been performed in 1670, but it was substituted with *Le risa di Democrito* because of the indisposition of one singer or because singers were too indolent to learn their parts, as Johann Heinrich Schmelzer malevolently wrote in a letter. See H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 74.

daughters, is the basis of the present composition. At the end Alexander marries Statira, Darius' daughter.

In the plot, Diogenes reveals to Alexander the Great the true nature of the characters they meet; according to one decryption, the philosopher would be the poet Minato, Alexander the Great would be Leopold I, and his enemy Darius, the French king Louis XIV. The other characters should correspond to members of the court (such as the Imperial Chamberlain Wenzel Eusebius von Lobkowitz), ambassadors, German prince-electors, etc.²² Besides the usual love intrigues, the plot includes many allusions to the war against France and the treacherous behavior of many members of the Imperial court.²³ It is therefore understandable that the translator Postel needed to radically adapt this libretto for a performance before the audience of the *Oper am Gänsemarkt* in Hamburg.²⁴

The difference between source text and translation is clear from the first scenes. At the very beginning of Minato's original libretto, Diogenes sings a long lament about mankind, unable to content itself with the products of benign Nature:

DIOGENE Poveri cieli! Terra,
 terra infelice! E voi, e voi tutt'altri
 sfortunati elementi!
 Voi vi stancate con assiduo moto
 nel variar influssi,
 nell'alternar stagioni:
 tu, con fior varii, e salutifere erbe,
 e saporose frutta
 la virtù produttrice ogn'or fatichi.
 E voi tutti anelate,
 perch'a l'uom nauseante,
 più vario, e più giocondo,
 sempre non abbia una sol faccia il mondo:
 et ei di voi non cura,
 a voi non bada; cerca

22 There are also possible references to official organs like the Privy Conference, or *Geheime Konferenz*, see I,10, when Alexander meets his counsellors and Diogenes wants to leave: «[...] parmi, / che siate a conferenza / di qualche grave affare».

23 H. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, 262.

24 This does not mean that opera in Hamburg was free of political allusions, see DOROTHEA SCHRÖDER, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1998.

strani diletta; a fascio
brama i contenti, e ingordo
vuol, che sia, per godere,
un'Idra di più capi il suo piacere.

O felice chi dei doni
di natura si contenta!
Ha una meta, ove s'acheta
e d'assidue ambitioni
il flagel non lo tormenta.
[O felice ecc.]

O beato chi ritrova
nel suo centro il suo riposo:
gran desire e gran martire;
tormentato da' suoi sproni
chi ogn'or brama ogn'ora stenta.
[O felice ecc.]

DIOSENE. Poor heavens! Unhappy earth! And you all, unfortunate elements! You tire yourself out with incessant motion in changing influences and alternating seasons; you weary your productive faculty through various flowers, healing herbs and flavoured fruits; and you make your best efforts to make this world more varied and delightful to the nauseated mankind. While you make all these efforts, the human race does not care about you; it is always in search of weird delights, which must be in great number to satisfy its greediness; it wants its pleasure to be a hydra with several heads.

O happy are they who content themselves with nature's gifts! They have an aim that, once reached, assures calmness, nor are they tormented by absurd ambitions. O blessed are they who find in their center their pleasure. They who always desire always struggle and are tormented by their own spurs.

In the German rewriting, this scene is made longer and interpolated with a dialogue with Diogenes' servant, Limo (who does not appear until the third scene in Minato's libretto). Diogenes starts with an aria instead of a recitative:

DIOSENES O stoltze Nichtigkeit!
Was ist der Kreiß der Erden
Mit aller seiner Macht?

Was ist die freche Pracht
 Hochmühtiger Geberden
 Wann Sorg und Unglück dreut?
 O stoltze Nichtigkeit!

DIOGENES. O proud inanity! What is the whole globe of the Earth with all its power? What is the insolent glory of arrogant gestures when trouble and misfortune threaten? O proud inanity!

Bostel does not radically change the topic of this scene, but his translation reveals a subtle shift of interest from the incapability of being happy with few necessary things to the topos of *vanitas vanitatum*, a particularly beloved commonplace in 17th-century German protestant poetry. For example, the content and the style resemble some verses from Andreas Gryphius, such as the following:

Ach! was ist alles diß / was wir vor köstlich achten/
 Als schlechte Nichtigkeit / als Schatten/Staub vnd Wind;
 Als eine Wiesen-Blum / die man nicht wider find't.²⁵

Ah! What is all this that we consider delightful? Nothing but inanity, shadows, dust and wind, a meadow flower that is no more to find.

Was sind doch alle sachen/
 Die vns ein hertze machen/
 Als schlechte nichtigkeit?²⁶

What is everything that we hold so dear? Pure inanity.

Postel's new aria text at the beginning of the opera constitutes a cultural translation of the original text – a struggle for a simpler life, filled with the anti-courtesan rhetoric of arcadian life –²⁷ into a variation on the established topos of *vanitas vanitatum*, more effective in the cultural milieu of the industrious Protestant bourgeoisie in Hamburg.

In Minato's and Draghi's opera, Diogenes openly criticizes Alexander's generals, who show more interest in their personal aims than in helping their ruler in times of

25 Andreas Gryphius, *Es ist alles Eitel*, v. 11–13, *Freuden vnd Trauer-Spiele auch Oden vnd Sonnette sampt Herr Peter Squentz Schimpff-Spiel. Sonnette. Das Erste Buch*, Wrocław, Liske 1658.

26 Andreas Gryphius, *Vanitas! Vanitatum Vanitas!*, v. 7–9, in *Teutsche Reim-Gedichte*, Frankfurt, Hüttner 1650.

27 Another example of anti-courtesan rhetoric is in I,7, where Diogenes laments the absence of loyalty at court: «Fé tradita / ove se' ita! / Da chi serve già venduta / ne le corti omai perduta, / fin i chiostri t'han smarrita, / fé tradita / ove se' ita!» (Betrayed loyalty, where have you gone? Servants have sold you, you are lost in courts and even in cloisters! Betrayed loyalty, where have you gone?).

need. Minato put in Diogenes' mouth the refrain «uomo non sei» (you are not a man), which is repeated throughout the opera. Diogenes meets and criticizes several characters in the German libretto as well, but the first person he encounters is a woman, the Persian lady-in-waiting Dorisbe. Instead of political satire, sexual manners are the subject of this scene: Diogenes attacks her because of her modern, low-cut dress and beauty spots. He starts the dialogue with his usual refrain «you are not a person» («Du bist kein Mensch»)²⁸ Dorisbe's answer – «What does the old fool lack?» («Was fehlt dem alten Narren») – brings the conversation to a lower, grotesque register, to which Limo's frequent interventions contribute. Unlike in the Italian libretto, Diogenes is not only an agent of criticism and mockery, but he is in turn insulted and mocked by Dorisbe: she repeatedly calls him and Limo «fool» («Narren», «toll», «Thor») and seems not to be touched by Diogenes' criticism. When he finally suggests to her to behave innocently, she replies with the following aria:

DORISBE Du weist daß ich ein Mädchen bin
 Und dieses ist genug/
 Solt ich allein
 Einfältig heissen?
 Da sich die andern insgemein
 Befleissen/
 Auff Wanckelmuth und leichten Sinn/
 Auf Heucheln und Betrug.

DORISBE. You know that I am a maid and this is enough. Should I alone be called fatuous, since everyone solicitously seeks inconstancy, superficiality, hypocrisy and deception?

Dorisbe's libertine answer mirrors certain stereotypes that were spread throughout the German literature of that time. Christian Friedrich Hunold touches on some of them in a short «satirical writing», according to which «a maid who is at court among great lords / is never not loved, and always kissed, / is never not honored, and always greeted [...]».²⁹ Dorisbe's objection poses the question of ethical priorities: is sexual libertinism worse than hypocrisy and deception? Should ladies-in-waiting be condemned for

28 From the mere linguistic perspective, *uomo* in the source text refers only to men, while *Mensch* should refer to both men and women.

29 CHRISTIAN FRIEDRICH HUNOLD, *Die allerneueste Art, höflich und galant zu schreiben, oder Auserlesene Briefe, in allen vorfallenden, auch curieusen Angelegenheiten, nützlich zu gebrauchen* [...], Hamburg, s.d., 483: «Ein Mädgen, das bey Hof und großen Herren ist, /wird niemals nicht geliebet, und allemahl geküsst, / wird niemahls nicht geehrt, und allemahl gegrüsst [...]».

their behaviour or considered victims of a perverse system?³⁰ Diogenes, who wins all verbal contests in Minato's libretto, fails to give a proper answer to her question and seems to concede the point to the cunning maid.

The importation of the new French style is one of the main targets of Postel's satire: not only the above-mentioned women's clothes and beauty spots but also men dressing as *chevaliers*, tobacco smoking and wine drinking are objects of Diogenes' reproaches.³¹ Musicologist Hellmuth Christian Wolff, author of a pioneering book on Hamburg Baroque opera, even recognizes a 'socialistic' attack on the upper classes, as Limo accuses prestigious and rich people of being thieves who ceaselessly steal («stehlen allezeit»):

LIMO Denn die daselbst in grösten Ansehn stehen/
Geerht und reich / gefürchtet weit und breit/
Sind lauter Dieb und stehlen allezeit.

LIMO. Because the people of note, honored and rich, feared by everyone, are thieves and constantly steal.

Wolff considers this satiric allusion an added element of the rewriting absent in the source text, and yet these verses are translated almost verbatim:

LIMO Uomo non è chi rubba!
T'ho colto: andiam, io voglio,
che tu ne vegga alcuni,
che, di pompose tempre,
son grandi, e riveriti, e rubban sempre.

LIMO. Do you really think that robbers do not belong to humankind! Caught! Let us go, I will show you some of them, who are pompous, great and revered, though they always steal.

30 BIRGIT KIUPEL, *Zwischen Krieg, Liebe und Ehe. Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738)*, Freiburg, Centaurus Verlag & Media UG 2010 («Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik», 8), 332. According to her, ladies-in-waiting are often represented as seducible and expert in love matters, but also as victims of a system based on appearance («Weibliches Dienstpersonal und Gefolge bei Hofe werden als verführbar und erfahren in der galanten Lebensweise dargestellt, aber auch als Opfer eines nur an Äußerlichkeiten interessierten Lebensstils»).

31 See HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Die Barockoper in Hamburg: 1678–1738*, 2 vols., Wolfenbüttel, Möselers 1957, 69–70.

On the Elbe, fishing was practiced much more than agriculture; not surprisingly, Postel transmutes the peasants into fishers,³³ who are now accused of deceiving their prey:

DIOGENES So meynt ihr / daß ihr aller Arglist frey?

DER 1. FISCHER

Wir wissen nicht / was diese Regung sey.

DIOGENES Für gantze Kunst und Handwerk ist/

Arglistiges betriegen [betrügen]/

Ihr könt aus Garn die Netze künstlich fügen/

Der Angel wird mit Speise zugedeckt/

Um nur durch solche falsche List/

Die Fische zuberücken.

DER 2. FISCHER

So ist die gantze Welt befleckt/

Wenn man so scharff die Fehler will auffrücken.

DIOGENES. So, do you mean that you are free from all malice?

FIRST FISHER. We do not understand what this impulse should be.

DIOGENES. Every art and craft practices deceit. You artfully prepare your nets made of yarn and add food to the fishing rod to lure fish.

SECOND FISHER. The entire world is then tarnished if you consider errors so harshly.

In the following scenes, Postel's Diogenes continues to show more interest in love and social customs than in politics. In I,7, added in the German rewriting, he reproaches Ephestion for being in love, which is different from love itself: «men love, fools are in love» («Der Mensch liebt / verliebt seyn ist der Thoren»). As a consequence, Diogenes invites him to seek virtue and God («Nach Tugend und nach Gott verlangen») with moralistic, even religious tones that are absent in Minato's libretto. By contrast, Postel shows little interest in political satire: for instance, he shortens the scenes related to the war council that should decide on Darius's peace offer. Diogenes is present with his lantern and reveals the hypocrisy of Alexander's counselors, who were more interested in their personal benefit than in the common good. In his translation, Postel omits some mottos that Minato uses to exemplify how the emperor and his court should behave, as in the following short dialogue between Parmenio and Alexander:³⁴

33 Exchanges between peasants and fishers were already part of a literary tradition, as Jacopo Sannazaro's Latin poems *Elogae Piscatoriae* (1526) testify.

34 My emphasis on the lines that are different in Minato's and in Postel's version.

PARMENIONE S'Alessandro foss'io
ciò, che Dario esibisce, accetterei.

ALESSANDRO Io pur anco, se fossi
Parmenione. Sono,
(bench'a tutti non piace)
l'armi da re, da consiglier la pace.

PARMENIONE. If I were Alexander, I would follow Darius' proposal.

ALESSANDRO. I would do the same, if I were Parmenius. **Yet counselors advise peace, kings make war, though not everyone likes it.**

PARMENIO Und solt ich Alexander seyn/
Ich ginge des Darius Vorschlag ein.

ALEXANDER Ich sagte gleichfals so/
Wär ich Parmenio.
**Wo aber ich will Alexander bleiben/
Muß ich den Sieg noch immer weiter treiben.**

PARMENIO. If I were Alexander, I would follow Darius's proposal.

ALEXANDER. I would do the same, if I were Parmenius. **If I want to remain Alexander, though, I must further seek victory.**

Minato's adage «counselors advice peace, kings make war» is a clear allusion to contemporary political events and the war against France. In fact, the Imperial court had no unanimous opinion about the war: Leopold wanted to defend the Netherlands against French aggression, but Lobkowitz had a primary interest in what happened at the eastern borders with Hungary and the Ottoman Empire and would have preferred peace with France.³⁵ When Leopold tried to distract France with a «demonstration army» led by Montecuccoli, Lobkowitz «secretly reassured the French that Montecuccoli's presence on the Rhine was no more than a bluff» and was therefore expelled from the court in October 1674, some months after the performance of *La lanterna di Diogene*.³⁶ Postel's translation eliminates this extratextual reference to Habsburg politics and ascribes the will to prosecute the war against Darius to Alexander's personality: «If I want to remain Alexander, though, I must further seek victory».

The case study of *La lanterna di Diogene* and its German rewriting *Diogenes Cynicus* shows how the different patronage systems of Viennese and Hamburg opera results in

35 JOHN P. SPIELMAN, *Leopold I. Zur Macht nicht geboren*, Graz-Vienna, Verlag Styria 1981, 72.

36 CHARLES W. INGRAO, *The Habsburg Monarchy, 1618–1815*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 1994, 72.

maintaining a satiric purpose but shifting it from Viennese politics to Hamburg bourgeois mores. In this case, Protestant morality plays a relevant role in the process of rewriting. In other cases, though, the audience of the *Oper am Gänsemarkt* seems to be more liberal in accepting abusive language and sexual innuendo in a way that would have never been accepted at the prudish Imperial court. A revealing example thereof is Lukas von Bostel's *Croesus* (1684), a rewriting of Minato's *Creso* (1678).³⁷ Its plot deals with historical events related to the Lydian king Croesus, famous for being very proud of his immense wealth. His fortune changes with the war against the Persian king Cyrus, who defeats him. Croesus's life is saved in battle by his mute son Ati, who suddenly learns to speak to save his father's life by announcing his identity to a common soldier ready to slay him. Once imprisoned, Croesus is condemned to be burnt on a pyre; Cyrus's last minute reprieve is due to Solon's admonition: as Croesus's fortune changed in a twinkling of an eye, so could Cyrus' as well. Croesus's life is thus spared for the sake of the traditional happy ending. As usual, the historical core of the plot is modified through the addition of love stories and comic scenes. One protagonist in the latter is the servant Elcius, whose role is extended in Bostel's version, probably under the influence of Venetian opera tradition.³⁸ He is in fact the protagonist of a vulgar monologue that exemplifies the level of tolerance at the *Oper am Gänsemarkt*:

I,11

ELCIUS Hört / wie die Eulen
 für lauter Liebe heulen.
 Fuy Teuffel / steht das wol/
 Daß sich ein Cavalier/
 Mit Federn und Rapier/
 Der nur von Hauen / Stechen/
 Erschiessen / Hälsebrechen/
 Zu sagen wissen soll?
 Von solchen kleinen Huren=Sohn/
 Dem Berenheuter / Ertz=Cujon,
 Und eingemachten Hundes= (Fott)
 Dem sogenannten Liebes=Gott/

37 Both texts are edited in *Spieltexte der Wanderbühne*, ed. by Alfred Noe, Berlin, De Gruyter 1999, V/1. Quotations in this article follow Noe's edition.

38 See ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, I: *Von den Anfängen bis 1797*, Vienna, Böhlau 2011, 544; and FLORIAN MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt, Peter Lang 1994.

So lasset tribulieren/
 Daß er da in Figur
 Wie eine alte Huhr/
 Den JammerThon muß intoniren.

ELCIUS. Hear, how owls howl because of love! Ah devil! A fully armed knight should know only of chopping, piercing, shooting and neck breaking. And Cupid, that son of a bitch, that rascal and great moron, that bastard, makes him suffer so much that he has to sing laments like an old whore.

In his above-mentioned book on rewriting, Lefevere analyzes several translations of Aristophanes' *Lysistrata*; he shows how translators deal with sexual matters according to their «adherence to an ideology that is not that of Aristophanes». Their approach often results in a more or less blatant censorship of vulgar jokes, which are replaced with erudite ones. Contrariwise, in the case of Elcius's scene, Bostel introduces cursing and vulgar language that were not present in the source text.

Even when Elcius does not use insulting words, his meeting with two *villanelli* (young farmers) results in texts filled with sensuality unlike in the source text. Minato's *villanelli* sing in the conventional linguistic register of the Petrarchan tradition with words linked to the body such as «volto», «crine», «fronte»:

II,2

- VILLANELLA La bella pastorella,
 che sospirar mi fa,
 in seno a i fior del prato
 dormendo se ne sta.
- VILLANELLI La bella pastorella,
 che sospirar mi fa,
- VILLANELLA disciolto sul bel volto
 va il crine, hor qua, hor là,
 e con flagel dorato
 sferzando il fronte va.
 In seno a i fior del prato
 dormendo se ne sta.
- VILLANELLI La bella pastorella,
 che sospirar mi fa.
- VILLANELLA L'auretta lascivetta,
 vezzeggia sua beltà:

e con leggiro fiato
 i baci suoi li dà.
 In seno a i fior del prato
 dormendo se ne sta.

VILLANELLI La bella pastorella,
 che sospirar mi fa.

The beautiful shepherdess that makes me sigh sleeps on the grass flowers.

The beautiful shepherdess that makes me sigh has her hair going to and fro and lashing her forehead. The beautiful shepherdess that makes me sigh sleeps on the grass flowers.

The beautiful shepherdess that makes me sigh has lascivious zephyrs who caress her beauty and kiss her while she sleeps on the grass flowers.

The rewriting for Hamburg is very different from this literal translation and is pitched in a lower, more 'sensual' register:

II,3 (1684)

Aria 1.

EIN KIND Mein Kätgen
 Ist ein Mädgen
 Der jede weichen muß/
 Wenn ich sie bey den Schaffen
 Offt finde ruhig schlaffen/
 Geb ich ihr manchen Kuß/

Beyde Mein Kätgen
 Ist ein Mädgen
 Der jede weichen muß.

2.

EIN KIND Das Kindgen
 Hat ein Mündgen
 So süß wie eine Nuß/
 Wann man das Mündgen lecket/
 So schmecket / ach so schmecket
 Wie Zucker jeder Kuß.
 Mein Kätgen ist ein Mädgen/
 der jede weichen muß.

Beyde Mein Kätgen
Ist ein Mädgen
Der jede weichen muß.

3.
EIN KIND Es prangen
Ihre Wangen
In Schönheit=Überfluß/
Die gailen Lüfftlein spielen/
Dran ihre Brunst zu kühlen/
Und rauben manchen Kuß

Beyde Mein Kätgen
Ist ein Mädgen
Der jede weichen muß.

My little Kate is a maid to whom every girl must yield. When I see her sleep by her sheep, I give her some kisses. My little Kate is a maid to whom every girl must yield.

The little girl has a little mouth, sweet like a nut. When one licks her mouth, ah, how it tastes! Like sugar is every kiss. My little Kate is a maid to whom every girl must yield.

Her cheeks are resplendent with excessive beauty, and lascivious zephyrs play to cool their lust and steal some kisses. My little Kate is a maid to whom every girl must yield.

The idealized concept of love in the source libretto disappears: «lecken», «schmecken» («süss» or «wie eine Nuss») involve the senses of taste and touch in a way usually associated with lower or comic characters. Even in the stanza describing «lascivious zephyrs», the particular mention of the lust is present only in the German translation.

Even in the apparently more liberal Hamburg context, cases of censorship were nevertheless possible. In I,2, Elmira and Trigesta sing an aria that in the first edition (1684) presents four stanzas; the successive editions (starting from 1691) cut the last two stanzas. According to Alfred Noe, this elimination was most probably due to the erotic innuendos sung by the two women:³⁹

1
Ohn einziges Beschwerden
Zeigt er gnug durch Gebehrdn
Daß er verliebet sey!

³⁹ HANS JOACHIM MARX, DOROTHEA SCHRÖDER, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher*, Laaber, Laaber-Verlag 1995, 232.

Ich kan aus seinen Augen
Den Liebes-Honig saugen
Ist er gleich stumm dabey.

2

Ich mercke schon den Possen/
Die Zung' ist zwar verschlossen/
Doch sind die Lippen frey/
Er wird mit süßen küssen
Ihr gnug zu sagen wissen
Daß er verliebet sey.

3

Messieurs / thut ihr desgleichen
Will euch die Sprach entweichen
Wan ihr Lieb-kosen solt;
Nur alsofort ans Küssen/
Ein Mädgen wird gleich wissen/
Was ihr dan sagen wollt.

4

Man hält in diesen Tagen
Von thun mehr als vom sagen/
Die Jungfern sind gescheit/
Se wilt der nich van hören/
Und doet het doch so geren/
Drumb schickt euch in die Zeit.

He shows his love enough through gestures, without any laments. I can suckle the honey of love from his eyes, though he is mute.

I notice the gestures. Although the tongue is bound, his lips are free. He will know how to say that he is in love through sweet kisses.

Messieurs, make the same: if you lose the ability to speak when you caress a girl, she will immediately understand with your kisses what you want to say.

In these days, actions speak louder than words. Maidens are cunning: they do not want to hear; they would rather do, and therefore you must yield to the modern times.

The use of *Plattdeutsch* in the fourth stanza was not uncommon in Hamburg opera and represents a lowering of the linguistic register that matches the lowering of the topic. Although the text is not as vulgar as Elcius' aforementioned recitative, for example, the fact that a princess, Elmira, is involved in sexual innuendo may be the reason why censors could have considered it unacceptable. Nonetheless, the omission of the last two stanzas might have resulted from the mere necessity of shortening the aria.

Read through Lefevere's lenses, *Diogenes* and *Croesus* constitute two examples of free rewritings in which ideology affects cultural translation in different ways: *Diogenes* addresses the vanity of modern modes from the perspective of Protestant ethics while *Croesus* rejects the limits imposed by religious prudery by drawing on sensuality and sexual jokes in the comic scenes.

The last case study of the present article is represented by a more 'faithful' translation of Minato's *Le risa di Democrito* (1670), a short Carnival opera in three acts. This «trattenimento musicale» is probably based on Diogenes Laërtius' *Lives of Eminent Philosophers*, according to which Democritus used his inheritance from his father to devote his own life to studying nature and becoming a philosopher.⁴⁰

The opera begins with a comic scene in which Democritus' servant, Telo, dances with a bear; the dance is interrupted by Democritus' arrival, who, in his servant's opinion, is «worse than a bear». The philosopher appears in the scene badly dressed («mal vestito»), immediately establishing an image of himself diametrically opposed to the dignified gravitas of Diogenes. As the title foretells, though Democritus here is ridiculed and mocked, he later becomes an agent of ridicule and mockery. He constantly lampoons the importance given to wealth and power with a touch of the usual anti-courtisan polemic: when he goes to Lisimaco's court, he accepts that one ought «better laugh at the human folly. Courts are the centre of lies».

He surely has many reasons to laugh at Lisimaco's court. There is an identity exchange between Rosinda, Lisimaco's sister (imprisoned in a tower after an oracle predicted that she would have torn off the crown from her brother's head) and the naïve shepherdess Olinda. She is unaware of good manners and does not understand the cultivated language of people at court, and even steals a watch (a funny case of anachronism). Believing that she is Rosinda, Lisimaco wanted to send her back to her prison-tower until the truth is discovered and his real sister, Rosinda, is acknowledged at the end. This part of the plot could be considered a *burlesque travesty*⁴¹ based on

40 A. NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, 320.

41 For a definition of burlesque travesty in relationship with the concept of parody, see GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes: Literature in the Second Degree*, transl. by Channa Newman, Lincoln, University of Nebraska Press 1997.

Calderon de la Barca's *La vida es sueño* in which a king locks up his son in a tower because of an ominous oracle as well.⁴²

Unlike Minato's other libretti that have been analyzed thus far, the translation of *Le riso di Democrito* was staged in the public opera house in Leipzig. This impresario theater, opened by composer Nicholas Adam Strungk and impresario Girolamo Sartorio in 1693, lasted a couple of decades (it was closed in 1720). The author of the translation was Christina Dorothea Lachs, a rare instance of a female opera translator.⁴³ The composer of the music – today lost with the exception of one aria presented below – was Georg Philipp Telemann, who became *Musikdirektor* of the theater after Strungk's death in 1702.⁴⁴ The author of the lexicon *Teutschlands Galante Poetinnen* (1715), Georg Christian Lehms, gives the following report about «Lachsins»:

Eine Tochter des berühmt gewesenen Capellmeisters in Dreßden / Hn. Struncks / und nunmehr verwittibte Frau Lachsins. Von ihrer vortrefflichen Fertigkeit in der Poesie ist so viel, als von ihrem herrlichen Verstand / und von ihrer guten *Conduite* zu sagen. Diese galante Poetin hat aber nicht allein viele schöne *Pièces* aus ihrer eigenen Feder fließen lassen, sondern sie hat auch einige Italiänische Opern, als,

Il riso di Democrito,
Caligula Delirante und
Germanico sul Reno

In teutsche Verse übersetzt; welche in Leipzig mit dem höchsten *Gusto* sind angehört, und wegen der netten *Version* und schönen *Musique* in der berühmten *Telemannschen Composition* gar vielfältig *admiriret* worden.⁴⁵

A daughter of the famous Kapellmeister in Dresden, Mr. Strunck, and now widowed as Mrs. Lachsins. There is much to say about her excellent ability in poetry as well as her remarkable intellect and her good manners. This galant poetess has written not only many beautiful pieces from her pen but has also translated into German some Italian operas such as *Il riso di*

42 Calderon's comedy was translated into Italian by Giacinto Andrea Cicognini (*La vita è un sogno*, Bologna 1663) and also adapted as a German opera in Hamburg as *Der königliche Printz aus Pohlen Sigismundus* in 1693 (L: Christian Heinrich Postel; M: Johann Georg Conradi). On the European reception of *La vida es sueño*, see MARTIN FRANZBACH, *El teatro de Calderon en Europa*, Madrid, Fundacion Universitaria Española 1982, 11–67.

43 For more information about Christina Dorothea Lachs, see MICHAEL MAUL, *Barockoper in Leipzig*, Freiburg, Rombach 2009, 628–644. Among the most famous German female translators of that time, one should also remember Luise Adelgunde Victorie Kulmus, married to Johann Christoph Gottsched and called «Gottschedin».

44 See M. MAUL, *Barockoper in Leipzig*, 249–253.

45 GEORG CHRISTIAN LEHMS, *Teutschlands Galante Poetinnen*, Frankfurt, Hocker 1715, 89.

Democrito, Caligula Delirante and *Germanico sul Reno*. In Leipzig, they were listened to with the greatest pleasure and admired on many sides for their good translations and the beautiful music composed by famous Telemann.

According to this text, Lachs was the daughter of Nicholas Strungk, the main composer and organizer of the Leipzig public opera. Once married to the theologist Johann David Lachs, her career as a singer must have been interrupted, and perhaps she could contribute to the family enterprise only as librettist. Her knowledge of the Italian language may have come from her education at the Dresden court and from her father.⁴⁶ In translating *Le risa di Democrito*, she tries to stick to Minato's text quite faithfully, excusing herself, as usual in this type of translation, for not always being impeccable in her rendition of the original text:

Ich zweifle nicht / du werdest viel Fehler in der Poësie antreffen; Allein du wirst auch darbey vernünftig erwegen daß der Verstand in gebundener Rede nicht allezeit so wohl als in ungebundener könne exprimiret und vertiret werden. Dahero hoffe ich / deine Höflichkeit werde mich entschuldigen / ich werde dieselbe zu Bedeckung meiner Fehler gebrauchen.

I do not doubt that you will encounter many mistakes in my verses; at the same time, you will reasonably consider that a discourse in verses cannot always be so properly expressed and translated as in prose. Hence, I hope that your courtesy will excuse me so that I can cover my mistakes.

Most scenes are quite close to the original ones, without many additions or eliminations. These mostly concern the secondary characters, in particular Telo, Democritus' servant, which is not surprising in general for German translations of Italian libretti.⁴⁷ At the beginning of the first act, Lachs adds an aria for Telo on the importance of money, mixing German and French:

Heut zu Tage macht das Geld/
Nur die Freunde in der Welt/
So lang noch das Brätgen schmäcket/
Und das Geld im Beutel hecket/
So lang man noch Wein und Bier/
Guten Freunden setzet für.
So lang heist es: Ah Monsieur
Vôtre treshumbl. Serviteur.

46 M. MAUL, *Barockoper in Leipzig*, 636.

47 See NORBERT DUBOWY, *Italienische Opern im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts: Dresden und Leipzig*, in *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, ed. by Friedhelm Brunsniak, Cologne, Studio 1994, 23–48:37.

Nowadays money only makes friends. As long as the roast still has a good taste and money is in the pocket, as long as wine and beer can arrange for good friends, you will hear «Ah Monsieur, votre très humble Serviteur».

At the end of second act, she modifies the original scene in which Telo, more interested in food than in philosophical debates, quarrels with the court cook, who is desperate because Telo has gobbled half of the kitchen. In Minato's text for the Imperial court, Telo answers with the usual political satire about courtiers stealing money from the Emperor:

TELO Che? Vi par cosa nuova?
 Cari signori, che v'importa a voi
 di far tanta ruina?
 Mangiar una sol volta è poco male:
 correggete aspramente
 quei, che mangiano al re continuamente.

TELO: What? Does it seem to you something new? Dear gentlemen, why do you care so much about it? Eating once is not that bad; you should correct those who continuously eat what belongs to the king.

Minato's scene is quite short and constitutes an occasion to start the ballet of the cooks. Lachs rewrites the scene as a long monologue by Telo, who is served by two waitresses. In this version, the cook is not enraged, for he made an agreement with Telo: the latter will teach him philosophy in exchange for food. The absence of a counterpart (the waitresses do not speak) is replaced with action onstage: Telo's increased salivation makes him continuously spit:

Durch Klugheit kann man viel erlangen;
 Dann hätt ichs nicht Politisch angefangen/
 Ich wäre annoch ferne
 Von solchen guten Speisen/
 Als sich hie in den Schüsseln weisen. (Telo spuckt aus und schlucket.)
 Wie reucht mich der gebratene Fasan
 So lieblich an. (Er spucket wieder aus.)
 Gewiß die Dorte wird vortreflich schmecken
 Ich werde alle Finger darnach lecken. (Er spucket wieder aus.)
 Ich weiß nicht ob ein Fluß
 Es macht / daß ich so spucken muß [...]

One can obtain much through cunningness; if I had not begun to be cunning, I would be far from such good food, as it is here in bowls. (Telo spits and swallows). How good the roasted pheasant smells to me. (He spits again). This cake will certainly taste wonderfully (He spits again). I will lick all my fingers then. (He spits again). I do not know if it is a fluxion that makes me spit so much [...]

Lachs abandons political satire unfit to her target audience and bases the comic component of this scene on visual and sensorial aspects. In fact, she draws on expedients in the style of *commedia dell'arte* that were also common in German-speaking countries, such as the figure of *Hans Wurst*. From this example, it can also be inferred that the analysis of a translation cannot be limited to the metric and semantic aspects of the text: as Ortrun Zuber underscores, «the translation of a play requires more consideration of non-verbal and non-literary aspects than does the translation of novels and poetry. A play depends on additional elements such as movements, gestures, postures, mimicry, speech rhythms, intonations, music and other sound effects, lights, stage scenery».⁴⁸

The aspects of cultural translation in the rewriting of Italian libretti are multifarious and cannot all be described in the present article. The three case studies of the present contribution focus on the adaptation of court political satire to the bourgeoisie audiences of Hamburg and Leipzig. This rewriting process leads to the addition of new comic scenes befitting the new audience; the elimination or the substitution of political allusions that made sense only with regard to the Imperial court; the lowering of the linguistic register from an aulic to a trivial one, and, in some scenes, a shifting of interest from the verbal to the visual component of the comic scene.

These examples of cultural translation represent only the leading edge of a wide variety of approaches. In the context of a FWF-Stand-alone project at the Austrian Academy of Sciences,⁴⁹ different types of opera translations has been systematically studied: translations written to be read during a performance in the original language; singable translations set to the original music; and other types of adaptations and rewritings of the opera. The project considers both metrical and semantic aspects of libretto translation but also the rewriting strategies briefly described in this article through an analysis of the addition, elimination and modification of scenes and characters, and – as the present article shows – the translation of humor and political satire.

48 ORTRUN ZUBER, *Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama*, in *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, ed. by Ortrun Zuber, Oxford, Pergamon Press 1980, 92.

49 The title of the FWF project (Einzelprojekt P 32865) is *Translating and rewriting Italian opera in German-speaking countries (ca. 1600–ca. 1750)*.

20. L'OPERA ITALIANA NEL *THEATER BEY DEM KÄRNTNERTHOR* A VIENNA (1728–1748)

Andrea Sommer-Mathis (Vienna)

Abstract: At the *Theater bey dem Kärntnerthor*, the first public opera house of Vienna, in a period of only 20 years from 1728 to 1748, not only more operas were performed than at the imperial court but even more than in the whole Venice, the absolute opera centre of that time. While only a few scores from these years have survived, some 150 libretti from numerous European libraries have been collected as part of a research project, making it possible to reconstruct the largely unknown early repertoire of this theatre. The contribution gives an overview of the development of this theatre as an opera house and the wide range of subjects and possible models of the opera libretti performed there in the first half of the 18th century.

Keywords: *Theater bey dem Kärntnerthor*, Italian Opera in Vienna, Italian libretto.

Il *Theater bey dem Kärntnerthor* (*Teatro vicino alla Porta d'Italia detta 'Carntner-Thor'*, di seguito abbreviato come KTT) è conosciuto come teatro d'opera principalmente dal XIX secolo, in particolare come il luogo più importante per gli spettacoli di teatro lirico fino all'inaugurazione nel 1869 del *K.K. Hof-Operntheater*, l'edificio precursore della *Wiener Staatsoper*. Molto meno noto è che già nella prima metà del XVIII secolo numerose opere italiane erano state rappresentate su questo palcoscenico. Nell'arco di soli due decenni, precisamente tra il 1728 e il 1748, vi fu allestito un numero di opere superiore non soltanto al teatro della corte imperiale ma addirittura ai teatri di Venezia, in quel periodo il centro assoluto dell'opera italiana.¹

1 La scrivente ha coordinato dal 2010 al 2022 presso l'Accademia Austriaca delle Scienze (in collaborazione con Reinhard Strohm, Herbert Seifert, Jana Perutkova, Daniele Lipp e Judit Zsovar) un progetto di ricerca i cui risultati sono stati pubblicati nella miscellanea *Das Wiener Kärntnerthortheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, a cura di Andrea Sommer-Mathis e Reinhard Strohm, Vienna, Hollitzer 2023 («Specula Spectacula», 14). Questo articolo si basa in particolare sul mio capitolo «Die Operntexte des Kärntnerthortheaters (1728–1748)», 81–145; si veda inoltre ANDREA SOMMER-MATHIS, *Die Anfänge des Wiener Kärntnerthortheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper*, «Divadelní Revue», II, 2015, 139–152; EAD., *Von der höfischen zur öffentlichen Oper. Die Anfänge des Kärntnerthortheaters als Opernbühne in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Geschichte der Oper in Wien*, a cura di Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Lång e Oliver Lång, I: *Von den Anfängen bis 1869*, a cura di Otto Biba e Herbert Seifert, Vienna-Graz, Molden 2019, 76–99.

Gli inizi del *Theater bey dem Kärntnerthor* come teatro di prosa

La denominazione *Theater bey dem Kärntnerthor* deriva dalla posizione geografica del teatro, vicino alla porta meridionale della città, attraversando la quale ci si dirigeva verso la Carinzia e l'Italia. L'edificio, costruito nel 1708 dall'architetto italiano Antonio Beduzzi per conto della città di Vienna, fu inizialmente affidato ad un impresario italiano, il conte Francesco Maria Pecori (1672–1722), che utilizzò il teatro con una compagnia di commedianti italiani sotto la direzione artistica di Antonio Ristori e Sebastiano di Scio. Non sono pervenute notizie sul loro repertorio, il cui successo dovette essere piuttosto limitato, tanto che ben presto l'impresario non poté più adempiere ai suoi obblighi di pagamento. Perciò, a partire dal 1710, il teatro fu affidato al burattinaio, attore ed impresario Joseph Anton Stranitzky (1676–1726)² e alla sua compagnia di comici tedeschi, che inizialmente si alternarono con una compagnia italiana sotto la direzione di Ferdinando Danese. Negli anni 1716–1718 l'attore Johann Baptist Hilverding (1677–1721)³ affiancò Stranitzky e cercò di rinnovare il repertorio acquistando numerosi libretti d'opera che furono tradotti per il teatro viennese e riadattati come *pièces* recitate. Stranitzky tornò successivamente a essere l'unico responsabile dell'attività teatrali del KTT.⁴

Nel 1720 l'imperatore Carlo VI concesse alla città di Vienna un privilegio esclusivo per la produzione di commedie nel KTT, che d'ora in poi poteva fregiarsi del titolo di "Teatro Privilegiato da Sua Maestà Cesarea e Cattolica". La messa in scena di ope-

2 Cfr. OTTO ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienna, Anton Schroll & Co 1952, 190–336; ADOLF SCHERL, BÄRBEL RUDIN, voce *Joseph Anton Stranitzky*, in *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, a cura di Alena Jakubcová e Matthias J. Pernerstorfer, Vienna-Praga, Verlag der ÖAW 2013 («Theatergeschichte Österreichs», X/6), 666–670; BEATRIX MÜLLER-KAMPEL, *Hanswurst-Stranitzky. Zur Revision seiner Biographie*, in *LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie. Forschung, Dokumentation, Lehre*, Institut für Germanistik der Universität Graz 2010, 4, http://lithes.uni-graz.at/downloads/bmk_stranitzky_bio.pdf (accesso del 17.6.2024).

3 Cfr. ADOLF SCHERL, BÄRBEL RUDIN, voce *Johann Baptist Hilverding*, in *Theater in Böhmen*, 277–280.

4 Per gli inizi del KTT sotto la direzione di Joseph Anton Stranitzky cfr. ALEXANDER VON WEILEN, *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater*, Vienna, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1899 («Die Theater Wiens», 1), 121–139; OSKAR TEUBER, *Das K.K. Hofburgtheater seit seiner Begründung*, Vienna, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1896 («Die Theater Wiens», 2/1), 21–28; ELEONORE SCHENK, *Die Anfänge des Wiener Kärntnerthortheaters (1710–1748)*, Tesi di Dottorato, Università di Vienna 1969, 14–119; FRANZ HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Vienna-Monaco di Baviera, Jugend und Volk 1988 («Geschichte der Stadt Wien», 3), 169–178.

re liriche era invece riservata al cantante fiorentino Francesco Ballerini (*ante* 1660–1734),⁵ che aveva acquisito questo privilegio a vita da Giuseppe I, senza però averlo mai esercitato.⁶ Ballerini lavorò occasionalmente anche come librettista e fu l'autore del dramma pastorale *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore*, rappresentato alla corte imperiale nel carnevale del 1711 con musica di Francesco Conti. Nel 1710 Ballerini propose alla città di Vienna l'acquisizione del suo privilegio esclusivo, ma questa declinò l'offerta poiché non intendeva costruire un secondo costoso teatro per le rappresentazioni d'opere in musica.⁷ Nel febbraio del 1726 Ballerini stesso annunciò la costruzione di un teatro d'opera,⁸ ma anche a questo annuncio non fece seguito alcuna azione concreta.

Il repertorio della compagnia di Stranitzky consisteva in spettacoli comici in lingua tedesca che alternavano parole e musica.⁹ La maggior parte delle commedie si basava su libretti italiani di origine viennese o veneziana del periodo compreso tra il 1678 e il 1723.¹⁰ Negli adattamenti per il teatro tedesco le scene comiche originarie dei drammi italiani si svilupparono in una trama parallela tessuta intorno alla figura comica di *Hanswurst*, il ruolo di protagonista di Stranitzky. Dal 1719 in poi, questi adattamen-

5 Cfr. PAOLA BESUTTI, voce *Ballerini* [*Ballarini, Balerini, Ballarino, Baron Ballerini*], *Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London-New York, Macmillan Press Ltd. 1994, vol. I, 293; BARBARA BOISITS, voce *Ballerini* (*Ballerino*), *Francesco*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Ballerini_Francesco.xml (accesso del 17.6.2024).

6 Ballerini aveva presentato un memoriale all'imperatore Giuseppe I in cui chiedeva l'istituzione di un teatro d'opera pubblico spiegandone dettagliatamente le ragioni, in: Vienna, Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Gräfllich Harrach'sches Familienarchiv, Historica, kart. 845. Il testo del memoriale è stampato in E. SCHENK, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters*, app. 29 A; e in FRANÇOISE DECROISSETTE, «Come nelle altre metropoli dell'Europa»: *Il sogno teatrale di Francesco Ballarini nella Vienna del Settecento*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Luciano Editore 2001, 358–372.

7 Cfr. E. SCHENK, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters*, app. 30. – Cfr. anche i disegni di Beduzzi per un secondo progetto teatrale per la corte viennese: WILHELM GEORG RIZZI, *Ein Theaterprojekt für den Kaiserlichen Hof von Antonio Beduzzi*, «Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege», LXV, 2011, 390–398.

8 Annuncio nel *Wienerisches Diarium*, n. 14 del 16 febbraio 1726.

9 Cfr. *Teutsche Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegirten Wienerischen Theatro [...] gesungen worden: Cod.ms. 12706–12709 der Wiener Nationalbibliothek*, a cura di Max Pirker, Lipsia-Vienna-Praga, Strache 1927–1929; ROBERT HAAS, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, «Studien zur Musikwissenschaft», XII, 1925, 3–64; OTTO G. SCHINDLER, voce *Komödienarie*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Komoedienarien.xml (accesso del 17.6.2024).

10 Cfr. A. WEILEN, *Geschichte des Wiener Theaterwesens*, 131–138; E. SCHENK, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters*, app. 47; O. ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, 229–275.

ti furono per lo più opera di Heinrich Rademin (1674–1731),¹¹ un avvocato, attore e drammaturgo di Amburgo.

Il passaggio dal teatro di prosa all'opera in musica

Alla morte di Joseph Anton Stranitzky nel 1726, la sua vedova Monica assunse la direzione del teatro, ma non fu in grado di continuare la gestione brillante del marito, sebbene avesse trovato nell'attore Gottfried Prehauser (1699–1769)¹² un degno successore per la figura dell'*Hanswurst* viennese. Già nel 1728 Monica Stranitzky lasciò l'impresa del teatro a due membri del personale artistico della corte imperiale: il cantante Francesco Borosini (1690–1755)¹³ e il ballerino Joseph Carl Selliers (1702–1755),¹⁴ a cui Carlo VI concesse il privilegio esclusivo per la rappresentazione di commedie per i venti anni a seguire. I due “Direttori del Teatro Privilegiato da Sua Maestà Imperiale”, come si chiamavano in base a un decreto di corte dell'11 dicembre 1728,¹⁵

11 Cfr. RUDOLF SCHÄFFLER, *Heinrich Rademin*, Tesi di Dottorato, Università di Vienna 1932; O. ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, 355–357; BÄRBEL RUDIN, ADOLF SCHERL, voce *Heinrich Rademin*, in *Theater in Böhmen*, 540–545; BÄRBEL RUDIN, *Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann. Jurist, Bühnenchef, Stückeschreiber – Versuch über eine Gründerfigur des Wiener Theaters*, in *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, a cura di Brigitte Marschall, Vienna-Colonia-Weimar, Böhlau 2002 («Maske und Kothurn», 48), 271–301; LIVIO MARCALETTI, *Die Übersetzungen der am Kärntnertheater gespielten Opern am Beispiel von Heinrich Rademins “Verteutschungen”*, in *Das Wiener Kärntnertheater*, 417–446.

12 Cfr. A. WEILEN, *Geschichte des Wiener Theaterwesens*, 140–142; ADOLF SCHERL, BÄRBEL RUDIN, voce *Gottfried Prehauser*, in *Theater in Böhmen*, 531–533.

13 Cfr. WINTON DEAN, voce *Borosini, Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, 562–563; BARBARA BOISITS, voce *Borosini, Familie*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Borosini_Familie.xml, accesso del 17.6.2024; CLAUDIA MICHELS, *Francesco Borosini – Tenor und Impresario*, «Musicologica Brunensia», XLVII, 2012, 113–130; JANA PERUTKOVÁ, *Vienna Kärntnertheater Singers in the Letters from Georg Adam Hoffmann to Count Johann Adam von Questenberg. Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720–1740 (Part II)*, in *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, a cura di Gesa zur Nieden e Berthold Over, Bielefeld, Transcript 2016 («Mainzer Historische Kulturwissenschaften», 33), 275–292: 278; EMILIA PELLICCIA, *Francesco Borosini: vita e carriera di un tenore nel Settecento*, Tesi di Laurea, Università di Pavia 2017; CLAUDIA MICHELS, *Francesco Borosini und seine «Memoria, Su l'Impresa delle Opere in Vienna» (1749)*, in *Das Wiener Kärntnertheater*, 47–79.

14 Cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteiprotokolle bis 1740*, «Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Ergänzungsband», XI, 1992, 65–68; ALEXANDER RAUSCH, voce *Selliers (Sellier), Familie*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Selliers_Familie.xml, accesso del 17.6.2024.

15 Cfr. O. TEUBER, *Das K.K. Hofburgtheater*, 32.

gestirono il KTT congiuntamente dal 1728 al 1735. Nel 1735 la direzione mutò, molto probabilmente a causa di controversie: Borosini e Selliers concordarono che ognuno avrebbe assunto la gestione del teatro a turno per due anni. Iniziò Borosini e diresse il teatro nei biennii 1735–1737 e 1738–1739, alternandosi con Selliers nei biennii 1737–1738 e 1739–1740; entrambi si ritrovarono ripetutamente in difficoltà nell'adempimento delle tasse e dei costi d'affitto. Dopo la morte dell'imperatore Carlo VI, il 20 ottobre 1740, tutte le manifestazioni artistiche furono vietate e fu imposto un lutto nazionale di sei mesi, il che causò ulteriori problemi nel mantenimento della compagnia teatrale. Dal 10 aprile 1741 Selliers fu autorizzato dall'erede al trono Maria Teresa a riaprire il KTT e rimase poi l'unico direttore fino alla fine dell'impresa nel 1748.¹⁶

Fin dall'inizio della loro gestione, i due impresari si impegnarono a introdurre nel loro teatro – oltre alle commedie in lingua tedesca – il dramma per musica italiano, finora accessibile unicamente ai membri della corte e dell'aristocrazia nel solo teatro imperiale. Borosini e Selliers inaugurarono la loro direzione nel 1728 con almeno tre opere italiane: *Atalanta*,¹⁷ *Bacco trionfante dall'Indie*,¹⁸ e *Il principe giardiniero*.¹⁹ Nei frontespizi dei libretti a stampa, queste opere venivano denominate “componimento dram[m]atico” o “componimento per musica” ed erano in tre atti, anche se non particolarmente lunghe, con mutazioni di scena di tipo barocco, cori e balletti.

16 Cfr. E. SCHENK, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters*, 142–146.

17 ATALANTA / COMPONENTO / DRAMATICO, / DA RECITARSI / In / MUSICA / Nel Teatro Cesareo-Privilegiato / DI VIENNA, / MDCCXXVIII. / La Poësia è d'un Cavaliere Pastor Arcade. / La Musica del Sig. Antonio Phuniak, Maestro di Musica delle Serenissime Arciduchesse Regnanti. // ATALANTA / In einem musicalischen / Schau-Spiel / vorgestellt / Auf dem Kayserl. Privilegirten Wienerischen THEATRO, / Im Jahr 1728. / Verteutschet von Rademin. / Wienn / gedruckt bey Andreas Heyinger.

18 BACCO / TRIONFANTE / DALL'INDIE. / COMPONENTO DRAMATICO. / Da recitarsi / Nel Teatro Cesareo-Privilegiato / DI VIENNA, / Nell'Autunno dell'Anno MDCCXXVIII. / La Poësia è del Sig. Cavaliere Boccardi di Mazzèra, Patrizio Torinese. / La Musica del Sig. Francesco Pircker. // Der aus Indien / Zuruckkehrend triumphirende / BACCHUS. / In einem Musicalischen / Schau-Spiel / vorgestellt / Auf dem Kayserlichen privilegirten / Wienerischen / THEATRO, / Im Herbst des 1728.sten Jahrs. Verteutschet von Rademin. / Wienn / gedruckt bey Andreas Heyinger, Universit. Buchdr.

19 IL / PRINCIPE / GIARDINIERO. / COMPONENTO / PER / MUSICA, / Da recitarsi / Nel Teatro Privilegiato / DI VIENNA, / La Poësia / è del Cavaliere Michel'Angiolo Boccardi di Mazzèra, Patrizio Torinese. / La Musica / è del famosissimo Signor Giovanni Porta, Maestro del pio loco della Pietà di Venezia. / Con nuove Mutazioni di Scene, Balli, e un Combattimento. / VIENNA d'AUSTRIA, / Appresso Andrea Heyinger, Stampatore di questa Università.

Lo stampatore dell'Università di Vienna Andreas Heyinger (1651–1733)²⁰ pubblicò i libretti con testo italiano e traduzione tedesca a fronte.

I frontespizi di questi primi libretti del KTT recano in genere i nomi dei librettisti. Sebbene nel caso di *Atalanta* il librettista non sia menzionato direttamente, ma solo come “Cavaglier Pastor Arcade”, potrebbe trattarsi dello stesso autore citato sugli altri due libretti del 1728: Michelangelo Boccardi di Mazzera, un nobile torinese che aveva già avuto qualche esperienza come librettista a Venezia.²¹ Anche il traduttore dei testi dall'italiano al tedesco viene indicato nei frontespizi: si tratta ancora una volta di Heinrich Rademin, conosciuto a Vienna come redattore, traduttore e drammaturgo per Stranitzky. Tra l'altro, nel 1724, questi aveva scritto una commedia all'improvviso intitolata *Verfolgung auß Liebe oder Die grausame Königin der Tegeanten Atalanta*,²² basata sul dramma per musica *Atalanta* di Nicolò Minato,²³ che fu eseguito alla corte imperiale nel 1669 con musica di Antonio Draghi. Anche se né il libretto di Minato né la commedia di Rademin hanno una qualche diretta relazione con l'omonima opera rappresentata nel KTT nel 1728, ciò dimostra una particolare predilezione di Rademin per il soggetto mitologico della cacciatrice Atalanta.

Il modello per la seconda opera del 1728, *Bacco trionfante dall'Indie*, fu probabilmente un'altra opera della corte viennese: *Bacco vincitore dell'India* di Donato Cupeda,²⁴ rappresentata nel 1697 con musica di Carlo Agostino Badia. Rademin realizzò una

20 Cfr. ANTON MAYER, *Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482–1882*, II: 1682–1882, Vienna, Verlag des Comité zur Feier der vierhundertj. Einführung der Buchdruckerkunst in Wien: In Commission bei W. Frick 1887, 9–10; DAVID L. PAISEY, *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger (1701–1750)*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz 1988 («Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen», 26), 109.

21 Fu l'autore di *Amore e sdegno, Ottone amante* (1726) e *Il regno galante* (1727); cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli 1990–1994, Indici I, 1993, 241. – Boccardi scrisse anche le cantate italiane che furono eseguite nell'ambito degli esercizi spirituali del Collegio dei Gesuiti di Vienna il 31 marzo 1729; cfr. l'annuncio nel *Wienerisches Diarium*, n. 26 del 30 marzo 1729.

22 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 13502: *Verfolgung auß Liebe oder Die grausame Königin der Tegeanten Atalanta*; cfr. B. RUDIN, *Heinrich Rademin*, 292–293.

23 [NICOLÒ MINATO], *Atalanta*. Drama per musica nel giorno natalitio della S. C. R. M.^{ta} dell'Imperatrice Eleonora, per commando delle sereniss. A. A. delle arciduchesse Eleonora e Maria Anna. Alle medesime A. A. consacrato. Posto in musica dal S.^f Antonio Draghi, maestro di capella della sudetta Maestà. Vienna d'Austria. Matteo Cosmerovio, 1669. – La partitura del secondo atto di Antonio Draghi si trova in ÖNB, Musiksammlung, Mus.Hs. 16.313.

24 [DONATO CUPEDA], *Bacco vincitore dell'India*. Festa teatrale rappresentata all'Augustissime M.^{ta} Cesaree. Per Comando della Sacra, e Real Maestà di Eleonora, Regina di Polonia, Duchessa di Lorena, &c. E dedicate alla medesima nel Carnouale. L'Anno M.DC.XCVII. Posta in Musica dal Sig.^f Carlo Agostino Badia, Compositore trattenuto per l'Augustiss.^{ma} Capella di S.M.Ces.^a. Vienna d'Austria. Appresso Gio: Giacomo Kürner, Stampatore degli Stati d'Austria inferiore.

traduzione in tedesco anche del componimento per musica *Il principe giardiniero*, adattando il libretto con il titolo *Runtzsvanscad, König deren Menschenfressern, Oder: Der Durchläuchtigste Gärtner*²⁵ come spettacolo comico misto di recitazione e canto con *Hanswurst*, che fu eseguito al KTT nel 1732.

I frontespizi dei libretti della prima stagione del KTT forniscono anche i nomi dei compositori: Anton Phuniak (1682–1771),²⁶ uno dei maestri di musica delle arciduchesse Maria Teresa e Maria Anna (figlie dell'imperatore Carlo VI), mise in musica *Atalanta*, mentre il violinista Franz Joseph Carl Pirker (1700–1786)²⁷ fu l'autore di *Bacco trionfante dall'Indie*; *Il principe giardiniero* venne musicato dall'italiano Giovanni Porta (1675–1755),²⁸ all'epoca un compositore di successo nell'ambiente operistico veneziano.

Nel 1729, il secondo anno della loro direzione, Borosini e Selliers presentarono al pubblico altri due componimenti in musica, *I cacciatori feriti d'amore*²⁹ e *La virtù e la co-*

25 *Runtzsvanscad, König / Deren Menschenfressern / Oder: / Der Durchläuchtigste / Gärtner.* / In einem / MUSICALISCHEN / SchauSpiel / Mit unterschiedlichen neuen Thea-/tralischen Veränderungen / Tänzten / und einem Combattiment, / Vorgestellt: / Auf dem privilegirten Wienerischen / THEATRO. / Aus dem Welschen in das Teutsche übersetzt / Von RADEMIN. / Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / der Röm. Kais. Und Königl. Cath. Majestät Hof-Buchdruckern / 1732. – Cfr. RAINER THEOBALD, *Frühe Libretti als Ereignis-Dokumente. Bemerkungen zu einer Sammlung von Textbüchern des barocken Musiktheaters*, in: *Theater am Hof*, 197–198.

26 CHRISTIAN FASTL, ELISABETH THERESIA HILSCHER, voce *Phuniak (Phuniack, Funiak), Anton*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Phuniak_Anton.xml (accesso del 17.6.2024).

27 Franz Joseph Carl Pirker fu direttore di un'accademia di canto fondata al KTT nel 1729 per formare cantanti per l'opera italiana; Reinhard Strohm ipotizza che abbia composto opere per questo teatro anche nel 1730 e nel 1732 con il nome di Francesco Rinaldi. Pirker fu inoltre dal 1736 membro della compagnia operistica dei fratelli Angelo e Pietro Mingotti come maestro di cappella e traduttore di libretti. Cfr. JANA PERUTKOVÁ, «*Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*», Vienna, Hollitzer Verlag 2015 («*Specula Spectacula*», 4) 185; REINHARD STROHM, *Das Musikrepertoire der italienischen Opern am Kärntnertheater (1728–1748): Ein erster Bericht*, in *Das Wiener Kärntnertheater*, 573–576; BARBARA BOISITS, voce *Pirker (Pircken, Pürckher), Ehepaar*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pirker_Ehepaar.xml (accesso del 17.6.2024). L'epistolario di Franz Pirker e di sua moglie, la cantante Marianne Pirker, è stato edito nel volume *Die 'Operisti' als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, a cura di Daniel Brandenburg con la collaborazione di Mirijam Beier, 2 voll., Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2021 («*Theatergeschichte Österreichs*», X/8).

28 Cfr. FAUN TANENBAUM, voce *Porta, Giovanni*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, 1069–1070.

29 I CACCIATORI / FERITI / D'AMORE. / COMPONIMENTO / IN / MUSICA / *Da rappresentarsi* / NEL / TEATRO / PRIVILEGGIATO / Da Sua Maestà Cesarea, e Cattolica / IN VIENNA, / *La Musica* / del virtuoso Compositore il Signor Antonio Bioni. / VIENNA d'AUSTRIA, / Appresso Andrea Heyinger, Stampatore di questa Università. [libretto italiano] – *Die von / Der Liebe verwundete* /

stanza vincono l'infedeltà,³⁰ di nuovo tradotti in tedesco da Heinrich Rademin. Questa volta non venne realizzata l'edizione tedesca a fronte, ma la versione italiana e quella tedesca apparvero in edizioni separate, ambedue pubblicate da Andreas Heyinger. Dal libretto si apprende il nome del compositore solo nel caso di *I cacciatori feriti d'amore*: il cantante e compositore veneziano Antonio Bioni (1698–1739),³¹ allievo di Giovanni Porta, che aveva messo in musica *Il principe giardiniero*. Come modelli per i due libretti si possono identificare *l'Endimione* di Francesco de Lemene (1634–1704) per *I cacciatori feriti d'amore*, e *Siface re di Numidia* di Pietro Metastasio per *La virtù e la costanza vincono l'infedeltà*. *Siface* fu il primo dramma per musica del Metastasio, eseguito a Napoli nel 1723 con musica di Francesco Feo (1691–1761); in realtà non era ancora un testo del tutto originale, ma un adattamento del libretto *La forza della virtù* di Domenico David (?–1698). *Siface* sarebbe stato poi eseguito anche al KTT, ma solo molti anni dopo, nel 1744.³²

Dopo queste prime rappresentazioni d'opere italiane la stagione lirica al KTT sembrava già volgere al termine, poiché l'imperatore Carlo VI informò Borosini e Selliers che non era mai stata sua intenzione permettere la produzione di drammi per musica nel teatro pubblico: il privilegio d'opera spettava ancora esclusivamente a Francesco Ballerini, benché quest'ultimo non disponesse delle risorse finanziarie necessarie

Jäger. / In einer Welschen Sing-Verfassung / Vorzustellen / Auf dem / Von Ihro Röm. Kayserl. / und Königl. Cathol. Majest. / Privilegirten / THEATRO / in Wienn / Die Music ist von dem berühmten Componisten Herrn Antonio Bioni. / Verteutscht von Rademin. / Wienn / gedruckt bey Andreas Heyinger / Universitäts-Buchdruckern / 1729. [libretto tedesco].

30 LA VIRTÙ / E LA / COSTANZA / VINCONO / L'INFEDELTÀ. / COMPONENTO / IN / MUSICA / *Da rappresentarsi / NEL / TEATRO / PRIVILEGGIATO / Da Sua Maestà Cesarea, e Cattolica / IN VIENNA, / L'ANNO M.DCC.XXIX. / VIENNA d'AUSTRIA, / Appresso Andrea Heyinger, Stampatore di questa Università.* [libretto italiano] – *Die / Durch Tugend und / Beständigkeit / Besiegte Untreu.* / In einer Welschen Sing-Verfassung / Vorzustellen / Auf dem / Von Ihro Röm. Kayserl. / und Königl. Cathol. Majest. / Privilegirten / THEATRO / in Wienn / Verteutscht von Rademin. / WIENN / Gedruckt bey Andreas Heyinger / Universitäts-Buchdruckern / 1729. [libretto tedesco].

31 SVEN HANSELL, voce *Bioni, Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, 478–479; MICHAEL BRISTIGER e REINHARD STROHM, «*Libertà, marito e trono fur miei beni . . .*»: *Die wiederentdeckte "Andromaca" von Antonio Bioni (Breslau 1730)*, in *Italian Opera in Central Europe 1614–1780, III: Opera Subjects and European Relationships*, a cura di Norbert Dubowy, Corinna Herr e Alina Zórawska-Witkowska, Berlino, Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 («Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation»), 73–109. – Nel 1724 Bioni si recò a Praga con la compagnia operistica di Antonio Peruzzi per lavorare nel teatro del conte Franz Anton Sporck; nel 1725 si trasferì a Breslavia con parte della compagnia e vi lavorò come maestro di cappella, e dal 1730 anche come impresario teatrale.

32 SIFACE. / *DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL PRIVILEGGIATO / TEATRO / DI / Sua Maestà Reale, La Regina d'Ungheria, e di Boemia &c.* / *In Vienna l'Anno MDCCXLIV.* / Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maestà Reale.

a esercitarlo. I due impresari dovevano dunque accontentarsi del loro privilegio di recitare commedie, al massimo frammiste di intermezzi musicali.³³

Tuttavia, Borosini e Selliers non si lasciarono scoraggiare nel loro intento d'introdurre l'opera italiana nel repertorio del KTT e trovarono una via d'uscita chiamando le opere da loro eseguite "intermezzi musicali", benché non corrispondessero al genere degli intermezzi in senso proprio, ma fossero piuttosto riscritture dei drammi per musica italiani più popolari all'epoca. Per camuffarli si cambiavano spesso i titoli delle opere, s'accorciavano le scene o le si omettevano del tutto, si rinominavano o cancellavano personaggi o si spostavano i luoghi dell'azione in regioni geografiche completamente diverse. A causa di questi numerosi cambiamenti non è sempre facile riconoscere il modello dell'opera in questione, ma Reinhard Strohm è riuscito a identificare l'origine della maggior parte di questi testi.³⁴ Si tratta in primo luogo di adattamenti di libretti scritti dai drammaturghi di maggior successo all'epoca come Matteo Noris (1640–1714), Francesco Silvani (1663–?), Antonio Salvi (1664–1724), Agostino Piovene (1671–1721) o Domenico Lalli (1679–1741), ma anche di libretti del poeta cesareo Pietro Metastasio (1698–1782) e dei suoi predecessori alla corte imperiale, Nicolò Minato (1628?–1698), Pietro Pariati (1665–1733) e Apostolo Zeno (1668–1750).³⁵

La tipografia dei libretti

Come già detto, si pubblicavano i libretti bilingue con traduzione a fronte o come edizioni separate in italiano o tedesco, però i frontespizi dei libretti degli anni seguenti non menzionano più i nomi dei librettisti o dei compositori; solo Heinrich Rademin viene citato come traduttore.³⁶ Fino al 1731 i libretti furono pubblicati dallo stam-

33 Cfr. O. TEUBER, *Das K. K. Hofburgtheater*, 32; F. HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte*, 195–196.

34 Cfr. R. STROHM, *Das Musikrepertoire der italienischen Opern am Kärntnerthortheater*, in *Das Wiener Kärntnerthortheater*, 485–604.

35 Cfr. R. HAAS, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, 8. – A Haas si deve una prima panoramica del repertorio del KTT negli anni 1728–1748, a cui si sono aggiunti numerosi altri titoli nel corso del tempo. Cfr. *Chronologisches Verzeichnis der Libretti des Kärntnerthortheaters (1728–1748)*, in *Das Wiener Kärntnerthortheater*, 147–416; si veda inoltre MAREN GOLTZ, *Die Wiener Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen*, Meiningen 2008, <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15722/libretti-sammlung.pdf>. (accesso del 17.6.2024).

36 Rademin riscosse maggior successo non come traduttore, ma come creatore di un nuovo genere musicale, la cosiddetta "Teutsche Musica Bernesca", basata sulla popolare satira operistica veneziana. *Die Römische Lucretia* (1731) fu una parodia dell'opera *Die kleinmütige Selbstmörderin Lucretia Oder: Die*

patore dell'Università di Vienna, Andreas Heyinger, ma nel 1732 il tipografo di corte, Johann Peter van Ghelen (1673–1754),³⁷ sembra aver rilevato la stampa dei libretti del teatro pubblico. Ghelen aveva una grande esperienza nel campo, essendo stato a lungo responsabile della stampa dei libretti dei drammi musicali rappresentati alla corte imperiale. Negli anni 1733 e 1734 i frontespizi non forniscono alcuna informazione sull'editore, sul luogo di pubblicazione o sull'anno di esecuzione,³⁸ ma a partire del 1735 il nome di Johann Peter van Ghelen appare di nuovo come editore dei libretti del KTT, con le uniche eccezioni della *Finta pazzia di Bletolam*³⁹ e *Solinda*⁴⁰, stampate entrambe dal successore di Heyinger all'Università di Vienna, Leopold Johann Kaliwoda (1705–1781).⁴¹ Dal 1738 in poi, il traduttore dei libretti italiani in tedesco è menzionato di nuovo con una certa regolarità. Si tratta del figlio di van Ghelen, Johann Leopold (1708–1760),⁴² che aveva fatto carriera come avvocato e giudice della città, ma evidentemente aveva anche talento come traduttore, redattore ed autore di libretti. Ghelen scrisse anche i testi delle opere in lingua tedesca eseguite nel 1741, casi eccezionali nel repertorio del KTT: *Die glückliche Vorbedeutung*,⁴³ *Hypermnestra*,⁴⁴

Staats-Torheit des Brutus di Barthold Feind (Amburgo 1705, musica di Reinhard Keiser); il 'metodo' di Rademin di arrangiare brani musicali "en ridicul" si rivelò un grande successo. Egli stesso fece un secondo tentativo con *Runtzvaanscad, König deren Menschenfresser* (vedi nota 25), e il giovane attore Andreas Weidner seguì il suo esempio con *Bajazeth e Tamerlan*. Grazie al successo del nuovo genere s'inaugurò un secondo piccolo teatro nel 'Ballhaus' dei Francescani per le recite delle parodie d'opera italiana in tedesco e per le farse italiane. Cfr. ROBERT HAAS, *Wiener deutsche Parodieopern um 1730*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VIII, 1925–1926, 201–225.

37 Cfr. A. MAYER, *Wiens Buchdrucker-Geschichte*, II, 19–22.

38 In molti casi le date (o almeno l'anno) degli spettacoli possono essere ricostruite attraverso altre fonti coeve come il settimanale *Wienerisches Diarium* e le lettere di Georg Adam Hoffmann al conte Johann Adam di Questenberg, cfr. VLADIMIR HELFERT, *Zur Geschichte des Wiener Singspiels*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», V, 1922–1923, 194–209; J. PERUTKOVÁ, «*Der glorreiche Nahmen Adami*», 183–205.

39 LA FINTA PAZZIA / DI / BLETOLAM. / MUSICA-lisches Zwischen-Spiel. / [...]. / VIENNA d'AUSTRIA. / Appresso Leopoldo Giovan. Kaliwoda, Stampatore dell'Università.

40 SOLINDA / In / MUSICA- / lischem Zwischen-Spiel. / Nell' / Carnovale dell'Anno / M.DCC.XXXV. / VIENNA d'AUSTRIA. / Appresso Leopoldo Giov. Kaliwoda, / Stampatore dell'Università.

41 Cfr. A. MAYER, *Wiens Buchdrucker-Geschichte*, II, 25–28.

42 Cfr. *ivi*, 52–55.

43 [JOHANN LEOPOLD VAN GHELEN] *Die glückliche / Vorbedeutung / in einem Teutschen / MUSICA-/lischen Schau-Spiel / Bey Ihrer Kön. Maj. / unser allergnädigsten Landes-Fürstin / und Frauen / Frauen ec. / Fröhlicher Entbindung / Unter andern allgemeinen / Freuden-Bezeugungen / Auf dem privilegirten / TEATRO / In Wien vorgestellt. / 1741. / J. L. v. G. / Die Büchlein darüber / seynd in dem privilegirten Teatro zu bekommen.*

44 [JOHANN LEOPOLD VAN GHELEN] *HYPERMNESTRA / In einer Teutschen / OPERA / Auf dem Königl. privilegirten / TEATRO / In Wien / Vorgestellet / 1741. / Verfasset von / Johann Leopold van Ghelen. / Die Büchlein darüber / seynd in dem Comödien-Haus zu bekommen.*

Hypsipile,⁴⁵ e probabilmente anche *Aristheus*⁴⁶ (in questo testo manca ogni menzione dell'autore).⁴⁷ È senz'altro degno di nota che in nessuno dei libretti stampati del KTT si trovino i nomi dei cantanti (a differenza dei libretti pubblicati in altre città dell'Europa centrale, come Graz, Klagenfurt o Brno). Anche i compositori sono citati solo occasionalmente,⁴⁸ mentre negli anni '40 compaiono regolarmente i nomi dei coreografi⁴⁹ e del compositore della musica per i balletti, Ignaz Jakob Holzbauer.⁵⁰

Sguardo d'assieme sul repertorio del KTT

Nei primi tempi della doppia gestione di Borosini e Selliers, il repertorio del loro teatro era caratterizzato da una giustapposizione di commedie improvvisate con interpolazioni musicali sostanziose nella tradizione di Stranitzky (con Gottfried Prehauser nel ruolo di *Hanswurst*), di parodie in lingua tedesca delle opere italiane, di farse italiane e di drammi per musica, spesso d'origine veneziana, che sono al centro del presente contributo.

La prima opera seria pubblicata nel 1729 con la denominazione “intermezzi musicali” fu *La fuga d'Enea*,⁵¹ una versione abbreviata della *Didone abbandonata* di Pietro

45 [JOHANN LEOPOLD VAN GHELEN] HYPISIPILE / In einer Teutschen / OPERA / Auf dem Königl. privilegierten / THEATRO / In Wien / Vorgeestet. / J. L. v. G. / Die Büchlein darüber / seynd in dem Comödien-Haus zu bekommen. [p. 69: Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / Ihro Königl. Majest. Hof-Buchdruckern.].

46 ARISTHEUS / In einer Teutschen / OPERA / Auf dem Königl. privilegierten / THEATRO / In Wien / Vorgeestet. 1741. / Die Büchlein darüber / seynd in dem Comödien-Haus zu bekommen.

47 Dobbiamo a Jana Perutková la scoperta e lo studio di questi libretti; cfr. JANA PERUTKOVÁ, “Die glückliche Vorbedeutung” und “Aristheus”: *Unknown Libretti of German-Language Operas Performed in the Kärntnerthortheater in Vienna in 1741*, «*Musicologica Brunensia*», LIII, 2018, 121–153; EAD., *Die deutschsprachigen Opern am Theater nächst dem Kärntnerthor*, in *Das Wiener Kärntnerthortheater*, 447–471.

48 Johann Ignaz Beyer in *La villanella fatta contessa per amore* (1734), Antonio Vivaldi in *L'oracolo in Messenia* (1742), Ignazio Conti in *Ezio* (1742), Johann Adolph Hasse in *Arminio* (1747) e *La costanza supera tutto* (1747), Niccolò Jommelli in *Astianatte* (1747) e Giuseppe Carcani in *Alcibiade* (1748). Tuttavia bisogna aggiungere che gli spettacoli degli anni '40 erano stati creati in un contesto diverso, più vicino a quello della corte imperiale.

49 Si tratta di Franz Anton Hilverding, Antoine Philebois, Giuseppe Salomone e Francesco Turchi, tutti impiegati come ballerini e / o coreografi alla corte imperiale. I balletti eseguiti al KTT, alcuni dei quali sono descritti in dettaglio nei libretti, meriterebbero uno studio a sé stante.

50 PAUL CORNELSON, voce *Holzbauer, Ignaz (Jakob)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. II, 744; ANDREA HARRANDT, voce *Holzbauer, Ignaz Jakob*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Holzbauer_Ignaz.xml (accesso del 17.6.2024).

51 INTERMEZZI / MUSICALI, / INTITOLATI / LA FUGA / D'ENEA / CAVATI / DALLA DIDONE. / *Da recitarsi* / NEL / THEATRO / PRIVILEGGIATO / *Da Sua Maestà Cese-*

Metastasio, rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1724 con musica di Domenico Sarro.⁵² Il libretto del KTT si è conservato, a differenza della partitura, andata perduta;⁵³ perciò non è possibile affermare con chiarezza se la musica de *La fuga d'Enea* si basi su una delle precedenti versioni di Domenico Sarro (Napoli 1724), Tomaso Albinoni (Venezia 1725), Nicola Porpora (Reggio Emilia 1725) o Leonardo Vinci (Roma 1726), o se sia stata composta *ex novo*. L'ampia diffusione delle arie di Albinoni ed i numerosi collegamenti con Venezia fanno supporre che la musica di Albinoni sia stata utilizzata come base per la versione viennese.

Nello stesso anno della rappresentazione de *La fuga d'Enea* al KTT, l'imperatore Carlo VI nominò Pietro Metastasio poeta cesareo. Forse in considerazione di ciò, Borosini e Selliers, in quanto artisti di corte, rappresentarono nel 1731 e 1732 altre due opere metastasiane, *Alessandro nelle Indie*⁵⁴ e *Artaserse*,⁵⁵ entrambe eseguite a Roma poco prima, nel 1730, con musica di Leonardo Vinci. Questi tre drammi per musica sarebbero poi apparsi ripetutamente nel repertorio del KTT; *Didone abbandonata* con particolare frequenza nel 1729 (come *La fuga d'Enea*), 1740 (1741) e 1747.⁵⁶ Ma anche quasi tutte le altre opere serie di Metastasio conosciute fino ad allora (*Siface re di Numidia*, *Didone abbandonata*, *Siroe re di Persia*, *Ezio*, *Catone in Utica*, *Semiramide riconosciuta*, *Alessandro nell'Indie*, *Demetrio*, *Issipile*, *Artaserse*, *Adriano in Siria*, *Demofonte*, *L'Olimpiade*, *La clemenza di Tito*, *Temistocle*, *Antigono*) trovarono la loro strada nel repertorio del KTT, se non nella loro interezza, almeno con numeri vocali inseriti anche in opere non metastasiane a mo' di pasticcio, secondo una prassi dell'epoca molto diffusa.⁵⁷

rea [!], / e Cattolica / IN VIENNA, / L'ANNO M.DCC.XXIX. / VIENNA d'AUSTRIA, / Appresso Andrea Heyinger, Stampatore di questa Università.

52 Cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Pietro Metastasio / Domenico Sarro u. a.*, "Didone abbandonata". Eine Opera seria, in *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890*, a cura di Daniel Winkler, Sabine Schrader e Gerhild Fuchs, Berlino, Theater der Zeit 2015 («Recherchen», 118), 191–211.

53 Si sono conservate solo pochissime partiture che possono essere attribuite alle rappresentazioni nel KTT; si veda R. STROHM, *Das Musikrepertoire der italienischen Opern am Kärntnerorttheater*, 489–492.

54 ALESSANDRO / NELLE INDIE / INTERMEZZO / MUSICALE / DA RECITARSI / NEL / TEATRO PRIVILEGGIATO / Da Sua Maestà Cesarea, e Cattolica / IN VIENNA, / L'ANNO MDCCXXXI. / [...] VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Andrea Heyinger Stampatore di questa Università.

55 ARTAXERXES. / MUSICA-/lisch Italiänisches / Zwischen-Spiel, / Vorgestellt / Auf dem von Ihro Röm. Kaiserl. und Königl. Cathol. Majestät Privilegirten / THEATRO in Wien, 1732.

56 Cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS e JUDIT ZSOVÁR, "Didone abbandonata"-Aufführungen am Wiener Kärntnerorttheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in *Didone come soggetto nel dramma per musica*, a cura di Milada Jonášová e Tomislav Volek, Praga, Academia 2018 («L'opera italiana nei territori boemi durante il Settecento», 3), 213–232.

57 Cfr. REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Colonia, Arno Volk Verlag 1976, vol. 1 («Analecta Musicologica», 16/1), 245–260; vol. 2 («Analecta Musicologica», 16/2),

Dal 1730 in poi, la frequenza delle rappresentazioni operistiche al teatro pubblico del KTT aumentò notevolmente, raggiungendo un massimo di dodici nel 1734. Si chiamavano ancora “intermezzi musicali” o, in traduzione tedesca, “Musicalisch-Italiänische Zwischenspiele”, ma si basavano sui drammi per musica più popolari dell'epoca, di solito con interventi di revisione radicali.

Con la morte di Francesco Ballerini nel 1734, il suo privilegio esclusivo cadde, e con esso l'ultimo ostacolo all'esecuzione di opere complete; a partire da questa data Borosini e Selliers poterono rendere le loro produzioni sempre più elaborate e impegnative, il che si ripercosse anche sulla dimensione dei libretti. Particolarmente degno di nota è il caso di *Gianguir*, in cui l'opera originale in cinque atti di Apostolo Zeno⁵⁸ fu estesa a due parti di tre atti ciascuna,⁵⁹ con solo poche somiglianze tra il modello e l'adattamento per il KTT del 1746.

266–285; ID., voce *Pasticcio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan 1980, vol. 14, col. 289; ID., *Handel's Pasticcis*, in *Essays on Handel & Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press 1985, 164–211; ID., *Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern*, in «*Per ben vestir la virtuosa*». *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, a cura di Daniel Brandenburg e Thomas Seedorf, Schliengen, Argus 2011, 62–79; ID., *Italian Pasticcio Opera, 1700–1750: Practices and Repertoires*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*, a cura di Berthold Over e Gesa zur Nieden, Bielefeld, Transcript 2021 («Mainzer Historische Kulturwissenschaften», 45), 45–68; DAGMAR GLÜXAM, voce *Pasticcio*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pasticcio.xml (accesso del 17.6.2024); RAINER HEYINK, voce *Pasticcio* in *MGG Online*, a cura di Laurenz Lütteken, Kassel-Stuttgart-New York, Bärenreiter-Metzler 1997, col. 1497; <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13525>; BERTHOLD OVER, *Paradigmen musikalischer Mobilität: Handels Pasticcis*, «Händel-Jahrbuch», LXV, 2019, 85–103; dal 2017 al 2022 si è svolto un progetto di ricerca tedesco-polacco sul tema del pasticcio, sotto la direzione di Aneta Markuszewska e Gesa zur Nieden, cfr. <https://www.pasticcio-project.eu/> (accesso del 17.6.2024).

58 APOSTOLO ZENO, *Gianguir*, in *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno Già Poeta e Istorico di Carlo VI. Imperadore E ora della S. R. Maestà di Maria Teresa Regina d'Ungheria, e di Boemia ec. ec.*, Venezia, Giambattista Pasquali 1744, vol. II, 183–280.

59 DEL / GIANGUIR / PARTE PRIMA. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL PRIVILEGIATO / TEATRO / DI / S. S. C. R. MAESTA / IN VIENNA, / NEL CARNEVALE / *Dell'Anno MDCCXLVI.* / Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di S. S. C. R. M. + DEL / GIANGUIR / PARTE SECONDA. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL PRIVILEGIATO / TEATRO / DI / S. S. C. R. MAESTA / IN VIENNA, / NEL CARNEVALE / *Dell'Anno MDCCXLVI.* / Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di S. S. C. R. M. [libretto italiano] – GIANGUIR. / Der / Erste Theil. / Aufgeführt / In einer / Musicalischen Opera / Auf dem / Von Ihro Kaiserlich-Königlichen / Majestät / Privilegirten / THEATRO / In Wien / In der Faschings-Zeit 1746. / In das Teutsche übersetzt von J. L. v. G. / Wien / gedruckt bey Joh. Peter v. Ghelen / Ihro Röm. Kaiserl. Königl. Majestät Hof-Buchdruckern. + GIANGUIR / Der / Anderte Theil. / Aufgeführt / In einer / Musicalischen Opera / Auf dem / Von Ihro Kaiserlich-Königlichen / Majestät / Privilegirten / THEATRO / In Wien / In der Faschings-Zeit 1746. / Wien / gedruckt bey Joh. Peter v. Ghelen / Ihro Röm. Kaiserl. Königl. Majestät Hof-Buchdruckern. [libretto tedesco].

Nella scelta dei temi e dei luoghi spiccano i soggetti esotici ambientati in India (Impero Moghul), Persia, Cina, Giappone, Egitto o Impero Ottomano. In alcuni casi si traslavano i luoghi originali in un ambiente esotico, come era il caso di *Xio re della Cina*, eseguito nel 1730.⁶⁰ Il punto di partenza è il libretto *Tullio Ostilio* di Adriano Morselli (Venezia 1685) nella sua rielaborazione sotto il titolo *I tre difensori della patria* (Venezia 1729, musica di Giovanni Battista Pescetti), ambientata nella Roma del secolo VIII a. C., ma il gusto per l'esotismo orientale spinse a una traslazione della trama in Cina. Tuttavia, ci fu anche un'altra rappresentazione dell'opera di Morselli al KTT nel 1740, in cui l'ambientazione originale nella Roma prerепubblicana fu mantenuta.⁶¹ Un altro esempio è *L'ingratitude castigata* (1733),⁶² basata sull'omonima opera di Francesco Silvani; in questo caso l'ambientazione norvegese divenne cinese, e, a complicare ulteriormente le cose, si cambiarono i nomi dei protagonisti e si aggiunsero addirittura figure nuove, quali i giannizzeri, che non hanno nulla a che spartire né con la Norvegia né con la Cina.

La preferenza per tali luoghi esotici corrispondeva al gusto delle opere italiane a cavallo tra Sei e Settecento⁶³ e offriva molte possibilità interessanti per gli scenografi e

60 Musicalisch-Italiänisches / Zwischen-Spiel / Gezogen aus / XIO / RE DELLA CHINA. / Vorgestellet / Auf dem von Ihro Röm. Kays. und Königl. Cathol. Majest. Privilegirten / THEATRO / In Wienn. / Ins Teutsche übersetzt von RADEMIN. / Wienn / gedruckt bey Andreas Heyinger, Universit. Buchd.

61 I TRE DIFENSORI / DELLA PATRIA. / DA CANTARSI / NEL / TEATRO / Privilegiato da S.M. C. e Cat. / IN VIENNA. / Nell'Anno M.DCC.XL. // *Die drey / Beschützer des Vatterlandes.* / In einem / MUSICA-/lischen Schau-Spiel / Auf dem Kais. Privileg. Theatro in Wien / Vorgestellet. / Im Jahr 1740. / Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen der Röm. Kaiserl. Majest. Hof-Buchdruckern.

62 L'INGRATITUDE / CASTIGATA. / MUSICALI- / sches Zwischen-Spiel. [...] s.l., s.a.

63 Cfr. ANGELO MICHELE PIEMONTESE, *Persia e persiani nel dramma per musica veneziano*, in *Opera e libretto*, vol. II, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki 1993 («Studi di musica veneta»), 1–34; THOMAS BETZWIESER, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber, Laaber Verlag 1993; KII MING-LO, *China-Mythen im italienischen Opernlibretto des Settecento*, in *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*, a cura di Peter Csobádi et alii, Anif-Salzburg, Mueller-Speiser 2003, 185–202; ELLEN T. HARRIS, *With Eyes on the East and Ears in the West: Handel's Orientalist Operas*, «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI/3, 2006, 419–443; WENDY HELLER, *Venezia in Egitto: Egyptomania and Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni 2006, 141–155; JEAN-FRANÇOIS LATTARICO, *Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, in *Le arti della scena*, 157–173; MELANIA BUCCIARELLI, *Echi tassiani e rappresentazioni dell'Oriente al Teatro S. Angelo di Venezia*, in *Le arti della scena*, 217–233; CESARE FERTONANI, *Vivaldi e l'esotico*, in *Le arti della scena*, 299–309; ANGELA ROMAGNOLI, «All'uso Mogollo». *Das Reich der Moguln in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, in *Italian Opera in Central Europe*, III, 161–189; RALPH P. LOCKE, *Exotismus in der Opera seria*, in *Händels Opern*, a cura di Arnold Jacobshagen e Panja Mücke, Laaber, Laaber Verlag 2009 («Das Händel-Handbuch», 2), 231–235; ID., *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press 2015; ID., *Alexander der Große und der indische Raja Puru: Zur Exotik*

i costumisti. Purtroppo sappiamo ancora molto poco della realizzazione effettiva delle produzioni operistiche al teatro privilegiato; non conosciamo nemmeno i nomi degli scenografi e dei costumisti, ma possiamo supporre che abbiano lavorato nello stile dei membri della famiglia di architetti teatrali Galli Bibiena e del costumista Daniele Antonio Bertoli attivi alla corte imperiale viennese. Non è nemmeno escluso che questi stessi artisti, o membri delle loro officine, siano stati coinvolti nelle produzioni del teatro pubblico.⁶⁴

Oltre a soggetti esotici nel repertorio si trovano anche molti dei drammi allora più in voga ambientati nell'antichità greca e romana, o – più raramente – basati sull'epica cavalleresca rinascimentale, in particolare *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso e *Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto. Il mondo medievale delle Crociate fu al centro di *Armida* (1730)⁶⁵ e di *Armida abbandonata* (1734),⁶⁶ ed i più celebri episodi dell'*Orlando furioso* furono alla base di *Angelica e Medoro* (1738).⁶⁷

in einem Libretto Metastasio's und in darauf basierenden Opern von Hasse und Händel, in *Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900)*, Würzburg, Ergon 2017 («Helden-Heroisierungen-Heroismen», 5), 127–144; ADRIENNE WARD, *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage*, Lewisburg, Bucknell University Press 2010; REINHARD STROHM, *Türken, Inder, Indianer: Abstufungen des Zivilisationsmythos im Musiktheater der Händelzeit*, «Händel-Jahrbuch», LXV, 2019, 35–47; LIVIO MARCALETTI, *Alexander der Große, Bacchus und die Begegnung mit dem Orient in der venezianischen Oper vor Händel*, «Händel-Jahrbuch», LXV, 2019, 233–244.

64 Le scenografie sono spesso descritte in dettaglio nei libretti e corrispondono alle decorazioni tipiche dell'epoca, così come venivano utilizzate nell'opera seria in tutta Europa. Tuttavia, solo pochi disegni di questo periodo sono sopravvissuti; cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Ein überraschender Fund im Sammlungsbestand der Handzeichnungen des Wiener Theatermuseums. Bühnenbilder aus der Wiener Werkstatt der Galli Bibiena für ein mährisches Adelstheater*, in *25 Jahre Theatermuseum im Palais Lobkowitz*, a cura di Christiane Mühlegger-Henhapel, Vienna, Holzhausen 2016 («Schriften des Theatermuseums»), 91–103; J. PERUTKOVÁ, «*Der glorreiche Nahmen Adami*», 254–271.

65 INTERMEZZI / MUSICALI / TRATTI / DALL' ARMIDA. / *Da recitarsi / Nell / TEATRO / PRIVILEGGIATO / Da Sua Maestà Cesarea, e / Cattolica / IN VIENNA, / L'ANNO MDCCXXX. / VIENNA d'AUSTRIA, / Appresso Andrea Heyinger, Stampatore di questa Università.*

66 ARMIDA ABBANDONATA, / *Die verlassene Armida. / MUSICA-lisches Zwischen-Spiel. / [...]* s.l.s.a.

67 ANGELICA / E MEDORO. / DA CANTARSI / NEL / TEATRO / Privilegiato da S.M. C. e Cat. / in VIENNA. / Nell'Anno MDCCXXXVIII. / Nel mese di Settembre. // ANGELICA / und MEDORO. / In einem / MUSICA-lischen Zwischen-Spiel / Auf dem Kaiserlich-Privilegirten / Theatro in Wien / Vorgestellet / Im Jahr 1738. Im Monat Septembri. / Ubersetzt von Johann Leopold v. Ghelen. / Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / der Röm. Kaiserl. Königl. und Catholis. Majestät Hof-Buchdruckern. – *Argomento*: «Sono tanto noti gl'incanti d'ALCINA, la pazzia di ORLANDO, le aventure di ASTOLFO, e di RUGGIERO, come il poter di Malagiggi, di Logostilla, e di Melissa, ch'è superfluo il trarne l'argomento, mentre nell'ORLANDO furioso si trova il tutto con gran chiarezza espresso».

Inoltre, tre personaggi ben noti della letteratura – Faust, Amleto e Don Chisciotte – approdarono sul palcoscenico del KTT: Faust apparve nel 1736 in una strana miscela di lingua tedesca e italiana, di prosa e di versi,⁶⁸ mentre Amleto fu il protagonista di due opere, entrambe basate su *Amleto* di Apostolo Zeno e Pietro Pariati (Venezia 1705, *more veneto*): *La finta pazzia di Bletolam*⁶⁹ (1735) ed *Amleto*⁷⁰ (1742). Anche la figura di Don Chisciotte appare nel teatro pubblico, probabilmente sulla scia del grande successo già ottenuto nel teatro di corte dalle tre opere *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Apostolo Zeno e Pietro Pariati / Francesco Bartolomeo Conti, 1719)⁷¹, *Don Chisciotte in corte della duchessa* (Giovanni Claudio Pasquini / Antonio Caldara 1727) e *Sancio Panza governatore dell'isola di Barattara* (Giovanni Claudio Pasquini / Antonio Caldara, 1733).⁷² Queste opere, basate sul celebre romanzo di Miguel de Cervantes, ispirarono anche i drammaturghi del teatro pubblico di Vienna che crearono *Amor medico ossia Il Don Quijote*⁷³ (1739 e 1744) e *Don Chisciotte credendosi all'inferno*⁷⁴ (1740) allo scopo di intrattenere il pubblico del KKT con un soggetto comico. Questo vale

68 Cfr. JOHANNES BOLTE, *Bruchstücke einer Wiener Faust-Komödie vom Jahre 1731*, «Euphorion», XXI, 1914, 129–136.

69 Vedi nota 39.

70 AMBLETO. / Drama per Musica / DA RAPPRESENTARSI / NEL PRIVILEGIATO / TEATRO / Di Sua Maestà Reale / IN VIENNA, / NELL'ANNO 1742. / Appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Sua Maestà Regia. [libretto italiano] – AMBLETO. / Musicalisches / Schau-Spiel / Aufgeführt / Auf dem Königlichen / privilegirten / THEATRO / In Wien 1742. / Übersetzt von J. L. v. G. / Die Büchlein darüber, seynd in dem Comödien-Haus zu bekommen.

71 Cfr. ADRIANA DE FEO, “*Don Chisciotte in Sierra Morena*” (Vienna, 1719) e la collaborazione tra Zeno e Pariati, in *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interactions*, a cura di Nadia Amendola, Alessandro Cosentino e Giacomo Sciommeri, Roma, Società Editrice di Musicologia 2019, 95–106.

72 Cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Don Quijote auf der Wiener Bühne*, in *Denkmodelle*, Akten des Achten Spanisch-Österreichischen Symposions (Tarragona, 13.–18. Dezember 1999), a cura di Jordi Jané, Tarragona, Universitas Tarraconensis 2000 («Sonderheft», 1), 95–120.

73 AMOR MEDICO. / O SIA IL / DON CHISCIOTTE. / DA CANTARSI / NEL / TEATRO / Privilegiato da S.M. C. e Cat. / IN VIENNA. / Nell'Anno M.DCC.XXXIX. // *Die / Liebe ein Artzt. / Oder DON QUIXOTE. / IN EINEM / MUSICA- / lischen Schau-Spiel / Auf dem Kais. Privileg. Theatro in Wien / Vorgestellt. / Wien, gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / der Röm. Kaiserl. Majest. Hof-Buchdruckern. – Come suggerisce il titolo, la commedia *L'Amour médecin* di Jean-Baptiste Molière fu il punto di partenza della trama, che fu arricchita di episodi di Don Chisciotte; cfr. *l'Argomento*: «[...] Le pazzie poi di Don Chisciotte, che sono introdotte per dare un ridicolo piacevole alla favola, per maggior divertimento di questo comico componimento».*

74 DON CHISCIOTTE / CREDENDOSI / ALL'INFERNO. / DA CANTARSI / NEL / TEATRO / Privilegiato da S.M. C. e Cat. / IN VIENNA. / Nell'Anno M.DCC.XL. // *DON QUIXOTE / Seiner Meinung nach / In der Hölle. / In einem / MUSICA- / lischen Schau-Spiel / Auf dem Kais. Privileg. Theatro in Wien / Vorgestellt. / Im Jahr 1740. / Wien, gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen, der Röm. Kaiserl. Majest. Hof-Buchdruckern. – Cfr. l'Argomento*: «[...] Don Chisciotte, e Sancio, che nel medesimo tempo andavano errando per quei luoghi, davano campo a Ramiro di far loro diverse burle, le quali più ampiamente si raccoglieranno dalla presente composizione, fatta unicamente, ad oggetto di diver-

anche per l'adattamento di un'altra opera carnevalesca della corte imperiale,⁷⁵ *Le risa di Democrito* di Nicolò Minato (1670, 1673, 1700), rappresentata due volte al KTT nel 1737⁷⁶ e nel 1742.⁷⁷

Questi libretti di carattere comico erano gli unici drammi musicali provenienti dal teatro di corte,⁷⁸ mentre la maggior parte dei pasticci prodotti nel KTT fino al 1740 si basavano su testi di autori già citati, come Antonio Salvi, Francesco Silvani, Matteo Noris, Domenico Lalli o Apostolo Zenò (nella sua fase veneziana).

Come sopra indicato, il poeta cesareo Pietro Metastasio è un caso particolare, molto presente nel repertorio del KTT fin dall'inizio, soprattutto con le sue opere serie scritte prima dell'arrivo a Vienna. Negli anni Quaranta si nota un fortissimo aumento dei drammi musicali basati su testi di Metastasio, forse a causa dei cambiamenti avvenuti nel sistema teatrale viennese. Nel 1741 la regina Maria Teresa commissionò a Joseph Carl Selliers (ormai unico direttore del KTT) anche la produzione delle opere di corte di carattere celebrativo. Allo stesso tempo, gli lasciò un edificio prima utilizzato per il gioco della pallacorda (*Ballhaus*), nel frattempo abbandonato, a condizione che lui lo trasformasse in teatro d'opera e di commedia in prosa ("Opern: und respective Comoedien-Hauß"), con una gestione impresariale come quella del KTT. Selliers ricevette l'incarico di produrre ogni giorno un'opera o una commedia, a seconda dei desideri e del gusto della corte, però a suo rischio e pericolo.⁷⁹ Questa operazione re-

tirne l'occhio, perché vi sarà da vedere: l'orecchie, perché vi sarà musica buona: e la lingua, perché non mancheranno motivi, per pater [!] criticare».

75 Cfr. CLAUDIA MICHELS, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. (1711–1740). Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Wien, Hollitzer Verlag 2019 («Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation», 4).

76 LE RISA / DI / DEMOCRITO. / DA CANTARSI / NEL / TEATRO / Privilegiato da S. M. C. e / Cat. In VIENNA. / Nell'Anno MDCCXXXVII. / Nel mese di Settembre. // Das Gelächter / Des / DEMOCRITUS. / In einem / MUSICA- / lischen Schau-Spiel / Auf dem Kaiserl. Privilegirten / Theatro in Wien / Vorgestellt / Im Jahr 1737. im Monat September. / Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / der Röm. Kaiserl. und Königl. Cathol. Majestät Hof-Buchdr.

77 LE RISA / DI / DEMOCRITO. / OPERA BURLESCA, / DA RAPPRESENTARSI / NEL PRIVILEGIATO / TEATRO / Di Sua Maestà Reale la Regina d'Ungheria, e Boemia &c. / IN VIENNA, / NELL'ANNO 1742. / Appresso Giovan Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maestà Regia.

78 Oltre a *Leucippe Phestia* (Nicolò Minato, 1678) che servì come modello per INTERMEZZI / MUSICALI / TRATTI / DALLA / LEUCIPPE: / *Da recitarsi* / Nell' / TEATRO / PRIVILEGGIATO / *Da Sua Maestà Cesarea, e Cattolica* / IN VIENNA, / L'ANNO MDCC. XXX. / VIENNA d'AUSTRIA, / Appresso Andrea Heyinger, Stampatore di questa Università.

79 Cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745. Ein Wendepunkt?*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, a cura di Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Vienna-Colonia-Weimar, Böhlau 2013 («Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge», 24), 109–123: 112–113.

se più labili i confini tra il teatro di corte e il teatro pubblico, ragion per cui non è più possibile verificare con certezza dove le recite delle opere abbiano effettivamente avuto luogo. Il riferimento al “teatro privilegiato imperiale e reale” sul frontespizio dei libretti si riferiva di solito al KTT, ma solo l’aggiunta “il nuovo teatro privilegiato” rende chiaro che si tratta del *Theater nächst der Burg* (teatro presso il palazzo imperiale), aperto nel 1741. In ogni caso, negli anni ’40 non c’è più una differenza significativa tra i repertori dei due teatri,⁸⁰ poiché tutte le produzioni non erano più destinate a compiacere in primo luogo i cittadini viennesi, ma la corte. La situazione cambiò solo con la ristrutturazione del *Theater nächst der Burg* sotto il nuovo impresario, il barone Rocco di Lopresti (1703–1784),⁸¹ e la sua riapertura con la *Semiramide riconosciuta* di Pietro Metastasio e musica di Christoph Willibald Gluck il 14 maggio 1748. In seguito, il KTT fu utilizzato per il teatro di prosa, e solo nel XIX secolo tornò ad essere un importante teatro lirico.

80 Cfr. CLAUDIA MICHELS, *Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle*, in *Im Dienste einer Staatsidee*, 125–158.

81 Cfr. IRENE BRANDENBURG, ALEXANDER RAUSCH, voce *Lo Presti (Lopresti, dello Presti), Familie*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/LoPresti_Familie.xml (accesso del 17.6.2024).

21. I PRIMI LIBRETTI DI COMMEDIE PER MUSICA A VIENNA (1729–1748)

DRAMMATURGIA, ADATTAMENTI, RICEZIONE

Lorenzo Mattei (Bari)

Abstract: This essay examines a dozen Italian librettos relating to performances of Italian comedies staged in Vienna between 1731 and 1748, from Reutter's *La Pazienza di Socrate con due mogli* to Holzbauer's *La fata meravigliosa*. In those years the theatrical taste of the Viennese patronage appreciated the new Neapolitan dramaturgical models of Bernardo Saddumene (*La fantesca*) and Antonio Palomba (*L'Orazio; Il chimico poeta*). The Mingotti company played a decisive role in the phenomenon of comic melodramas export in 1747–1748, however the operatic productions in previous years are still to be investigated. The analysis of librettos and surviving scores from 1729 to 1748 helps clarifying the network of relationships between impresarios and opera companies, and outlines the Viennese adaptations, showing the persistence of some melodramaturgical local *topoi* like the comic servant *Hanswurst*.

Keywords: Italian musical Comedy, Don Chisciotte, Francesco Bartolomeo Conti.

Nel Seicento l'unica tradizione operistica unitaria e continuata fu quella del dramma per musica veneziano. Rispetto a questa tradizione nazionale e pubblica, le opere costruite alla stregua di commedie costituirono una variante cittadina, colta e privata: ne furono esempi i drammi civili rusticali di Moniglia a Firenze (*Il podestà di Colognole*, 1657) e quelli di cappa e spada di Rospigliosi a Roma, o i libretti avventurosi e romanzeschi di Maggi a Milano (*La farsa musicale*, 1664) e di Paoletta con musiche di Provenzale a Napoli (*Lo schiavo di sua moglie*, Napoli 1672).¹ Alcuni spazi per la comicità erano garantiti dalla presenza di personaggi di bassa estrazione sociale, caratterizzati da vizi e debolezze, che continuarono ad agire, in numero variabile da uno a quattro, nelle opere di soggetto eroico fino agli anni '20 del Settecento. L'ambiente teatrale di Vienna non fece eccezione e sviluppò un proprio filone di drammi su soggetti moral-politico-satirici inaugurato nel 1670 da *Le risa di Democrito*, sul libretto di Nicolò Minato e musiche di Antonio Draghi con inserti dello stesso imperatore

1 Cfr. LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT 1991, 217.

Leopoldo I.² Una sua ripresa con l'intonazione di Pistocchi inaugurò il primo carnevale del XVIII secolo, tornando poi sulle scene di corte ancora con nuove musiche nel 1737 e nel 1742, quasi a voler omaggiare, a più di settant'anni di distanza, una sorta di monumento musicale d'una tradizione autoctona.³

Alle origini della commedia per musica a Vienna: la tradizione tragicomica

Se si eccettuano da un lato i lazzi dei personaggi grotteschi presenti in soli nove drammi per musica⁴ e, dall'altro, gli otto intermezzi sul modello veneziano cantati tra il 1713 e il 1718,⁵ si può notare come nei teatri viennesi la comicità musicale consolidò un proprio ambito soltanto nel genere della tragicommedia. Questi i titoli allestiti a Vienna nell'arco di un trentennio abbondante:⁶

-
- 2 Su Draghi si rimanda a «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». Antonio Draghi da Rimini a Vienna, atti del convegno internazionale di studi (Rimini, 5-7 ottobre 1998), a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca, LIM 2000. Per una rassegna delle opere viennesi nella prima metà del Settecento cfr. FRANK HUSS, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Tesi di Dottorato, Università di Vienna 2003; e la monografia tratta dalla ricerca dottorale di CLAUDIA MICHELS, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI (1711-1740). Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Vienna, Hollitzer 2019 («Publikationen des Instituts für Österreichische Musikkdokumentation», 4).
- 3 Il caso è simile ai revival a Firenze del *Finto chimico* di Villifranchi (1686, 1720, 1732) o, a Bologna degli *Inganni amorosi scoperti in villa* di Landi-Aldovrandini (1696, 1725, 1728, 1747) e *I diporti d'amore in villa* di Buini (1681, 1729, 1746).
- 4 Nel seguente elenco si indica tra parentesi il numero di personaggi comici che agiscono nel dramma: 1700 *La costanza di Ulisse* di Cupeda-Badia (1); 1707 *L'Alboino* di n.n.-Ziani (1); 1707 *L'Etearco* di Stampiglia-Bononcini (2); 1708 *Mario fuggitivo* di Stampiglia-Bononcini (3); 1710 *Il trionfo dell'amici-zia* di Ballerini-Conti (1); 1711 *Alba Cornelia* di Pariati e Conti-Caldara (2); 1711 *Caio Marzio Coriolano* di Pariati-Caldara (2); 1726 *Spartaco* di Pasquini-Porsile (1).
- 5 1713 *L'ammalato immaginario* n.n.-Vinci; 1714 *Tuberone e Dorimena* di Pariati-Conti; 1715 *Bagatella, Patatucca e Mamalocco e Galantina e Pampalungo* di Pariati-Conti; 1716 *Barlafuso e Pipa* di Rinaldi Cantù-Conti; 1717 *Grilletta e Pimpinone* di Pariati-Conti; 1717 *Lisetta e Astrolobo* di Widman-Gasparini; 1718 *Terremoto, Farfalletta e Girona* di Pariati-Conti. La tradizione degli intermezzi a Vienna si riattivò con la compagnia dei Piccoli Olandesi di Nicolini a partire dalla primavera 1747 (*Il tutore e la pupilla, L'impresario delle isole Canarie, Il Tracollo*). Nel 1748 si cantarono altri tre intermezzi: *Il vedovo, La fantesca e Il barcarolo*. Non è certo se il 15 ottobre 1746 nel teatro di corte fu cantata la *Serva padrona* di Pergolesi. Per una sintesi sull'intermezzo comico cfr. LUCIO TUFANO, *L'intermezzo, Napoli e l'Europa, in Il contributo italiano alla storia del pensiero. La musica*, direttore scientifico Sandro Cappelletto, Roma, Treccani 2018, 269-278.
- 6 Sul teatro comico a Vienna cfr. PHILIPP KREISIG, *Neapel – Wien – Dresden. Die Commedia per musica als höfische Oper*, «Die Musikforschung», LXIV, 2011, 245-258. Per una sintesi generale sul concetto di tragicomico cfr. ROBERTO GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma*, Milano, Mimesis 2011.

– 1703 <i>L'Esopo</i>	n.n.-Ziani	(4 buffi)
– 1716 <i>Il finto Policàre</i>	Pariati-Conti	(4 buffi)
– 1719 <i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i>	Zeno/Pariati-Conti	(5 buffi)
– 1720 <i>Il pastor finto</i>	Delaurenti-n.n.	(4 buffi)
– 1721 <i>Alessandro in Sidone</i>	Zeno/Pariati-Conti	(2 buffi)
– 1722 <i>Archelao re di Cappadocia</i>	Pariati-Conti	(2 buffi)
– 1723 <i>Creso</i>	Pariati-Conti	(2 buffi)
– 1724 <i>Penelope</i>	Pariati-Conti	(2 buffi)
– 1727 <i>Don Chisciotte in corte della duchessa</i>	Pasquini-Caldara	(4 buffi)
– 1737 <i>Alessandro in Sidone</i>	Zeno/Pariati-Bononicni	(1 buffo)

Come si evince da un rapido sguardo all'elenco, dopo *L'Esopo* di Ziani del 1703 bisognò attendere gli esiti della collaborazione tra Pariati e Conti nel 1716 con *Il finto Policàre* e, nel 1719, con il fortunato *Don Chisciotte in Sierra Morena* perché a Vienna si insediassero appieno il filone delle tragicommedie – affermazione concomitante con la messa al bando delle scene comiche nel dramma per musica in Italia – dotato d'una tipicità drammaturgica che lo distinse da quello veneziano coevo, ben rappresentato da alcuni titoli come il *Nerone detronato* (di Miti e Pescetti) o *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza* (di Miani e Apolloni). Erano gli anni in cui al teatro del Cocomero di Firenze si impasticciavano i vecchi libretti di Moniglia e a Bologna si allestivano gli spettacoli comici curati nel testo e nella musica da Giuseppe Maria Buini. Sperimentazioni tutte all'insegna di un'invasione delle componenti performative e dell'estrema mescolanza tra generi, stili e registri linguistici, simboleggiata dal cortocircuito che si veniva a creare, ad esempio, tra il dialetto usato e la città della messinscena: a Bologna Cola parlava napoletano in *Amor non vuol rispetti* di Buini, nelle *Frenesie d'amore*, dello stesso autore, a Venezia la vecchia Crespa s'esprimeva in bolognese e al teatro Nuovo di Napoli s'usava il veneziano nel *Nerone detronato* di Pompilio Miti.

Oggetti teatrali restii a lasciarsi inquadrare in precise tassonomie, le tragicommedie viennesi prevedevano un fitto intreccio fra le vicende dei personaggi alti e bassi; in essi anche sovrani ed eroi erano mossi da una decisa irrequietezza gestuale e da un ipertrofismo performativo che finiva col tratteggiarli in direzione grottesca.⁷ Queste produzioni proteiformi e d'un gusto retrospettivo, ospitate sempre durante le stagioni di carnevale, formarono un *corpus* all'interno del quale s'inserirono i primi esperimenti

7 Talvolta anche le opere serie sono intrise di spirito comico: si prenda lo *Spartaco* di Pasquini-Porsile del 1726 dove il personaggio mattatore Trasone non è confinato in coda agli atti bensì agisce lungo l'intera opera, ricca di duettini e caratterizzata da un linguaggio tipico della commedia che si estende anche ai personaggi aulici (l'incontro di Spartaco con la moglie è spassoso al pari di una scena buffa napoletana). Va però precisato che dopo lo *Spartaco* non si trovano più personaggi buffi nei drammi per musica dati sulle scene viennesi.

di commedie per musica nel piccolo teatro di corte, inizialmente concepiti a prescindere da qualsiasi tipo di adeguamento ai modelli di Napoli e di Venezia.⁸ Vienna infatti seguì una palese autarchia produttiva e restò a lungo un centro estraneo ai circuiti teatrali delle compagnie di comici, poiché i meccanismi del sistema produttivo imperiale erano molto più complessi rispetto a quelli di altre realtà come Graz, Amburgo, Mannheim, Dresda o Bratislava.⁹

Accanto alle tragicommedie va poi ricordato un gruppo di commedie in prosa recitate a palazzo in opportuni saloni tra il 1710 e il 1737 da una compagnia di «paggi di corte» specializzata nel rielaborare drammi del Seicento spagnolo (di Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Rojas Zorrillas) o nel riprendere le riscritture di autori spagnoli confezionate da Bartolomei, Fagioli e Gigli. In questi testi, che intendevano proporre alla corte esempi di commedia “regolata” d’autore, ampio spazio d’azione era lasciato alle maschere di Arlecchino e Brighella, funzionali all’inserimento di gag e all’aumento del movimento scenico. Questi i titoli degli spettacoli documentati a corte:

- 1710 *Il trespolo* (Ricciardi, Bologna 1669)
- 1723 *Un pazzo guarisce l'altro* (G. Gigli, Siena 1698)
- 1726 *Il Cavalier Bevagna* (musiche di Borosini)
- 1727 *Le gelose cautele* (M. Bartolomei Firenze 1668 da Francisco de Rojas Zorrilla; con arie nei balli di Matteis; scene di Giuseppe Galli Bibiena)
- 1729 *L'amicizia pagata*
- 1729 *Il sciocco deluso* (con arie nei balli di Matteis; scene di Antonio Galli Bibiena)
- 1737 *Il trespolo tutore* (Ricciardi, Bologna 1669)

8 Cfr. KONSTANTIN HIRSCHMANN, “Mezzanità de’ caratteri e dello stile”? *Die tragicommedia per musica nördlich und südlich der Alpen*, «Musicologica Brunensia», LIII, 2018, 99–108. Si veda inoltre LIVIO MARCALETTI, *Die keusche Penelope und der zornige Odysseus: Kursieren einer tragikomischen Opernhandlung zwischen Wien und Norditalien/The Chaste Penelope and the Angry Odysseus: Course of a Tragicomic Opera Action between Vienna and Northern Italy*, «Musicologica Brunensia», LIII, 2018, 85–97.

9 Sul sistema produttivo in area austro-tedesca si veda *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell’età barocca*, atti del V convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII (Loven di Menaggio, Como, 28–30 giugno 1993), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 1995; *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, a cura di Samantha Owens, Barbara M. Reul e Janice B. Stockigt, Woodbridge, The Boydell Press 2015.

A far tesoro di questa doppia tradizione autoctona di tragicommedie e di commedie in prosa, fu Giovanni Claudio Pasquini,¹⁰ principale responsabile dell'introduzione d'una commedia per musica peculiare dell'ambiente teatrale viennese. Dal 1725 docente di lingua italiana delle arciduchesse Maria Teresa e Maria Anna, a Vienna debuttò nel genere comico il 6 febbraio 1727 omaggiando la tragicommedia sullo stile di Zeno e Pariati con *Don Chisciotte in corte della duchessa*,¹¹ musicata da Antonio Caldara e replicata per tre sere nel teatrino di corte. In quell'anno, in cui Maffei stampò a Venezia la commedia in endecasillabi *Le cerimonie*, a Monaco di Baviera fu stampata la *Dissertatio de actione scenica* del gesuita Franz Lang che indirizzava il suo sforzo teorico alla gente di teatro e alla scena professionistica, ponendo il problema del corpo come oggetto di semiosi.¹² Pasquini entrò in sintonia, dunque, con una poetica teatrale che vide l'*actio* farsi soggetto retorico e la commedia all'improvvisa abbandonare una recitazione basata sull'uso extraquotidiano del corpo per darsi a una recitazione "elegante": l'attore cessava di lavorare sulla deformazione corporea per passare alla codifica di una sorta di galateo della scena, capace di rispecchiare una nuova etichetta gestuale.

Due esperimenti: una commedia regolata e uno scherzo drammatico

L'esito operistico d'ambito comico più vicino ai *desiderata* di Lang si ebbe con *I disingannati*, libera riscrittura di Pasquini condotta sul *Misanthropo* di Molière (di cui si mantenevano nove scene, riproposte in modo quasi letterale rispetto all'originale), messa in musica da Caldara e rappresentata nel teatrino di corte durante il carnevale 1729 da un cast specializzato nelle opere serie e guidato dal tenore-impresario Francesco Borosini cui erano affidati i panni del protagonista:¹³

10 Su Pasquini si rimanda alla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* curata da Raffaele Mellace, Roma, Treccani 2014, vol. 81.

11 Si veda l'edizione critica del libretto curata da Fabio Bertini, Firenze, Società editrice fiorentina 2019. Si rimanda inoltre a ADRIANA DE FEO, "Don Chisciotte in Sierra Morena" (Vienna 1719) e la collaborazione tra Zeno e Pariati, in *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interactions*, a cura di Nadia Amendola, Alessandro Cosentino, Giacomo Sciommeri, Roma, Società Editrice di Musicologia 2019, 95–106.

12 Cfr. FRANZ LANG, *Dissertatio de actione scenica* [...], Monaco di Baviera, Riedlin 1727 (<https://books.google.it/books?id=2tnRIWxfNpoC&pg=PA1#v=onepage&q&cf=false>). Su Lang si veda ELENA AGAZZI, *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Milano, Jaca Book 1999. Per una panoramica sulla corporeità dell'interprete teatrale in Francia e in Inghilterra si rimanda invece a MARIA INES ALIVERTI, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS 1986.

13 Su Borosini cfr. CLAUDIA MICHELS, *Francesco Borosini. Tenor und Impresario*, «Musicologica Brunensia», XLVII, 2012, 113–130; EMILIA PELLICIA, *Francesco Borosini (ca. 1690–nach 1756). Leben und Karriere*

– Francesco Borosini (tenore)	Alceste
– Maria Landini Conti (soprano)	Celimene
– Domenico Genovesi (contralto)	Filindo
– Gaetano Borghi (tenore)	Acasto
– Pietro Cassati (contralto)	Trigeno
– Christoph Praun (basso)	Anselmo
– Pietro Paolo Pezzoni (basso)	Geronzio
– Theresia Holzhauser Reutter (soprano)	Elianta
– sig.ra Schonians (soprano)	Dorina

Con questo testo – che rappresenta il capostipite della tradizione di commedie per musica e drammi giocosi rappresentati nei teatri di Vienna (cfr. Appendice I) – Pasquini, forte dell'autorità della fonte teatrale di riferimento, dimostrava che il nascente libretto comico per musica poteva incarnare la commedia letterata d'autore e, al tempo stesso, preservare le tradizionali dinamiche del teatro d'opera unendole alle abilità attoriali tipiche dei comici dell'Arte. Schematizzando la struttura dell'opera (cfr. Appendice II) si nota una netta prevalenza del primo nodo drammatico (il legame tra Alceste e Celimene) sul secondo (l'amore tra Geronzio finto chimico e Elianta, assente in Molière) che polarizza le poche gag mimiche, concentrandole alla fine dei primi due atti, a mo' delle vecchie scene buffe. Lungo le scene III,8–11 i due nodi si avviluppano e intensificano il dinamismo scenico che fino ad allora era garantito sia dalle gag della serva Dorina, personaggio origliante e buffonesco, sia dai segmenti con un uso scaltrito del fuori scena. In molte scene dei *Disingannati* Pasquini evitava di far entrare nelle quinte un personaggio ad aria conclusa per rendere più fluido il passaggio da un'unità scenica a un'altra; né si peritava d'infrangere le convenienze teatrali non assegnando al protagonista Alceste alcuna aria di presentazione. Il canto polivoco permetteva poi d'ampliare il gioco gestuale sulla scena: le chiuse dei primi due atti dei *Disingannati*¹⁴ sono infatti articolate da duetti che restituiscono una *verve* mimica spassosa, presente anche in alcuni recitativi, ad esempio quello della scena I,11:

eines Tenors im frühen Settecento, «Musicologica Brunensia», LIII, 2018, 109–122. Per i dati archivistici e i registi del personale di corte cfr. LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Vienna, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung 1869 (ristampa Hildesheim-New York, Olms 1976).

14 Si è consultato il libretto a stampa dei *Disingannati* conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano (Racc. Dramm. 3722) e la partitura conservata alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Mus.Hs. 18098).

ANSELMO	[...] No signore. Io voglio che restiate per covertir costui. Voi siete un uomo.	(<i>ad Alceste</i>)
ALCESTE	Che il ver dal falso più di voi discerne.	
GERONZIO	Felice incontro per partir.	(<i>mostra partire</i>)
ANSELMO	Vi dico...	(<i>ad Alceste</i>)
	Venite qua malora!	(<i>corre a trattener Geronzio</i>)
ALCESTE	Eh, lasciatelo andar! ch'egli non cerca che la vostra rovina.	
GERONZIO	Voi sentite...	(<i>ad Anselmo</i>)
ANSELMO	Abbate flemma. Adesso dovete dirgli tutte quelle cose de' gradi del calore, e quell'altra faccenda solutiva per mostrar che non siete un impostore.	(<i>lo prende per mano</i>)
ALCESTE	Le deve dire a me?	
ANSELMO	Sicuramente! e se vi degnerete d'ascoltarlo vi scuserete ancor.	
ALCESTE	Siete un gran matto. Addio signor Anselmo.	
ANSELMO	Dove andate? Venite qua. Che testa irragionevole!	(<i>Anselmo lascia Geronzio per fermare Alceste ed intanto Geronzio parte</i>)
GERONZIO	(Questo è il tempo.)	(<i>parte</i>)
ANSELMO	Udite, un succinto discorso di metalli che qua signor Gero... corpo di Bacco, Geronzio se l'è colta!	

Le arie di Caldara, distanziate tra loro da ampi segmenti in recitativo, si susseguivano come fossero un campionario di danze di corte, tra loro uniformi quanto a forma (ineludibile lo schema tripartito con il da capo) e scrittura (le uniche con un grado di virtuosismo elevato erano destinate a Borosini e alla moglie di Reutter, Theresia Holzhauser), ma ben adattate alla natura del personaggio e della scena: la prima aria di Celimene «Lusingo tutti quanti» è una solenne *Loure*, indicativa della sua ambizione nel proporsi come gran dama di corte; l'aria seguente della servetta Dorina «Finché non siete» è ricca di *verve* ritmica, assai vicina al fare di Vinci e Pergolesi per i continui scarti tra ictus metrico e accento musicale; l'aria del cicisbeo Acasto riecheggia l'anda-

mento di una *seguidilla*, congruo con la metafora dell'incipit «Più di cento mattatori». La condizione sociale di Elianta, gerarchicamente inferiore a Celimene, giustifica lo stile di gavotta che contrassegna il suo brano d'esordio, «Mastin che guarda il gregge», ma gli ampi passi di coloratura restituiscono il carattere volitivo del personaggio. Ciascuna aria-perla della commedia-collana che Caldara inanellò scena dopo scena si lasciò dunque gustare dal pubblico del *Kleines Hoftheater* come la singola parte di un cerimoniale cortese intriso dello spirito del ballo di società, ma al tempo stesso funzionò come delizioso bozzetto psicologico dei singoli personaggi. In questa commedia era inoltre previsto che in continuità con la conclusione di ciascun atto scattasse sulla scena un ballo in cui danzavano gruppi di persone coinvolti pochi momenti prima come comparse. Alla fine del primo atto, ad esempio, dopo il duetto comico con Anselmo che mandava in pezzi gli alambicchi di Geronzio, si collocava il ballo degli alchimisti. Se questo dei balli era un elemento tipico del vecchio spettacolo di corte viennese, altri aspetti drammaturgici si ponevano come più innovativi, primo fra tutti il voler legare le istanze del melodramma con quelle della commedia "regolata". Nella prefazione ai *Disingannati* Pasquini era infatti stato chiaro circa i propri intenti: «sotto la scorta d'un comico così celebre e con una delle sue fatiche più vezzosa e più scelta, ho voluto provar se mi riusciva di farne un componimento che serbasse il gusto della commedia e si adattasse intanto a ciò che richiede la teatral poesia»;¹⁵ così come chiara era la consapevolezza di stare testando lui per primo un nuovo genere teatrale: «nel quale, nonostante che poco felicemente avvenuto mi sia, stimo di esser tra i primi che n'abbiano tolto l'impegno».¹⁶ Se, infatti, si eccettuano le due commedie *Il Calandro* e *Un pazzo ne fa cento ossia il Don Chisciotte* (Dresda 1726 e 1727) su libretto di Stefano Benedetto Pallavicino confezionato per la compagnia di Giovanni Alberto Ristori, prima dei *Disingannati* non si hanno casi di commedia musicale in area austro-tedesca. A ben vedere essa era ancora infrequente pure in Italia ed è curiosa la coincidenza di date tra i *Disingannati* e l'esportazione della *commedeja* napoletana sulle tavole del teatro Capranica di Roma con i due titoli di Bernardo Saddumene, *La somiglianza (Lo simile)* e *La costanza (Le zite 'ngalera)*, riadattati per le musiche di Fischietti, punto di svolta per la diffusione italiana dello spettacolo buffo.¹⁷

Dopo l'esperimento dei *Disingannati*, nel 1731 a corte si volle rendere omaggio a uno dei primi esempi di dramma musicale buffo viennese, lo «scherzo drammatico»

15 GIOVANNI CLAUDIO PASQUINI, *I disingannati*, Vienna, Van Ghelen 1729, *L'autore a chi legge*, 2-3; esemplare consultato presso la Biblioteca Braidense di Milano (Racc. Dramm. 3722).

16 *Ibid.*

17 Per una sintesi sulla diffusione dello spettacolo comico si legga FRANCO PIPERNO, *L'opera in Italia nel secolo XVIII. Il teatro comico*, in *Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, II: *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Torino, UTET 1996, 135-166.

La pazienza di Socrate con due mogli sul vecchio libretto di Minato del 1680,¹⁸ dotato per l'occasione di nuove musiche di Reutter e Caldara.¹⁹ Nell'avvertimento al lettore si esplicitava la necessità di un adattamento alle nuove strutture melodrammatiche:

Avvertasi che il presente dramma comparve sulle scene cesaree fin dall'anno 1680. Da quel tempo, essendo infinitamente cambiata la musica teatrale è stato necessario o togliere o rinnovare o adattare almeno le arie ai numeri ed ai metri ricevuti dall'uso.²⁰

Di fatto, nonostante l'"infinitezza" del cambiamento di stile e di gusto, l'impianto drammaturgico rimase invariato e, ad eccezione dell'eliminazione della scena II,15, i versi recitativi di Minato restarono intatti, a riprova della consapevolezza da parte degli allestitori di compiere un vero e proprio "revival", una scelta che confermava il gusto *rétro* e l'impostazione autarchica del sistema produttivo melodrammatico a Vienna. Due arie (I,7 e I,9, solo la prima strofa), un duetto (I,8), due terzetti (II,10 e III,2) e il tutti finale (III,15) furono riproposti identici, mentre i restanti numeri subirono eliminazioni (ventitré pezzi) o sostituzioni (sedici). Le otto aggiunte *ex novo* di arie o di duetti erano conseguenza del riassetto dell'unità scenica che tendeva a eliminare le ariette multisezionali ad avvio di scena e a privilegiare la successione di recitativo e aria col da capo conclusiva. Talvolta nel libretto di Minato intere scene erano occupate soltanto da un'aria che il revisore del libretto del 1731 – Pasquini stesso? – riscrisse nei contenuti sotto forma di recitativo. Nel cast dell'opera figuravano alcuni cantanti già impiegati nei *Disingannati*:

– Gaetano Borghi (tenore)	Socrate
– Giovanni Vincenzi (contralto)	Santippe
– Giovanni Greco (contralto)	Amitta
– Pietro Cassati (contralto)	Melito
– Christoph Praun (basso)	Nicia
– Anna Rogenhofer Schnautz (soprano)	Rodisette
– Theresia Holzhauser Reutter (soprano)	Edronica
– Domenico Genovesi (sopranista)	Antippo
– Tommaso Bigelli (tenore)	Aristofane
– Giuseppe Monteriso (sopranista)	Platone

18 L'anno del primo allestimento praghese era menzionato sin dal frontespizio del libretto del 1731.

19 Se ne accenna in ANGELA ROMAGNOLI, *Galline, 'speculazioni' e pene d'amore. "La pazienza di Socrate con due mogli" di Minato e Draghi (1680)*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*», 171–223: 219–221.

20 NICOLÒ MINATO, *La pazienza di Socrate con due mogli*, Vienna, Van Ghelen 1731, 3; esemplare consultato presso la Biblioteca Braidense di Milano (Racc. Dramm. 4311).

– Sig. Pierillo (sopranista)	Alcibiade
– Ignaz Finsterbusch (tenore)	Senofonte
– Pietro Paolo Pezzoni (basso)	Pitho

Questi interpreti, lo si è già precisato, ben supportavano il grado di virtuosismo richiesto dalla partitura, assai evidente nell'aria «Come all'estivo raggio» scritta da Reutter per la moglie, Theresia Holzhauser. In parecchi brani i passaggi di coloratura risultano esuberanti, tanto da imparentare la scrittura a quella di un'opera seria. La mescolanza stilistica e la varietà di stilemi – dal sillabato comico del basso buffo Pitho, alle melodie tornite e languide dell'innamorato Melito, dalle cantilene danzanti di Rodisette, ai battibecchi con onomatopoeie di Santippe e Amitta – avvicinano il revival della *Pazienza di Socrate* alla tradizione della tragicommedia e danno conferma di un attaccamento quasi anacronistico a una melodrammaturgia di conio seicentesco. La stessa denominazione del genere «scherzo drammatico» del resto era allusiva a una mezzanità di registro stilistico. La musica di Reutter e Caldara contribuì a dirottare sul versante serio l'intero spettacolo, enfatizzando lo sbilanciamento sul fronte tragico già presente nel testo originale. L'eliminazione di quasi tutti i brevi e sapidi duetti e terzetti comportò infatti la perdita di quella vivacità gestuale e di azione che rappresentava la cifra “comica” del testo di Minato. All'impoverimento comico contribuì inoltre la scelta di non affidare l'interpretazione di Santippe a un tenore *en travesti* ma a un contralto.

Permanenza del tragicomico: la commedia delle maschere e il tema di Don Chisciotte

Sempre nel 1731, probabilmente sulle tavole del *Kärntnertortheater*, si cantò un'opera bernese rimasta anonima per quanto concerne gli autori del testo e della musica: *L'affettazione castigata da Gradellino finto mozzo di stalla*.²¹ Sin dal titolo questa musica “bernesca” si presentava al pubblico come un canovaccio dell'Improvisa tramutato in libretto d'opera: un atto unico a cinque voci, privo di divisione in scene, che sfoderava le risorse più tipiche della Commedia dell'Arte; dall'uso del dialetto, col quale s'esprimevano Pantalone e Gradellino, al lazzo, dal travestimento alla battuta oscena o al buffo polilinguismo:

21 Si è consultato il libretto a stampa conservato presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Musiksammlung: 449021-A).

Gradellino vestito da gentiluomo, Spinalba e Floridoro

- GRADELLINO Hier diener mein Frau
 vot' serviteur madam, servo signora,
 compatite il disturbo che v'apporto,
 spinto dal vostro merito e mio dovere.
 Ed a voi (se non fallo)
 illustre cavaliere
 vot' serviteur Monsieur,
 sein diener mein Herr, je vous salù.
- SPINALBA Troppo cerimonioso.
- FLORIDORO Assai compito.

La segmentazione in ventiquattro scene può essere stabilita dalle entrate e uscite nelle quinte e sulla base del contenuto drammatico è possibile intuire le tre mutazioni scenografiche. Nella tabella alla pagina seguente s'abbozza la struttura del dramma (tra parentesi tonde si indica il personaggio origliante).

I venti numeri musicali (diciassette arie, un duetto, un terzetto e un tutti finale in forma di *vaudeville* con ritornello corale e *couplet* cantati a turno dai cinque personaggi) talvolta non rispettano la successione convenzionalmente adottata nell'opera italiana e pongono in successione ravvicinata due arie affidate allo stesso personaggio. Atipica è anche la versificazione polimetrica, presente in sette numeri, di sapore seicentesco; se ne veda un esempio significativo nell'aria di Spinalba (scena I,7):

Per far rabbia a certe smorfiose
 ch'orgogliose,
 invidiose
 han dispetto di vedermi gradita,
 bramata, servita
 da soggetti di gran nobiltà,
 dille pur al signor conte
 che contento più maggiore
 non può farmi
 ch'il venire a visitarmi,
 e che grazia mi farà.

Scene	Personaggi					Azioni
<i>Strada</i> 1	Pantalone Aria					Monologo di presentazione
2	(Pantalone)	Floridoro Aria				Monologo di presentazione
3	(Pantalone)	Floridoro	Auretta Aria			Corteggiamento
4	Pantalone	Floridoro Aria				Sfida al duello
5	Pantalone Aria					Monologo di sfogo
<i>Stanza</i> 6				Gradellino Aria		Monologo di recupero di antefatti
7				Gradellino	Spinalba Aria	Piano di Gradellino per sedurre Spinalba
				DUETTO		
8	Pantalone Aria				Spinalba	Schermaglia
9					Spinalba Aria	Monologo di sfogo
<i>Salone</i> 10		Floridoro	Auretta			Gag della serva
11		Floridoro				Sfogo lirico
12		Floridoro Aria1			Spinalba Aria 2	Corteggiamento
13		Floridoro	Auretta		Spinalba	Finto svenimento
14		Floridoro			Spinalba	Spunto metateatrale
15		Floridoro	Auretta			Gag della serva
16		Floridoro			Spinalba	Corteggiamento
17		Floridoro	Auretta		Spinalba	Gag della serva
18		Floridoro		Gradellino Aria	Spianlba	Travestimento buffo
		TERZETTO				Conflitto tra rivali
<i>Strada</i> 19			Auretta Aria			Monologo di recupero di antefatti
20	Pantalone Aria				Spinalba	Scontro violento tra Spinalba e Pantalone
21					Spinalba Aria	Monologo di sfogo
22			Auretta		Spinalba	Rabbia di Spinalba
23	(Pantalone)	Floridoro Aria	Auretta		Spinalba	Richiesta di essere vendicata
24	Pantalone	Floridoro	Auretta	Gradellino Aria	Spinalba	Travestimento buffo
	FINALE a vaudeville					Ipocrisia smascherata Nozze di contentino

I personaggi di questa commedia bernese agiscono secondo le tipologie fisse delle maschere dell'Arte:²² Pantalone è il vecchio geloso, Floridoro l'innamorato languido, Aretta una serva interessata solo al danaro, Spinalba un'ambiziosa Colombina che, punita per la sua ipocrisia, alla fine si riduce a sposare il mozzo di stalla Gradellino, motore dell'azione pur agendo e cantando in misura minore rispetto a Floridoro e Spinalba, personaggi cerniera nella concatenazione tra le scene. Le gag della servetta, gli appostamenti di Pantalone e i travestimenti di Gradellino animavano una comicità grossolana e dipendente in tutto dalla corporeità degli interpreti.

L'apprezzamento della committenza viennese per le maschere dell'Improvvisa non si limitò a opere defilate in circuiti teatrali secondari ma si rese evidente anche nell'ultima commedia del trittico di Pasquini-Caldara: *Sancio Panza governatore dell'isola di Barattaria* allestita il 27 gennaio 1733 nel teatrino di corte. Questa commedia per musica – vicina per forma e contenuto a una tragicommedia – è improntata alla drammaturgia del teatro spagnolo seicentesco, a partire dalla complessità con la quale s'avviluppano i quattro fili drammatici. In breve la vicenda:

Nell'isola di Barattaria dove Sancio Panza è stato eletto governatore, supportato dal saggio Don Alvaro (nodo 1), Lucinda è stata promessa dal padre Diego al medico Rezio ma la ragazza ama, ricambiata, Ramiro che si fa aiutare dall'amico Laurindo per rapirla facendo poi ricadere la colpa sul medico (nodo 2). Il Duca, personaggio mai presente in scena ma motore occulto del dramma, avvisa per lettera dell'arrivo di Don Chisciotte per dar manforte a Sancio contro gli imminenti invasori (nodo 3). Diego, origliando, è venuto a conoscenza del piano di Ramiro e chiede udienza a Sancio per svelarglielo. Laurindo vuole scongiurare questo incontro e si adopera in favore di Lucinda suscitando così la gelosia di sua moglie Altisidora, travestita da scudiero di Don Chisciotte per saggiare in incognito la fedeltà del marito (nodo 4). Laurindo si è subito accorto del travestimento e per divertirsi accusa Don Chisciotte di avergli rapito la moglie. Intanto Rezio per evitare ogni presunta accusa nei suoi confronti cede Laurinda a Ramiro, mandando su tutte le furie Diego che medita vendetta. Dopo aver subito il processo, Don Chisciotte viene comunque invitato a battersi contro i presunti invasori ma resta intrappolato in una sedia. Il definitivo diniego di Rezio induce Diego ad acconsentire alle nozze. La gelosia di Altisidora viene tacitata e Sancio, vessato dai doveri di stato, decide di tornare ad essere scudiero di Don Chisciotte.

22 In sintesi la trama: Pantalone è geloso di Spinalba che aspira a un miglior partito. Floridoro corteggia Aretta, serva di Spinalba per entrare nelle grazie della sua padrona. Alla mano di Spinalba ambisce anche Gradellino, mozzo di stalla, che pensando di spacciarsi per un nobile corteggiatore, il conte Lasagna, illude l'ambiziosa dama fungendo da galeotto di sé stesso. Floridoro, già entrato in conflitto con Pantalone che ha ripudiato Spinalba, riesce ad entrare in casa della donna ma nel frattempo vi si è introdotto anche Gradellino travestito da conte. Scoperta l'ipocrisia e l'arrivismo di Spinalba anche Floridoro la rifiuta lasciandole come unico uomo Gradellino che, dismessi i panni nobiliari, la sposa facendole la morale tra l'approvazione degli astanti.

Questo lo schema drammaturgico della commedia che conta ventuno arie, due duetti e un doppio coro finale:

ATTO I											
Stanza udienze						Sala magnifica					
Esposizione I e II filo						Complicazione I filo					
1	2					8*	9	10*	11*	12	13
		3	4	5	6	7					

ATTO II												
Cortile						Tribunale						
Esposizione IV filo; complicazione III filo; complicazione II filo												
1	2										13	14*
					6	7	8	9	10	11	12	
		3	4	5								

ATTO III														
Galleria						Cortile								
Risoluzione filo II				Risoluzione III-IV				Complicazione e scioglimento filo I						
								10*			13*	14*	15*	16
1	2	3	4	5					11					
					6	7	8	9		12				

* = gag mimica; grigio = apici tensivi; I,6 personaggio origliante; I,2, I,9, II,13 = sentenze morali

A dominare la farraginoso e disordinata trama si poneva la figura di Sancio, interpretato dal basso Christoph Praun, dispensatore di vari momenti esilaranti (tutte sue le otto scene con gag mimiche), fra cui spiccava quello della scena I,10, dove Sancio su indicazione del medico Rezio non poteva cibarsi della ricca mensa; un episodio di schietta comicità gestuale immortalato in quegli stessi anni da arazzi, tele e incisioni di Charles Antonie Coypel.

Sancio Panza prendeva sul serio l'incarico di governatore e, sin dalle due scene d'apertura, pronunciava massime moraleggianti e allusive a come dovrebbe comportarsi un magistrato ideale. La satira corrosiva, evidente ad esempio nell'uso del termine «cagnaglia» abbinato alle autorità costituite, è un altro tratto tipico dei libretti accolti dalla corte di Vienna, che non di rado nella stagione carnevalesca toccavano temi di critica sociale tollerati dal setaccio della censura imperiale (scena I,2).²³

²³ Si è consultato il libretto conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (Mel.2222.14).

DON GUSMANO Ma signor, par che voi siate pagato
per fare ai delinquenti l'avvocato.
SANCIO Così dovrebbe fare ognun che giudica,
per tenere in cervello
i notari, gli sbirri ed il bargello.

Perché troppo si dà retta
spesse volte a tal canaglia,
pare un trave un fil di paglia
a chi siede a giudicar.

E per questo coll'accetta
le sentenze poi si danno
e tagliar si vede un panno
che dovea restare in pezza
sua stagione ad aspettar.

Il dinamismo scenico di questa commedia non sembrò avere ricadute sulle scelte musicali. Privo di pezzi d'assieme, eccezion fatta per i due duetti (uno buffo, l'altro amoroso), il *Sancio Panza* di Caldara non si differenziava dai *Disingannati* e disponeva una sequela di arie dalla fattura elegante ma meno impegnative sul piano del virtuosismo canoro rispetto alla commedia del 1729. Soltanto all'interno dei lunghi recitativi semplici si collocava il banco di prova per saggiare le capacità attoriali dei cantanti.

Dopo il *Sancio Panza* – spettacolo mezzano tra la commedia regolata e la teatralità dell'Improvvisa – si tornò ad attingere al soggetto di Don Chisciotte, di moda in quegli anni e particolarmente caro all'ambiente viennese (cfr. Appendice IV), con due anonime commedie musicali rappresentate al *Kärntnertortheater*: *Amor medico* (1739) e *Don Chisciotte credendosi all'inferno* (1740). Il primo dei due libretti era una sapiente riscrittura che univa insieme i versi dell'*Amor fra gli impossibili* di Gigli (1692) con quelli del *Don Chisciotte in Sierra Morena* di Zeno e Pariati (1719), mirando a calcare l'elemento grottesco e il lazzo.²⁴ In particolare il personaggio di Sancio, che nell'opera di Pasquini poteva anche fregiarsi di una tempra etica, qui andava ad assumere tratti quasi ferini, assimilandosi alla maschera austriaca di *Hanswurst*: lo scudiero di Don

²⁴ *Amor medico*, che contava nove personaggi ed era priva d'indicazioni della divisione in scene, si articolava in diciassette arie, due brevissimi duetti e un tutti finale. Come già detto per *Sancio Panza governatore dell'isola di Barattaria*, anche in questo caso il genere d'appartenenza più consono è quello della tragicommedia.

Chisciotte è infatti armato di bastone, irrequieto e sempre affamato, esattamente come lo zanni salisburghese (*Amor medico*, Scena I,6).²⁵

Cara moneta amata, al sen ti stringo,
ti dichiaro mia dama in questo giorno,
o in fin che all'osteria farò soggiorno.

Vuò mangiar un bon cappone
tutto quanto in un boccone,
voglio aver una frittata
di cent'ovi e un'insalata
di quattordici cipolle,
per veder, se mi riesce,
di tornare in buon umor.

Voglio ber tutto d'un fiato
di Borgogna o di Moscato
un boccal di venti mosse,
per riprendere vigor.

Il parallelismo trova conferma nella contiguità cronologica di questa produzione con le farse allestite su quelle stesse tavole dove Gottfried Prehauser aveva da poco sostituito il defunto Josef Anton Stranitzky nel ruolo di *Hanswurst*.²⁶ Va peraltro ricordato che la fortuna di questa maschera in quegli stessi anni valicò le Alpi arrivando in Italia: nel 1740 Antonio Bortoli pubblicò a Venezia *Il buffone di nuova invenzione in Italia ossia i viaggi del vagabondo Gian Salsiccia salisburghese*, testo in ottava rima che era un commentario delle imprese donchisciottesche di *Hanswurst*/Gian salsiccia. Il legame qui proposto fra l'*Hanswurst* delle *Hauptaktionen* e Sancio Panza può non apparire peregrino se si considera che i personaggi del romanzo di Cervantes ospitati nei libretti viennesi andarono a coincidere con alcune maschere dell'Improvvisa.

Il registro tragicomico si ritrova anche in *Don Chisciotte credendosi all'inferno* una commedia ben calibrata sull'avviluppo tra il filo serio e quello comico²⁷ ed elegante nella versificazione, tanto da tradire l'influenza del Metastasio nella costruzione delle

25 Si è consultato il libretto conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano (Racc. Dramm. 0832).

26 Per i rimandi bibliografici sull'argomento si veda ELIZABETH COEN, *Hanswurst's Public: Defending the Comic in the Theatres of Eighteenth-Century Vienna*, «Theatre History Studies», XXXVIII, 2019, 7–27.

27 Anche in questo caso il libretto non riporta i numeri delle scene, qui ventiquattro, desumibili dalle entrate e uscite dei personaggi dalle quinte. Il primo atto presenta sei scene serie e cinque buffe, il secondo quattro e tre, il terzo, tre e due. Venti i numeri musicali tra cui: 14 arie (ben 4 spettano alla prima don-

arie (del poeta cesareo alla scena I,9 s'inseriva, peraltro, l'aria di Aristeia «Tu di saper procura» dall'*Olimpiade*, I,6, qui affidata ad Erminda). Il libretto di Zeno e Pariati del 1719 *Don Chisciotte in Sierra Morena* venne recuperato alla lettera per trarre le gag più risibili e collaudate, prima fra tutte quella in cui Don Chisciotte veniva gabbato da Maritorne (la scena IV,9, nel libretto del 1719) e lasciato penzolare dal balcone dove la donna si faceva corteggiare. L'esigenza di chiudere il primo atto con un brano a più voci indusse l'anonimo revisore a staccarsi dalla fonte di riferimento e a scrivere un terzetto che seguiva il moderno assetto dei coevi intermezzi veneziani a tre voci:

MARITORNE²⁸ Oh dio, così mi lasci,
 donzella sventurata?
 e ancor di più incantata?
 Ah, che gran macchia è questa
 a errante cavalier!

DON CHISCIOTTE Oh dio, lasciarti deggio
 donzella sventurata,
 e ancor di più incantata?
 Ah, che gran macchia è questa
 a errante cavalier!

MARITORNE Ohimè, che fiere pene!

DON CHISCIOTTE Ah, Dulcinea che viene!

MARITORNE Salvami per pietà ...

SANCIO Dulcinea ti vedrà.

DON CHISCIOTTE Salvar gli oppressi, è ver,
 fu sempre mio dover.
 Ma Dulcinea mi chiama.

A tre

MARITORNE Che barbaro martir!

DON CHISCIOTTE Che barbaro timor!

SANCIO Che albergo traditor!

MARITORNE E temi degli incanti?
 questi sono i tuoi vanti?
 Oh, che crudele affanno!

na Erminda, 3 a Don Chisciotte e alla seconda donna Leogilda, 2 al tenore Ramiro, 1 a Sancio e a Sgarbatodilda), 3 duetti, 1 coro, 1 terzetto e 1 finaletto.

28 Si è consultato l'esemplare del libretto conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano (Racc. Dramm. 1177).

A due SANCIO e DON CHISCIOTTE

Andiamo, andiamo, andiamo!
 MARITORNE Lasciar puoi gli infelici?
 DON CHISCIOTTE Ah no ...
 SANCIO Ma sono incanti!
 DON CHISCIOTTE È ver.
 SANCIO Andiam!
 MARITORNE Ma no!
 SANCIO Sì, sì, sì.
 DON CHISCIOTTE Oh, che affanno!
 SANCIO Andiamo, andiamo, andiamo!
A tre
 MARITORNE Pietà mio protettor!
 DON CHISCIOTTE Non posso, ne ho dolor!
 SANCIO (Di risa scoppia il cor).

Rispetto ai libretti fin qui esaminati quello di *Don Chisciotte credendosi all'inferno* si distingue per l'alto numero di mutazioni sceniche, nove, e per la complessità delle componenti scenotecniche che richiama la spettacolarità del primo barocco.²⁹ Si prenda la scena II,1 dove una delle tante burle ai danni del cavaliere errante viene declinata con particolare sfarzo scenografico:

DON CHISCIOTTE Sono un fulmine di guerra
 a caval, per mar, per terra,
 e chi mai resisterà?
 Glorioso e memorando
 questo braccio e questo brando
 tanto puote e tanto fa.

(Don Chisciotte si avvanza alla riva; Ramiro salta abbasso dalla barca per dargli di braccio; quando Don Chisciotte vi vuole entrare questa si tramuta in un gran mostro marino, il quale aprendo la bocca n'esce fuori una musica de' mostri marini con seguito di nani i quali portano delle conchiglie sopra la testa nelle quali è la principessa Sgarbatodilda con le sue damigelle; tutte siccome anch'essa con barba, e Maritorne travestita da damigella)

²⁹ Sul tema della spettacolarità barocca a Vienna si rimanda al ricco catalogo della mostra *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, a cura di Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke e Rudi Risatti, Petersberg, Michael Imhof 2016, e il volume miscelaneo *Spettacolo barocco! Performanz, Translation, Zirkulation*, a cura di Andrea Sommer-Mathis, Elisabeth Großegger e Katharina Wessely, Vienna, Hollitzer 2018.

La trovata scenotecnica ricorda una scena di Ferdinando Galli Bibiena per *Angelica vincitrice d'Alcina* (1716) dove uno «scoglio che aprendosi lascia vedere un gran mostro il quale poscia sparisce dividendosi in diverse navi» (cfr. Fig. 21.2).



Fig. 21.2 Ferdinando Galli Bibiena, *Macchina di scena per "Angelica vincitrice d'Alcina"*, 1716, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

Poco più avanti la fantasmagoria scenica continua con la ridicola cavalcata di Don Chisciotte sul dorso del destriero Clavilegno:

- DON CHISCIOTTE Ma ti convien giurar su questa lancia:
metti le mani e giura!
- SANCIO Giuro che me le darò da me stesso.
(Ma lo voglio ben far quando mi pare.)
*Qui si vede a venir una macchina la quale rappresenta di sopra un cavallo
alato, abbasso una barchetta con le rote a forma di mulini a vento.*
- MARITORNE Ma ecco giunge il cavallo
del grandissimo Mago Matematico
che Dulcinea ti manda;
or Clavilegno ascendi
che tale appunto è il nome del destriero
che porteratti al Regno di Candaja.

A ridosso del repentino scioglimento del primo nodo drammatico – l'amore tra Ramiro ed Ermininda – trova spazio l'ultima sguaiata esibizione di Don Chisciotte, che si congeda combattendo un esercito di gatti. L'assenza di linearità diegetica tra le undici scene comiche non permette di definire un secondo nodo drammatico ma solo

di rubricare una sequenza di gag. Nonostante la significativa qualità letteraria del testo poetico, l'azione comica di questo libretto si dipana dunque a mo' di un continuo *divertissement* formando un mosaico paratatticamente disarticolato nello spirito dell'Improvvisa o finanche del teatro di marionette. Rispetto alle commedie "regolate" di Pasquini si trattò di un arretramento verso la "sregolatezza" dei canovacci seicenteschi.

Il nuovo *Burgtheater* e l'importazione dei drammi giocosi veneziani

Nonostante la vivacità della sperimentazione del decennio 1730–1740, la commedia musicale non riuscì ad inserirsi nel calendario spettacolare viennese con la stessa regolarità dell'opera seria, dell'oratorio e della festa teatrale. Partito nel 1741 Pasquini per Dresda, dopo la nuova versione delle *Risa di Democrito* di Minato con musiche di un autore anonimo (1742), sullo spettacolo comico musicale calò il silenzio che si ruppe soltanto con la *Serva padrona* di Pergolesi il 15 ottobre 1746 cantata all'interno della *Clemenza di Tito* di Wagenseil (pochi giorni prima, il 4 ottobre, l'intermezzo era approdato alla *Comédie* di Parigi con Laura Monti e Luigi Riccoboni).

Nella primavera del 1747, quando in Italia il genere dell'intermezzo era praticamente estinto, al «teatro dell'opera pantomima sopra la piazza dei Cappuccini» dato in appalto alla compagnia dei "Piccoli olandesi", capeggiata dal basso buffo Filippo Nicolini, si cantarono *Il tutore e la pupilla* di Hasse, *L'impresario dell'isole Canarie* di Sarro e *Il Tracollo* di Pergolesi, inseriti all'interno di una spettacolarità eclettica che univa il canto al ballo pantomimo.³⁰ Il primo autentico "dramma giocoso" ospitato sulle tavole del teatro privilegiato di corte a Vienna fu *La Zannina maga per amore*, un libretto di Buini da lui stesso messo in musica a San Giovanni in Persiceto nel 1737 e poi riallestito tra Bologna, Modena e Venezia fino alla ripresa viennese del 1747.³¹ Dopo un secondo gruppo di tre intermezzi cantati nella primavera del 1748 – *Il vedovo* mu-

30 Il nome della compagnia si legava alla presenza delle due cantanti nate all'Aia, Teresa e Anna van Oploo, moglie e figliastra del capocomico, e di bambini olandesi specializzati in pantomime (cfr. GIAN GIACOMO STIFFONI, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Intermezzi e farse per musica*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio 2008, 9–67: 48). Sugli intermezzi a Vienna si rimanda anche a GORDANA LAZAREVICH, *From Naples to Paris: Transformations of Pergolesi's Intermezzo "Livieta e Tracollo" by Contemporary "Buffo" Singers*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, 149–165.

31 Sulla Zannina e, più in generale, sulla circolazione dei melodrammi buffi veneziani si rimanda a GIOVANNI POLIN, *Tra maghe per amore, finte cameriere e semplici spiritose, note sui modelli drammaturgici musicali comici a Venezia e nella Serenissima negli anni Quaranta del Settecento*, in Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650–1750), a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, Lineadacqua 2015, 419–430.

sicato da Feo e *La fantesca* di Saddumene-Hasse (entrambi dati a Napoli nel 1729) e l'anonimo *Il barcarolo*, riscrittura degli *Sdegni amorosi tra Bettina putta de campiolo e Bughin barcarol venezian* scritto da Goldoni nel 1732³² – il nuovo genere del “dramma giocoso”, che in quegli stessi anni andava codificandosi in Italia ad opera di Goldoni, venne finalmente esportato nella capitale asburgica.³³ I responsabili furono un gruppo di cantanti riuniti in una società “a caratto”³⁴ e capeggiati dal tenore pisano Pietro Costantino Compassi; vi facevano parte Rosa Scarlatti, Violante Masi, Felice Novelli, Anna Castelli, Nicola Setaro, Annunciata Garani. Le opere inscenate proponevano una campionatura dei più fortunati titoli dati a Napoli, Roma e Bologna negli anni '30, e dei drammi giocosi allestiti nel 1746 al Teatro di San Moisè sotto la gestione di Angelo Mingotti. Appositamente scritta per Vienna fu solo la *Fata meravigliosa* di Ambrogio Borghesi su musiche di Ignaz Holzbauer, il responsabile dell'orchestra del *Burgtheater* (aperto in quello stesso 1748) che forse funse da tramite con la compagnia Compassi, considerati i suoi trascorsi veneziani.

Collazionando gli esemplari dei libretti a stampa viennesi con quelli delle prime italiane emerge una serie cospicua di adattamenti e riscritture. Non è ben chiaro il perché della sostituzione di così tanti pezzi nelle opere che erano state interpretate a Venezia dagli stessi cantanti pochi mesi prima. Rispetto alle arie sostitutive, che rientravano nella normale prassi coeva, colpiscono i cambiamenti apportati ai pezzi a più voci che puntavano a un incremento di movimento scenico e, dunque, di gestualità attoriale. Si prenda a titolo d'esempio la *Fata meravigliosa*:³⁵ il duetto tra i due buffi, Nerina e Ronfone, nell'intonazione di Holzbauer è più mosso rispetto a quella di Scolari, grazie ai versi in sticomitia, e presuppone più azione scenica.

32 Il libretto, conservato in unica copia presso l'archivio musicale dell'abbazia benedettina di Michaelbeuern, rappresenta la prima testimonianza di un testo goldoniano a Vienna. Ringrazio padre Michael Eppenschwandtner per avermene fornito una riproduzione digitale.

33 BARBARA DOBBS MACKENZIE, *The Creation of a Genre: Comic Opera Dissemination in Italy in the 1740's*, Tesi di Dottorato, University of Michigan 1993; GERARDO TOCCHINI, *Libretti napoletani, libretti toscoromani: nascita della commedia per musica goldoniana*, «Studi Musicali», XXVI, 1997, 377–415.

34 “A caratto” è un'espressione che sta ad indicare una quota di partecipazione al capitale di una società. Per uno studio su questo sistema produttivo teatrale cfr. GIOVANNI POLIN, «Per la dovuta esecuzione della scrittura li patti tutti stabiliti alla buona direzione e vantaggio dell'impresa». *Due storie esemplari su tempi e modi della creatività nel dramma per musica (Venezia 1759 e 1762)*, in *Attraversamenti. Studi sul teatro e i generi para-teatrali fra Sette e Novecento*, a cura di Elena Randi, Padova, CLEUP 2012, 15–26.

35 L'esemplare del libretto consultato è conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano (Racc. Dramm 2367).

Venezia 1746, scena I,5

NERINA

Lei è stanco e disaggiato
Signor mio, tutto bagnato.

RONFONE

Son fra l'acque un mongibello
che divampa, o viso bello.

NERINA

Se volesse... io l'esibisco...

RONFONE

D'asciugarmi?

NERINA

Signor no!

RONFONE

Potrà, se vuole,
senza far altre parole
nella povera capanna
ristorarsi e respirar.
RONFONE
Questo è molto! Io son confuso
Lei fa troppo... quindi... e quindi
l'alme nobili obbligar.

Vienna 1747, scena I,4

NERINA

S'ella vuole al fuoco, al sole,
la corazza e li stivali
asciugare io gli farò.

RONFONE

Saldi... saldi. Occhi ribaldi,
meno fiamme, meno strali,
or che al mar ritornerò.

NERINA

Via si muova, via si spogli.

RONFONE

Come uscir da questi imbrogli?

NERINA

Lo farò con le mie mani.

RONFONE

Non mi tocchi, s'allontani.

NERINA

Io la voglio intiepidir.

RONFONE

Io non voglio intiepidir.

NERINA

Venga, venga.

RONFONE

Vada, vada.

NERINA

Qui è la strada

RONFONE

Bel visetto!

NERINA

Mio diletto ...

Vuol ch'io parli?

vuol ch'io dica?

RONFONE

Parli, dica.

NERINA

Lei bel bello a poco a poco

RONFONE

Fra tant'acqua e tanto foco

A 2

M'incomincia a far bollir.

Il secondo atto della *Fata meravigliosa* a Venezia si chiudeva con un'aria, mentre al *Burgtheater* si optò per inserire *ex novo* un secondo spassoso duetto per Nerina e Ronfone:

NERINA Dite, aurette che spirate,
 il mio bene dove sta?

RONFONE Io son quello che cercate
 ma non voglio uscir di qua.

NERINA Augelletti che cantate
 il mio bene dove sta?

RONFONE Io son quello che bramate
 ma non vuò partir di qua.

NERINA Ho pietà dell'ocche vostre.

RONFONE Temon più le spalle nostre.

NERINA Siete qui?

RONFONE Gnora sì.

NERINA Fate core.

RONFONE Oh, questo no!

NERINA Men timore.

RONFONE Troppo ne ho.

NERINA Io sarò vostro campione.

RONFONE Mi promette? Allor verrò.

A 2 Ah finiamo la questione
 paventar con me/lei non può/vuò.

Nel passaggio da Venezia a Vienna i drammi giocosi registrarono dunque un incremento notevole della componente performativa e la gestualità del cantante sul palcoscenico divenne più marcata, forse allo scopo di colmare un gap linguistico per il pubblico non italofono. Di sicuro questo dato va a confermare la tesi qui esposta: cioè che Vienna, lungi dall'essere luogo d'importazione d'un prodotto spettacolare allogeno, mostrò di essere un centro di sperimentazione eclettico sul fronte della commedia musicale, forse attardato su un gusto seicentesco, ma di sicuro capace di operare scelte ponderate tra le diverse tradizioni drammaturgiche, e teso a mediare tra le istanze della scrittura d'autore e la drammaturgia d'attore. A ben vedere con i libretti di Pasquini gli spettacoli comici musicali avevano già raggiunto quello che auspicò Goldoni nel 1736 nel prologo della *Fondazion di Venezia, La gara tra la commedia e la musica*: usare le maschere dell'Improvvisa «vecchi, zanni, donne belle in ricchi panni» per incantare gli uomini «con facezie, sentenze e finzioni al naturale».

Appendice I: Le commedie per musica rappresentate a Vienna (1729–1747)

Data	Titolo e genere	Allestimento	Autori	Prime
1729 8 feb	<i>I disingannati</i> commedia per musica	Teatrino di corte	Pasquini- Caldara	
1731 17 gen	<i>La pazienza di Socrate con due mogli</i> scherzo drammatico	Teatrino di corte	Minato- Reutter & Caldara	Wien 1680
1731	<i>L'affettazione castigata da Gradelino</i> musica bernesa	<i>Kärntnertortheater?</i>	n.n.	
1733 27 gen	<i>Sancio Panza governatore dell'isola di Barat-taria</i> commedia per musica	Cesarea corte	Pasquini- Caldara	
1739	<i>Amor medico o sia il Don Chisciotte</i> [commedia per musica]	T. privilegiato	Gigli-n.n.	
1740	<i>Don Chisciotte credendosi all'inferno</i> [commedia per musica]	T. privilegiato	n.n.	Wien 1719
1747	<i>La Zannina maga per amore</i> dramma giocoso	T. privilegiato	Buini-n.n.	S. Giovanni in Persiceto 1737
1748	<i>Il filosofo chimico poeta (Il chimico)</i> dramma giocoso	T. privilegiato	Palomba- Palella?	Napoli 1742
	<i>Il protettore alla moda</i> dramma giocoso	T. privilegiato	Buini?-vari autori	Venezia 1747
	<i>L'Orazio</i> dramma giocoso	T. privilegiato	Palomba- Auletta?	Napoli 1737
	<i>La fata meravigliosa</i> dramma giocoso	T. privilegiato	Borghesi- Holzbauer	Venezia 1746
	<i>La commedia in commedia</i> dramma giocoso	T. privilegiato	Vanneschi- Da Capua?	Roma 1738
	<i>La nobiltà immaginaria</i> (<i>Madama Ciana</i>) dramma giocoso	T. privilegiato	Barlocchi- Latilla?	Roma 1738
	<i>La finta pazzia di Diana</i> pastorale giocosa	T. privilegiato	n.n.-vari autori	Venezia 1748

Appendice II: *I disingannati*. Struttura melodrammatica

ATTO I

Scene	Numeri musicali	Azione drammatica ed elementi drammaturgici
<i>Camera</i> I,1	Rec. e 1 Aria Celimene	Celimene confessa a sé stessa di non trovare un uomo che le si confaccia. Sa che il misantropo Alceste è innamorato di lei (nodo 1) [Recupero di antefatto ed esposizione del Nodo 1]
I,2	Rec.	La cameriera Dorina annuncia i due cicisbei Filindo e Acasto
I,3	Rec. e 2 Aria Dorina	La servetta compatisce la sorte degli spasimanti di Celimene [gag della serva]
I,4	Rec. e 3 Aria Filindo	I due uomini gareggiano nel tessere le lodi di Celimene; Acasto usa un linguaggio erudito che finisce con l'apparire risibile; Filindo basa il corteggiamento sul languore [giochi verbali]
I,5	Rec. e 4 Aria Acasto	Celimene lusinga i cicisbei dando loro appuntamento al ridotto [complicazione] ; Dorina, dopo aver ascoltato, non vista, la padrona sparlare di Alceste [personaggio origliante] , esce di scena con l'intento di riferirgli l'appuntamento al ridotto [ruolo dell'attante] ; durante una partita a carte Acasto tesse le lodi di Celimene che tuttavia tra sé lo giudica pedante
I,6	Rec.	Giunge Alceste piccato di non trovare mai da sola Celimene e se ne riparte con rabbia [conflitto]
I,7	Rec.	I cicisbei criticano la misantropia di Alceste
I,8	Rec.	Dorina annuncia Elianta e Celimene congeda i due spasimanti
I,9	Rec. e 5 Aria Elianta	Elianta racconta che suo fratello Anselmo finanzia il sedicente alchimista Geronzio, di cui lei è segretamente invaghita [esposizione del nodo 2] ; teme le maldicenze di Alceste
<i>Strada</i> I,10	Rec. e 6 DUETTO Anselmo/Geronzio	Geronzio convince Anselmo dell'efficacia della sua alchimia; il duetto prosegue l'azione in continuità col recitativo
I,11	Rec. e 7 Aria Alceste	Geronzio evita il confronto con Alceste [gag mimica]
I,12	Rec e 8 DUETTO Anselmo/Trigeno	Trigeno, amico di Alceste, ha un modo di parlare pieno di anafore che sorte un effetto buffo [giochi verbali] in questa scena Pasquini riscrive parte della scena <u>I.1 di Molière</u>

ATTO II

<i>Gabinetto</i> II,1	Rec. e 9 Aria Alceste	Schermaglia tra i due amanti <u>II,1 di Molière</u> [conflitto]
II,2-3	Rec.	Dorina prima annuncia l'arrivo di Trigeno poi di due marchesi; Alceste si stizzisce <u>II,2-4 di Molière</u>
II,4	Rec. e 10 Aria Trigeno	Scena di fitta conversazione con molti a parte <u>II,5 di Molière</u>
II,5-6	Rec. e 11 Aria Acasto	Dorina porta la cioccolata per gli ospiti; nella conversazione Celimene disegna per ciascuno un profilo critico e alla fine Alceste accusa tutti i presenti di ipocrisia; Acasto difende Celimene <u>II,5-6 di Molière</u> [conflitto]
II,7	Rec. e 12 Aria Alceste	Alceste parte stizzito dopo il sarcasmo di Celimene nei suoi confronti [apice del conflitto]
II,8	Rec.	Cala l'imbarazzo; Filindo si congeda lasciando sole le due donne
II,9	Rec. e 13 Aria Celimene	Elianta confessa che si sparla di Celimene e Celimene ricambia dicendo che la falsa devozione di Elianta è sulla bocca di tutti e la lascia sola <u>III,6 di Molière</u> [schermaglia tra donne]
II,10	Rec. e 14 Aria Elianta	Elianta offesa medita vendetta [conflitto]
II,11	Rec.	Elianta origilia la conversazione tra Alceste e Dorina che gli svela quali contrassegni userà Celimene al festino per rivelarsi ai due marchesi; Alceste apporrà la viola bianca sul suo abito per ingannare e poi accusarla in pubblico [personaggio origliante]
II,12	Rec. e 15 Aria Dorina	Dorina compatisce gli spasimanti di Celimene
II,13	Rec.	Trigeno si loda per il componimento poetico appena scritto
II,14	Rec. e 16 Aria Filindo	Acasto si accorge che invece del sonetto Trigeno gli ha dato un biglietto di Celimene nel quale la donna scrive di volersi recare al ballo da sola con lui; ciò innesca la gelosia dei due cicisbei
<i>Stanza</i> II,15	Rec. e 17 Aria Geronzio	Elianta, venuta a sapere dei contrassegni che userà Celimene alla festa, vuole prendere il suo posto per vendicarsi; Geronzio l'aiuta
II,16	Rec. e 18 DUETTO Anselmo/Geronzio	Per non farsi scoprire Elianta si nasconde e Geronzio, distraendo Anselmo, riesce a farla uscire dalla stanza [gag mimica]

ATTO III

<i>Antisala</i> III,1	Rec. e 19 Aria Alceste	Disquisizione sul valore del danaro
III,2	Rec. e 20 Aria Anselmo	Anselmo aiuta Alceste e tranquillizza Dorina che ha fatto da complice del piano contro Celimene
III,3	Rec.	Acasto con l'astuzia si fa svelare dalla servetta quale abito indossi la sua padrona [gag della serva]
III,4	Rec. e 21 Aria Filindo	Filindo tituba nel voler vendicarsi poiché ama ancora Celimene
III,5	Rec. e 22 Aria Dorina	Dorina commiserà i cicisbei schiavi dell'amante [gag della serva]
III,6	Rec. e 23 Aria Elianta	Elianta e Geronzio si dichiarano amore anche se sono in maschera
III,7	Rec.	I due iniziano ad attuare il piano vedendo sopraggiungere i due marchesi [II nodo 1 e 2 si avviluppano tra loro]
III,8	Rec. e 24 Duetto Alceste/Anselmo	Alceste ha costretto Anselmo a seguirlo al festino mascherato; vede la viola bianca di Celimene e la obbliga a scoprirsi il volto ma sotto la maschera si cela Elianta [colpo di scena]
III,9	Rec.	Geronzio cerca di correre in aiuto ma la donna è mascherata; Alceste se ne va e Anselmo accusa Geronzio di averlo ingannato
III,10	Rec. e 25 Aria Celimene	Celimene redarguisce Elianta e suo fratello
III,11	Rec.	I due cicisbei accusano Celimene che dice di aver voluto ingannare Trigeno <u>V,4 di Molière</u>
III,12	Rec. e 26 Aria Filindo Rec. e 27 Tutti finale	Elianta svela al fratello l'amore per Geronzio e questa sincerità viene apprezzata da tutti che invece accusano di ipocrisia Celimene che i disingannati abbandonano; Elianta se ne va con Geronzio mandando su tutte le furie il fratello [risoluzione Nodo 2]; rimasto solo, Alceste invita Celimene a vivere con lui fuori dall'ambiente mondano ma la donna rifiuta. Elogio del disinganno per i falsi idoli [risoluzione Nodo 1]

Appendice III: Declinazioni operistiche del mito di Don Chisciotte

Data	Titolo	Genere	Luogo e stagione	Autori	Riprese
1680	<i>Il Don Chissiot della Mancia</i>	Dramma per musica	Venezia, Canal regio	Marco Morosini/ Carlo Fedeli	
1688	<i>L'Atalipa</i>	Melodramma	Siena	Gigli/Fabbrini	
1692	<i>Scenario del Don Chisciotte</i>	Commedia in prosa	Roma, Seminario		
1692	<i>Amor fra gli impossibili</i>	Dramma per musica	Roma, Teatro della duchessa Zagarolo	Gigli/ Campelli	1697 MO 1701 PC 1708 PD
1698	<i>Scenario del Don Chisciotte</i>	Commedia in prosa	Roma, Seminario		
1716	<i>Don Quixotte</i>	Divertimento per musica	Copenaghen, Corte	n.n./Th Mejer	
1719	<i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i>	Tragicommedia per musica	Wien, Corte	Zeno-Pariati/Conti	1719 VE 1720,21,32,38 Braunschweig 1722 Hamburg
1723	<i>Don Chisciotte della Mancia e Galafrone</i>	Intermezzi	Roma, Seminario	?/Girolamo Chiti	
1723	<i>Un pazzo guarisce l'altro</i>	Commedia in prosa	Wien, Corte		
1726	<i>Amor fra gli impossibili</i>	Melodramma	Perugia, Nobili	Gigli/Mastini	1727 AN
1726	<i>Don Chisciotte della Mancia e Coriandolo speciale</i>	Intermezzi	Roma, Seminario	Mariani/ Feo	1734 NA come <i>Nerina e Chisciotte</i> 1727,30 MI
1727	<i>Don Chisciotte in corte della duchessa</i>	Opera serioridicola	Wien, Corte	Pasuqini/ Caldara	1728 Braunschweig
1727	<i>Un pazzo ne fa cento ovvero il Don Chisciotte</i>	Commedia per musica	Dresda, Corte	Pallvicino/ Ristori	
1728	<i>Il Don Chisciotte della Mancia</i>	Intermezzi a 6 voci	Lisboa, Corte	?	1734 ivi
1729	<i>Il Don Chisciotte</i>	Dramma per musica	Bologna, Pubblico	Pariati/ Conti?	
1733	<i>Sancio Panza governatore dell'isola di Barattaria</i>	Commedia per musica	Wien, Corte	Pasquini/ Caldara	
1737	<i>Amor medico ossia Don Chisciotte</i>	[Commedia per musica]	Wien, Corte	Gigli?/?	

Data	Titolo	Genere	Luogo e stagione	Autori	Riprese
1737	<i>Tisbe, Coriandolo e Don Chisciotte</i>	Intermezzi	Roma, Germanico	?/Carpani	
1739	<i>Il Don Chisciotto</i>	Intermezzi	Graz, Tumel-Plaz	?	
1740	<i>Don Chisciotte credendosi all'inferno</i>	[Commedia per musica]	Wien, Corte	?	
1746	<i>Don Chisciotte</i>	Intermezzi	Bologna	Mariani/ Giovan Battista Martini	

22. «...FU DI CESARE FIGLIA, OR DI CESARE È SPOSA»

MARIA TERESA, FRANCESCO I E LA RAPPRESENTAZIONE DEGLI ASBURGO-LORENA NELL'OPERA (1740–1750)

Michele Calella (Vienna)

Abstract: In 1745, five years after the death of Charles VI, Francis Stephen of Lorraine, husband of the Habsburg heiress Maria Theresa, was finally crowned Holy Roman Emperor. During these years, overshadowed by the War of the Austrian Succession, performances of new *opere serie* on the occasion of the imperial couple's birthdays and name days had been very rare. The productions of *La generosità trionfante* and the *Il trono vendicato*, whose titles allude to the political situation, marked the return in 1745 of lavish opera productions to the Viennese Court. During the following years, particularly after the inauguration of the rebuilt *Burgtheater* under the direction of Rocco Lo Presti, the birthdays and name days of Maria Theresa and Francis I were celebrated with an increasing number of opera productions, mostly new settings of older librettos by Zeno and Metastasio.

Based on the repertory of the *Burgtheater* between 1745 and 1751, which has generally been neglected in the historiography of Viennese opera, I show with regard to the *licenze*, typical for the Viennese operatic tradition, how the relationship between sovereignty and operatic representation developed during the first years of the Habsburg-Lorraine dynasty. While the use of older librettos shows a continuity with the operatic tradition during the reign of Charles VI, it is evident that at the same time the connection between the dynasty and the performances of *opere serie* became less strong, as the use of *licenze* became less consistent, and they are almost absent from the operas dedicated to Francis I.

Keywords: *Burgtheater*, Operatic Representation of the House of Habsburg-Lorraine, *Opera seria* in Vienna.

Nella storiografia tradizionale dell'opera viennese la morte di Carlo VI d'Asburgo, avvenuta il 20 ottobre 1740, è generalmente considerata come un evento spartiacque.¹

¹ Cfr. RUDOLF FLOTZINGER, *Die Epochen zwischen den Epochen*, in *Vom Barock zum Vormärz*, a cura di

È una svolta che innanzitutto scatena una serie di intemperie di notevole rilevanza politica, economica e culturale. In mancanza di un erede maschio, per la prima volta dopo quasi trecento anni gli Asburgo perdono il titolo imperiale. Sebbene la Prammatica Sanzione del 1713 garantisca la successione della monarchia asburgica all'arciduchessa Maria Teresa e l'indivisibilità dei suoi territori, alcuni sovrani europei sfruttano il momentaneo vuoto di potere per realizzare aspirazioni alla successione imperiale e attuare rivendicazioni territoriali. Con l'invasione della Slesia da parte delle truppe di Federico II di Prussia ha inizio nel dicembre 1740 la cosiddetta Guerra di successione austriaca che terminerà solo il 18 ottobre 1748 con la stipulazione del Trattato di Aquisgrana. Nel frattempo, Francesco Stefano di Lorena, coniuge di Maria Teresa e capostipite della linea dinastica degli Asburgo-Lorena, in seguito alla morte di Carlo Alberto di Baviera (imperatore del Sacro Romano Impero, nominato Carlo VII a partire dal 1742) riacquista nel 1745 la corona imperiale in qualità di Francesco I. Maria Teresa, incoronata Regina di Ungheria il 25 giugno 1741 e Regina di Boemia il 12 maggio 1743, diventa imperatrice solo in quanto consorte di Francesco: la sua rinuncia a un'incoronazione formale a Francoforte è un atto simbolico, volto ad accentuare la posizione di sovrana indipendente.²

La divisione del potere regio e imperiale all'interno della coppia è evidente nell'enorme influsso di Maria Teresa sulla vita culturale nei territori asburgici, fatto che giustifica pienamente l'idea di un'«età teresiana» molto diversa dal regno precedente. Sotto Carlo VI, Vienna era diventata uno dei centri europei più vivaci nel campo del teatro musicale. La produzione operistica locale aveva assunto – soprattutto grazie ai contributi dei poeti cesarei Silvio Stampiglia, Pietro Pariati, Apostolo Zenò e Pietro Metastasio e dei compositori Francesco Bartolomeo Conti, Antonio Caldara, Johann Joseph Fux, Georg Reutter e Giuseppe Bonno – una funzione squisitamente celebrativa ed encomiastica rintracciabile in particolare nella *licenza* posta al termine dei drammi

Gernot Gruber, Vienna, Böhlau 1995 («Musikgeschichte Österreichs», 2), 77–132: 113–119; ELISABETH THERESIA HILSCHER, *Mit Leier und Schwert: Die Habsburger und die Musik*, Graz-Vienna-Colonia, Styria 2000, 165–170; ELISABETH THERESIA FRITZ-HILSCHER, MARTIN EYBL, *Vom Barock zur Wiener Klassik (circa 1740–1790/1800)*, in *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, a cura di Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher e Helmut Kretschmer, Vienna-Berlino, LIT 2011 («Geschichte der Stadt Wien», 7), 213–269; MICHELE CALELLA, *Hoftheater im Wandel. Das Wiener Opernrepertoire 1740–1815*, in *Geschichte der Oper in Wien, I: Von den Anfängen bis 1869*, a cura di Otto Biba e Herbert Seifert, Vienna, Molden 2019, 152–185.

2 Per una lucida e approfondita disamina degli eventi politici e sociali dalla morte di Carlo VI fino all'incoronazione di Francesco I si veda BARBARA STOLLBERG-RILINGER, *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, Monaco di Baviera, Beck 2017, in part. 66–176.

per musica eseguiti in occasione di onomastici e compleanni imperiali.³ Uno sguardo al repertorio operistico durante il regno di Maria Teresa – escludendo il periodo di coreggenza con il frugale Giuseppe II a partire dal 1765 – dà invece l'impressione di una fase di ristagno culturale, poiché rarissime sono le opere appositamente composte per le scene viennesi. L'attività teatrale aumenta solo verso la fine del primo decennio del regno e subisce un crollo negli anni Cinquanta sotto la spinta filofrancese di Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg e Giacomo Durazzo.⁴ A partire dal 1760 si assiste invece a un improvviso incremento dovuto da un lato alle celebrazioni di una lunga serie di matrimoni di arciduchi e arciduchesse,⁵ dall'altro allo slancio creativo di librettisti e compositori che, sul modello della *tragédie lyrique*, introducono un nuovo trend operistico noto nella storiografia musicale come «Riforma viennese».

Sostenere che con la morte di Carlo VI sia morta anche l'opera barocca⁶ è tuttavia un po' troppo semplicistico. Di recente numerosi studi hanno rimesso in discussione l'idea di una radicale svolta culturale avvenuta dopo il 1740 (spesso attribuita unicamente all'atteggiamento riluttante di Maria Teresa nei confronti dei fasti celebrativi), sottolineando elementi di continuità e individuando ulteriori cesure motivate da eventi politici o istituzionali, quali l'incoronazione imperiale di Francesco I (1745), l'apertura del nuovo *Burgtheater* diretto da Rocco Lo Presti (1748) o la fine della Guerra di successione austriaca (1748).⁷

3 Ad oggi manca ancora uno studio approfondito sulle opere scritte e composte per i compleanni e gli onomastici di Carlo VI. Per una visione d'insieme cfr. ELISABETH THERESIA HILSCHER, «... Dedicata alla Sacra Cesarea Maestà...». *Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke. Zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen*, «Studien zur Musikwissenschaft», XLI, 1992, 95–177: 97–100; EAD., *Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, a cura di Andrea Sommer-Mathis e Elisabeth Theresia Hilscher, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000 («Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte», 676), 63–72. Per le opere eseguite durante il regno di Carlo VI nella stagione del carnevale cfr. CLAUDIA MICHELS, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. (1711–1740). Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Vienna, Hollitzer 2019 («Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation», 41).

4 Il contributo fondamentale su questa fase della storia operistica viennese rimane quello di BRUCE ALAN BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon 1991.

5 Cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Vienna, Musikwissenschaftlicher Verlag 1994.

6 «Mit dem Tod Karls VI. war auch die Barockoper gestorben»; R. FLOTZINGER, *Die Epoche zwischen den Epochen*, 113.

7 Si vedano i contributi contenuti nel volume *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, a cura di Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Vienna-Colonia-Weimar, Böhlau 2013 («Wiener musikwissenschaftliche Beiträge», 24).

In questo saggio si metteranno in luce alcuni aspetti relativi al rapporto tra potere dinastico e repertorio operistico a Vienna tra il 1740 e il 1750, in quello che si può considerare come il primo decennio dell'età teresiana, un periodo turbato sul piano politico ed economico dagli eventi bellici sopradescritti. Gli estremi cronologici delineano due momenti centrali all'interno del panorama teatrale viennese. L'11 marzo 1741, prima del termine del periodo di lutto per la morte di suo padre Carlo VI, Maria Teresa riforma l'apparato musicale e teatrale della corte, incaricando l'impresario Carl Joseph Sella (direttore del *Theater nächst dem Kärntnerthor*) di trasformare lo sferisterio (*Ballhaus*) della *Hofburg* in un teatro, fondando così il *Theater nächst der Burg* (in seguito *Burgtheater*).⁸ Nel 1750 termina invece l'incarico dell'impresario Rocco Lo Presti, che era iniziato appena due anni prima con l'inaugurazione del nuovo *Burgtheater* (1748).⁹ Nello specifico si cercherà di capire in quali termini questo decennio sia segnato da un indebolimento o addirittura dalla fine definitiva del rapporto simbolico tra l'opera seria e la casata degli Asburgo(-Lorena). Per offrire una base interpretativa adeguata al fenomeno che più palesemente esprime questo rapporto – vale a dire l'omaggio encomiastico – saranno prese in esame le opere eseguite per i compleanni e gli onomastici di Maria Teresa e Francesco Stefano. Tali eventi erano parte dei cosiddetti *Galatage*, giorni di grande festività che secondo il cerimoniale di corte asburgico si articolavano in una serie di riti e forme di intrattenimento collettivo.¹⁰ L'allestimento di opere, nel giorno stesso o in quelli concomitanti, costituiva un momento fondamentale delle celebrazioni imperiali già dal decennio precedente. In effetti, la maggior parte delle azioni teatrali e dei drammi per musica scritti da Pietro Metastasio per la corte viennese negli anni Trenta – *Enea negli Elisi* (1731), *Demetrio* (1731), *Adriano in Siria* (1732), *L'olimpiade* (1733), *Demofonte* (1733), *La clemenza di Tito* (1734), *Le grazie vendicate* (1735), *Ciro riconosciuto* (1736), *Temistocle* (1736) e *Zenobia* (1737),

8 ANDREA SOMMER-MATHIS, *Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745. Ein Wendepunkt?*, *ibidem*, 109–123: 112–113.

9 Manca uno studio recente sulla direzione di Rocco Lo Presti. Cfr. GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Vienna, Böhlau 1971 («Theatergeschichte Österreichs», III/2), 37–42; FRANZ HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Vienna-Monaco di Baviera, Jugend und Volk 1988 («Geschichte der Stadt Wien», 3), 205–211. Nella maggior parte dei casi in entrambi i contributi non si riportano le fonti usate.

10 Si poteva trattare di rituali militari o religiosi, di giochi (corse in slitta o tornei, ad esempio), di rappresentazioni teatrali o esecuzioni musicali. Cfr. MARINA BECK, *Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern*, Berlino-Monaco di Baviera, Deutscher Kunstverlag 2017 («Kunstwissenschaftliche Studien», 189), 47–59.

tra gli altri – erano stati concepiti per l'onomastico dell'imperatore o il compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina.¹¹

Come si è già detto, gli studi più recenti tendono a riscontrare nel regno di Maria Teresa una certa continuità con il passato per quanto riguarda la celebrazione dei *Galatage*, escludendo così l'idea di un'inversione di tendenza a partire dal 1740. Tra questi spicca l'indagine di Claudia Michels che, sulla base di una serie di documenti quali il periodico *Wienerisches Diarium*, i protocolli dei cerimoniali di corte, i diari del ciambellano imperiale Johann Joseph Khevenhüller-Metsch¹² e i libretti a stampa, ha ricostruito parte del repertorio eseguito in occasione degli onomastici e compleanni della famiglia imperiale tra il 1735 e il 1747/48. Dall'analisi emerge che anche dopo il 1740, al termine del periodo di lutto per la morte di Carlo VI, i *Galatage* continuano ad essere parte integrante del calendario imperiale.¹³ È doveroso però sottolineare una differenza non trascurabile con il periodo antecedente: la lista di Michels mostra che in queste occasioni di festa le rappresentazioni operistiche non avvenivano regolarmente, poiché nei primi due anni prevalgono soprattutto altri generi come balletti, riprese di commedie francesi e *Tafelmusik*.¹⁴ Nel 1743 per i compleanni di Maria Teresa e Francesco Stefano si eseguono rispettivamente un'opera italiana e una serenata di cui il titolo non è noto, mentre per gli onomastici si riallacciano *Il sogno di Scipione* e *L'asilo d'amore*, due componimenti di Metastasio messi in musica da Predieri e Caldara, andati in scena per la prima volta nel 1735 per il compleanno di Carlo V e nel 1732 per quello dell'imperatrice Elisabetta Cristina. Solo a partire dal 1744 i palcoscenici viennesi ospitano con più regolarità i drammi per musica: per il compleanno di Maria Teresa *Siface, re di Numidia* (rimaneggiamento di Metastasio sulla base di *La forza della virtù* di Domenico David, musica di autore ignoto), per il suo onomastico *Demetrio* (libretto di Metastasio, musica di autore ignoto), mentre per l'onomastico e il compleanno di Francesco Stefano rispettivamente *Demofonte* (libretto di Metastasio, musica di autore ignoto) e *Catone in Utica* (libretto di Metastasio, musica di autore ignoto). Lo stato delle fonti consente una ricostruzione parziale di questo repertorio: alcuni libretti non furono mai stampati, altri sono conservati, ma spesso non rivelano

11 Si vedano i testi e l'introduzione in PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, II: *Il regno di Carlo VI, 1730–1740*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio 2003.

12 Le annotazioni di Khevenhüller-Metsch relative alle festività e agli allestimenti teatrali sono raccolte in ELISABETH GROSSEGGGER, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776*, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987 («Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte», 476).

13 CLAUDIA MICHELS, *Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle*, in *Im Dienste einer Staatsidee*, 125–158.

14 La lista delle opere eseguite per i compleanni e onomastici di Maria Teresa e Francesco Stefano dal 1735 al 1748 si trova *ivi* 141–143, 147–150 e 152.

un riferimento diretto alla ricorrenza celebrativa o non contengono una *licenza*.¹⁵ Per quanto riguarda la componente musicale pare che non siano state realizzate nuove intonazioni dei libretti, ma che si tratti semplicemente di riprese rimaneggiate. Nel caso di *Demetrio e Demofonte*, ad esempio – rappresentati per la prima volta con la musica di Caldara in occasione dell'onomastico di Carlo VI nel 1731 e 1733 – si ha l'impressione che gli Asburgo-Lorena si limitino a un semplice riuso della tradizione operistica dinastica quasi in senso commemorativo. In effetti, diversamente da suo padre, Maria Teresa era meno propensa ai fasti spettacolari di corti e neanche Francesco Stefano amava essere al centro di grosse manifestazioni pubbliche. Il lento abbandono del teatro di corti leopoldino e di quello della Favorita in favore del *Burgtheater*, per non parlare della preferenza espressa da Francesco nei confronti del palco rispetto al tradizionale *parterre noble* destinato alla famiglia imperiale,¹⁶ è indubbiamente segno di un certo distacco dall'autocelebrazione teatrale. Questa moderazione non è riconducibile solo a un'inclinazione personale, ma è in buona parte motivata anche dalle restrizioni economiche in tempi di guerra come del resto dallo status politico degli Asburgo-Lorena. In effetti, fino all'acquisizione del titolo imperiale nel 1745, Francesco Stefano aveva un rango relativamente basso in qualità di Duca di Lorena e Granduca di Toscana, fatto che creava un certo disagio nel cerimoniale di corti.¹⁷ A questo proposito, attraverso uno studio dei protocolli e dei verbali di diverse cerimonie, la storica dell'arte Marina Beck ha dimostrato che dal 1740 al 1744 i compleanni di Francesco Stefano erano festeggiati in forma di *Galatage* ridotti,¹⁸ al contrario delle festività per

15 Questo probabilmente perché la *première* della produzione per la quale è stato stampato il libretto non è avvenuta in occasione di questa ricorrenza.

16 Si tratta di un aspetto documentato da Khevenhüller-Metsch il 18 gennaio 1744 durante la seconda rappresentazione dell'*Ipermestra* di Johann Adolf Hasse. Cfr. E. GROSEGGGER, *Theater, Feste und Feiern*, 24–25. Sulla posizione della famiglia imperiale a teatro cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, "Theatrum" und "Ceremoniale". *Rang und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*, in *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di Jörg-Jochen Berns e Thomas Rahn, Tübingen, De Gruyter 1995 («Frühe Neuzeit», 25), 511–533: 520; ELISABETH THERESIA HILSCHER, ANNA MADER-KRATKY, *Die gespiegelte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am Wiener Kaiserhof in mariatheresianischer Zeit*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, a cura di Margret Scharrer, Heiko Laß e Matthias Müller, Heidelberg, Heidelberg University Publishing 2020 («Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur», 1), 461–492.

17 Cfr. B. STOLLBERG-RILINGER, *Maria Theresia*, 61–63; e BETTINA BRAUN, *Eine Kaiserin und zwei Kaiser. Maria Theresia und ihre Mitregenten Franz Stephan und Joseph II.*, Bielefeld, Transcript 2018, («Mainzer Historische Kulturwissenschaften», 42), 69–80.

18 M. BECK, *Macht-Räume Maria Theresias*, 50. Sintomatico è anche il fatto che la documentazione sulla celebrazione degli onomastici di Francesco Stefano di questo periodo non sia conservata.

Maria Teresa che, dopo la sua incoronazione a Regina di Ungheria nel 1741, seguivano le modalità usuali.¹⁹ La decisione di non stampare i libretti per queste occasioni, ad esempio, è riconducibile a questo atteggiamento di sobrietà, poiché il libretto a stampa (e i suoi paratesti) erano sempre stati un importante *medium* di manifestazione del potere imperiale anche al di là dei confini asburgici. Sintomatico è anche il fatto che a partire dal 1740 Metastasio non scriva più drammi per musica per i compleanni e onomastici degli Asburgo: *Ipermestra* (1744), *Romolo ed Ersilia* (1762) e *Ruggiero* (1771) furono commissionati per sposalizi, *Il trionfo di Clelia* (1762) per il parto di Isabella di Borbone,²⁰ mentre *Il re pastore* (1751) e *L'eroe cinese* (1752), due drammi per musica a scala ridotta e che toccano un registro più medio o pastorale che eroico, erano destinati all'esecuzione da parte di aristocratici alla reggia estiva di Schönbrunn. *Ipermestra*, un dramma per musica eseguito al teatro di corte leopoldino nel 1744 con la musica di Johann Adolf Hasse per lo sposalizio dell'arciduchessa Maria Anna con Carlo Alessandro di Lorena, è, stando alle descrizioni delle scenografie di Giuseppe Galli Bibiena e alla *licenza* posta nel libretto a stampa, un raro momento di sfarzo operistico del periodo pre-imperiale degli Asburgo-Lorena.²¹

In effetti solo nel 1745, dopo la morte di Carlo VII e con il ritorno della dignità imperiale a Vienna in seguito all'incoronazione di Francesco Stefano come Francesco I, si riscontra un lieve incremento della dimensione (auto)celebrativa sulla scena teatrale viennese. Non è dunque un caso che, in linea con il nuovo titolo, a partire da quel momento le ricorrenze in onore di Francesco I si festeggino nella *Hofburg* secondo lo schema esteso dei *Galatage* principali.²² Per il suo onomastico e compleanno in quell'anno si eseguono due drammi per musica i cui titoli rimandano chiaramente al successo politico degli Asburgo-Lorena: *La generosità trionfante*²³ e *Il trono vendicato*.²⁴

19 *Ivi*, 49–50.

20 Cfr. RAFFAELE MELLACE, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki 2007 («Historiae Musicae Cultores», 110), 36–80.

21 Cfr. A. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 74–82.

22 M. BECK, *Macht-Räume Maria Theresias*, 51–54.

23 Copia consultata in D-MHrm T 366: «LA / GENEROSITA / TRIONFANTE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL PRIVILEGIATO TEATRO / DI S.S.C.R. MAESTÀ / MARIA TERESA / IMPERADRICE DE' ROMANI, / Regina d'Ungheria, e Boemia &c. &c. / IN OCCASIONE / DEL GLORIOSISSIMO GIORNO / DEL NOME / DI S.S.C.R. MAESTÀ / FRANCESCO / PRIMO, / IMPERADOR DE' ROMANI, / Re di Gerusalemme, Duca di Lorena, / e Baar, e Gran Duca di Toscana &c. &c. / IN VIENNA L'ANNO M.DCC.XLV. / VIENNA, appresso Gio Pietro van Ghelen, Stampa-/tore di Corte di s.s.c.r.m.». Qui e di seguito si riporta la trascrizione diplomatica del frontespizio.

24 Copia consultata in D-MHrm Mh 28: «IL TRONO / VENDICATO. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / PRIVILEGIATO TEATRO / DI / S. S. CES. REAL MAESTÀ / IN OCCASIONE / DEL GLORIOSISSIMO / GIORNO NATALIZIO / DELLA / SAC. CESAR., E REAL MAESTÀ / DI / FRANCESCO PRIMO / IMPERADOR DE' ROMANI / SEMPRE AUGUSTO, / Re di Germania, e di Gierusa- / lemme, Duca di Lorena, e Baar, / e Grand

Si potrebbe pensare che si tratti di due opere appositamente commissionate per queste occorrenze, tanto che *La generosità trionfante* è comunemente attribuita al compositore di corte Johann Christoph Wagenseil, un'ascrizione di cui però manca conferma in fonti attendibili.²⁵ Sospetto è però il fatto che in entrambi i libretti manchino i nomi dei poeti e dei compositori e che di entrambe non si sia conservata nessuna partitura, neanche nel fondo della *Hofkapelle* della Biblioteca Nazionale Austriaca di Vienna. Uno sguardo più ravvicinato rivela che in entrambi i casi ci si trova davanti a versioni impasticciate di opere preesistenti. Il libretto de *La generosità trionfante* è un rimaneggiamento de *La Sofonisba* di Francesco Silvani, messa in musica per la prima volta da Antonio Caldara (Venezia 1708). L'uso di un testo così datato può sembrare a prima vista una scelta inusuale, ma il libretto del 1745 è in realtà farcito di arie tratte da *Gli Orti Esperidi*, *Siface*, *Siroe*, *Catone in Utica*, *Ezio*, *Semiramide*, *La clemenza di Tito* e *Temistocle* di Metastasio, rivelando quindi un adeguamento a forme poetiche coeve. Un'analisi più approfondita delle concordanze testuali con libretti analoghi suggerisce che *La generosità trionfante* non sia altro che un rimaneggiamento de *La Sofonisba* di Gluck, che fu eseguita al Teatro Regio Ducale di Milano nel 1744 in onore del Principe Georg Christian von Lobkowitz, governatore di Milano.²⁶ Tra i cambiamenti più ingenti della versione viennese spicca la rimozione del personaggio di Vermina, fatto che determina una serie di modifiche sul piano drammaturgico: alcuni tagli, rielaborazioni delle sue scene e sostituzioni di arie, diversi adattamenti testuali dovuti all'occasione celebrativa, tra cui il coro finale inneggiante alle «aquile auguste» e la *licenza*, su cui si ritornerà in seguito. Tra le arie sostituite ve ne sono due, «Si, vedrò quell'alma ingrata» (II,9) e «Colomba innamorata» (II,10), che si ritrovano anche nel pasticcio *Arsace* (eseguito sempre a Milano nel 1744 sotto la guida di Gluck) e che furono composte da Gaetano Lampugnani.²⁷ La trasmissione de *La Sofonisba* di Gluck è molto frammentaria e, come è già stato detto, non esiste una partitura viennese de *La generosità trionfante*. La presenza a Vienna delle fonti musicali di brani comuni a entrambi i libretti del 1744 e del 1745 sembrerebbe confermare ulteriormente lo stretto legame con l'opera gluckiana.²⁸

Duca di Toscana, ec. ec. ec. / IN VIENNA / NELL'ANNO MDCCLV. / Appresso GIO. PIETRO VAN GHELEN, Stam-/patore di Corte di s. s. c. r. m.».

25 Chi scrive ha purtroppo riportato erroneamente quest'attribuzione in *Hoftheater im Wandel*, 154.

26 Per quest'opera, di cui oggi si conservano solo alcune arie, cfr. TANJA GÖLZ, *Vorwort*, in CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Fragmentarisch überlieferte Opere serie*, Kassel, Bärenreiter 2017 («Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke», III.1), VII–XXXVIII: XIX–XXIV. Ringrazio Tanja Gözl per le preziose indicazioni concernenti le opere milanesi di Gluck.

27 *Ivi*, XXV.

28 Per la trasmissione viennese de *La Sofonisba* cfr. TANJA GÖLZ, *Kritischer Bericht*, in CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Fragmentarisch überlieferte Opere serie*, p.311.

Il trono vendicato è invece un rifacimento di *Gerone tiranno di Siracusa* di Aurelio Aureli, messo in musica per la prima volta da Alessandro Scarlatti (Napoli 1692). Il testo è ricco di rimandi ad arie zeniane e metastasiane, e come nell'esempio di cui sopra, si tratta della versione impasticciata di una partitura preesistente: *Gerone* di Hasse, rappresentato a Napoli nel 1727 in occasione dell'onomastico dell'imperatrice Elisabetta Cristina durante il dominio asburgico della capitale partenopea.²⁹ Non a caso si tratta di un'opera conservata nel fondo della cappella di corte imperiale,³⁰ di cui un'aria, espunta a Vienna da *Il trono vendicato*, sarà riutilizzata qualche anno dopo nel pasticcio *Euridice* (1750).³¹

La generosità trionfante e *Il trono vendicato* non sono opere concepite *ad hoc* per l'onomastico e il compleanno di Francesco I, non possono essere dunque considerate in linea con i dispendiosi fasti musicali e teatrali di Carlo VI. Tuttavia, entrambe segnalano un ritorno alla celebrazione operistica del potere imperiale che – per quanto moderata – è degna di nota soprattutto se si considera la scelta mirata dei testi. Significativo è che al centro della trama di entrambe le opere risieda la lotta vittoriosa contro l'usurpatore di un trono: nel primo caso Siface che scaccia Massinissa dalla Numidia e ne occupa il regno; nel secondo Gerone che, in assenza del legittimo erede (suo fratello Eumene), si appropria del regno di Siracusa. Palese è dunque l'analogia con la riconquista del titolo imperiale da parte degli Asburgo dopo la morte di Carlo VII, anch'egli in certa misura 'usurpatore' del seggio imperiale, aspetto a cui alludono anche i titoli delle versioni viennesi di queste opere. Il libretto de *La generosità trionfante* contiene inoltre una *licenza* (verosimilmente la prima in onore del nuovo imperatore) che Francesco si spartisce con la coniuge Maria Teresa in quanto diretta discendente della dinastia imperiale. Quest'omaggio è integrato nel ballo allegorico del terzo atto che rappresenta la conquista del vello d'oro da parte di Medea e Giasone. L'albero sul quale entrambi trovano il manto si trasforma in un trono ornato di insegne imperiali, tra cui anche la catena del Toson d'oro. Mentre Giasone e Medea esprimono il loro stupore durante una «dolce sinfonia», dal cielo si vede scendere Pallade seduta su un carro pieno di trofei. La dea canta la *licenza* rivolgendosi a Giasone, incitandolo a «... rimirar ciò che è retaggio / d'immemorabil tempo alla più illustre, / eccelsa, augusta, e degna / famiglia della Terra ...». Si menziona così il riacquisto del «*primier splendor*» di questa stirpe nei gloriosi pregi di Francesco, la cui virtù fa a gara con quella di Teresa che «fu di Cesare Figlia, or di Cesare è Sposa»:

29 Ringrazio Andrea Sommer-Mathis e Reinhard Strohm per aver confermato l'identificazione del libretto.

30 Johann Adolf Hasse, *Gerone, tiranno di Siracusa* (A-Wn Mus.Hs. 17280/1–3).

31 Cfr. MICHELE CALELLA, GÜNTER STUMMVOLL, *Borrowing, Reworking, and Composing: The Making of the Viennese Pasticci of 1750*, «*Musicologica Austriaca*», 2020, <http://musau.org/parts/neue-article-page/view/91> (accesso del 17.6.2024).

LICENZA

Lascia l'impresa, e lascia il nobil freggio,
 né ti stupir, Giason, se ad un Eroe
 senza egual più di te, maggiore e grande
 si riserva il Tesor prezioso e raro.
 A te non lice colà stender la mano,
 ma da lungi somnesso,
 umile rimirar ciò ch'è retaggio
 d'immemorabil tempo alla più Illustre,
 Eccelsa, Augusta, e Degna
 Famiglia della Terra. Or questa il suo
 splendor primier riacquista,
 ne' Gloriosi Preggi,
 dell'Invitto, Magnanimo FRANCESCO,
 la cui Virtude all'eminente soglio
 dell'Impero Roman l'innalza, e onora.
 Virtù, che in bella gara
 sorge, germoglia, e cresce
 nel Bel Cor di TERESA,
 che de' vassalli, e speme,
 simbolo di pietà, d'amore, e fede;
 fu di Cesare Figlia,
 or di Cesare è Sposa;
 e sarà qual fu sempre inesta in Lei
 la Delizia del Mondo, e degli Dei.

Brilla, festeggia il core
 d'ogni mortale in sen;
 ed è ogni cor ripien
 di gioia, di piacer,
 e di contento.

Son ebbri nel gioir,
 ma è parto dell'amor;
 che de' Vassalli al cor
 si sente risvegliar
 in tal momento.³²

32 *La generosità trionfante*, 52–53.

La scelta del soggetto del ballo, che continua dopo la *licenza*, non è tanto motivata dall'analogia tra coppia imperiale e Medea e Giasone quanto invece dal Toson d'Oro. Si tratta infatti di un chiaro riferimento a Francesco che, dopo la morte di Carlo VI nel 1740, era stato insignito del titolo di Gran Maestro dell'Ordine del Toson d'Oro. La cerimonia di questo ordine era parte integrante dei rituali del suo compleanno ed era in genere in programma dopo la messa mattutina nel giorno di Santo Stefano.³³ L'allusione a Pallade Atena si colloca invece sulla falsariga delle raffigurazioni mitologiche nella ritrattistica di Maria Teresa regina e imperatrice, a cui nella panegirica del tempo si attribuiva, tra le altre virtù, quella della saggezza.³⁴

Con il ritorno del trono imperiale a Vienna nel 1745 si verifica così una ripresa della tradizione del dramma per musica, destinata ad accentuarsi nella stagione del 1747/1748, al passaggio dell'amministrazione teatrale da Carl Joseph Seller a Rocco Lo Presti. A partire da questo momento ogni compleanno e onomastico di Maria Teresa e Francesco I si festeggia – con poche eccezioni – con un dramma per musica su testi di Pietro Metastasio, Apostolo Zeno e Antonio Salvi, su nuova musica di Georg Christoph Wagenseil, Baldassare Galuppi, Niccolò Jommelli, Andrea Bernasconi, Davide Perez e altri compositori.³⁵ Evidenti sono le differenze rispetto alla tradizione dei tempi di Carlo VI. I testi delle opere non sono commissionati per l'occasione, ma si tratta di semplici adattamenti di libretti preesistenti, prevalentemente di Metastasio. Si ricorre così a una tradizione testuale metastasiana viennese e pre-viennese già diffusa nella prassi operistica dei teatri europei coevi; non si può dunque parlare di un dramma per musica improntato a specifiche esigenze rappresentative della nuova dinastia, tanto più che i rimaneggiamenti sembrano più adempiere alle facoltà di famosi virtuosi del canto che a quelle dei regnanti.³⁶

33 M. BECK, *Macht-Räume Maria Theresia*, 51.

34 Cfr. SANDRA HERTEL, *Die Panegyrik auf Maria Theresia. Zum Wechselverhältnis von sprachlichen und visuellen Charakterisierungen*, in *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, a cura di Werner Telesko, Sandra Hertel, Stefanie Linsboth, Vienna-Colonia-Weimar, Böhlau 2020 («Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts», 19), 148–159: 153 sgg.

35 Per un'analisi del repertorio librettistico di questo periodo si rimanda al contributo di Francesca Menchelli Buttini in questo volume.

36 Cfr. WERNER TELESKO, *Die «aufgeführte» Kaiserin. Maria Theresia und die habsburgische Herrscherrepräsentation*, in *Die Repräsentation Maria Theresias*, 425–451: 433–434. Sull'omaggio alle virtù di Maria Teresa arciduchessa nella tradizione del componimento musicale encomiastico cfr. ELISABETH THERESIA HILSCHER, *Virtù und bellezza – Il vero omaggio? Huldigungskantaten für Maria Theresia und Anna Maria*, in *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, a cura di Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber e Nikolaus Urbanek, Vienna-Colonia-Weimar, Böhlau 2009, 127–139.

Anche nella scelta dei libretti e nella loro specifica destinazione si nota una tendenza molto diversa rispetto alle consuetudini precedenti. Sotto Carlo VI i testi metastasiani celebravano i compleanni e gli onomastici dell'imperatore esclusivamente con opere intitolate a personaggi maschili – in genere re, imperatori e condottieri (Demetrio, Adriano, Demofonte, Tito e Temistocle). Sotto gli Asburgo-Lorena la divisione del potere regale e imperiale tra Maria Teresa e Francesco porta a una certa flessibilità nella relazione tra il genere del personaggio eponimo dell'opera e quello del destinatario, una particolarità in linea con l'immagine pubblica di una sovrana che spesso era chiamata «Re» (e non «Regina») di Ungheria ed era elogiata anche per qualità maschili a completamento di quelle femminili (bellezza, virtù). Questo aspetto si ritrova ad esempio in *Semiramide riconosciuta*, eseguita per l'inaugurazione del *Burgetheater* nel 1748 e per il compleanno di Maria Teresa con la musica di Gluck. L'opera, basata su un testo metastasiano del 1729, mette in scena una regina travestita da uomo e anche il coro finale allude a un gioco retorico tra i generi («Viva lieta e sia reina / chi finor fu nostro re»). Inoltre, per le altre occasioni festive si scelgono per lei proprio quei testi metastasiani scritti per l'onomastico di suo padre, come *La clemenza di Tito* (1746, musica di Wagenseil), *Il Demetrio* (1748, musica di Galuppi), o comunque per la corte viennese, come *l'Olimpiade* (1749, musica di Wagenseil). Nel caso di Francesco si ricorre più spesso a libretti del periodo italiano di Metastasio, quindi *Artaserse* (1746, musica di Bernasconi), *Siroe* (1748, musica di Wagenseil), *Didone abbandonata* (1749, musica di Jommelli) e *Ezio* (1750, musica di Bernasconi) o a libretti di Zeno, come *Vologeso, re de' Parti* ([da *Lucio Vero*] 1750, musica di Perez) o *Vincislao* (1750, musica di Wagenseil).

Per quanto riguarda la tradizione della *licenza*, quella posta alla fine de *La generosità trionfante* potrebbe far pensare a una ripresa di questa convenzione nella tradizione di Carlo VI. In realtà, dopo il 1745, l'omaggio encomiastico non è rintracciabile in nessuno dei libretti per i compleanni e gli onomastici di Francesco I qui presi in esame, mentre è presente in diverse forme nei testi a stampa delle opere dedicate a Maria Teresa. Nel libretto di *Antigono* (1745), conservato ad oggi solo nella traduzione tedesca, la *licenza* (*Beurlaubung*) trova spazio, come ne *La generosità trionfante*, nel terzo balletto. In un momento coreutico intorno al tempio di Diana, la dea appare per onorare l'imperatrice come «höchste Frau der Welt», restando attonita di fronte alle sue qualità fisiche e spirituali («Hertz/Gestalt / und Sinn»), e ne decanta le lodi in un recitativo e un'aria, seguita dal coro che inneggia alle sue virtù.³⁷

37 *Antigonus*, Vienna, van Ghelen 1745, 51–52. Copia consultata in D-Mbs Sig.Her 2287: «ANTIGONUS, | Musicalische Opera, | Auf dem von Ihro Kaiserl. und | Königl. Majestät | Privilegirten neuen | THEATRO | An dem | Glorreichen Namens-Tag | Ihro Kaiserl. und Königl. | Majestät | MARIE | THERESIAE, | Regirender Röm. Kaiserin / | Auch zu Germanien / Hungarn und | Böhheim Königin / Ertz. Hertzogin

In *Ariodante*, opera eseguita l'anno successivo per il compleanno di Maria Teresa, l'omaggio si realizza alla fine del terzo atto attraverso un sontuoso balletto pantomimo-allegorico ambientato sulle rive del Danubio, con Vienna sullo sfondo. Alla danza di Maggio e della Primavera si unisce l'Allegrezza «che manifestare in sì Glorioso Giorno, il comun Giubbilo, in varie, e graziose guise presentar vuole, or all'uno, or all'altro il suo Mirto». Mentre Maggio e la Primavera se la contendono, sopraggiunge il Danubio «che gli accenna d'averli preceduti con l'Allegrezza, acciò si preparino ad un eccesso di meraviglia, volendo in quest'oggi produr dal suo seno, un dono assai prezioso per universale contento». Dalle acque del fiume sorgono alberi fioriti e illuminati, mentre sulla scena appaiono l'Inganno, l'Invidia, il Tradimento e la Superbia, quattro vizi che gareggiano per la supremazia. Dal Danubio fuoriesce all'improvviso una macchina raffigurante La Maestà Regia, sostenuta dalla Fecondità, sopra un globo terrestre trasparente sorretto dalle aquile. La macchina si innalza fino alle nubi e fa uscire il Valore, la Virtù eroica, la Fama, la Gloria, il Merito, la Prudenza, il Consiglio, la Giustizia che formano un ballo. All'incontro tra la Fama, la Gloria, l'Onore e l'Immortalità fa seguito un combattimento tra vizi e virtù, che termina con un comune giubilo per aver «depressi gl'Orrendi vizi dalla Maestà Regia per sempre, quale rimane immortalmemente adornata dalla sublimità delle più perfette virtùdi».³⁸

La *clemenza di Tito* (1746) contiene alla fine del terzo atto un balletto celebrativo assai semplice a livello formale e privo di *licenza*, descritto in maniera piuttosto stringata: «Il Terzo [balletto] è di Eroi Romani, i quali offrono la loro devozione al Ritratto di S. S. C.R.M.».³⁹ *La Semiramide riconosciuta* e *Demetrio* includono invece delle *licenze* più tradizionali, strutturate in un semplice recitativo e aria, che evocano diversi *topoi* di questa prassi encomiastica (il passaggio dalla trama dell'opera alla situazione attuale, il confronto tra l'eroina e la sovrana che ovviamente primeggia sotto ogni punto di vista). Ne *La Semiramide riconosciuta* (1748) la *licenza* è rivelatrice della vera destinataria del

zu Oe- | sterreich Hertzogin zu Lothringen / und Baar: / | Groß-Hertzogin von Toscana, etc. etc. | Vorgestellet | In Wienn, im Jahr 1745. | In das Teutsche übersetzt / von J. L. v. G. | Wien / gedruckt bey Joh. Peter v. Ghelen/Ihro | Röm. Kaiserl. und Königl. Maj. Hof-Buchdruckern».

38 *Ariodante*, Vienna, van Ghelen 1746, cc. C8v-D2r. Copia consultata in A-Wn 4923-A: «ARIODANTE. / DRAMMA PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / NEL PRIVILEGIATO / THEATRO / DI S.S.C.R.M. / IN OCCASIONE / DEL / GLORIOSISSIMO GIORNO / NATALIZIO DI S.S.C.R.M. / MARIA TERESA, / IMPERATRICE DE' ROMANI / SEMPRE AUGUSTA; / REGINA D'UNGHERIA, E BOEMIA, / ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA, / DUCHESSA DI LORENA, / E BAAR. / GRAN DUCHESSA DI TOSCANA / &c. &c. &c. / In Vienna nell'Anno M.D.CC.XLVI. / Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore / di Corte di s.s.c.r.m.».

39 *La clemenza di Tito*, Vienna, van Ghelen 1746, cc. D8v-D9r. Copia consultata in A-Wn 4918-A: «LA / CLEMENZA / DI TITO. / DRAMMA PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / NEL / PRIVILEGIATO TEATRO / DI / S.S.C.R.M. / IN OCCASIONE / DEL / GLORIOSISSIMO GIORNO / DEL NOME / DI / S.S.C.R.M. / MARIA TERESA / IMPERATRICE DE' ROMANI / SEMPRE AUGUSTA. / In Vienna nell'Anno M.D.CC.XLVI. / Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore / di Corte di s.s.c.r.m.».

coro finale, quella donna che, figlia e moglie di un imperatore, è destinata a eclissare non solo il personaggio eponimo ma anche tutte le eroine del passato:

LICENZA

Mente l'augurio. No: non è Semira,
cui il Cielo destina Imperi e Regni.
L'avventuroso voto
scelse in più degna Augusta, e in altra etate
presso l'Istro a compir, non sull'Eufrate.
Al paragon di Lei,
qual di sé stessa, un giorno,
l'Assira Donna avrà vergogna e scorno!
Ma sola non sarà. Quante Eroine
vantar potranno alteri
la Tana, il Tigri, il Termodonte, il Nilo
ecclisserà la Donna gloriosa
di CARLO figlia, e di FRANCESCO sposa.

Oscura il Sol le stelle,
ma l'aspettata Dea
tutte le Dee più belle
ad oscurar verrà.

Lieta di nuovo Astrea
discenderà dal Cielo:
in Lei, sotto uman velo,
la terra abiterà.⁴⁰

Nel *Demetrio* (1748) la *licenza* sfrutta retoricamente il mutamento di luogo, spostando l'attenzione dalla città siriana di Seleucia sull'Oronte, in cui si svolge l'azione dell'opera, a Vienna. Il trono è sorretto dalle caratteristiche virtù asburgiche di Giustizia e Clemenza,⁴¹ mentre la corona imperiale è sostenuta dalla Vittoria e dalla Pace. A queste

40 *La Semiramide riconosciuta*, Vienna, van Ghelen 1748, c. D9r. Copia consultata in A-Wn 641432-A.24,8: «LA / SEMIRAMIDE / RICONOSCIUTA. / DRAMMA PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / NEL NUOVO PRIVILEGIATO / IMPERIALE TEATRO, / IN OCCASIONE / DEL GLORIOSISSIMO / GIORNO NATALIZIO / DELLA / SAC. CES. REAL MAESTÀ / DI / MARIA TERESA/IMPERATRICE REGNANTE / SEMPRE AUGUSTA, / REGINA D'UNGHERIA, E BOEMIA, / ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA, / DUCHESSA DI LORENA, E BAAR, / E GRAN DUCHESSA DI TOSCANA, / &c. &c. &c. / In Vienna l'Anno M.D.CC.XLVIII. / Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore / di Corte di s.s.c.r.m.».

41 Cfr. E. TH. HILSCHER, «...Dedicata alla sacra cesarea maestà...»

doti si affiancano la Virtù e la Bellezza,⁴² tradizionalmente associate alla raffigurazione di Maria Teresa come giovane arciduchessa, unite al Coraggio e al Sapere, caratteristiche della sua immagine di Regina e Imperatrice nella poesia panegirica.⁴³ Dissoltosi l'inganno teatrale, la *licenza* svela l'omaggio all'«Augusta Teresa», il cui nome di per sé è già «grand'elogio» da spargere in tutto il mondo:

LICENZA

Dove son io? Già questa
più Seleucia non è. Non è l'Oronte
questi, che m'ode, e questo
non è di Siria il Soglio. Altri sembianti
d'ignoto Popol nuovo,
altra gioia, altro riso è quel, ch'io trovo.
Che sarà? Fors'è questa
la Reggia degli Dei? Sostegni sono
qui pur del regio Trono
e Giustizia e Clemenza,
e dell'Augusto Serto
la Vittoria, la Pace: e stangl'intorno
la Virtù, la Bellezza,
il Coraggio, il Saper. Ah, del Coturno
già l'inganno svani. Sì: vi conosco
liete sponde dell'Istro,
popoli fortunati! Intendo il vostro
eccessivo piacer. La vostra intendo
rara felicità. Gioite: è giusto;
è l'Augusta TERESA
la delizia comun... Stolta! e qual oso
tentar pelago immenso? Altri cimenti
la temeraria impresa. Il sol suo Nome
grand'elogio è per noi. Passi immortale
questi alle tarde età. Voti, e non Lodi
per Lei moltiplicando in questo giorno,
s'oda il gran Nome a risuonar d'intorno.

42 Cfr. E. TH. HILSCHER, *Virtù und bellezza – Il vero omaggio?*, 127–139.

43 Cfr. S. HERTEL, *Die Panegyrik auf Maria Theresia*.

A celebrarne il vanto,
colla canora tromba,
spieghi la fama intanto
in ogni parte il vol.

E ad adorarlo impari
fin sull'estreme sponde
dove nel mar s'asconde,
e dove nasce il Sol.⁴⁴

Questa tipologia di omaggio operistico, al di là delle sue specificità drammaturgiche, si ricollega chiaramente all'esaltazione delle virtù dei regnanti tipica anche della rappresentazione figurativa e panegirico-letteraria degli Asburgo-Lorena.⁴⁵ Ma rispetto ad altre modalità di celebrazione del potere, il teatro musicale – genere multimediale estremamente dispendioso – era più soggetto ai mutamenti della situazione socio-politica degli Asburgo nei turbolenti anni Quaranta, segnati da passaggi di potere, guerre e ingenti instabilità economiche. Per questo motivo, se si guarda da vicino al repertorio teatrale del decennio 1740–1750, si ha l'impressione di un'inversione di tendenza rispetto ai fasti di Carlo VI. In effetti, fino al 1745 la corte viennese mantiene un profilo relativamente basso dal punto di vista dell'autocelebrazione operistica, dovuto principalmente alla perdita della dignità imperiale e alla Guerra di successione. Con l'incoronazione di Francesco I si verifica un incremento della produzione teatrale, in particolare durante la direzione dell'impresario Rocco lo Presti (1747/48–1750) che promuove nuove messe in musica dei testi di Pietro Metastasio. Da uno sguardo alle informazioni contenute nei libretti – che documentano chiaramente solo una parte dell'evento operistico – emerge una continuità della prassi della *licenza* o dell'omaggio finale nelle opere in onore di Maria Teresa, ma non in quelle destinate all'imperatore, forse a causa del suo minor peso politico in ambito viennese. I libretti delle opere dedicate a Francesco I contengono la descrizione dei balletti eseguiti al termine del

44 *Il Demetrio*, Vienna, van Ghelen 1748, cc. E2r-E2v. Copia consultata in CZ-Pu 9 K 3089: «IL DEMETRIO. / DRAMMA PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / NEL NUOVO PRIVILEGIATO / IMPERIALE TEATRO. / IN OCCASIONE / DEL GLORIOSISSIMO / GIORNO DEL NOME / DELLA / SAC. CES. REAL MAESTÀ / DI / MARIA TERESA / IMPERATRICE REGNANTE / SEMPRE AUGUSTA, / REGINA D'UNGHERIA, E BOEMIA, / ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA, / DUCHESSA DI LORENA, E BAAR, / E GRAN DUCHESSA DI TOSCANA, / &c. &c. &c. / IN VIENNA / L'Anno M.DCC.XLVIII. / Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore / di Corte di s.s.c.r.m.».

45 Si rimanda qui al ricchissimo volume di Werner Telesko, Sandra Hertele e Stefanie Linsboth, *Die Repräsentation Maria Theresias* dove però la prospettiva teatrale e musicale è del tutto assente. Si veda anche la miscellanea *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur, ca. 1618–1918*, a cura di Werner Telesko, Vienna-Colonia-Weimar, Böhlau 2017.

primo e secondo atto, ma manca il classico ballo finale. Questo potrebbe far pensare a un tipo di omaggio celebrativo non riportato nel testo e di natura non coreutica, come ad esempio una semplice esposizione del ritratto dell'imperatore. Nel caso degli spettacoli per Maria Teresa, sia l'uso del balletto celebrativo e della *licenza* sia la scelta dei libretti sono elementi in linea con le consuetudini teatrali del regno di Carlo VI, strategie che enfatizzano il suo ruolo di sovrana dei territori asburgici (in quanto Regina di Ungheria e Boemia) più che il titolo imperiale che aveva acquisito (ma non ereditato). La quasi totale scomparsa del dramma per musica a Vienna dopo il 1750, causata da tendenze filo-francesi che favorivano il genere dell'*opéra comique*, dimostra tuttavia che l'opera italiana aveva ormai perso parte della sua importanza come mezzo di rappresentazione dinastica. Il suo ritorno negli anni Sessanta, incentivato più dalla celebrazione di importanti connubi politico-dinastici che dalla volontà di 'mettersi in scena' da parte di Maria Teresa e Francesco I, sarà di durata effimera. Dopo l'ascesa al trono di Giuseppe II non solo il dramma per musica, ma anche il repertorio operistico di tipo squisitamente celebrativo scomparirà dalle scene viennesi per almeno un ventennio.⁴⁶

46 Una breve ripresa della tradizione del dramma per musica di intento celebrativo si avrà nei due anni di regno di Leopoldo II (1790–1792).

23. RIPRESE E NUOVE INTONAZIONI DI DRAMMI PER MUSICA ITALIANI A VIENNA FRA IL 1748 E IL 1751

Francesca MENCHELLI-BUTTINI (Pesaro)

Abstract: My study considers the series of *drammi per musica* staged in Vienna between 1748 and 1751. It examines the revivals/adaptations of previous musical settings, like Jommelli's *Merope* (Venice 1741–1742), and the new musical settings of existing librettos, mainly by Metastasio: Gluck's *Semiramide riconosciuta* (1748); Wagenseil's *Alessandro nell'Indie* (1748), *Siroe* (1748), *Antigono* (1750) and *Vincislao* (1750), the latter from a drama by Zeno (Venice, 1703); Galuppi's *Il Demetrio* (1748) and *L'Artaserse* (1749); Jommelli's *Catone in Utica* (1749), *Achille in Sciro* (1749) and *Didone abbandonata* (1749); Perez's *Andromaca* (1750) and *Vologeso, re de' Parti* (1750), on librettos derived from Salvi's *Astianatte* (Florence, 1701) and Zeno's *Lucio Vero* (Venice, 1699). These librettos are studied within an uninterrupted tradition that traverses the first half of the XVIII century, in order to evaluate the points of tangency with the Viennese local changes. This gives an opportunity to direct attention towards the effect of constants and variants on plots and towards the relevance of certain key dramatic points.

Keywords: Niccolò Jommelli, Pietro Metastasio's *drammi per musica*, Pietro Metastasio's revisions, Vittoria Tesi.

Con la riapertura nel 1748 del *Burgtheater* affatto rinnovato,¹ le scene viennesi ospitano una serie di riprese di intonazioni note di drammi per musica, pasticci, nuovi allestimenti di libretti di lungo corso, in maggioranza metastasiani:

- Metastasio-Gluck, *La Semiramide riconosciuta* (14 maggio 1748)
- Metastasio-Wagenseil, *Alessandro nell'Indie* (17 luglio 1748)
- Pasquini-Hasse, *Leucippo* (5 settembre 1748), da Dresda 1747
- Metastasio-Galuppi, *Il Demetrio* (16 ottobre 1748)
- Metastasio-Wagenseil, *Il Siroe* (8 dicembre 1748)
- Metastasio-Galuppi, *L'Artaserse* (29 gennaio 1749)
- Metastasio, *Catone in Utica* (17 aprile 1749), attribuito a Jommelli in partitura, forse un pasticcio
- Metastasio-Wagenseil, *L'olimpiade* (14 maggio 1749)
- Zeno-Jommelli, *Merope* (13 luglio 1749), da Venezia 1741–1742

1 Cfr. BRUCE ALLAN BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press 1991, 14.

- Metastasio-Jommelli, *Achille in Sciro* (20 agosto 1749)
- Metastasio, *Ezio* (ottobre 1749), attribuito a Bernasconi nel libretto, a Jommelli in partitura, forse un pasticcio
- Metastasio-Jommelli, *Didone abbandonata* (8 dicembre 1749)²
- *Andromeda liberata* (1750), pasticcio
- Salvi-Perez, *Andromaca* (30 marzo 1750)
- Metastasio-Wagenseil, *Antigono* (13 maggio 1750)
- Tagliazucchi, *Euridice* (26 luglio 1750), pasticcio
- Migliavacca, *L'Armida placata* (28 agosto 1750), pasticcio
- Zeno-Perez, *Vologeso re de' Parti* (14 ottobre 1750)
- Zeno-Wagenseil, *Vincislao* (8 dicembre 1750)³

Le rappresentazioni coincidono con l'onomastico di Maria Teresa, con il compleanno di Francesco I o di Elisabetta Cristina, salvo *Andromaca*, *Catone in Utica*, *Alessandro nell'Indie* e *L'Artaserse*; il luogo è espresso nei frontespizi dei libretti con lievi varianti: preferibilmente «nuovo privilegiato imperial teatro», oppure «nuovo privilegiato imperial teatro alla corte» o, ancora, «nella cesarea corte», a conferma dell'eventualità di destinazioni diverse o duplici fra il *Burgtheater* e il *Kärntnertortheater*.⁴

Questo saggio è una prima ricognizione condotta di necessità sulle fonti più facilmente accessibili, anzitutto i libretti, meno *Andromeda* (1750), *Achille in Sciro* (1749), *L'Olimpiade* (1749) e *Antigono* (1750), e le partiture digitalizzate o a stampa, quali *La Semiramide riconosciuta* (1748), *Alessandro nell'Indie* (1748), *Il Demetrio* (1748), *Il Siroe* (1748), *L'Artaserse* (1749), *L'Olimpiade* (1749) e *Didone abbandonata* (1749).⁵ Il testo

2 L'aria di Jarba, «Cadrà fra poco in cenere», è attribuita a Wagenseil nella copia della partitura in A-Wn Mus.Hs. 18282 1–3, descritta sul sito www.variantiallopera.it.

3 Per maggiori notizie cfr. GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Graz-Vienna-Colonia, Böhlau 1971 («Theatergeschichte Österreichs», III/2), 193–218. Oltre a Vittoria Tesi, impegnata in tutte e tre le stagioni, Vienna ingaggiò nel 1748/1749 Angelo Monticelli, Ventura Rocchetti, Angelo Amorevoli, Geronima Giacometti e Marianna Galeotti, nel 1749/1750 Gaetano Majorana detto Caffarelli, Anton Raaf, Domenico Panzacchi, Colomba Mattei e Marianna Galeotti, nel 1750/1751 Giovanni Tedeschi, Angelo Amorevoli, Caterina Raimondi, Margherita Alessandri e Maria Masucci.

4 Per il repertorio del *Kärntnertortheater* fino al 1748 si veda *Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, a cura di Andrea Sommer-Mathis e Reinhard Strohm, Vienna, Hollitzer 2023 («Specula Spectacula», 14). Per i titoli precedenti si rimanda al saggio di Michele Calella in questo volume.

5 Alle schede e – ove possibile – alle digitalizzazioni dei libretti si accede attraverso il progetto Corago dell'Università di Bologna. Per la partitura della *Semiramide* cfr. CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *La Semiramide riconosciuta*, a cura di Eric Weimer, New York, London, Garland 1982, anastatica dell'autografo in A-Wn, Mus.Hs. 17793. Una copia di *Alessandro*, *Il Siroe*, *L'Olimpiade* si conserva in A-Wn Mus.Hs. 18018/1–3, Mus.Hs. 17235/1–3, Mus.Hs. 18234/1–3. Una copia del *Demetrio* e dell'*Artaserse*

sottoposto alle note in generale coincide: fra le poche eccezioni si registra la conservazione nella partitura della *Semiramide* di tre arie espunte nel libretto, «Ei d'amor quasi delira» (I,12, Tamiri), «Fra tanti affanni» (III,12, Semiramide) e «Di rabbia, di sdegno» (III,12, Ircano), oppure la presenza di diverse fasi nella stesura dell'*Artaserse*.⁶ Si intende ricostruire il quadro di appartenenza dei riadattamenti, attraverso l'individuazione delle principali direttrici rispetto agli accomodi, tenendo conto di eventuali meccanismi di stratificazione delle fonti, anche nel tentativo di verificare la possibilità di riconoscere tendenze più generali.⁷

La medesima classificazione di *Leucippo* (1748) e di *Merope* (1749) come riprese di spettacoli inaugurati altrove non dà conto di orientamenti assai diversi. La scelta di ripetere il primo in una veste fedele a Dresda 1747 (ma senza *licenza* e coi balli) fu forse agevolata dalla condivisione di due interpreti, Angelo Amorevoli e Ventura Rocchetti, sebbene il tramite dei cantanti non sia sempre determinante.⁸ Al contrario, l'impianto e la versificazione di *Merope* molto devono a Napoli 1748 (Cocchi), a sua volta in contatto con la tradizione romana del dramma (1740, Giuseppe Scarlatti e 1743, Terradellas) e veneziana (1734, Lalli-Giacomelli e 1741-1742, Jommelli).⁹ Sono

è in F-Pn Département Musique, D-4277-79 e D-4266-68. L'autografo dell'*Artaserse* si trova in D-B Mus.ms.autogr. Galuppi, B. 3. Una copia delle arie di *Didone* è in D-DI Mus. 3032-F-1.

- 6 Quanto ai recitativi, l'autografo dell'*Artaserse* di Galuppi dipende in larga parte da un precedente libretto viennese del 1746, depositario di accomodi più ampi (al testo di Metastasio) rispetto alla versione del libretto del 1749, coincidente con le due copie della partitura conservate a Parigi e a Vienna: mi permetto di rimandare a PIETRO METASTASIO – BALDASSARE GALUPPI, *Artaserse*, partitura in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di Francesca Menchelli-Buttini, Milano, Ricordi 2010 («Drammaturgia musicale veneta», 20), IX–LXIII, 1–267: XXXVII–XLIII.
- 7 Non si tornerà su *Artaserse*, *La Semiramide* e *Didone*, discussi altrove, gli ultimi in un contributo in corso di stampa, *Gluck e Jommelli per Vittoria Tesi (Vienna, 1748–1754)*, in un intervento al convegno *Canterine e virtuose sulle scene teatrali del XVIII secolo*, atti del convegno internazionale (Reggio Calabria, 1–2 ottobre 2018), a cura di Niccolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”. Per quanto riguarda i pasticci, in particolare *Andromeda*, *Euridice* e *Armida* si rimanda a MICHELE CALELLA, GÜNTER STUMMVOLL, *Borrowing, Reworking and Composing: The Making of the Viennese Pasticci of 1750*, «Musicologica Austriaca», 2020, <http://musau.org/parts/neue-article-page/view/91> (accesso del 17.6.2024).
- 8 La copia del libretto in I-Mb Racc. Dramm. 4570 contiene cancellature e lievi modifiche introdotte a mano, non presenti nelle partiture manoscritte accessibili *online* (D-DI Mus. 2477-5-49 e N.I.10288a-c; F-Pn Département de Musique, D.5435-5437; I-Nc Rari 7.4.18).
- 9 Sulla tradizione di *Merope* cfr. APOSTOLO ZENO, *Poesie drammatiche*, edizione critica a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe, Vienna, Böhlau 2021, Parte I: *Venezia e oltre (1696–1717)*, vol. 2: *Da Venceslao (1703) ad Alessandro Severo (1717)*, 766–793. Mi permetto inoltre di rimandare al mio “*Merope*” fra Zeno, Maffei e la tradizione operistica del Settecento, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4–5 ottobre 2013), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea” 2018 («Sopplimenti musicali», I/17), 1–62; <https://www.conservatoriocilea.it/images/publicazioni/zeno2013/1-Menchelli.pdf> (accesso del

comuni: la sistemazione del primo atto; l'esordio degli ultimi due, ma rovesciando le entrate fra Licisco e Argia nel secondo, quindi terminando nel terzo la sequenza con un monologo di Polifonte (III,3); il dialogo fra Trasimede e Merope in II,6–7; le scene dell'accusa a Merope di uxoricidio (II,8–9), salvo gli accomodi necessari a preparare il quartetto finale, «Prenditi i giorni miei» (II,10). Cadono invece alcune scene o blocchi di scene interlocutorie. A Venezia 1741–1742 si accostano il conflitto fra Merope e Polifonte, ad esempio il monologo di I,7, pur unito alla scena seguente come in Napoli 1748; la fine della prima mutazione del secondo atto, dal momento in cui (II,4) restano in scena Polifonte ed Epitide, senza Licisco, mentre Napoli 1748 taglia corto passando direttamente al dialogo di Merope prima col re (II,4), poi con Trasimede (II,5); la seconda parte del terzo atto (da III,5), salvo l'assetto meno spettacolare dell'ultima scena e la battuta di Argia, «Tutto è menzogna» (III,8), presa da Napoli 1748, in luogo del «Tutto è bugia» di Venezia (e dell'originale del 1711). L'innovazione di assegnare a Epitide la conclusione del primo atto nasce attorno alla figura di Farinelli, Epitide a Torino, Lucca e Venezia fra il 1732 e il 1734, con lo stesso recitativo, ma aria cambiata; la situazione poi assume parole ed effetti diversi, indipendentemente dalla presenza di un medesimo interprete, in tre libretti romani (1740, 1743 e 1768), in Napoli 1748 e in Venezia 1750. A Vienna il testo dell'aria, «Che gran pena, che tormento» (I,12) è quello di Venezia 1734 (I,14), da cui provengono – sempre di Epitide – «Quell'usignuolo» (II,5/II,4, precedendo Vienna), e la veste di «Sposa... non mi conosci» (III,7), accolta anche nella partitura autografa di Jommelli; può valere il tramite di un interprete, Gaetano Majorano Caffarelli, Epitide a Vienna, Trasimede a Venezia nel 1734.

Nel totale di sedici nuovi pezzi chiusi, alcuni importati (vedi *infra* l'Appendice), aumenta il numero di arie naturalistiche, specie delle metafore di tempesta, quale termine di comparazione rispetto al dato scenico, che spesso erompe nella seconda strofa. Conta l'eventuale cambio di posizione: «A te con questa mano» (I,10) è anticipata in fine del dialogo fra Polifonte e Anassandro, tolto il successivo monologo del *vilain*, culminante in origine in «Veggio il ciel turbato e nero» (I,13), che Vienna destina a Licisco (I,6), così che l'argomento diventa il rapporto di complicità fra Polifonte e Anassandro; lo scambio di entrate fra Merope e Trasimede nel mezzo del secondo atto spinge a rovesciare la relazione delle rispettive arie con le circostanze sceniche, atteso che la partenza della regina precede quella del confidente, istituendosi dunque un parallelo fra «Vorrei... ma, oh dio, non posso» (II,6, Trasimede) e «Soccorso al mio dolore» (II,6, Merope) e fra «Un'aura soave» (II,7, Merope) e «Nembo irato oscura il giorno» (II,7, Trasimede), fatto salvo che il pensiero della vendetta – variamente declinato – resta

17.6.2024). Sulla partitura del 1749 è stato presentato un commento più approfondito al Convegno *Women as Agents for the Pan-European Mobility of Italian Opera in the Eighteenth Century* (Venezia, febbraio 2025).

l'assillo di Merope; l'aria di Polifonte «Non ho rimorso» (III,3) termina il breve monologo di chiosa alla scena in cui il tiranno ordina l'esecuzione di Anassandro, mentre l'originale «Cada quell'empio» (III,2) giunge nel vivo di quel frangente indirizzandosi sia agli arcieri incaricati di compiere il comando sia alla vittima. In «Non ho rimorso» si scorge un'eco di «Non ti son padre» (I,12) in *Artaserse* (Roma 1730), nella ripresa della conclusione della prima strofa e della parola «terror», nella misura del verso, nello schema rimico, nell'intensificazione retorica della triplice negazione nella prima strofa e del pronome / aggettivo possessivo nella seconda, con uno slittamento da «tu» a «mio».

Merope, Vienna 1749, III,3

Non ho rimorso,
 fede non vanto,
 pietà non sento
 d'un traditor.
 Avrei, se vive,
 sempre dal canto,
 il mio tormento,
 e il mio terror.¹⁰

Pietro Metastasio, *Artaserse*, Roma 1730, I,12

Non ti son padre,
 non mi sei figlio,
 pietà non sento
 d'un traditor.
 Tu sei cagione
 del tuo periglio,
 tu sei tormento
 del genitor.¹¹

10 MEROPE | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO, | IN VIENNA | *L'Anno M. DCC. XLIX*. | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M, copia in H-Bn, 164.192, p. 42.

11 La citazione, come per tutti gli altri drammi metastasiani, è tratta dalle trascrizioni in www.progettometastasio.it, a cura di Anna Laura Bellina *et alii*.

Due altri brani provengono da opere romane, «Qual torbido torrente» (III,4) da *Sesostri re d'Egitto* (1742, Sellitto, II,6) e «Se il mio cor fra tante pene» (I,7) da *Didone abbandonata* (1747, Jommelli, II,12); per «Vorrei narrar l'affanno» (II,1) si trova il nome di David Perez, e l'assegnazione di una delle copie manoscritte della partitura alla *Semiramide riconosciuta* (1749, I,4, Tamiri), comprendente Caffarelli nel cast come Scitalce, benché il relativo libretto riporti il testo di Metastasio, non la sua parodia.¹²

Le nuove messe in musica di Zeno e di Salvi si riconnettono a un campo definito della tradizione testuale, senza che si possa stabilire un antecedente univoco. *Vologeso* (1750) discende dal *Lucio Vero* (Venezia 1699) di Zeno attraverso il tramite di Roma 1739 per le musiche di Rinaldo da Capua; la riduzione o rielaborazione di alcuni recitativi di Roma 1739 segue Roma 1748 (Galuppi) e Firenze 1742 (Anonimo), dove Giovanni Tedeschi – Vologeso a Vienna – impersonava il ruolo di Lucio Vero:¹³ da Firenze provengono la mutazione della «Strada che conduce al porto d'Efeso» e la prima strofa dell'aria di Aniceto «Dirò che non puoi sciogliere» (II,2); da Roma 1748 l'eliminazione delle scene III,11–12, la prima strofa dell'aria di Berenice «No, tanto barbare» (I,5) e l'aria di uscita di Vologeso nella prigione, «Miei tristi pensieri» (III,5), parodia di «Atroci pensieri» (III,5). Un'ulteriore novità rispetto a Roma 1739 parrebbe la fusione di II,4–5 in II,4, oltre che la soppressione di II,14–16; inoltre, molte arie sono cambiate (cfr. *infra* l'Appendice), talvolta nella sola seconda strofa, in genere senza scostamenti nel contenuto, riformulato per lo più con diversa enfasi: così, ad esempio, «Sì, fra contenti tuoi» (II,8) ruota attorno a tre interlocutori, Lucio Vero, Lucilla stessa nell'*a parte* e gli dèi nell'invocazione della seconda strofa, in luogo di Vero in «Partirò, ma tu crudele» (vedi *infra*); in «Barbara, a questo segno» (II,4) l'alternanza del gesto, diviso fra due destinatari, si normalizza rispetto ad «Audace... Superba», per preparare l'insorgenza di un moto di (pietosa?) incertezza nella seconda strofa, sussurrata a parte (vedi *infra*); il rovesciamento delle entrate fra Berenice e Vologeso in II,5–6 (II,6–7 in Roma 1739) determina una permutazione del tipo di aria, per mantenere il medesimo equilibrio. L'introduzione di «Ombra cara del dolce mio sposo» (III,8) si rese forse necessaria perché «Ombra che pallida» fu cantata dalla Tesi nell'*Andomaca* andata in scena qualche mese prima.

12 Si tratta dell'aria staccata in I-MC 4-F/1–7 (RISM, n. 852030322) e in I-G1 A.8.27 (scheda in URFM). Una copia della *Semiramide riconosciuta* (Roma, 1749) è in I-Mb Racc. Dramm. 2600.

13 Non sembrerebbe avere conseguenze la presenza di Tesi e Amorevoli negli stessi ruoli a Reggio Emilia nel 1744. Sulla tradizione del *Lucio Vero* di Zeno cfr. A. ZENO, *Poesie drammatiche*, Parte I: *Venezia e oltre (1696–1717)*, vol. 1: *Da Gl'inganni felici (1696) a Temistocle (1701)*, 531–598.

Vologeso re de' Parti, Vienna 1750, II,8

Sì, fra' contenti tuoi,
 empio, tremar dovrai,
 del giusto mio furor.
 (Misera! A chi donai
 gli affetti del mio cor!)
 Né fulminate, o dei,
 sì fiera infedeltà!
 Né i gravi affanni miei
 destano in voi pietà.¹⁴

Vologeso re de' Parti, Roma 1739, II,9

Partirò, ma tu crudele
 quella pace non godrai
 che sperando forse vai,
 me lontana, di goder.

 Tornerò ma non più amante;
 tua nemica tornerò;
 e a turbare ogn'or verrò
 il sognato tuo piacer.

Vologeso re de' Parti, Vienna 1750, II,4

Barbara, a questo segno
 tu mi disprezzi amante? (*A Berenice*)

14 VOLOGESO | RE DE' PARTI. | *DRAMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NELLA CESAREA CORTE | PER IL | GLORIOSISSIMO NOME | DELLA S. C. R. M. | DI | FRANCESCO | PRIMO, | IMPERADOR DE' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | PER COMANDO | DELLA S. C. R. M. | DI | MARIA TERESA | IMPERATRICE REGNANTE | ec. ec. ec. | *In Vienna l'Anno M.D.CC.L.* | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte e delle loro S. C. R. M., copia in I-Fn Magl. 21.8.276, p. 34; la successiva citazione da p. 30. Per Roma 1739 si è consultata la copia in I-Mb Racc. Dramm. 3151: VOLOGESO | RE DE' PARTI | *Drama per Musica* | Da rappresentarsi nel Teatro | A TORRE ARGENTINA. | Nel Carnevale dell'Anno 1739. | *DEDICATO* | ALL'ALTEZZA REALE | DI | CARLO ODOARDO | PRINCIPE DI GALLES. | In ROMA, nella Stamperia di Antonio de' Rossi. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI*. | Si vende dal medesimo Stampatore | nella Strada del Seminario Romano, | vicino alla Rotonda. Le citazioni che seguono sono dalle pp. 41 e 36.

Così costante e altero
 non mi paventi, indegno?
 Perfidi, sì cadrete
 vittime al mio furor.
 (E pure allor che gli empì
 l'ira a punir m'affretta,
 il core alla vendetta
 non si risolve ancor).

Vologeso re de' Parti, Roma 1739, II,5

Audace...	(<i>A Vologeso</i>)
Superba...	(<i>A Berenice</i>)
Ben presto vedrai...	(<i>A Vologeso</i>)
Or or scorgerai...	(<i>A Berenice</i>)
qual pena riserba al folle tuo ardire,	(<i>A Vologeso</i>)
al vano tuo orgoglio l'offeso mio cor.	(<i>A Berenice</i>)
Vedrete se sia prudenza o follia tentar di resistere ad un vincitor.	

Vincislao (1750) adotta la fortunatissima ripartizione in tre atti del dramma,¹⁵ originariamente in cinque (Venezia 1703). Manca il confidente capitano delle guardie Gismondo, come già nei libretti 'gemelli' di Napoli 1714 (Mancini) e di Roma 1716 (Mancini-Gasparini), che tuttavia compensano mediante l'aggiunta di un servo o di una coppia comica. Il modello principale, pur con modifiche, è quindi Torino 1721 (Boniventi), che è ripreso a Praga nel 1725 con gli accomodi alla partitura di Guerra,¹⁶ e che sembra il testo di riferimento per Genova 1739 e Amburgo 1744. Da Torino deriva l'elenco dei personaggi; l'impianto del dramma, in particolare la caduta di alcune scene in cui è presente il personaggio di Gismondo (I,4; I,6; I,13; II,6; II,10; III,7;

15 Sul soggetto e sulle sue rielaborazioni cfr. A. ZENO, *Poesie drammatiche*, Parte I: *Venezia e oltre (1696–1717)*, vol.2: *Da Venceslao (1703) ad Alessandro Severo (1717)*, 657–694; e SILVIA URBANI, *Il "Venceslao" di Zeno e Caldara (1725): invenzione del dramma, tradizione del testo, libretto e partitura*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna 2017 (disponibile *online*).

16 *Ivi*, 263.

IV,5; V,5) o la loro indispensabile rielaborazione (ad esempio, I,5 in I,4; I,11 in I,8; II,9 in II,3; IV,4 in III,1); la contrazione in I,9 delle scene II,1–3, private della valenza pubblica di metateatro, «Aprendosi il prospetto si vede nell'alto la Pace in macchina e nel basso Montuosa orrida, dal cui seno esce la Discordia sopra spaventoso dragone» (susceptibili spesso di modifiche nella storia della circolazione del libretto);¹⁷ la fusione di diverse scene (come II,4–5 in I,10; III,2–4 in II,5; V,2–3 in III,6); l'apertura del terzo atto sulla prigione in cui è rinchiuso Casimiro (già in Napoli 1714 e in Roma 1716), tagliando la mutazione dell'urna sepolcrale (IV,1–2), cornice del giuramento di vendetta di Erenice e di Ernando, forse considerato eccessivo rispetto alla riconciliazione conclusiva. Le novità riguardano le sostituzioni delle arie; la riduzione più consistente dei recitativi; la condensazione di un numero ulteriore di scene (I,9–11 in I,9; I,12–13 in I,10; II,13–14 in II,13; III,1–2 in III,1; le ultime due); l'omissione di II,15, per dedicare il finale a Lucinda, e di III,3; inoltre, l'aria di Casimiro del terz'atto (III,8) offre il tema a un nuovo recitativo (III,6):

Vincislao, Torino 1721, III,8 (da Venezia 1703, V,3)

Vado costante a morte;
 conservami tu solo
 la sposa mia fedel.
 Pensando al suo gran duolo
 sento il mio cor men forte,
 più il mio destin crudel.¹⁸

17 VENCESLAO | DRAMA | Da rappresentarsi per Musica | Nel Teatro Grimani | In S: Gio: Grisstomo | A Sua Eccellenza | Il Signore | FILIPPO RANGONI | Sig.^{re} di Spilambert, Torre | Gorzano, Castelnono | Campliglio, Denzano, | Villa Bianca, Rosola | e Tavernelle [ecc.] | IN VENEZIA MDC-CIII | Appresso Girolamo Albrizzi | Si vende in Merce:^a alla pace. Con Lic. E Privil., copia in I-Bc Lo. 04288, p. 27.

18 VENCESLAO | DRAMA PER MUSICA | Da rappresentarsi nel Teatro di S. A. S. | IL SIGNOR | PRINCIPE DI CARIGNANO | *Dedicato* | ALL'ALTEZZA REALE | DI | CARLO EMMA- NUELLO | PRINCIPE DI PIEMONTE &c. | IN TORINO MDCCXXI. | Per Francesco Antonio Gattinara, Libraro | di S. A. S. *Con lic. de' Sup.*, copia in I-Mb Racc. Dramm. 2694, p. 54. La citazione che segue è tratta da VINCISLAO. | DRAMA PER MUSICA, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO, | IN OCCASIONE | DEL GLORIOSISSIMO | GIORNO NATALIZIO | DELLA S. C. R. M. | DI | FRANCESCO | PRIMO, | IMPERADOR DE' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | RE DI GERMANIA, | E GERUSALEMME, | DUCA DI LORENA, E BAAR, | E GRAN DUCA DI TOSCANA, | ec. ec. ec. | In *Vienna l'Anno M.D.CC.L.* | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte e delle loro S. C. R. M., copia in CZ-Pu STT 000142353, p. 51.

Vincislao, Vienna 1750, III,6

Sì, bacio quella man che mi comanda
 e vo lieto a morir. Sol della sposa
 m'affanna in questo stato
 il fatale dolor, la raccomando
 a te nel morir mio;
 deh, pensa a lei, mio genitore, addio.

Il libretto di *Andromaca* (1750) dipende dalla tradizione ininterrotta dell'*Astianatte* (Pratolino, 1701) di Antonio Salvi, col titolo mutato che rimarca la centralità della sposa e madre piuttosto che del bambino. Il campo è quello dei rifacimenti di Roma 1719 (Gasparini), Napoli 1725 (Vinci), Firenze 1728, Roma 1741 (Jommelli), da cui Firenze 1742, e ancora Bologna 1741 (Caroli), Napoli 1742 (Leo), Torino 1749 (Lampugnani), più parzialmente Venezia 1718 (Bononcini),¹⁹ con i quali è comune il nome Clearte del confidente di Pirro (invece di Creonte); la riduzione delle scene che annunciano l'arrivo di Oreste e che espongono il conflitto con Pirro (I,1–2 da Salvi, I,7–8), ma Vienna 1750 aggiunge un riferimento all'amore di Pirro per Andromaca, in coerenza con la nuova aria, mentre i precedenti mantengono il solo movente del soglio; l'assegnazione dell'esordio del secondo atto (II,1–3) ad Ermione, forse per risarcire una diminuzione del ruolo nel primo atto. La principessa torna gradualmente ad amare Oreste dopo gli orribili oltraggi subiti da Pirro, precondizione del lieto fine, benché sin dalla prima aria l'impegno sia quello di conciliare onore, obbedienza al padre e destino di Oreste. In particolare, il tramite col libretto di Napoli 1725 è sostanziato dalla presenza nel cast della Tesi e, secondo Reinhard Strohm, a Metastasio potrebbero attribuirsi in quella circostanza gli accomodi a Salvi, tanto è vero che l'*incipit* dell'aria di Pirro «Alma grande e nata al soglio» (I,3), è citato quasi alla lettera da Mitrane in *Demetrio*, «Alma grande e nata al regno» (I,6).²⁰ Rispetto ai precedenti, l'*Andromaca* viennese comincia con una breve formulazione dell'antefatto nel dialogo fra Pilade e Oreste, condensando alcune scene di Salvi (I,2 e I,9–10). L'*incipit* dell'aria di entrata di Oreste, «Un raggio di spene» (I,1), già in Venezia 1718 (I,10) e Napoli 1725 (I,5),

19 Sulla tradizione librettistica cfr. MARCO GRONDONA, *La perfetta illusione. "Ermione" e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos & LIM 1996, 295–336. Su Salvi cfr. FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, il Mulino 1994.

20 Cfr. REINHARD STROHM, *Leonardo Vinci's "Didone abbandonata" (Rome 1726)*, in *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press 1985, 213–224: 217–218. Per i contatti di Napoli 1725 con Venezia 1718 e Roma 1719 cfr. il contributo di chi scrive, *Gluck e Jommelli per Vittoria Tesi*, nota 45.

diventa il prodromo del solito messaggio d'amore. Segue in I,4 un dialogo inedito con Andromaca, in luogo di quello fra Andromaca e Pirro, forse per distribuire con più perfetta oculatezza gli incontri fra il re e la prigioniera troiana, uno per ciascun atto, nel quadro sia di una ridefinizione del personaggio di Oreste, interpretato dal celebre tenore Angelo Amorevoli, sia di un diverso equilibrio dei ruoli, aggiudicandosi Pirro la conclusione del primo atto proprio a svantaggio di Oreste, come per altro in Roma e Bologna 1741, Firenze e Napoli 1742. Nella nuova I,4 l'interesse principale si sposta sul bambino, quasi che Oreste sia il contendente, stante il riassunto delle posizioni antitetiche nell'aria di entrata, forse in vista di un diverso scioglimento (vedi *infra*), «A te il pregar s'aspetta | il minacciare a me», di cui si osservano reminiscenze nel testo di «A te premiar, mio bene» di *Armida placata* (1750, I,1), entrambi per Amorevoli.²¹ Il ricordo di Andromaca delle rovine di Troia fonde quanto proferito a Pirro e a Creonte nei primi due atti di Salvi (I,5 e II,6), e il suo dilemma occupa il nucleo centrale del secondo atto (II,4–7), rielaborando senza soluzione di continuità due punti distanti in Salvi (II,7–8, II,11–13), nonostante l'interposizione del cambio di apparato (dove, per verosimiglianza, l'inversione delle entrate fra Andromaca e Pirro in II,4–5). *L'incipit* «Ti sento, oh dio, ti sento» (II,5) ricalca un verso di recitativo di *Zenobia* di Metastasio (versione del 1740, III,2), mentre «Resta in braccio al tuo dolore» (II,6) è parodia in diverso metro di «Vieni alla morte» (II,7) in Napoli 1725 (vedi *infra*), da cui deriva, con varianti nella seconda strofa, anche l'aria «Barbaro, prendi e svena» (I,10), presente poi in Torino 1749 (I,9) nella veste di Napoli. Il brano a suggello del monologo di Andromaca, «Ombra che pallida» (II,7), ripropone un riadattamento fortunatissimo del *Lucio Vero* di Apostolo Zeno nuovamente intonato per Roma da Francesco Gasparini nel 1719 (III,7), salvo i soliti necessari accomodi alla seconda strofa; *l'incipit* forse ispirò «Qui l'ombra pallida» (II,13) in Napoli 1725. Infine, il nuovo percorso verso lo scioglimento prevede che, dopo il tentato suicidio di Andromaca al termine del secondo atto, Pirro si allontani indenne affidandole Astianatte, mentre Oreste rapisce da sé, e con anticipo, il fanciullo; Andromaca poi narra (III,4) il sogno in cui Ettore le dice di non disprezzare Pirro salvando il figlio.

21 ANDROMACA | *DRAMMA PER MUSICA* | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO | ALLA CORTE. | IN VIENNA | *L'Anno M. DCC. L.* | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte S. S. C. R. M., copia in A-Wn 180525, pp.14–15 (d'ora in avanti *Andromaca* 1750). Per gli imprestiti musicali dell'*Armida liberata* cfr. M. CALELLA, G. STUMMVOLL, *Borrowing, Reworking and Composing*.

Andromaca, Vienna 1750, II,6

Resta in braccio al tuo dolore
 dispietata genitrice:
 e tu, vittima infelice,
 vieni misero a morir.
 Se la madre ti condanna;
 se la barbara t'uccide;
 non chiamar la man tiranna
 che ti deve il sen ferir.²²

Astianatte, Napoli 1725, II,7

Vieni alla morte,
 figlio infelice
 di genitrice
 senza pietà.
 Barbara sorte
 te non condanna;
 madre tiranna
 morir ti fa.

Le nuove intonazioni sui testi di Metastasio in più redazioni utilizzano le stesure accolte nelle edizioni collettanee approvate, Napoli per *Didone abbandonata* e *Il Siroe* (1724 e 1727), Roma per *Ezio*, *La Semiramide riconosciuta* e *L'Artaserse* (1729 e 1730),²³ fatta salva la soluzione non insolita del *Catone in Utica* (1749) di seguire Roma 1728 per i primi due atti e metà del terzo, quindi la mutazione alternativa di Venezia 1729.

22 *Andromaca* 1750, pp.30–31. La citazione che segue è tratta da ASTIANATTE | DRAMA PER MUSICA | DEL DOTTOR | ANTONIO SALVI | Fiorentino. | Da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo | in quest'Inverno di quest'Anno 1725. | DEDICATO | All'Eminentiss., e Reverendiss. Signore | IL SIGNOR CARDINALE | MICHELE FEDERICO | D'ALTHANN | Vicerè, Luogotenente, e Capitan | Generale in questo Regno. | IN NAPOLI MDCCXXV. | Presso Francesco Ricciardo Stampatore | di Sua Eminenza il nostro Vicere, copia in I-Rn 34 I 60 H, p.39.

23 Cfr. ANNA LAURA BELLINA, 1724–1730. *Ipotesi e certezze sul giovane Metastasio*, «Lettere italiane», LI, 2009, 534–546. La produzione viennese della stagione 1748–1749 è discussa, relativamente ad alcuni titoli metastasiani, in ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a «virtuoso di poesia»*, Roma, Aracne 1998, 245–299.

La veste dei testi è quella che il poeta stesso somministrò a Bettinelli,²⁴ come attesta l'accoglimento di alcune lezioni alternative:

Catone in Utica, II,10 Roma 1728

Che il sangue d'un indegno
infami il sangue mio, che a me congiunto
io soffra un traditore, un che di Roma
ha quasi già nel suo furor sepolta
l'antica libertà...²⁵

Catone in Utica, II,10, Bettinelli (= II,9, Vienna 1749)

Ch'io l'infame disegno
d'opprimer Roma ad approvar m'induca
con l'odioso nodo! Ombre onorate
de' Bruti, de' Virgini oh come adesso
fremerete d'orror! Che audacia oh numi!
E Catone l'ascolta?
E a proposte sì ree ...

Alessandro nell'Indie, II,6, Roma 1730

Ingrato non partir. Guardami. Io t'offro (*S'alza*)
un tragico ma forse
spettacolo gradito agl'occhi tuoi.²⁶

24 Cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, 5 voll., a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori 1943–1954, III, 1951, *Lettere* da Vienna a Bettinelli n. 42, 14 giugno 1732; n. 51–53, 28 febbraio, 18 aprile e 1 giugno 1733; n. 56–57, 4 e 11 luglio 1733; n. 59, 25 luglio 1733; n. 61, 21 agosto 1733; n. 63–66, 3, 17 ottobre, 7 e 14 novembre 1733.

25 Per i libretti delle prime e l'edizione Bettinelli cfr. www.progettometastasio.it. Il *Catone* 1749 è stato consultato nella copia di CZ-Pu STT 000189845: CATONE | IN UTICA. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO, | IN VIENNA | *L'Anno M.DCC.XLIX*. | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M. La citazione che segue è da p. 34.

26 ALESSANDRO | NELL'INDIE. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIALE TEATRO. | IN VIENNA | *Nell'Anno M. DCC. XLVIII*. | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M., copia in D-HAu 67 A 4340, p. 41 (d'ora in avanti *Alessandro* 1748).

Alessandro nell'Indie, II,6, Bettinelli (= II,6, Vienna 1748)

Ingrato non partir. Guardami. Io t'offro (*S'alza*)
spettacolo gradito agli occhi tuoi.

Siroe re di Persia, I,14, Napoli 1727

Al torrente che ruina
dalla gelida pendice.²⁷

Il Siroe, I,14 Bettinelli (= I,13, Vienna 1748)

Dal torrente che rovina
per la gelida pendice.

Tuttavia, l'anonimo estensore del *Siroe* (1748) dovette aver presente anche la versione veneziana del 1726 (Vinci) oppure quella romana del 1727 (Porpora), con cui l'aria aggiuntiva «Torna con me sereno» (I,3 Medarse) è in debito del verso conclusivo della prima strofa («Parlagli tu per me») e della costruzione attorno a un duplice destinatario.

Nel *Catone* (1749) la riduzione dei recitativi colpisce gli episodi secondari delle imposte nozze fra Marzia e Arbace (I,2; II,1), del dialogo fra Catone e Fulvio (II,2) e dell'aspirazione alla vendetta di Emilia, vedova di Pompeo, in quest'ultimo caso relativamente ai passi dai toni più eccessivi, forse sconvenienti (I,7; I,14; II,5). Simili tendenze sono già parzialmente riscontrabili nel libretto di Milano 1733 (Marchi), da cui il *Catone* viennese deriva anche la strofa di I,7, «Pupille amate» (poi in Milano 1748, Capua). Vienna 1749 omette inoltre i due confronti fra Emilia e Marzia (I,13–14 e II,6), incluse le rispettive arie di entrata, e sposta un episodio (II,5) di raccordo, in attesa della decisione di Catone. Sono unite le scene del secondo atto dedicate al confronto Catone-Cesare, tolta la breve apparizione di Marzia (II,9–10 in II,9); il proemio all'ultimo combattimento sulle soglie della fine (III,9–10 in III,8); e la discussione fra Arbace ed Emilia attorno al comportamento ingrato di Marzia (II,15–16

27 IL SIROE. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO, | IN OCCASIONE | DEL GLORIOSISSIMO | GIORNO NATALIZIO | DELLA | SAC. CES. REAL MAESTÀ | DI | FRANCESCO | PRIMO | IMPERATOR DE' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | RE DI GERMANA, | E GIERUSALEMME, | DUCA DI LORENA, E BAAR | E GRAN DUCA DI TOSCANA | &c. &c. &c. | IN VIENNA | *L'Anno M.DCC.XLVIII*. | Appresso Giov. Pietro v. Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M., copia in I-Mb Racc. Dramm. 3372, p.28 (d'ora in avanti *Siroe* 1748).

in II,14), così che Arbace parte per primo senza monologo e si serba il finale per Emilia. Solo Vienna 1749 sfrutta la possibilità di cominciare III,5 con Cesare (in luogo di Marzia in Roma 1728 e di Emilia in Venezia 1729), passando inoltre alla mutazione alternativa. Di un complessivo rafforzamento del conflitto politico fra Catone e Cesare è sintomo anche la contrazione dell'aria «Se in campo armato» (II,10 / II,11 in Roma 1728) alla sola prima parte, dai toni di una sfida militare, mentre cade la seconda parte 'amorosa' indirizzata a Marzia. Si è potuta rintracciare l'origine di un gruppo numerato di sostituzioni (cfr. l'Appendice), oltre al «Pupille amate» citato di sopra: la prima strofa dell'aria sostitutiva di I,6, «Minacci quell'altera» da Napoli 1746 (Duni); quella di II,6, «Questo core, amato bene», e «Se tu sapessi appieno» (III,3) da *Arianna e Teseo* (Roma 1748, Abos, II,7 e II,12), con minimi aggiustamenti, entrambe per Caffarelli, Teseo in Roma 1748 e Cesare a Vienna;²⁸ «Chi mai non sa che sia» (II,15) da *Tito Manlio* (Roma, 1742, I,8, Manna, oppure Torino 1743, Jommelli), ispirata dai versi di Metastasio per Arbace, «Che sia la gelosia» (II,16). Un'intonazione dell'aria «Cari affetti, ah non fremete» (III,10), datata 1746, è attribuita a Matteo Capranica in I-MC 6-D-14/3; il testo è una parodia di «Luci amate, ah non piangete» (III,5, Alcibiade) dal suo *Alcibiade* (Roma 1746).²⁹ Nell'inversione delle entrate di III,3-4 fra Cesare e Arbace si è attenti a serbare l'equilibrio della tipologia delle arie, la prima connessa con l'evidenza di un destinatario, la seconda avente a soggetto ideale l'amata. Il resto contribuisce a una ridefinizione del personaggio di Emilia, di cui Cesare prevede in futuro placata l'ira («Minacci quell'altera», I,6), invece di valorizzarne come in origine la fermezza nello sdegno («Nell'ardire che in seno ti accende», I,6); per altro Emilia continua sino alla fine – entro un costante desiderio di morte – ad essere straziata dal pensiero della vendetta, conseguenza di una ferita ancora aperta.

Per *Ezio* una prassi consolidata attesta l'omissione di alcune arie (II,3; III,11/III,13 in Metastasio) e il taglio del dialogo fra Massimo e Valentiniano sull'arte di governare (I,8), sulla falsariga di Torino 1731 (Broschi) o di Vienna 1742 (Conti) o, ancora, con un cambio di apparato, di Venezia 1737 (Lampugnani) e sue riprese, Venezia 1747 (Pescetti) e Verona 1740 (Cortona); la caduta di III,1 figura soltanto in Napoli 1748.³⁰ A partire da Milano 1730 (Predieri) la tendenza è quella di accorciare i recitativi in relazione agli elementi didascalici, politici e morali, ma Vienna 1749 registra interventi più consistenti per quanto concerne le diverse declinazioni della dialettica fra

28 *Arianna e Teseo* servì anche per il pasticcio *Euridice*: cfr. M. CALELLA, G. STUMMVOLL, *Borrowing, Reworking and Composing*.

29 Cfr. RISM, n. 852035129.

30 Sulle versioni di Jommelli cfr. AGOSTINO ZIINO *et alii*, *Le quattro versioni dell'«Ezio» di Niccolò Jommelli*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki 1983, 239-265.

merito e impero, cioè il racconto delle vittorie di Ezio, le argomentazioni a sostegno della richiesta della mano di Fulvia, il tema dell'innocenza (I,2; I,8/I,9 in Metastasio, II,5), oppure il conflitto padre-figlia all'insegna di colpa e virtù (I,4; II,4) o, ancora, l'episodio dell'amore infelice di Onoria (I,6; II,9, oltre che III,1). La versione di Vienna 1742 – abbastanza contigua per impianto, insieme con Napoli 1748 – conserva nel complesso un numero maggiore di versi, salvo in tre luoghi (II,1–2 e II,9, omessa per intero). Non si sono riscontrati modelli per la nuova conclusione del primo atto, che offre maggiore spazio a Fulvia e, soprattutto, ad Ezio, cui è assegnato l'ultimo intervento, a svantaggio di Onoria, venendo così meno il tema della gelosia della principessa verso Fulvia, con un ribaltamento di accenti nella nuova aria, indirizzata ad Ezio, «Quel placido sembante» (II,10), di segno contrario rispetto ad «Ancor non premi il soglio» (I,12), rivolta a Fulvia. Né i libretti precedenti invertono le entrate di Varo e di Fulvia in II,7–8, in modo da serbare il monologo per la protagonista. Delle arie mutate o aggiunte (cfr. l'Appendice), «Care luci, perdonate» (II,12) di Ezio deriva la prima strofa da Torino 1731 (Broschi), ed è una parodia dell'originale, di cui rovescia l'ordine dei destinatari (vedi *infra*); un'intonazione su un testo identico porta il nome di Bernasconi in un manoscritto conservato presso D-DI Mus. 1-F-49, 12–4, e allo stesso è assegnata in I-Mc Mus. Tr. ms. 118 «Di quell'astro, oh dio, son nata» (II,8),³¹ che come l'aria «Quel fingere affetto» (II,7) tratta il tema della finzione per necessità, anche attraverso l'espedito della comparazione, in una forma del testo inconsueta, per conformarsi alla nuova posizione finale del monologo. Altre tre arie sono connesse con i testi originari, ma dotate di una diversa struttura metrica: «Contro il destin non frema» con «Il nocchier che si figura» (I,5); «Se fedeltà richiede» (II,12) con «Se fedele mi brama il regnante» (II,11); «Fra le tempeste ancora» con «Finché per te mi palpita» (II,10).³²

Ezio, Vienna 1749, II,12

Care luci, perdonate	(A <i>Fulvia</i>)
se v'offese un van timore.	
Sì, tiranno, è mio quel core,	(A <i>Valentiniano</i>)
so ch'è fido e so che m'ama.	
Sol per voi, pupille amate,	
io trionfo del destino:	

31 Cfr. RISM, n. 212008683 e n. 851000192.

32 Sulle variazioni cui è sottoposta «Passami il cor, tiranno» fra *Il Siroe* 1748, *Ezio* 1749, *Ezio* 1755 (Hasse), *Ezio* 1764 (Gluck), cfr. R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a «virtuoso di poesia»*, 267–270.

a morir per voi vicino,
questo cor la morte brama.³³

Pietro Metastasio, *L'Ezio*, II,13

Ecco alle mie catene,
ecco a morir m'invio.
Sì, ma quel core è mio; (A *Valentiniano*)
sì, ma tu cedi a me.
Caro mio bene, addio.
perdona a chi t'adora.
So che t'offesi allora
che dubitai di te.

I primi due atti di *Alessandro nell'Indie* (1748) appaiono abbastanza conformi alla veste originaria, anche nei recitativi appena abbreviati, se si eccettua l'eliminazione di un monologo di Timagene (II,11) e delle battute che palesano i sospetti di gelosia di Poro alla sorella (I,8), da cui consegue l'unione di due scene, I,8–9, come già in Napoli 1732 (Mancini) e poi nella revisione d'autore degli anni Cinquanta. La parte centrale del terzo atto è invece rimpastata attraverso una riformulazione dell'episodio in cui si scopre la congiura ai danni di Alessandro: per altro, già il poeta riconosceva la mancanza di moto e di chiarezza dell'ultimo atto.³⁴ Erissena subito legge il foglio consegnato da Poro (III,2), udita da Alessandro che sopraggiunge; segue il chiarimento di Alessandro col traditore Timagene (III,3), dopo il quale è posposto l'incontro riservato con Cleofide (III,4); cadono, di Metastasio, i dialoghi interlocutori fra Erissena e Cleofide, compianta dapprima per il dolore della presunta perdita di Poro (III,2), rimproverata poi di cercare le nozze con Alessandro (III,4), e l'incontro fra Poro e Timagene, che ritratta il sostegno al complotto (III,7). Sul fronte delle arie, si registra anzitutto una diminuzione nel numero, di «Compagni nell'amore» (I,9, Erissena), «D'un barbaro scortese» (II,8, Alessandro), «Risveglia lo sdegno» (III,1, Poro), della terzina «Ombra dell'idol mio» (III,12, Cleofide), più la seconda strofa di «Se mai turbo il tuo riposo»

33 EZIO | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NELLA CESAREA CORTE | PER IL | GLORIOSISSIMO NOME | DELLA S. C. R. M. | DI | FRANCESCO | PRIMO | IMPERATOR DE' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | PER COMANDO | DELLA S. C. R. M. | DI | MARIA TERESA | IMPERATRICE REGNANTE | &c. &c. &c. | IN VIENNA | *L'Anno M.DCC.XLIX*. | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. C. R. M., copia in CZ-Pu STT 000142536, pp.36–37.

34 Cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere*, III, 1951, n.722, 4 febbraio 1754, a Carlo Broschi Farinelli; n.749, 31 maggio 1754, a Ranieri Calzabigi.

(I,7) e di «Non sarei sì sventurata» (II,3, Erissena); l'aria di Cleofide del terz'atto è anticipata a conclusione del dialogo a due con Alessandro e dotata di un diverso significato, «Perduto ho lo sposo» (III,4) al posto di «Se troppo crede al ciglio» (III,4). Due sono le sostituzioni, «Ah, se al tuo serto il fato» (I,1), ispirata dal contenuto di «È prezzo leggiere» (I,1), nel quale è introdotto l'oggetto scenico del cimiero, in relazione al gesto di Gandarte di porlo sul capo (vedi *infra*); «Se bastano gli affanni» (II,13), più il recitativo precedente, per «Se il ciel mi divide» (II,14), di simile segno; si aggiunge inoltre un monologo per Alessandro, con l'aria «Taci, omai, geloso onore» (III,5).

Alessandro nell'Indie, Vienna 1748, I,1

Ah, se al tuo serto il fato
vuol preparar rovine,
lo trovi sul mio crine,
sfoghi lo sdegno in me.
O inganno fortunato!
se conservar poss'io,
con il periglio mio
la gloria del mio re.³⁵

Pietro Metastasio, *L'Alessandro nell'Indie*, I,1

È prezzo leggiere
d'un suddito il sangue,
se all'indico impero
conserva il suo re.
O inganni felici,
se al par de' nemici
restasse ingannato
il fato da me!

Nel *Siroe* (1748) la tendenza a diminuire i recitativi è caratteristica primaria, dalla quale consegue l'eliminazione o la fusione di diverse scene: cade ad esempio III,14 di Medarse; il monologo di vendetta di Laodice disprezzata da Siroe (I,7) è ridotto al solo distico iniziale, cui segue direttamente l'incontro di Laodice con Arasse (I,7-8 in I,7), come poi nella versione di Madrid 1752 (Conforti); il finale primo di Medarse (I,17)

³⁵ *Alessandro* 1748, 7.

si salda al precedente (I,15) scambio di battute fra lo stesso, Laodice ed Emira attorno all'infedeltà di Siroe, venendo meno nel mezzo la difesa di Siroe da parte di Emira e la disquisizione di Medarse con Laodice sull'ipocrisia dei comportamenti cortigiani (I,15–17 in I,14); infine, il monologo di Emira a suggello del secondo atto (II,15) giunge in prosecuzione del suo confronto con Laodice (II,14), tolta l'aria di entrata di quest'ultima (muta però in partitura il numero di scena). L'esordio del secondo atto riformula in una veste più stringata, entro la cornice di una mutazione aggiuntiva, del «Cortile», le spiegazioni che Laodice porge a Siroe (II,1) e anticipa l'incontro dell'eroe con Arasse (II,2, da II,8). Sono omesse sei arie, di cui una mediana, due di Emira, «Vedeste mai sul prato» (I,15) e «Ch'io mai vi possa» (III,12), due di Laodice, «L'incerto mio pensiero» (I,16) e «Amico il fato» (II,14), quindi «Tu di pietà mi spogli» (II,12, Cosroe) e «Al tuo sangue io son crudele» (III,1 Arasse), con una piccola compensazione nell'aggiunta di «Torna con me sereno» (I,3 Medarse) e di «Esci, crudel, d'affanno» (III,4, Emira). Delle arie sostitutive (cfr. l'Appendice), «Tu decidi del mio fato» (II,7), poi in Dresda 1763 (II,6) per la musica di Hasse, rielabora in una quartina la prima strofa di «Deggio a te del giorno i rai» (II,6) e ne importa la seconda alla lettera; «Se pugnar non sa col fato» (II,2) impone lievi varianti a «Se pugnar non sai col fato» (II,8); «Allo splendor del trono» (III,8) accoglie l'argomentazione di «Benché tinta del sangue fraterno», plasmando l'*incipit* su di un altro testo metastasiano di simile contenuto, «Fra lo splendor del trono» (I,7) di *Didone abbandonata*; infine, «Quando al sentier d'onore» (III,13) condivide qualcosa con «Se l'amor tuo mi rendi» (III,13), salvo lo spostamento del discorso dal destinatario Medarse all'attitudine di pietà e perdono.

Per gli accomodi al *Demetrio* (1748) non si sono individuati esemplari di riferimento, neppure il precedente di Vienna 1744, che porta un numero maggiore di interventi.³⁶ L'attitudine diffusa a contrarre i recitativi coinvolge come per solito le porzioni di testo più descrittive o sentenziose: ad esempio le difficoltà avanzate da Cleonice per posporre la scelta di uno sposo (I,1), la preparazione della festa di nozze (I,1, per altro già fra virgolette in Vienna 1731), il racconto della battaglia in cui Alceste è ferito (I,8) o della decisione del Consiglio a favore della regina (I,12), il dibattito fra Mitrane e Olinto sull'arte di regnare e sulla costanza degli affetti (II,3), il discorso persuasivo di Alceste a Fenicio (III,1). Si riducono gli episodi secondari che inscenano

36 Su Galuppi a Vienna cfr. almeno REINHARD WIESEND, *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung – Form und Satztechnik – Inhaltsdarstellung. Mit einer Biographie und einem Quellenverzeichnis der Opern*, Tutzing, H. Schneider 1984 («Würzburger Musikhistorische Beiträge», 8), 312–315; ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio e Galuppi a Vienna, in Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale (Venezia 28–30 ottobre 1985), a cura di Maria Teresa Muraro e Franco Rossi, Firenze, Olschki 1986, 257–277; e, nel medesimo volume, MARIA DELOGU, *Galuppi a Vienna: "Artaserse"*, 225–256.

il desiderio di potere o di amore di Olinto e di Barsene, il cui ruolo distanziante rispetto alla vicenda principale regredisce di molto. La fanciulla non è più testimone del primo colloquio fra Cleonice e Alceste (I,13), che chiude da solo la sequenza e l'atto; il dibattito a tre del secondo atto (II,13) scema a due (II,12), Cleonice con Fenicio, di cui segue subito il monologo (II,13/II,15 di Metastasio), previa l'ovvia omissione, in mancanza di Barsene, della scena che in Metastasio la riguarda (II,14), sennonché si perde così l'istanza di una duplice esteriorizzazione (in Barsene e in Fenicio) del conflitto che tormenta la regina; il terzo atto ne elimina la vana dichiarazione ad Alceste (III,10–11) sulle soglie dell'ultima mutazione. L'esordio del 1748 cancella la serie degli interrogativi che lambisce il problema della sottomissione a un'autorità femminile, inclusi gli *exempla* di celebri sovrane orientali, in parte discutibili, probabilmente in nome di un principio di convenienza. Un simile movente concorre forse alla scelta di accorciare il secondo colloquio di Cleonice con Alceste (III,3), nel momento in cui si dà voce alle incertezze di Cleonice immersa nel dilemma fra amore e dovere, fra privato e pubblico, anche attraverso l'allucinazione di immagini antitetiche, di un'umile dimora di contro alle insidie del regno, sebbene in tal modo decada il parallelismo con la cosiddetta 'scena delle sedie', nella quale spetta agli stimoli di virtù di Cleonice vincere le resistenze e le querele di Alceste. Nel mezzo del terzo atto la caduta del breve scambio di battute di Alceste con Mitrane (III,9) e della proposta di Barsene (III,10–11) favorisce un processo di concentrazione sulla scoperta della vera identità del protagonista, tanto che alcuni versi del suo monologo (III,10) sono anticipati subito nella risposta a Fenicio (III,8), la cui aria «Giusti dei, da voi non chiede» (III,8) suggella la mutazione; il ritardo dell'originale garantisce invece una più lenta assuefazione alla notizia. Gli interventi sulle arie consistono nell'eliminazione di otto brani, più la seconda strofa di «Alma grande e nata al regno» (I,6, Mitrane), e nella sostituzione di due arie di Cleonice; inoltre il libretto, ma non la copia della partitura conservata in F-Pn, varia l'ultimo distico di «È la fede degli amanti» (II,3, Olinto) e la seconda strofa di «So che per gioco» (II,9). Sono tolte di Alceste «Non v'è più barbaro» (II,2), «Se tutti i miei pensieri» (III,10), di Barsene «Vorrei da' lacci sciogliere» (I,15), «Saria piacer, non pena» (II,14) e «Semplicetta tortorella» (III,11), quindi «Non fidi al mar che freme» (II,10, Olinto), «Pensa che sei crudele» (III,2 Fenicio), «Più liete immagini» (III,9, Mitrane). «Nacqui agli affanni in seno» (II,7) lascia il posto a «Intendi il dolore» (II,7), un testo maggiormente drammatico per via del ricorso allo stratagemma del duplice destinatario, nello specifico Fenicio e Olinto (vedi *infra*), mentre la riduzione degli interlocutori da due a uno sollecita la sostituzione di «Manca sollecita» (II,13) con «Tu questo cor vorresti» (II,12), così che l'esordio espone il necessario mutamento del deittico dal «voi» (verso Fenicio, Barsene) al «tu» (verso Fenicio).

Il Demetrio, Vienna 1748, II,7

Intendi il dolore,	(<i>A Fenicio</i>)
conosci il furore	(<i>Ad Olinto</i>)
che al cor si destò?	
Ah, troppo lo sento.	
Crudel, sei contento?	(<i>Ad Olinto</i>)
M'assisti pietoso;	(<i>A Fenicio</i>)
destin più sdegnoso	
il cor non provò. ³⁷	

Pietro Metastasio, *Il Demetrio*, II,7

Nacqui agli affanni in seno;
 e dall'infesta cuna
 la mia crudel fortuna
 venne finor con me.
 Perdo la mia costanza;
 m'indebolisce amore;
 e poi del mio rossore
 né meno ho la mercé.

Ad esclusione della ripresa praticamente identica dell'*Olimpiade* (1749), almeno a considerare la copia della partitura di Wagenseil, meritevole di ulteriori riflessioni, si registrano interventi – attesi – di riduzione, condensazione, riformulazione dei recitativi, di eliminazione, fusione, spostamento di scene, di cancellazione e di sostituzione delle arie, in misura diversa caso per caso, per Salvi e Zeno nell'ambito di uno o più rami della tradizione, per Metastasio a partire dalle stesure accolte nelle edizioni collettanee approvate dal poeta. Se si tiene inoltre presente che, nella *Semiramide riconosciuta*, l'aggiustamento delle scene iniziali trova riscontro nella successiva revisione di Metastasio per Madrid (dicembre 1752) e che una quasi perfetta corrispondenza con il libretto

37 IL DEMETRIO. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO. | IN OCCASIONE | DEL GLORIOSISSIMO | GIORNO DEL NOME | DELLA | SAC. CES. REAL MAESTÀ | DI | MARIA TERESA | IMPERATRICE REGNANTE | SEMPRE AUGUSTA, | REGINA D'UNGHERIA, E BOEMIA, | ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA, | DUCHESSA DI LORENA, E BAAR, | E GRAN DUCHESSA DI TOSCANA, | &c. &c. &c. | IN VIENNA | *L'Anno M. DCC. XLVIII*. | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M., copia in CZ-Pu STT. 000142463, pp. 40–41.

inviato dal poeta a Farinelli nel gennaio 1751 si osserva nel caso dei primi due atti di *Didone abbandonata*, si può assumere l'ipotesi, non nuova, secondo cui Metastasio fosse responsabile direttamente o indirettamente della revisione; oppure, concorde, ne fece sue le scelte. La tendenza a una maggiore asciuttezza concerne anzitutto gli episodi, i personaggi secondari, i passi più didascalici e descrittivi, così che ne esce rafforzato il nodo centrale, di vario segno. Il sintomo di un condizionamento locale potrebbe rinvenirsi nella propensione di drammi, come *La Semiramide* e *Il Demetrio*, nei quali il tema è quello di una successione legittima al governo complicata dall'elemento di genere, a ritagliare in parte le incertezze della protagonista, forse inadeguate a un impero retto da mano femminile, oppure nel peso maggiore delle convenienze, come nella caratterizzazione di Onoria in *Ezio*, di Erissena in *Alessandro*, di Barsene nel *Demetrio*.

La migrazione di alcune arie o l'assegnazione dei punti marcati dell'intreccio dipende solo in parte dalla presenza di un particolare interprete, prima fra tutti la Tesi in *Andromaca*, quindi Amorevoli e Rocchetti in *Leucippo*, Caffarelli in *Merope* e *Catone*, Tedeschi in *Vologeso*. Una ridefinizione importante di caratteri o di singole situazioni si colloca nel quadro di un ripensamento più ampio e coerente degli equilibri drammatici: vale per Oreste in *Andromaca*, Emilia in *Catone* e Onoria in *Ezio*. Le sostituzioni delle arie per lo più non toccano i significati, ché anzi spesso si tratta di parodie, bensì riadattano il piano formale e metrico, talvolta alla luce d'una differente posizione del brano; nel caso di inversione delle entrate si serba l'equilibrio originario quanto alla tipologia delle arie, pur mutando il dettato. Con i libretti metastasiani si tratta di diminuire il numero dei pezzi chiusi più che di rimpiazzarli, salvo il caso dei pasticci.

Non si riscontra una particolare incidenza di determinati tipi di testo, se non la predilezione per le metafore di tempesta o l'introduzione della canonica scena d'ombra in *Andromaca* (II,7), già presente in origine in *Leucippo*, *Merope*, *Vologeso*, e appare esigua la quantità dei numeri di assieme, limitati ai quartetti dell'*Artaserse*, di *Merope* e al terzetto di *Vologeso*, ma attorno a questi aspetti si intende condurre, auspicabilmente, un'indagine sistematica sulle partiture, necessaria anche per un tentativo di individuare eventuali imprestiti musicali.

Appendice I: Arie mutate

	<i>Merope</i> , Vienna 1749	<i>Merope</i> , Venezia 1741–1742
Polifonte	«Sempre al furor del vento», I,5♦	«Tra l'angoscia e lo spavento», I,5
Licisco	«Vedo il ciel turbato e nero», I,6 (da VE, I,13)	«Sin che il tiranno scendere», I,6
Trasimede	«Se il mio cor fra tante pene», I,7*	«Io già sento nel mio petto», I,8
Argia	«Son qual passeggero», I,8	«Voglio amar chi più mi piace», I,9
Anassandro	«A te con questa mano», I,10	«Veggio il ciel turbato e nero», I,13
Epitide	«Che gran pena, che tormento», I,12	
Argia	«Vorrei narrar l'affanno», II,1**	
Licisco	«Son fortunato», II,2	
Epitide	«Quell'usignuolo», II,5	«Non ho più pace», II,4
Merope	«Soccorso al mio dolore», II,6	«Un'aura soave», II,7
Trasimede	«Nembo irato oscura il giorno», II,7	«Vorrei... ma, oh dio, non posso», II,6
Quartetto	«Prenditi i giorni miei», II,10	
Argia	«Che tante lagrime», III,2	«Dar la morte al caro bene», III,1
Polifonte	«Non ho rimorso», III,3♦♦	«Cada quell'empio», III,2
Anassandro	«Qual torbido torrente», III,4***	«Nel mar così funesta», III,3
Trasimede	«Senza parlarti», III,5	«Per conforto a tanti guai», III,5

* *Didone abbandonata* (Roma 1747, Jommelli, II,12)

** *Semiramide riconosciuta* (Roma 1749, Perez, I,4)

*** *Sesostri re d'Egitto* (Roma 1742, Sellitto, II,6)

♦ Cfr. «Sprezza il furor del vento», *Adriano in Siria* (Vienna 1732, I,3)

♦♦ Cfr. «Non ti son padre», *Artaserse* (Roma 1730, I,12)

	<i>Vologeso re de' Parti</i> , Vienna 1750	<i>Vologeso re de' Parti</i> , Roma 1739
Vologeso	mutata la II strofa	«Scorgerai ch'io non pavento», I,1
Lucio Vero	mutata la II strofa	«Luci belle, più serene», I,4
Berenice	«No, tanto barbare», I,5*	«Benché turbar si veda», I,7
Flavio	«Finché lento il ruscelletto», I,9	«Finché lento il fiumicello», I,9
Vologeso	mutata la II strofa	«Pensa ben mio chi sei», I,11
Aniceto	«Son qual nocchier che vede», I,13 «Ah, che tentar volete», I,14, Terzetto	«Son qual legno in grembo all'onde», I,13 «Ti rendo al caro bene», I,14, Quartetto
Flavio	mutata la II strofa	«Rammentati chi sei», II,1
Aniceto	«Dirò che non puoi sciogliere», II,2**	«Per narrarle la pena che senti», II,2
Lucio Vero	«Barbara, a questo segno», II,4	«Audace... Superba...», II,4
Berenice	«Sposo... cor mio... deh, senti», II,5	«Nell'orror di notte oscura», II,7
Vologeso	«Di fosche nubi intorno», II,6	«Cara, ti lascio, addio», II,8
Lucilla	«Sì, fra' contenti tuoi», II,8	«Partirò, ma tu crudele», II,9
Lucio Vero	«Già della morte il gelo», II,10	«Scende da giogo alpino», II,10
Duetto	«Frena i funesti accenti», II,14	«Non pensar, idolo mio», II,18
Aniceto	«Sì, quel guardo, quel sospiro», III,1	«Del tuo affetto io non son degno», III,1
Vologeso	«Vorrei cangiar desio», III,3	
Lucilla	«Voi, donzelle, che vedete», III,4	«Tra lo sdegno e tra l'amore», III,4
Vologeso	«Miei tristi pensieri», III,5*** «Leon, che alla foresta»	«Chi v'intende, astri tiranni», III,5 «Leon, che i propri figli»
Berenice	«Ombra cara del dolce mio sposo», III,8	«Ombra che pallida», III,8

* *Vologeso re de' Parti* (Roma 1748, Galuppi), I strofa

** *Vologeso re de' Parti* (Firenze 1742, Anonimo), I strofa

*** Cfr. *Vologeso re de' Parti* (Roma 1748, Galuppi)

	<i>Andromaca</i> , Vienna 1750	<i>Astianatte</i> , Pratolino 1701
Oreste	«Un raggio di spene», I,1	«Ancora io ben non so», I,3
Pirro	«Non fanno oltraggio a un core», I,3	«No, no che servire», I,8
Oreste	«A te il pregar s'aspetta», I,4	
Clearte	«Che sia salvo il figlio amato», I,6	
Ermione	«Serba, se vuoi, l'affetto», I,8	«Vi sento, sì, vi sento», I,12
Pilade	«È sempre in periglio», I,9	
Andromaca	«Barbaro, prendi e svena», I,10*	«Svenalo, traditor», I,15
Pirro	«Sì, palpitar fra poco», I,11	
Pilade	«Degli accenti più possenti», II,1	«Colpevole o innocente», II,1
Ermione	«Ah, se placar non sai», II,3	«Vanne a Pirro, e piangi e prega», II,5
Pirro	«Ti sento, oh dio, ti sento», II,5	«Vedrò se nel tuo seno», II,7
Clearco	«Resta in braccio al tuo dolore», II,6**	
Andromaca	«Ombra che pallida», II,7***	«Per te bella sarà», II,7
Oreste	«Per voi soli amati rai», II,9	
Andromaca	«Tra cento mostri e cento», II,10	«Che dici, mia fé?», II,17
Pilade	«Se tu delle sue pene», III,1	«Ardire, mio cuore, ardire», III,10
Ermione	«Bella speranza», III,2	«Io parto, ma resta», III,9
Pirro	«Io del tuo cor l'affanno», III,3	«È ver che mi piaceste», III,15
Andromaca	«Son per te amabili», III,4	«Finirà, barbaro fato», III,13
Oreste	«Se l'alme de' mortali»	«Del mio fato e delle stelle», III,8

* *Astianatte* (Napoli 1725, Vinci, I,10, e Torino 1749, Lampugnani, I,9)

** Cfr. «Vieni alla morte» in *Astianatte* (Napoli 1725, Vinci, II,7)

*** *Vologeso re de' Parti* (Roma 1719, Gasparini, III,7 e successive)

	<i>Catone in Utica</i> , Vienna 1749	<i>Catone in Utica</i> , Bettinelli 1733 / Venezia 1729
Cesare	«Minacci quell'altera», I,6*	«Nell'ardire che in seno ti accende», I,6
Fulvio	«Pupille amate», I,7**	«Piangendo ancora», I,7
Cesare	«Questo core, amato bene», II,6***	«Soffre talor del vento», II,5
Emilia/ Arbace	«Chi mai non sa che sia», II,6****	«Che sia la gelosia», II,16
Cesare	«Se tu sapessi appieno», III,3*****	«Quell'amor che poco accende», III,4
Arbace	«Se l'idol mio difendo», III,4	«Combattuta da tante vicende», III,3
Emilia	«Cari affetti, ah non fremete», III,8*****	«Nacqui agli affanni in seno», III,10

* *Catone in Utica* (Napoli 1746, I,6), I strofa

** *Catone in Utica* (Milano 1733, Marchi, e Milano 1748, Capua)

*** *Arianna e Teseo* (Roma 1748, Abos, II,7), I strofa

**** *Tito Manlio* (Roma 1742, I,8, Manna e Torino 1743, Jommelli)

***** *Arianna e Teseo* (Roma 1748, Abos, II,12)

***** Attribuita a Matteo Capranica in I-MC 6-D-14/3, da «Luci amate, ah non piangete» (III,5) dell'*Alcibiade* (Roma 1746)

	<i>Ezio</i> , Vienna 1749	<i>L'Ezio</i> , Bettinelli 1733
Massimo	«Contro il destin non frema», I,5	«Il nocchier che si figura», I,5
Onoria	«Quel placido sembante», I,10	«Ancor non premi il soglio», I,12
Ezio	«Se fedeltà richiede», I,12	«Se fedele mi brama il regnante», I,11
Varo	«Freme il torrente irato», II,7	«Nasce al bosco in rozza cuna», II,8
Fulvia	«Di quell'astro, oh dio, son nata», II,8*	«Quel fingere affetto», II,7
Onoria	«Fra le tempeste ancora», II,10	«Finché per te mi palpita», II,10
Ezio	«Care luci, perdonate», II,12**	«Ecco alle mie catene», II,13
Fulvia	«Passami il cor, tiranno», II,13♦	«La mia costanza», II,14
Ezio	«Nel nobile tuo perdono», III,4	«Se la mia vita», III,6

* Attribuita a Bernasconi in I-Mc Mus.Tr.ms.118

** *Ezio* (Torino 1731, Broschi), attribuita a Bernasconi in D-DI Mus. 1-F-49,12-4

♦ Cfr. *Siroe* (Vienna 1748, III,4)

	<i>Alessandro nell'Indie</i> , Vienna 1748	<i>L'Alessandro nell'Indie</i> , Bettinelli 1733
Gandarte	«Ah, se al tuo serto il fato», I,1	«È prezzo leggiero», I,1
Cleofide	«Se bastano gli affanni», II,13	«Se il ciel mi divide», II,14
Cleofide	«Perduto ho lo sposo», III,3	«Se troppo crede al ciglio», III,4
Alessandro	«Taci, omai, geloso onore», III,5	

	<i>Il Siroe</i> , Vienna 1749	<i>Il Siroe</i> , Bettinelli 1733
Medarse	«Torna con me sereno», I,3	
Arasse	«Se pugnar non sa col fato», II,2	«Se pugnar non sai col fato», II,8
Medarse	«Tu decidi del mio fato», II,7	«Deggio a te del giorno i rai», II,7
Emira	«Esci, crudel, d'affanno», III,4	
Medarse	«Allo splendor del trono», III,8	«Benché tinta del sangue fraterno», III,8
Siroe	«Quando al sentier d'onore», III,14	«Se l'amor tuo mi rendi», III,13

	<i>Demetrio</i> , Vienna 1748	<i>Demetrio</i> , Vienna 1731
Cleonice	«Intendi il dolore», II,7	«Nacqui agli affanni in seno», II,7
Cleonice	«Tu questo cor vorresti», II,12	«Manca sollecita», II,13

Appendice II: Partiture manoscritte e a stampa

- BERNASCONI, ANDREA, «Care luci, perdonate», aria staccata, ms., D-DI, Mus. 1-F-49, 12-4
- BERNASCONI, ANDREA, «Di quell'astro, oh dio, son nata», aria staccata, ms., I-Mc, Mus. Tr. ms. 118
- CAPRANICA, MATTEO, «Cari affetti, ah non fremete», aria staccata, ms., I-MC, 6-D-14/3
- GALUPPI, BALDASSARE, *Il Demetrio* (Vienna, 16 ottobre 1748), ms., F-Pn, Département Musique, D-4277-79
- GALUPPI, BALDASSARE, *L'Artaserse* (Vienna, 29 gennaio 1749), aut., D-B, Mus. ms. autogr. Galuppi, B. 3; altro ms. F-Pn, Département Musique, D-4266-68
- HASSE, JOHANN ADOLF, *Leucippo* (Dresda, 7 ottobre 1747), ms. D-DI, Mus. 2477-5-49, D-DI, N.I.10288a-c; F-Pn, Département de Musique, D.5435-5437; I-Nc, Rari 7.4.18
- JOMMELLI, NICCOLÒ, *Didone abbandonata* (8 dicembre 1749), ms., D-DI, Mus. 3032-F-1
- PEREZ, DAVID, «Vorrei narrar l'affanno», aria staccata, ms., I-MC, 4-F/1-7, I-GI, A.8.27
- WAGENSEIL GEORG CHRISTOPH, *Alessandro nell'Indie* (Vienna, 17 luglio 1748), ms., A-Wn, Mus.Hs. 18018/1-3
- WAGENSEIL GEORG CHRISTOPH, *Il Siroe* (Vienna, 8 dicembre 1748), ms., A-Wn, Mus.Hs. 17235/1-3
- WAGENSEIL GEORG CHRISTOPH, *L'Olimpiade* (Vienna, 14 maggio 1749), ms., A-Wn, Mus.Hs. 18234/1-3
- GLUCK, CHRISTOPH WILLIBALD, *La Semiramide riconosciuta*, a cura di Eric Weimer, New York, London, Garland 1982
- METASTASIO, PIETRO – GALUPPI, BALDASSARE, *Artaserse*, partitura in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di Francesca Menchelli-Buttini, Milano, Ricordi 2010 («Drammaturgia musicale veneta», 20)

Appendice II: Libretti

ALESSANDRO | NELL'INDIE. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIALE TEATRO. | IN VIENNA | *Nell'Anno M. DCC. XLVIII.* | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M., copia in D-HAu, 67 A 4340

ANDROMACA | *DRAMMA PER MUSICA* | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO | ALLA CORTE. | IN VIENNA | *L'Anno M. DCC. L.* | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte S. S. C. R. M., copia in A-Wn, 180525

ASTIANATTE | *DRAMA PER MUSICA* | DEL DOTTOR | ANTONIO SALVI | Fiorentino. | Da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo | in quest'Inverno di quest'Anno 1725. | *DEDICATO* | *All'Eminentiss., e Reverendiss. Signore* | *IL SIGNOR CARDINALE* | MICHELE FEDERICO | D'ALTHANN | *Vicerè, Luogotenente, e Capitan* | *Generale in questo Regno.* | IN NAPOLI MDCCXXV. | Presso Francesco Ricciardo Stampatore | di Sua Eminenza il nostro Vicere, copia in I-Rn, 34 I 60 H

CATONE | IN UTICA. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO, | IN VIENNA | *L'Anno M. DCC. XLIX.* | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M., copia in CZ-Pu, STT 000189845

IL DEMETRIO. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO. | IN OCCASIONE | DEL GLORIOSISSIMO | GIORNO DEL NOME | DELLA | SAC. CES. REAL MAESTÀ | DI | MARIA TERESA | IMPERATRICE REGNANTE | SEMPRE AUGUSTA, | REGINA D'UNGHERIA, E BOEMIA, | ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA, | DUCHESSA DI LORENA, E BAAR, | E GRAN DUCHESSA DI TOSCANA, | &c. &c. &c. | IN VIENNA | *L'Anno M. DCC. XLVIII.* | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M., copia in CZ-Pu, STT. 00014246

EZIO | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NELLA CESAREA CORTE | PER IL | GLORIOSISSIMO NOME | DELLA S. C. R. M. | DI | FRANCESCO | PRIMO | IMPERATOR DE' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | PER COMANDO | DELLA S. C. R. M. | DI | MARIA TERESA | IMPERATRICE REGNANTE | &c. &c. &c. | IN VIENNA | *L'Anno M. DCC. XLIX.* | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. C. R. M., copia in CZ-Pu, STT 000142536

MEROPE | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO, | IN VIENNA | *L'Anno M. DCC. XLIX.* | Appresso

Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M., copia in H-Bn, 164.192

IL SIROE. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO, | IN OCCASIONE | DEL GLORIOSISSIMO | GIORNO NATALIZIO | DELLA | SAC. CES. REAL MAESTÀ | DI | FRANCESCO | PRIMO | IMPERATOR DE' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | RE DI GERMANA, | E GIERUSALEMME, | DUCA DI LORENA, E BAAR | E GRAN DUCA DI TOSCANA | &c. &c. &c. | IN VIENNA | *L'Anno M.DCC.XLVIII*. | Appresso Giov. Pietro v. Ghelen, Stampatore | di Corte di S. S. C. R. M., copia in I-Mb, Racc. Dramm. 3372

VENCESLAO | *DRAMA PER MUSICA* | Da rappresentarsi nel Teatro di S.A. S. | IL SIGNOR | PRINCIPE DI CARIGNANO | *Dedicato* | *ALL'ALTEZZA REALE* | DI | CARLO EMMANUELLO | PRINCIPE DI PIEMONTE &c. | IN TORINO MDCCXXI. | Per Francesco Antonio Gattinara, Libraro | di S.A. S. *Con lic. de' Sup.*, copia in I-Mb, Racc. Dramm. 2694

VENCESLAO | DRAMA | Da rappresentarsi per Musica | Nel Teatro Grimani | In S: Gio: Grisostomo | A Sua Eccellenza | Il Signore | FILIPPO RANGONI | Sig:^{re} di Spilambert, Torre | Gorzano, Castelnono | Campliglio, Denzano, | Villa Bianca, Rosola | e Tavernelle [ecc.] | IN VENEZIA MDCCIII | Appresso Girolamo Albrizzi | Si vende in Merce:^a alla pace. Con Lic. E Privil., copia in I-Bc, Lo. 04288

VINCISLAO. | *DRAMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO PRIVILEGIATO | IMPERIAL TEATRO, | IN OCCASIONE | *DEL GLORIOSISSIMO* | GIORNO NATALIZIO | DELLA S. C. R. M. | DI | FRANCESCO | PRIMO, | IMPERADOR DE' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | RE DI GERMANIA, | E GERUSALEMME, | DUCA DI LORENA, E BAAR, | E GRAN DUCA DI TOSCANA, | ec. ec. ec. | *In Vienna l'Anno M.D.CC.L*. | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte e delle loro S. C. R. M., copia in CZ-Pu, STT 000142353

VOLOGESO | RE DE' PARTI | *Drama per Musica* | Da rappresentarsi nel Teatro | A TORRE ARGENTINA. | Nel Carnevale dell'Anno 1739. | *DEDICATO* | *ALL'ALTEZZA REALE* | *DI* | CARLO ODOARDO | PRINCIPE DI GALLES. | In ROMA, nella Stamperia di Antonio de' Rossi. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI*. | Si vende dal medesimo Stampatore | nella Strada del Seminario Romano, | vicino alla Rotonda, copia in I-Mb, Racc. Dramm. 3151

VOLOGESO | RE DE' PARTI. | *DRAMMA PER MUSICA*, | DA RAPPRESENTARSI | NELLA CESAREA CORTE | PER IL | GLORIOSISSIMO NOME | DELLA S. C. R. M. | DI | FRANCESCO | PRIMO, | IMPERADOR DE' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | PER COMANDO | DELLA S. C. R. M. | DI | MARIA TERESA | IMPERATRICE REGNANTE | ec. ec. ec. | *In Vienna l'Anno M.D.CC.L*. | Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte e delle loro S. C. R. M., copia in I-Fn, Magl. 21.8.276

24. VIENNA, 1773: TRASFIGURARE, TRAVESTIRE, ADATTARE IN MUSICA

LA LOCANDIERA DI GOLDONI NELLA RISCrittURA DI POGGI-SALIERI

Teresa Megale (Firenze)

Abstract: This essay focuses on the decisive dramaturgical role of Poggi-Salieri's libretto *La locandiera* (1773), first musical rewriting of Goldoni's comedy, which inaugurated the European musical fortune of the most famous opera in the history of Italian theatre. Goldoni's dramaturgical design is analysed and compared with key scenes from the Viennese libretto. This version, performed by singers mostly specialized in comic roles, reduces the original comedy to a conventional and well-crafted product for foreign audiences unaware of the complexity of Goldoni's play. In the process of transmission and circulation of the Italian theatrical language into that of the Habsburg capital, *La locandiera* by Poggi-Salieri represents an essential junction at the crossroads between prose and verse, word and music, acted and sung theatre.

Keywords: *La locandiera*, Antonio Salieri, Carlo Goldoni, Domenico Poggi.

Nel corso della sua intensa vita artistica, Antonio Salieri musicò e curò l'allestimento di un significativo numero di composizioni per il teatro.¹ La sua produzione è indizio eloquente dell'estrema vitalità che l'opera italiana godeva in Vienna ancora alla fine del Settecento. Una vitalità che coincideva con la versatilità della drammaturgia musicale, espressione diretta del fermento creativo rappresentato dalla presenza degli artisti italiani presso la corte degli Asburgo. Oltre le «mal vietate Alpi», ovunque andassero, ovunque si spostassero, ad essi, straordinari mediatori di cultura, spettava il trasferimento e l'internazionalizzazione dei linguaggi e dei meccanismi spettacolari messi a punto nella madrepatria. È solo il caso di ribadire come in Italia tra il Cinquecento e

1 Per la ricostruzione della biografia di Salieri si veda RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens: unter Berücksichtigung von Musik, Literatur, bildender Kunst, Architektur, Religion, Philosophie, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und täglichem Leben seiner Zeit*, 3 voll., Bad Honnef, K.H. Bock 2000. Per una lettura complessiva della produzione del compositore per la corte cesarea, cfr. JOHN A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, The University of Chicago Press 1998.

il Settecento fossero sorti fenomeni capitali destinati a diffondersi nell'intera Europa, a modificarne sensibilmente la storia delle forme spettacolari e a marcarne in modo indelebile l'immaginario: la Commedia dell'Arte, il Melodramma, l'Opera buffa, l'idea stessa architettonica del teatro, esemplarmente detto all'italiana'.

Tra le fonti dello straordinario incontro tra l'Italia e la corte viennese, la librettistica assurge a complesso documentario primario del processo di trasmissione, di innesto, di circolazione del mondo teatrale italiano in quello della capitale asburgica. Materiale inossidabile al tempo e ai gusti e per sua natura intermediale, al centro com'è della musica, della messinscena, della scrittura, e in particolare delle possibilità vocali, mimetiche e recitative degli interpreti che, anche quando sopravviva senza l'ausilio della partitura, è destinato ad essere di per sé, testimone muto di ben altre sonore esecuzioni.

Qualunque sia il centro di produzione, qualunque sia il luogo di fruizione, il libretto, se ben indagato, contribuisce a svelare alcuni meccanismi dello spettacolo dal vivo altrimenti persi per sempre. Può, infatti, trattenere impronte di una spettacolarità lontana nel tempo di complessa se non difficile ricostruzione e può, altresì, essere esemplare della stessa circolazione di un'offerta spettacolare che ne alimenta continuamente la domanda.

Produzione drammaturgica al servizio dello spettacolo musicale, per lo più preventiva rispetto all'andata in scena, – seppur non necessariamente rispetto alla stampa –, la librettistica è funzionale agli indirizzi artistici del compositore, talvolta anche *Dramaturg*, alla qualità e quantità delle voci cantanti, alle capacità performative dei singoli interpreti, alle possibilità di allestimento, alle stesse occasioni storiche e celebrative entro cui talora si iscrissero gli spettacoli del teatro musicale. Per tali motivi, qui sommariamente enunciati, la librettistica, oltre ad essere per sua intrinseca natura funzionale all'innesto fra parola e musica, continua a suscitare l'interesse degli studiosi (i cui entusiasmi 'librettologici' vennero denunciati per tempo da Massimo Mila) e non ha finito di parlare e di rivelare notizie e informazioni non di rado imprescindibili per la comprensione di tanti spettacoli, dei quali talvolta risulta difficile reperire dati e fonti relazionabili fra loro.² Come dimostra il presente volume, ricco in aperture storiche e generoso in proposte di lettura inedite, la sterminata produzione di libretti rappresenta un campo di studio ancora aperto e tutto sommato recente, nonostante i numerosi contributi storiografici sull'argomento, intensificatisi a ridosso degli ultimi decenni del secolo scorso.

Occorre sottolineare quanto la produzione drammaturgica goldoniana fosse divenuta presto uno straordinario serbatoio di trame per il teatro musicale, al quale attingere a piene mani senza alcuno scrupolo filologico. Cavare dai testi dell'avvocato veneziano libretti,

2 Per una prima ricognizione su tale argomento, si veda il classico DANIELA GOLDIN, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi 1985.

ridurli, adattarli, saccheggiarli a scopi musicali fu consuetudine teatrale che si affermò mentre Goldoni era ancora in vita, e che corse parallela alla diffusione su scala europea dei numerosi libretti d'autore. Haydn – ed è solo un esempio tra i tanti possibili – musicò nel 1768 *Lo speziale*, composto nel 1754 da Vincenzo Pallavicini e Domenico Fischietti, per la messa in scena d'autunno al Teatro Esterháza a Fertőd, in Ungheria. In tal caso, l'originale del veneziano fu sottoposto alla riscrittura di Carl Friberth. A Vienna, invece, toccò a un cantante italiano, il fiorentino Domenico Poggi, giudicato «buffo d'alto merito» dal giornale «L'Apatista»,³ ridurre per la musica di Salieri *La locandiera*, commedia dell'ultima stagione al Sant'Angelo, presto divenuta uno dei capolavori assoluti del teatro goldoniano riformato. Al suo esordio drammaturgico,⁴ Poggi, che prima della capitale asburgica si era esibito nel 1767 a Varsavia insieme con Michele del Zanca e che era stato un *habitué* delle scene veneziane, in specie del Teatro San Benedetto,⁵ con versi sciolti e con battute svelte affidò le situazioni comiche a dialoghi distesi e brillanti. In tal modo, consentì al giovane compositore di giocare con il recitativo intervallato da arie che nascono dal declamato e che quasi si innestano in esso. Così, con note cantate misurate rispetto al preponderante parlato si definirono alcuni personaggi, lontani dallo smalto goldoniano, ma musicalmente piacevoli, nei quali si può cogliere il riverbero del delicato processo di osmosi fra lo stile drammatico e lo stile comico. Ottava partitura del ventitreenne Salieri nel genere buffo, messa in scena nella corte cesarea, nella quale, per il predominare dello stile parlante, i concertati sembrano attenuare lo sfavillio e indulgere verso quello

3 «L'Apatista. Giornale di teatro e di varietà», 1834. Su Poggi si vd. anche *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena: Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750–1800)*, I: *Repertorio*, a cura di Marcello De Angelis, Firenze-Milano, Giunta Regionale Toscana-Editrice Bibliografica 1991; ROBERT LAMAR WEAVER, NORMA WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater: 1751–1800: Operas, Prologues, Farces, Intermezzos, Concerts, and Plays with Incidental Music*, Warren, Harmonie Park Press 1993.

4 Spazio per l'autobiografia incidentale, come accade per ciascun paratesto, nella Dedicà al bel sesso, con cui apre il libretto, Domenico Poggi si rivela attraverso questa quartina: «Donne belle, proteggete / questi versi e queste rime; / se non son come volete / perdonate / son le prime». «*La locandiera*. Dramma giocoso per musica cavato da una commedia dell'avvocato signor Carlo Goldoni da Domenico Poggi. Dedicato al bel sesso: Donne belle proteggete – questi versi e queste rime – se non son come volete – perdonate. Son le prime. Da rappresentarsi ne' Teatri privilegiati di Vienna la primavera dell'anno 1773. (Vienna), Giuseppe Kurtzbock». Notizie sul libretto manoscritto e a stampa e sulla partitura in ELENA BIGGI PARODI, *Catalogo tematico delle opere teatrali di Antonio Salieri*, Lucca, LIM 2005 («Gli strumenti della ricerca musicale», 8, collana della Società Italiana di Musicologia), 435–449.

5 Per tali notizie si veda GIANNI CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere 2006, 171–172, e FRANCESCO PASSADORE, FRANCO ROSSI, *Il Teatro San Benedetto di Venezia: cronologia degli spettacoli, 1755–1810*, Venezia, Fondazione Levi 2003, XXXV. Domenico Poggi, a capo della compagnia di opera buffa dal 1767 al 1775, fu a Vienna per almeno sette anni. Dopo la chiusura della compagnia italiana da parte dell'imperatore nel 1776, organizzò una *troupe*, con cui cantò a Bologna *l'Alceste* di Gluck nei piccoli ruoli del Banditore, dell'Oracolo e del Nume infernale.

stile serioso impiegato fino ad allora nel dramma *L'Armida* (1771). Nell'operazione di adattamento, Poggi-Salieri dovettero presumibilmente ricalcare da vicino le caratteristiche canore della compagnia italiana presente a Vienna, alla stessa stregua di ciò che aveva fatto Carlo Goldoni quando ritagliò i singoli personaggi sulle caratteristiche sceniche di ciascuno degli attori presenti a Venezia nella *troupe* capitanata da Girolamo Medebach.

Testo scritto in particolare per fare eccellere le doti teatrali di Maddalena Fachinetti Marliani, al suo inizio acrobata sulle corde e ballerina, poi affermatasi tra il 1751 e il 1752 sulle scene goldoniane come servetta con il nome di Corallina,⁶ fu, come è noto, destinato a divenire uno dei vessilli della produzione del drammaturgo veneziano e del teatro italiano in generale per via della sua inossidabile fortuna scenica in Italia e all'estero.⁷ Rivestita dalle note di Antonio Salieri, a distanza di vent'anni dal debutto al Teatro Sant'Angelo, in quel 1773 *La locandiera* fu una novità assoluta, che vide la luce sul palcoscenico del *Kärntnertortheater* l'8 giugno di quell'anno. Ed era assai probabilmente la prima volta che la commedia di Goldoni, nata in sordina ma destinata ad un fulgido futuro scenico, usciva dalla laguna avvolta in una partitura,⁸ dopo la variante d'autore (*Camille aubergiste*), ridotta a poco più di un canovaccio, data a Parigi nel 1764 e dopo una diffusione in prosa prevalentemente affidata ai movimenti dentro e fuori Italia di compagnie di attori.

Al centro della vita artistica di Salieri, in cui composizione, drammaturgia ed esito scenico sono saldamente intessuti, nel filo del tempo ininterrotto da lui dedicato alla creazione musicale, *La locandiera* racchiude la sua stessa idea di teatro, e concentra su di sé la ricerca sperimentale volta a cancellare le cesure nette fra opera seria e opera buffa.⁹ Esempi puntali di orchestrazione, di stile melodico e di forma salieriani in

6 Durante il biennio indicato, le commedie in cui Goldoni incastonò l'attrice, pur con pesi e ruoli drammaturgici diversi, furono: *La donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne*, *Il Moliere*, *La gastalda*, *Le donne gelose*, *La serva amorosa*, *La locandiera*, *La donna vendicativa*, *L'amante militare*, *Il trionfo della prudenza in Rosaura moglie amorosa*, *La figlia obbediente*, *I due Pantaloni*, *Il marchese di Monte Fosco*, *Le donne curiose*, *L'uomo imprudente*, *Il tutore*, *I puntigli domestici*. Cfr. GIULIA TELLINI, *L'officina sperimentale di Goldoni. Da "La donna volubile" a "La donna vendicativa"*, Firenze, Società editrice fiorentina 2020.

7 La fortuna scenica della *Locandiera* goldoniana è lumeggiata nei suoi esiti scenici in TERESA MEGALE, *Nota sulla fortuna*, in C. GOLDONI, *La locandiera*, 309–434; e EAD., *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per la "Locandiera" di Goldoni*, Roma, Bulzoni 2008.

8 Ciò sia detto mentre nello stesso 1773 in patria la commedia veniva travestita dalla musica di Guglielmi su libretto di Bertati: «*Mirandolina*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il carnevale dell'anno 1773 di Giovanni Bertati. Venezia, Antonio Graziosi, 1773. Con dedica di Ferdinando Cerri impresario a Polissena Contarini cavaliera Mocenigo. Interlocutori: Gabriella Tagliaferri Rizzoli (Mirandolina); Agostino Liparini (Monsieur Ralph); Giacomo Rizzoli (Conte Policastro); Stella Lodi (Giulietta); Vincenzo Fochetti (Calinfronio); Catterina Gibetti (Pernella). Musica di Pietro Guglielmi. Balli di Vincenzo Galeotti. Scene dei cugini Mauri. Vestiario di Giuseppe Taddio».

9 Per tale rilievo si veda Rice, nel punto in cui nota «a tendency to break down some of the distinctions between opera seria and opera buffa». ID., *Antonio Salieri and Viennese Opera*, 59.

tale composizione già sono stati messi a fuoco nel saggio di John A. Rice, uscito nel 1998, riservato alle opere viennesi del compositore italiano, e nel contributo di Elisa Grossato pubblicato nel 2012.¹⁰ Pertanto, mi limiterò a osservare e raccogliere riflessioni intorno ad alcune evidenze spettacolari di cui sono impressi elementi sia storico-spettacolari, sia drammaturgici.

Prima di tale analisi, occorre – seppur brevemente – accennare all'origine scenica della *Mirandolina* goldoniana, ispirata alle vicende e alla personalità spiccata della sua prima interprete e ispiratrice, Maddalena Fachinetti Marliani. Veneziana, ebbe una biografia d'eccezione, della quale la scena cattura avidamente i bagliori, allo scopo di conferire ordine a una vita ritenuta sregolata e eccessiva, invero lontana dalla «étourderies de jeunesse» della testimonianza reticente di Goldoni.¹¹ Giudicata da Antonio Piazza la «comica migliore»¹² dei teatri italiani, nata nel 1723 e sposata a soli quindici anni con il Brighella Giuseppe Marliani, per sottrarla al legame matrimoniale fu rapita dal nobile veneziano Fabio Bonvicini. Restituita al marito una prima volta, a dispetto delle autorità lagunari e degli interessi della compagnia, l'attrice perseverò nella relazione adulterina con l'amante di alto rango sociale, il che spiega finalmente il suo allontanamento dalla ribalta del Sant'Angelo per lo spazio di un lustro, e non solo. Quando rientrò nella *troupe* di Medebach, dopo alcuni ruoli minori nella *Donna volubile* e nei *Pettegolezzi delle donne*, fu reintegrata nel ruolo della *servetta* a partire dalla quaresima del 1751.¹³ Il vissuto scandaloso di Maddalena, che per amore aveva sfidato le leggi e la rigida morale del tempo in materia di unione coniugale, divenne per Goldoni irresistibile materia drammaturgica da disporre, alterata ma non più di

10 J. A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*; e ELISA GROSSATO, «La locandiera» di Goldoni-Salieri, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, invenzioni, innovazioni stilistiche*, atti del convegno internazionale di studi (Legnago, 18–20 aprile 2000), a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi, Lucca, LIM 2012, 121–134.

11 Le ricerche d'archivio, dalle quali si dipana il nuovo profilo dell'attrice, l'inedito profilo esistenziale e dunque teatrale, si devono a ANNA SCANNAPIECO, *Goldoni «avant et après la lettre» (divagazioni proemiali)*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650–1750)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, Lineadacqua 2015, 37–39; e a SIMONA BONOMI, PIERMARIO VESCOVO, «In due si fanno l'opre famose»: il sodalizio Goldoni-Medebach, «Studi goldoniani», XV, 2018, 45–86.

12 «Nel serio, nel ridicolo, nel feroce, nel patetico, a meraviglia ella riesce, trasformandosi così bene a tenore delle parti ond'è incaricata che l'arte in lei sembra natura. Una memoria felicissima che mai non le lascia del suggeritore aver d'uopo, un'eloquenza fiorita che all'improvviso le mette in bocca le parole più scelte e i termini più eloquenti in quelle commedie che si chiamano dell'Arte, un tuono di voce chiaro, armonioso, soave, una grazia di gestire che esprime le cose prima del labbro, un possesso di scena che la rende padrona di tutto, sono le qualità che formano di lei la comica migliore de' vostri teatri». ANTONIO PIAZZA, *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, Venezia, s.i.t., 1771, p. 75.

13 ANNA SCANNAPIECO, *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio 2018, 59.

tanto, nel ciclo delle cinque commedie, nelle quali le affidò il ruolo della protagonista, innalzandola con scarto artistico rilevante da *servetta a primadonna*: dalla *Gastalda* alle *Donne gelose*, alla *Serva amorosa*, alla *Locandiera*, infine alla *Donna vendicativa*.

Nel viaggio da Venezia a Vienna, dalla prosa al canto, il ruolo di Mirandolina viene immediatamente ritagliato da quattro versi endecasillabici a rima baciata, la prima quartina del sonetto impiegato per l'elenco dei personaggi dal cantante fattosi per l'occasione librettista, e che pertanto sollecita sin dal frontespizio la *captatio benevolentiae* del pubblico degli spettatori e dei lettori, sotto forma di stereotipica invocazione. I versi di avvio della quartina non lascerebbero dubbi circa le qualità caratteriali del personaggio e della cantante che lo avrebbe dovuto sostenere sulla scena viennese: «Vi presento signori una Ragazza/Etrusca di nazione, e Locandiera/Che ha spirito sollevato, ed ha maniera / Rara per lusingar, Ma non è pazza».

Abbassata sensibilmente l'età (per Goldoni Mirandolina ha «qualche annetto» e coincide con la trentenne Maddalena, per Poggi-Salieri, invece, è «una ragazza», il che indurrebbe a pensare a una interprete assai fresca d'età) e mutato, così facendo, un elemento che era stato fondamentale nella costruzione del personaggio, viene mantenuta, invece, la sua ininfluyente origine fiorentina. In particolare, lo «spirito sollevato» della protagonista del libretto, messo bellamente in vista nell'elenco delle *dramatis personae*, ricalca perfettamente la «prontezza di spirito» che Goldoni le attribuisce sin nella *Dedica al lettore* della *Serva amorosa*¹⁴ e intorno alla quale sviluppa l'intero *plot* della successiva commedia destinata alla doppia valorizzazione delle qualità sceniche e della biografia d'eccezione di Maddalena, in arte Corallina. Nonostante il biglietto di presentazione, la lettura del libretto scardina le premesse, poiché mette in evidenza un inedito ruolo per Fabrizio che, interpretato dallo stesso Poggi, finisce con l'occupare uno spazio sonoro e drammaturgico identico a quello di Mirandolina. Entrambi cantano quattro arie, mentre ben cinque assoli sono riservati al Cavaliere di Ripafratta, a dimostrazione di un'alterazione radicale dell'originale in prosa.¹⁵ Quest'ultimo personaggio, spogliato quasi del tutto degli ondeggiamenti e delle indecisioni che nella commedia lo portavano a capitolare dinanzi alla studiata strategia seduttiva della locandiera, si trasforma «in primo amoroso con tendenza al lirico e al sentimentale».¹⁶ Acquisisce ruolo da mezzo carattere e rivaleggia nell'occupare lo spazio scenico con la protagonista del titolo. Al Cavaliere, cantato da Guardassoni, toccò aprire il secondo atto con l'aria «Vo pensando e ripensando», in cui si legge la residuale incertezza del misogino già colpito dalla forza invincibile di Amore, a cui chiede pateticamente di nascondersi per far cessare le sue pene.

14 *Ivi*, 61.

15 Cfr. E. GROSSATO, «La locandiera» di Goldoni-Salieri, 124-130.

16 *Ivi*, 123.

Mentre nell'archetipo il conflitto drammaturgico lungo i tre atti ruota intorno alla misoginia del Cavaliere e alla sua messa in crisi attraverso la sottile intelligenza della locandiera e la sua doppia capacità di simulazione e di dissimulazione, nel libretto quasi si mostrano la gelosia scabra del servitore innamorato verso i comportamenti seduttivi della giovane e quella degli altri tre personaggi maschili quali moventi privilegiati dell'azione. La ricchezza contenutistica e le sfumature della protagonista originale, prisma di finzione, di sottigliezze e di acutezze, che sfodera le armi della seduzione per vincere la «durezza» del nobile Ripafratta, avverso a tutte le donne, vengono spazzate via per sempre. Il disegno drammaturgico goldoniano, nel quale spicca la consapevolezza scenica dell'attrice, viene cancellato, abbassato al vieto paradigma della donna «civetta», della «frasca», per evocare quel modello femminile cui Mirandolina-Fachinetti del Teatro di Sant'Angelo con tutte le forze non vuole appartenere, a maggior ragione dopo il burrascoso comportamento adulterino assunto nella vita, e che qui, invece, la riscrittura librettistica, lontana dalla madrepatria, reimposta. Ridotta a trama innocua, rimosso qualsiasi scrupolo rispetto alla versione recitata, svuotata della tessitura moderna, in cui una *servetta* usciva di parte per fare la *primadonna* e il relativo personaggio usciva dal ruolo ancillare per fingere di conquistare l'avventore misogino, *La locandiera* viennese appare quale pretesto originale per scrivere musica, adattata alle esigenze attoriali oltre che vocali del *cast*. Si tramuta, perciò, in prodotto convenzionale e ben confezionato per palati esteri ancora ignari della profondità del gioco goldoniano. Per lei ben si staglierebbe, dunque, quel titolo salieriano, che risuona con la forza di un dogma: *Prima la musica, poi le parole*, composto dal maestro legnaghese – come si sa – all'indirizzo di Lorenzo Da Ponte. Il libretto della *Locandiera* è, dunque, una rievocazione semplificata, quasi una sinopia, dell'originale in prosa. Esso sgorga da un processo di riscrittura che Poggi-Salieri attuarono insieme, sicuramente condizionati in misura e parti uguali sia dalle caratteristiche canore e performative degli interpreti a loro disposizione, sia dalla trasformazione imposta dal cambiamento di mezzo espressivo, a partire dall'inevitabile mutazione in versi del dettato dialogico in prosa.

Sullo sfondo del Danubio, Mirandolina fu agita da Costanza Baglioni. Figlia del prolifico Francesco, noto come Carnace o Carnacci, esponente della prestigiosa famiglia di cantanti, alla quale si deve per larga parte la disseminazione europea del Goldoni in musica, era un soprano ammirato. Dotata di particolare *vis* comica e di presenza scenica, conosciuta anche con il soprannome di 'Spagnolina', fra il 1760 e il 1782 fu attiva principalmente nei teatri di Venezia, Firenze, Milano, Vienna e Parigi.

Sulla scena imperiale Costanza non fu sola. Appartenne, infatti, a quella compagnia di cantanti, diretta dallo stesso librettista, che includeva almeno le sorelle Clementina, moglie di Poggi, e Rosa, in scena con lei nella *Locandiera* nel ruolo della serva Lena, sconosciuta – com'è noto – nella commedia goldoniana. Costanza e Rosa erano attrici fornite di sperimentata capacità nel repertorio comico, tuttavia inserite per contratto

a Vienna anche nell'interpretazione di opere serie. Molto apprezzate, di loro la «Gazzetta toscana» scriveva riguardo a uno spettacolo allestito al Teatro del Cocomero di Firenze: «esse senza esagerazione si noverano fra le migliori attrici giocose che passeggino le moderne scene».¹⁷ Delle cinque figlie di Francesco Baglioni, Clementina, Giovanna, Rosa, detta Rosina, Vincenza, detta Vincenzia, e Costanza, proprio quest'ultima ricevette giudizi lusinghieri da parte di Charles Burney. Il musicista e storico della musica inglese, che la sentì cantare più volte nel 1770 durante il *tour* appositamente intrapreso per la composizione del celebre *Viaggio musicale in Italia*, ebbe modo di apprezzarne e valorizzarne il talento canoro. Scrisse con occhio e orecchi attenti di «ottimo trillo, [di] portamento mirabile, [di] toni pieni e rotondi». Di lei si spinse a dire anche che «poche note lente e tenute, in lei erano più gradevoli all'ascolto di tutta un'aria elaborata da un'altra».¹⁸ Come ricostruito da Raul Meloncelli: «La sua voce limpida e sicura quanto potente ed estesa passava con estrema disinvoltura dal si bemolle sotto le righe al "re" (o re della quinta ottava)».¹⁹ Per tali caratteristiche, Costanza era stata già ingaggiata da Salieri per *Il barone di Rocca Antica*, dramma giocoso su libretto di Giuseppe Petrosellini, messo in scena il 12 maggio 1772 nei Teatri Privilegiati di Vienna. Anche in tal caso, lo spettacolo, alquanto modesto, riuscì a salvarsi grazie alla brillante interpretazione del soprano.²⁰ Grazie alle ricerche d'archivio di Zechmeister, sappiamo che con tempestività le due Poggi ebbero rinnovato da Giuseppe II il contratto con l'opera di corte dal 15 marzo 1773 al 14 marzo del 1775. Furono scritturate per due anni esatti con il compenso di rispettivi 550 e 400 ungheresi con l'obbligo di soddisfare le esigenze repertoriali dell'ambiente viennese.²¹

Prima del debutto nell'opera di Poggi-Salieri, Costanza aveva cantato almeno nell'*Astrologa* (1762), nelle *Orfane svizzere* (1770) e nelle *Contadine furlane* (1771) di Pietro Chiari, nei goldoniani *Filosofo di campagna* (1768) come Lena e nella *Buona figliuola* come Sandrina (Milano 1769). Si esibiva di prassi insieme con almeno una delle sorelle, con la quale era solita strutturare il gioco scenico. Basti una manciata di esempi: ne *Il marchese villano* di Chiari-Galuppi per il Teatro San Moisè di Venezia nel 1762 è Dorilla, in scena al fianco di Clementina Baglioni apparsa come la lavan-

17 CARLO LEONE CUIREL, *Il teatro di S. Piero in Trieste 1690-1801*, Milano, Archetipografia 1937, 42.

18 CHARLES BURNEY, *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, a cura di Percy A. Scholes, Londra, Oxford University Press 1959, vol. I, pp. 70, 173, 176. Su Costanza e sull'intera famiglia Baglioni si veda *Melodramma spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*; R. WEAVER, N. WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater*.

19 RAOUL MELONCELLI, *Baglioni, Costanza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani 1963, vol. 5, *ad vocem*.

20 *Ibidem*.

21 GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Graz-Vienna-Colonia, Böhlau 1971 («Theatergeschichte Österreichs», III/2), 348.

daia Vespina; ne *Le contadine bizzarre* di Petrosellini-Piccinni, allestito nel carnevale del 1766 al Teatro di Lucca, è Fiorina, mentre Vincenza è Auretta; ne *La cameriera astuta* allestita da Giuseppe Galeazzi e Bartolomeo Ghezzi, musicata da Alessandro Felici per il Teatro ducale di Milano nel 1769, è tra le parti buffe come Fiammetta cameriera insieme con Giovanna nel ruolo di Clarice. Negli anni teatrali più prossimi a quelli della *Locandiera* viennese, Costanza sembra andare in scena frequentemente in coppia con quest'ultima. Alla complicità artistica delle sorelle Baglioni sono destinati, infatti, almeno due ruoli meta-teatrali tanto simili fra loro da risultare sovrapponibili. Ne *L'amore in musica* di Grisellini-Buroni, dato al Teatro ducale di Milano nel 1764, è «Costanzina musica ridicola» in grado di accennare versi in francese e di corredarli di mimica e gesticazione appropriate, accanto a Giovanna, «Reginella, virtuosa di musica». In simile *cast* il nome del personaggio, che in altre edizioni corrisponde a quello di Farfalla, sembra un'evidente ripresa di quello della persona, quasi a voler sottolineare le sue possibilità di buffa comica. Ne *L'impresa d'opera* di Cavalieri-Guglielmi, allestito per lo stesso teatro nel 1769, vi assolve la funzione della cantante Madama Bigné, mentre Giovanna ne ricalca uno uguale come Madama Tortorella.²² Un catalogo ricco di ruoli comici, in cui Costanza Baglioni sembrerebbe essersi specializzata, prima del debutto in *Mirandolina* sul palcoscenico del *Kärntnertortheater*, ruolo che la fa spiccare teatralmente, forse per la prima volta, come *primadonna*, e che mette in evidenza anche il suo registro espressivo drammatico.²³ All'inizio della sua plurisecolare vita scenica, il titolo goldoniano avrebbe, dunque, promosso e consacrato la carriera di due citate interpreti destinate a primeggiare sulla scena teatrale coeva: Maddalena Fachinetti Marliani e Costanza Baglioni. Nel medesimo 1773, quest'ultima rese il ruolo di Clarice nella *Metilda ritrovata*, dramma giocoso su musica di Pasquale Anfossi, cantato a Vienna in-

22 «*L'amore in musica*, dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano, l'autunno dell'anno 1764. Dedicato a sua altezza serenissima il duca di Modena amministratore e capitano generale della Lombardia austriaca ecc. ecc. [la musica è del sig. Antonio Boroni romano], In Milano, nella stamperia di Giovanni Montano, [1764]». «*L'impresa d'opera*, dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano l'autunno dell'anno 1769, dedicato a sua altezza serenissima il duca di Modena, Reggio, Mirandola [la musica del celebre sig. Pietro Guglielmi], In Milano, Giambattista Bianchi, [1769]». Tra gli interpreti anche Marianna Monti. Prima rappresentazione: Venezia, Teatro San Moisè, carnevale 1769. Per una lettura del primo dramma giocoso, si veda HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *L'opera nell'opera: "L'Amore in musica" di Antonio Boroni (Venezia 1763)*, «Nuova rivista musicale italiana», XIV/1, 1980, 27-51; *Antonio Boroni e il suo dramma giocoso "L'amore in musica"*, a cura di Milada Jonašová, Praga, Cesky Krumlov, Società Mozartiana della Repubblica Ceca, Ensemble Hof-Musici, 2016, con la riproduzione del libretto, Praga, Jaurnich [1765] e la trascrizione del libretto Venezia, Valvasense [1763], entrambi attribuiti a Francesco Grisellini.

23 Per la ricostruzione della teatrografia della cantante, qui necessariamente semplificata, potrà essere interrogato il portale www.librettodopera.it curato da Anna Laura Bellina e dalla sua *équipe* di ricerca.

sieme alle sorelle Clementina (Giannetta), Rosa (Nannina) e al cognato Poggi, anche qui in scena come Fabrizio.²⁴

In perfetta sintonia con l'impianto drammaturgico in prosa, il librettista con una quartina piena di doppi sensi definisce l'antagonista di *Mirandolina*, il Cavaliere di Ripafratta: «Un cavagliere strano, che strapazza / Il sesso Feminin con brusca cera; / Ma quando in esso Amor alza Bandiera/Resta sconfitto, e quasi quasi impazza». Ricordato da Da Ponte,²⁵ Domenico Guardassoni (1731–1806), cantante nei ruoli di tenore e di basso e interprete del personaggio misogino, nel quale Goldoni aveva proiettato l'ombra di Giulio Rucellai,²⁶ prima di Vienna si era distinto nelle recite a Dresda. Nel Piccolo teatro ducale della Sassonia si era esibito in alcuni drammi giocosi di Piccinni, tra i quali *La schiava* (1765), in cui era Lelio, e *L'incognita perseguitata*, in cui era il Conte Asdrubale. Ben presto si trasformò da buffo in impresario teatrale a Dresda e a Praga. Egli deve la sua notorietà alla commissione della musica che fece a Mozart de *La clemenza di Tito* su testo di Caterino Mazzolà dal dramma di Pietro Metastasio. L'opera seria in due atti – da lui patrocinata – fu realizzata nel 1791 per gli Stati Boemi in occasione dell'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia.²⁷ Quando presenta il «Conte ricco tutto splendidezza», ossia il Conte d'Albafiorita, conte – come si sa – fresco di denari ed anche di nobiltà, affidato all'ugola di Francesco Guerrieri,²⁸ e poi ritrae il «povero geloso che singhiozza», ossia Fabrizio da lui stesso interpretato, il neolibrettista rielabora parzialmente il dettato dell'originale. La terzina, con cui etichetta il Marchese di Forlipopoli, impersonato dal primo buffo caricato, Virginio Bonicchi, non lascia alcun adito a dubbi rispetto alla riproposizione fedele dell'originale: «Un ridicol Marchese che si strozza / Da tanto predicar la sua grandezza / Ma che con la miseria sempre cozza». Se ne discosta del tutto la servetta «tutta compitezza»: il personaggio di Lena, portato in scena dal soprano Rosa Baglioni, inventato di sana pianta, è suggerito probabilmente da quel generico e anonimo Servitore di locanda, poco più

24 «*Metilde ritrovata*, dramma giocoso per musica da rappresentarsi ne' Teatri privilegiati di Vienna, In Vienna, Presso Giuseppe Kurtzboeck, Stampatore Orient. Di S. M. Imp. R. A. 1773».

25 *Lettere di Lorenzo da Ponte a Giacomo Casanova* (1791–1795), a cura di Giampaolo Zagonel, prefazione di Aldo Toffoli, Vittorio Veneto, D. De Bastiani 1988, 93 sgg.

26 Dedicatario della stessa commedia e autore de *Il misantropo*, il senatore fiorentino Giulio Rucellai è per più motivi l'ispiratore di Ripafratta, in scena interpretato da Luzio Landi. Per tale ricostruzione si veda TERESA MEGALE, *Commento*, in CARLO GOLDONI, *La locandiera*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, Venezia, Marsilio 2007 (edizione nazionale delle *Opere* di C. G.), 229–233.

27 STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart*, traduzione di Leonardo Cavari, Venezia, Marsilio 1990 (ediz. originale *Mozarts Opfern*, Stuttgart, P. Reclam 1984), 646, 648–649, 805.

28 Francesco Guerrieri nel 1778 fu a capo di una compagnia di musicisti a Trieste, in «Studi trentini di scienze storiche», rivista della Società per gli Studi trentini, 1935, 48.

di una comparsa, inserito da Goldoni nella commedia e da Poggi ripreso per necessità di equilibrare le voci femminili.

I temi drammaturgici goldoniani principali, seppur non esclusivi, che attraversano l'azione della commedia, incardinati intorno alla misoginia maschile, al dongiovannismo femminile, ai meccanismi metateatrali della finzione, pur percorrendo molta produzione librettistica coeva, nel libretto vengono accortamente disseccati. Rispetto all'originale sono riproposti in forma scarna, spogliati delle sottigliezze e dell'articolazione dialogica del testo rappresentato dalla compagnia di comici diretta da Medebach. L'autore del libretto, intermediario disinvolto fra l'autore primo e le necessità della scrittura musicale, come se avesse una forma prefabbricata da svuotare, compie un'operazione di decisa potatura dei contenuti del dialogo dell'originale, che avrà potuto acquisire tramite la stampa Paperini di Firenze del 1752 o quella Pasquali di Venezia del 1761. Poggi-Salieri procedono a rinsecchire e a restringere le frasi e, dunque, a ridurre i personaggi a poco più che *silhouette*, a farne dei cartonati, privi di spessore psicologico, ombre appena rispetto a quelli che si agitarono sul palcoscenico veneziano del Sant'Angelo con ben altro cesello nella versione in prosa. Cadono significativamente anche le comiche, Ortensia e Dejanira, che nell'originale occupavano scene centrali (17–22) del primo atto. Il pubblico viennese non seppe mai del gioco di specchi di simile coppia di personaggi, né recuperò tale aspetto sulle scene di prosa. Poggi e il compositore – loro malgrado – operarono quel taglio che per ragioni diverse sarebbe diventato canonico nei palcoscenici di prosa di tutto l'Ottocento, quando le due comiche, che Goldoni impiega per parodiare le aristocratiche e attraverso di loro il mondo teatrale del quale sono esplicita citazione, furono eclissate per sempre, per sgombrare la scena e concentrare l'attenzione del pubblico sulla prova attoriale della grande attrice di turno protagonista. Al basso fiorentino con la complicità di Salieri si può riconoscere la primogenitura drammaturgica di simile taglio, che la prassi scenica successiva si incaricò di trasformare in convenzione, radicata a tal punto da essere rimossa soltanto a seguito dell'affermazione del teatro di regia.

Per tutto l'Ottocento ed ancora nel primo Novecento, sul solco tracciato dalla locandiera viennese, dunque, giganteggiarono alla ribalta dei palcoscenici europei da sole e incontrastate senza l'impaccio di altre presenze femminili, le locandiere di Adelaide Ristori e di Eleonora Duse, per fermarsi solo alle due principali, inarrivabili interpreti di una interminabile teoria di attrici, che si contesero il personaggio di Mirandolina e lo tennero a lungo nel loro repertorio.²⁹ La Duse, che dal 1892 compì frequenti *tourneés* a Vienna, ne fece insieme un prodotto teatrale da esportazione, un omaggio alla tradizione attorica familiare di appartenenza, una pausa rassicurante tra figure tea-

29 Sugli esisti attorici ottocenteschi cfr. T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti*, 53–133.

trali ben più moderne e nervose, ed infine un cavallo di battaglia da ammannire ai pubblici stranieri con corredo di nastri, pizzi, cipria, nei finti, e – come lei stessa con compiacimento prescriveva – una dose generosa di «brio, brio, brio».³⁰

Espunte le comiche, Poggi introduce il personaggio di Lena, serva di nuovo conio di Mirandolina, complice scenica di Fabrizio e smaniosa sin dal suo primo apparire di convolare a nozze, con la quale si realizza nel finale la doppia promessa di matrimonio, in ossequio alla più vieta prassi del teatro comico: tra Mirandolina e Fabrizio e tra Lena e il fratello di quest'ultimo, poco più che una citazione testuale.

Tagli e sostituzioni operati da Poggi-Salieri sono tesi, dunque, alla riduzione e alla semplificazione della materia goldoniana. I monologhi della protagonista, il cui spazio drammaturgico è insediato da Ripafratta e da Fabrizio, sono decostruiti e fatti rifluire nelle arie, nelle quali si avverte lo smembramento dell'originale e la successiva ridisposizione dei concetti originali ridotti all'osso. Valga qualche esempio originale di riscrittura, tratta dall'esemplare conservato presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (MF 6700 NEU MIK):

MIRANDOLINA Figliuola del capriccio,
 sorella del buon gusto
 e madre della moda
 fu ognor la vanità.
 Taluna l'ha in un riccio,
 taluna l'ha nel busto:
 chi l'ha nella fierezza
 e chi nell'umiltà.
 Ed io, che sono avvezza
 l'orgoglio a soggiogare,
 la tengo... Indovinatelo...
 No... neppure... nemmeno... no... (*Fabrizio le parla a l'orecchio*)
 Nel fare innamorare
 quei tali, che mi sprezzano,
 per farli poi crepare.
 M'avete capito?
 M'avete sentito?
 Signore sdegnoso,

30 *Ivi*, 97. L'attrice divina ebbe un rapporto intenso con la capitale asburgica, nella quale conquistò la fama di interprete fuori cliché. «Vienna mi fece nota in Europa», disse in una intervista a Ugo Wittmann. Per il suo rapporto con i teatri e con la cultura viennesi si veda SONIA BELLAVIA, *Vienna e la Duse (1892-1909)*, Bari, Edizioni di Pagina 2018.

non fate il geloso,
lasciatemi far.

(Parte)

(I,6)

L'aria è ad alto tasso di teatralità. Prevede insieme impegno interpretativo e ricchezza elocutiva, dal momento che la cantante regge una scena mimica con Fabrizio di Domenico Poggi e con la sua disperata gelosia. Nell'aria «Mi divora la rabbia e lo sdegno», completamente dissimile dai languori amorosi intonati in «Giacché il Cielo mi dispensa» all'indirizzo del riottoso Cavaliere, la cantante doveva ricorrere a esibita aggressività contro Fabrizio. Sotto il profilo drammaturgico, in tale eccesso, sconosciuto alla commedia, sembrerebbe trasmutarsi un riflesso del lato oscuro di Maddalena Fachinetti, lumeggiato con insistenza da Goldoni nella *Donna vendicativa*, ultimo lavoro dedicato all'esuberante e 'irregolare' attrice.

Ambientata in uno spazio inedito rispetto a quello originario, la scena di apertura del dramma giocoso si svolge in cucina, nella quale Fabrizio è intento a preparare la cioccolata per gli ospiti della locanda: un *incipit* che risente in modo plateale di quello della *Serva padrona* di Pergolesi-Federico. Nella scena terza, collocata nella canonica sala della locanda, il contrasto tra il Marchese e il Conte si avvita, come nell'originale, intorno a quel «son chi sono», ultimo vessillo sbandierato dall'aristocratico in bolletta. L'alterco si placa quando il Cavaliere sentenza «Tengo per massima essenziale / Che la Donna per l'uomo è il maggior male». Mirandolina arriva alla scena quarta e vorrebbe subito prendere la mano del Cavaliere.

Dalla piazza teatrale di Vienna la *Locandiera* in musica, riscosso molto successo, fece risuonare le sue note in altre città europee. Anche in questo caso la città asburgica funse da diffusore dello spettacolo musicale italiano, da irradiazione verso altre ribalte. Pertanto, il libretto di Poggi-Salieri è il vertice musicale di una tradizione teatrale amplissima, che oltre l'opera spazia dalla prosa, alla danza, e della circolazione scenica di un testo che si dipana per oltre due secoli e mezzo. Lo dimostra la diffusione del libretto ripubblicato nel volgare di pochissimi anni a Firenze nel 1775³¹ presso lo stampatore granducale di Pietro Leopoldo, Gaetano Cambiagli; a Dresda in edizione bilingue italiano e tedesco nel 1776 a seguito di un suo allestimento nel Piccolo Teatro di Sassonia;³² a Vienna nella nuova edizione, senza l'elenco dei cantanti, approntata

31 «*La locandiera* dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di Via S. Maria nell'estate dell'anno 1775. Sotto la protezione dell'A.R. il serenissimo Pietro Leopoldo principe reale d'Ungheria, In Firenze, per Gaetano Cambiagli stampator granducale».

32 «*La locandiera*, dramma giocoso per musica da rappresentare Nel Piccolo Teatro di S. A. S. E. di Sassonia. Dresda, L'anno 1776».

nel 1782 in vendita presso «il maestro delle Logge».³³

Il successo editoriale è sicura spia del successo teatrale. Lo spettacolo, ripetuto ben trentaquattro volte nel solo 1773, riscosse il plauso di numerosi contemporanei.³⁴ A tal proposito, Karl von Zinzendorf il 26 settembre di quell'anno aveva scritto: «Au theatre. On donna *La locandiera*, belle musique, l'avant dernier duo est charmant». Dopo un po' gli fece eco il *Theatralalmanach* di Vienna, che affermava: «Beydes fand allgemeinen verdienten Beyfall. [...] Verschiedene Scenen machten gar ein entzückendes Vergnügen». («Entrambi [musica e parola] hanno riscosso un meritato successo. [...] Scene diverse hanno provocato persino un piacere delizioso»)³⁵ Sulla scia di tali riscontri critici, fu riallestita negli anni Settanta, tra il 1774 e il 1778, a Praga con la direzione di Giuseppe Bustelli, a Copenaghen, a Graz.³⁶ Lo stesso Mozart, giunto a Vienna con il padre nel luglio del 1773, fu investito dall'eco di tale spettacolo, del quale sicuramente lesse libretto e partitura e al quale si ispirò almeno nella costruzione dell'aria «Porgi, amor qualche ristoro» delle *Nozze di Figaro*, drammaturgicamente e musicalmente affine a quella salieriana «Vo pensando e ripensando» messa in bocca al Cavaliere.³⁷

A distanza temporale ravvicinata, dall'allestimento della *Locandiera*, identica materia drammaturgica viene proposta a Vienna dallo stesso Salieri. *La calamita de' cuori* di Goldoni andò in scena nel *Kärntnertortheater* l'11 ottobre 1774, il giorno successivo al suo matrimonio con Therese Helferstorfer, l'anno della morte di Gassman e della sua nomina a maestro compositore e direttore dell'orchestra di Giuseppe II. Il libretto goldoniano può considerarsi il doppiopione drammaturgico della *Locandiera*: ne sfruttava l'intreccio e ne era quasi il ricalco. Salieri, dunque, non solo fu l'autore della prima opera buffa ispirata alla commedia, ma divenne anche colui che musicò il libretto goldoniano derivato dall'architetto. E il pubblico sembrò gradire questa moda 'locandieresca'

33 «*La locandiera*, dramma giocoso per musica, cavato da una commedia dell'avvocato Signor Carlo Goldoni da Domenico Poggi da rappresentarsi nel Reggio Imperial Teatro di Corte. La musica è del Sign. Ant. Salieri in actual servizio de S. M. l'Imperat., e Maestro de' Teatri imperiali. I libri si ponno avere appresso il Maestro delle Logge. In Vienna 1782».

34 J. A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, 193.

35 *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1774*, 144–145.

36 Gli esiti a stampa relativi alle citate messinscene sono i seguenti: «*La locandiera*. Drama giocoso per musica cavato da una commedia dell'avvocato signor Carlo Goldoni da Domenico Poggi dedicato al bel sesso. Da rappresentarsi nel Reggio Teatro di Praga sotto l'impresa e direzione [sic] di Giuseppe Bustelli. Praga, Ferd. de Schonfeld, 1774» (Con testo italiano e tedesco a fronte. Musica di Antonio Salieri); «*La locandiera*. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro, Kiøbenhavn, 1777» (Con testo italiano e danese a fronte. Musica di Antonio Salieri); «*La locandiera*. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro della Provincia di Gratz l'autunno dell'anno 1778. *Die Gastgeberinn* [...]. (Gratz), bey den Widmanstatterischen Erben» (con testo italiano e tedesco. Musica di Antonio Salieri).

37 Per tale lettura comparativa delle due opere, si veda E. GROSSATO, *La locandiera di Goldoni-Salieri*, 128 con bibliografia specifica.

che veniva da lontano, fondata sul quadrilatero amoroso e sull'eterno femminile, per dirla con Goethe. A Venezia, infatti, era approdata dopo lunga storia teatrale:³⁸ tracce drammaturgiche in età moderna sono reperibili in alcuni libretti tradotti in musica tra Sei e Settecento, prima del debutto goldoniano al Sant'Angelo nel gennaio del 1753. Bastino qui solo i riferimenti ai pregoldoniani *Grilletta locandiera* e a *La finta locandiera* a farne uno dei filoni drammaturgici molto fertili tra prosa e musica, con il potere di alimentare e di rigenerare entrambi i generi e di sconfinare a piacimento in ognuno di loro. *Grilletta locandiera fatta comica per vanità* fu l'intermezzo musicale, scritto da anonimo per il Teatro di San Salvatore di Venezia in occasione del carnevale del 1735.³⁹ In un'altra area teatrale, quella fiorentina, nel carnevale del 1751, a ridosso della prima assoluta della commedia goldoniana, andò in scena al Teatro del Cocomero *La finta locandiera*, musicata da Niccolò Valentini e pubblicata anonima nello stesso anno presso Giovan Paolo Giovannelli.⁴⁰

Tra le quinte e il retro del fondale, spazio metaforico nel quale si rigenera *La locandiera*, così come ciascuna proposta scenica, vi è la Vienna degli italiani. E non è un caso. Come scrisse intorno al 1830 il giornalista, scrittore e drammaturgo slesiano Heinrich Laube, «il teatro costituisce il centro della vita viennese». Pertanto:⁴¹

Was dem Pariser die Journale, das sind dem Wiener die Theaterzettel. Er studiert, glossiert und memoriert sie. Für den Schauspieler ist Österreich noch das Land der Märchen. Sie dürfen nicht getadelt werden. Ihre künstlerische Unbeflecktheit schützt die Zensur. Wäre das Theater noch nicht erfunden, die Österreicher erfänden es.

[Per i viennesi i cartelloni sono ciò che per i parigini sono i giornali. Li studiano, li imparano a mente, li commentano. Per un attore l'Austria è ancora il paese delle fiabe. Nessuno deve criticare gli attori. La loro immacolatezza artistica è protetta dalla censura. Se il teatro non fosse già stato inventato, lo inventerebbero gli austriaci].

38 Per le fonti pregoldoniane, a partire da una, rara, di epoca classica, in cui affiora il personaggio della locandiera si veda T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti*, 13–51.

39 Per la discussione di questi testi e di altri analoghi si rimanda al mio *Prima della 'prima' Locandiera: variazioni sul tema fra Sei e Settecento*, in Goldoni «avant la lettre», 359–369. Il testo dell'intermezzo settecentesco «*Grilletta locandiera fatta comica per vanità*. Intermezzo da rappresentarsi in musica nel Teatro di San Salvatore Nel carnevale dell'anno 1735. In Venezia [s.d., s.i.t.]» è riprodotto integralmente in EAD., *Mirandolina e le sue interpreti*, 211–227.

40 «*La finta locandiera*. Intermezzi in musica da rappresentarsi per la prima volta in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero il carnevale dell'anno 1751. In Firenze l'anno MDCCLI, Nella stamperia di Gio. Paolo Giovannelli».

41 HEINRICH LAUBE, *Reise durch das Biedermeier*, a cura di Franz-Heinrich Körber, Hamburg, Hoffmann und Campe 1965, 268, citato e tradotto in RITA SVANDRLIK, *Il teatro di lingua tedesca tra Naturalismo e Restaurazione*, «Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», III, 2014, 341–370: 344.

25. CULTURAL NATIONALISM IN GERMAN ADAPTATIONS OF *OPERA BUFFA* LIBRETTI FOR THE VIENNESE NATIONAL THEATER (1778–1783)

Martin Nedbal (Lawrence KS)

Abstract: During its five-year existence (1778 to 1783), the German-language opera troupe at the Vienna National Theater produced six German adaptations of Italian *opere buffe* by Gottlieb Stephanie the Younger. Stephanie's approach to the Italian texts illustrates aesthetic principles behind the Viennese National Theater movement, and therefore enlightenment ideals concerning German cultural identity. An important aspect of late eighteenth-century Viennese cultural nationalism that appears in the singspiel adaptations of *opere buffe* is the idea that German culture was morally superior to Italian and French traditions, or, at least, that it should be made superior.

Keywords: *Opera buffa*, *Singspiel*, Adaptation, Stephanie der Jüngere.

In 1776, Emperor Joseph II turned the Vienna *Burgtheater* in the German National Theater, which specialized in spoken comedy and drama, and in 1778, he established a German opera troupe as well.¹ Although the Emperor soon got bored with the project and replaced the German opera company with an Italian *buffo* troupe in 1783, the experiment turned Vienna into an important center of German singspiel.² During the short period of the opera company's existence, Viennese composers and librettists supplied the National Theater with many new compositions, and the company also relied on a growing number of North German works, the German operatic production still could not compete with the Italian and French repertoire in quality and quantity. As a result, the majority of operas performed at the National Singspiel were *operas comiques* and *opere buffe* in German adaptations.³ These adaptations illustrate the aesthetic

1 For an overview of the aesthetic debates that led to the establishment of the German National Theater in Vienna, see HILDE HAIDER-PREGLER, *Des sittlichen Bürgers Abendschule: Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Vienna, Jugend & Volk 1980.

2 See THOMAS BAUMAN, *W. A. Mozart: 'Die Entführung aus dem Serail'*, New York, Cambridge 1987 («Cambridge Opera Handbooks»); JÖRG KRÄMER, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie, und Anthropologie einer populären Gattung*, Stuttgart, Niemeyer 1998.

3 See MARTIN NEDBAL, *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*, New York, Routledge 2017, esp. chapter 2.

principles that guided Viennese authors of German musical theater and also reveal the transnational roots of late eighteenth-century German opera. Although late eighteenth-century Viennese German intellectuals were quite wary and critical of Italian opera, an exploration specifically of *opera buffa* adaptations for the National Theater shows that the Italian repertoire also influenced them quite a bit.

In its five seasons, the National Singspiel company produced altogether nine operas adapted from pre-existing Italian works:

Italian Original (librettist, composer, year)	German Adaptation (German adaptor, if known; year of Vienna premiere)
<i>La sposa fedele</i> (Chiari, Guglielmi, 1767)	<i>Robert und Kalliste oder Der Triumph der Liebe</i> (Johann Joachim Eschenburg in Leipzig, 1778)
<i>Il finto pazzo per amore</i> (Mariani, Sacchini, 1765)	<i>Der verstellte Narr aus Liebe</i> (Stephanie d.J., 1779)
<i>L'amore artigiano</i> (Goldoni, Gassmann, 1767)	<i>Die Liebe unter den Handwerksleuten</i> (possibly Stephanie d.J., based on Christian Gottlob Neefe, 1779)
<i>L'isola d'amore</i> (Gori, Sacchini, 1766)	<i>Die Kolonie</i> (from French <i>La Colonie</i> , 1780)
<i>L'incognita perseguitata</i> (Petrosellini, Anfossi, 1764)	<i>Die verfolgte Unbekannte</i> (Stephanie d.J., 1780)
<i>I filosofi immaginari</i> (Bertati, Paisiello, 1779)	<i>Die eingebildeten Philosophen</i> (Stephanie d.J., 1781)
<i>Le lavandarine</i> (Mari, Zanetti, 1772)	<i>Die Wäscher mädchen</i> (Bock in Dresden, 1781)
<i>La schiava riconosciuta</i> (Scolari, Zanetti [not Piccini], ??)	<i>Die Sklavin und der großmüthige Seefahrer</i> (Stephanie d.J., 1781)
<i>La notte critica</i> (Goldoni, Gassmann, 1769)	<i>Die unruhige Nacht</i> (Stephanie d.J., 1783)

These adaptations in general kept the original music, but supplied German texts that often significantly departed from original meanings, shortened and restructured the original works, and replaced simple recitatives with spoken dialogue.⁴ Whereas three of these nine adaptations were themselves based on earlier French and North German re-workings of Italian originals, six of them were carved out directly from Italian sources, mainly by Gottlieb Stephanie the Younger, a prominent Viennese playwright and librettist and one of the directors of the National Theater.

The most obvious way in which Stephanie's adaptations nationalize the Italian operas is the replacement of Italian with German names, locales, and even terms for food. The opera *Die unruhige Nacht*, premiered at the National Singspiel on January 10,

4 See also DANIEL BRANDENBURG, *Zur Rezeption des Buffa-Repertoires im deutschsprachigen Raum: Deutsche Bearbeitungen italienischer Werke in Wien*, in *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, ed. by Marcus Chr. Lippe, Kassel, Bärenreiter 2007 («Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft», 9), 209–219.

1783, and based on *La notte critica* with a libretto by Carlo Goldoni and Florian Gassmann's musical setting from 1768, is a prominent example.⁵ Stephanie's adaptation not only changes the main characters from Italians to Germans (the old nobleman Pandolfo and his two daughters Cecilia and Dorina, for example, become Oront, Cäcilie, and Julchen) but includes references to specifically Viennese dishes. Thus, whereas in the Italian original, the maid Marinetta offers to her hungry lover Carlotto noodles and pastries («certi macheroni» and «certi pasticcietti»), in the German adaptation the maid Lottchen offers her lover Johann such specialties as «einen Milchrahmstrudel» and «einen Teller Gerbennudeln».⁶

In several of the National Singspiel operas, Viennese librettists also explicitly reference distinctions between the Germans and other nations. This is the case with *Frühling und Liebe* with a text by Johann Friedrich Schmidt and music by Maximilian Ulbrich, premiered at the *Burgtheater* in 1778.⁷ This work is technically not an adaptation of a pre-existing Italian *opera buffa*, but, according to Otto Michtner, was based on a play by Carlo Gozzi.⁸ Though I was unable to find the original Gozzi play, it is hard to imagine that it would have contained as many German elements as the Viennese opera. The opera takes place at an Italian estate of Marchesinn Bellavita, a widow of German origin. In the opera's final scene, the puppeteer Perillo, who has recently returned from Germany, complains that the Germans no longer respect foreign artists. The complaint also incorporates a reflection on the growing importance and international influence of German culture: «A funny people, those Germans! – want to have everything in German! – German marmots – German marionettes, and, god help us! even German music. – They are even exporting German music to France these days! – to France! – Perhaps even to Italy!».⁹ In the following response by the Marchesinn, the libretto praises the German people and their national character even more explicitly: «I

5 See *La notte critica. Drama giocoso per musica del signor dottor Carlo Goldoni veneziano da rappresentarsi ne teatri privilegiati di Vienna il carnovale dell'anno MDCCLXVIII* (Vienna, Ghelen 1768) and *Die unruhige Nacht. Ein komisches Singspiel in drey Aufzügen. Aus dem Italienischen. Auf die Musik des verstorbenen Herrn Florian Gassmann übersetzt. Aufgeführt im kais. könig. National-Hoftheater* (Vienna, Logenmeister 1783).

6 *La notte critica*, 34, and *Die unruhige Nacht*, 31. Both «Milchrahmstrudel» («milk-cream strudel») and «Gerbennudeln» («yeast noodles») are Austrian culinary specialties until the present day.

7 *Frühling und Liebe. Ein Originalsingspiel in zwey Aufzügen. Aufgeführt auf der k. k. Nationalschaubühne. Die Musik ist von Herrn Maximilian Ulbrich* (Vienna, Logenmeister 1778).

8 OTTO MICHTNER, *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopold II. (1792)*, Vienna, Böhlau 1970, 52.

9 *Frühling und Liebe*, 35: «Ein drolligtes Volk das deutsche Volk! – will jetzt alles deutsch haben! – deutsche Marmelthiere – deutsche Marionetten, und Gott sey bey uns! sogar deutsche Musik. – Schickt schon deutsche Musik nach Frankreich herüber! – nach Frankreich! – vielleicht gar nach Wälschland».

would think the Germans are not so bad. The men are brave, hardworking, honorable. The women? Pretty and modest ...».¹⁰

Parallel to the occasional attempts to present the Germans in a positive light is the intensification of elements that ridicule non-German characters, especially the French. The most prominent example of negative attitudes towards the French appears in the National Singspiel adaptation of the 1767 opera *L'amore artigiano* by Florian Gassmann. Gassmann's original *dramma giocoso* made use of a libretto by Carlo Goldoni.¹¹ Already in 1767, Gassmann's opera imputed anti-French attitudes into Goldoni's libretto, when it transformed Goldoni's servant Fabrizio into the French valet Girò. Girò serves the rich widow Costanza, whom he eventually manipulates to marriage (which does not stop him from also showing interest in cobbler's daughter Rosina). Gassmann's Viennese opera, but not Goldoni's original, makes fun of Costanza's exaggerated interest in French manners and fashion and has Girò repeatedly speak in French phrases. Gassmann's Italian opera was adapted for the National Theater in 1779 as *Die Liebe unter den Handwerksleuten*, and the German translation further enhanced the ridiculous aspects of Girò, now called François.¹² When the locksmith Jakob first mentions François in the 1779 German translation, for example, he both emphasizes and mocks the valet's French origin: «Constanza has a *Musjé parle vous* as a chamberlain, he puffs her up and is more the master of the house than she is». ¹³ The parallel moment in the 1767 Italian text does not yet refer to Girò's national background: «She has a chamberlain who arranges her hair and is more the master of the house than she is». ¹⁴ The 1779 François' German phrases, furthermore, stress his foreign accent more intensely than the Italian text of Girò, as can be seen in the difference

10 *Frühling und Liebe*, 35. «Aber ich dächte, die Deutschen wären so uneben nicht. Die Männer sind tapfer, thätig, bieder – Die Weiber? schön und sittsam wie Luise!».

11 *L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica. Di Polisseno Fegejo pastor arcade, da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo. Il carnevale dell'Anno 1761* (Venezia, Fenzo 1761) and *L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi ne' teatri privilegiati di Vienna l'Anno 1767* (Vienna, Ghelen 1767).

12 It is possible, however, that the 1779 Vienna translation was based on an earlier translation by Christian Gottlob Neefe. The additional anti-French elements therefore might have been added elsewhere in the German-speaking countries but stayed in the Viennese text. See O. MICHNER, *Das alte Burgtheater*, 72. At the same time, the 1782 Hamburg print of the singspiel version's musical texts does not contain some of the elements from the Viennese libretto, such as the change of Girò's name to François and Constanza to Fr. v. Reichsthal. This suggests that those elements may have been specifically Viennese. See *Arien und Gesänge aus der Oper Die Liebe unter den Handwerksleuten* (Hamburg, Michaelsen 1782). Whether they originated in Vienna or in the Rhineland, the German adaptation is filled with humor that ridicules and criticizes the French.

13 *Die Liebe unter den Handwerksleuten* (Vienna, Logenmeister 1779), 15. «[Constanza] hat einen *Musjé parle vous* zum Kammerdiener, der sie aufkrauset, und dieser ist mehr Herr im Hause als sie selbst».

14 *L'amore artigiano* (Vienna, Ghelen 1767), 13. «Ha un cameriere che le accomoda il capo, ed è padrone in casa più di lei».

between the German and Italian renditions of his first exchange with Costanza (called Frau von Reichsthal in the 1779 libretto):¹⁵

1767 *dramma giocoso*

CONSTANZA

Girò, Girò!

GIRÒ

Plait il?

CONSTANZA

Che fai di là?

GIRÒ

Ero col Cordoniere,

che ha portato le scarpe.

1779 *singspiel*

FR. V. REICHSTHAL

François! François!

FRANÇOIS

Plait il Madame!

FR. V. REICHSTHAL

Was mach'st du draußen?

FRANÇOIS

Ick aben parlir mit der Schuhmaacker,

sie aben bring der Schuh.

Although they are quite striking, these caricatures of the French and the flattering images of the Germans are not common in the singspiel adaptations for the National Theater. A more widespread means through which Viennese adapters attempted to inject Germanness into foreign operas is the focus on superior moralistic qualities. As I have shown elsewhere, didacticism played a crucial role in the definitions of German national opera in late eighteenth-century Vienna, and this trend became particularly prominent in the productions of Joseph II's National Singspiel.¹⁶ In many of his adaptations of *opera buffa* libretti, Stephanie both expanded and newly interpolated didactic elements. These additions are often subtle and minute, but there are so many of them that they should be considered a general trend and a continuation of self-conscious moralistic alterations that Viennese writers have been executing in texts of foreign operas at least since the times of Maria Theresa.

In their search for suitable Italian works to be adapted for the German stage, the Viennese revisers had plenty of moralistic Italian operas to choose from. This was the case of the *opera buffa* *L'incognita perseguitata* with a libretto by Giuseppe Petrosellini, which Stephanie adapted into *Die verfolgte Unbekannte*, which premiered at the National Singspiel on August 21, 1780, and remained in the repertoire for the next two seasons.¹⁷ *L'incognita perseguitata* was performed at the Vienna court theater already in 1771, with a musical setting by Niccolò Piccinni (originally premiered

15 *L'amore artigiano*, 22–23, and *Die Liebe unter den Handwerksleuten*, 27.

16 M. NEDBAL, *Morality and Viennese Opera*, esp. chapter 1.

17 For the libretto, see *Die verfolgte Unbekannte. Ein komisches Singspiel in drey Aufzügen. Aus dem Italienischen auf die Musik des Herrn Anfoßi übersetzt. Aufgeführt im k. k. Nationaltheater* (Vienna, Logenmeister 1780).

in 1764).¹⁸ For the National Singspiel, however, Stephanie chose a slightly different version of the libretto set by Anfossi and first performed in Rome in 1773.¹⁹ After its Rome premiere, Anfossi's setting became much more famous than Piccinni's, which may have been the main reason why Stephanie decided to adapt the Anfossi version for the National Singspiel.²⁰ At the same time, Stephanie may have been attracted to the fact that Anfossi's libretto expands on didactic elements hinted at in the 1771 Piccinni version. This is the case with scene 11 of the first act of Stephanie's adaptation, which corresponds to scene 11 in the 1773 Anfossi version and scene 9 of the 1771 Piccinni version. In the Piccinni version, the military officer Asdrubale tries to persuade Giannetta, his father's ward and a woman of unknown origin, to elope with him. Giannetta refuses, Asdrubale threatens to abduct her, Giannetta asks him to leave, and Asdrubale asks her forgiveness. In Anfossi's version of the libretto, the dialogue between Asdrubale and Giannetta is significantly expanded with didactically inclined lines. In response to Asdrubale's proposal, for example, Piccinni's Giannetta responds (in the 1771 Piccinni libretto): «[...] Mi meraviglio / Le mie pari non fuggono».²¹ Anfossi's Giannetta, is more explicit about the moral import of the situation: «[...] Mi meraviglio / che una donzella onesta / consigliate a fuggir».²² This is the version used in Stephanie's German adaptation, in which he renames Giannetta as Hannchen: «Wie können Sie verlangen, dass ein ehrliches Mädchen mit Ihnen durchgehen soll?»²³ Anfossi's libretto and therefore also Stephanie's translation, furthermore, expand Giannetta's/Hannchen's text with a moralistic comment: «Ah non credea / Che il dovere, l'onore / Così presto scordasse un nobil core» («Ich glaube nicht, dass Pflicht und Ehre so geschwind aus einem edlen Herzen weichen können»).

Stephanie himself, in fact, at times, sharpens the didactic qualities of Anfossi's version of the libretto. A good example is the text of the aria for Count Ernesto, the lover of Asdrubale's sister Clarice, and, as it turns out at the end of the opera, a long-lost brother of Giannetta. Throughout the opera, Clarice tries to have Giannetta expelled out of her father's home and Ernesto repeatedly cautions her to be sympathetic. One such moment comes in the second stanza of Ernesto's aria in act II, scene 8, where he

18 For the libretto, see *L'incognita perseguitata. Dramma giocoso per musica d'Ensildo Prosindio P. A. Da rappresentarsi nei teatri di Vienna l'Anno 1771* (Vienna, Ghelen [1771]).

19 For the libretto, see *L'incognita perseguitata. Dramma Giocoso in Musica. Da rappresentarsi Nel Teatro del Ill.mo Pubblico di Reggio. Il Carnevale dell'Anno 1775* (Reggio, Davolio [1775]).

20 See MARY HUNTER, 'La buona figliuola', in *Grove Music Online*, 2002, <https://www-oxford-musiconline-com.www2.lib.ku.edu/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000009956> (accessed on 6 June 2024).

21 *L'incognita perseguitata*, 1771, 19.

22 *L'incognita perseguitata*, 1775, 25.

23 *Die verfolgte Unbekannte*, 18.

chides Clarice for her lack of sympathy: «Ma in quel sembiante istesso / Non veggo un segno impresso / Di tenera pietà». Stephanie translates the aria quite faithfully, but he sharpens the concept of lacking sympathy in the second stanza with a reference to humanity which prefigures the moral fervor of Leonore's aria «Komm Hoffnung» from Beethoven's *Fidelio*: «Doch fühlt Ihr Herz nicht Triebe / Der edlen Menschenliebe, / Kein Mitleid Ihre Brust».

In many of his German adaptations, Stephanie also pays a special kind of attention to moral maxims, didactic statements that are completely or partially generalized and thus seem to exceed the onstage reality and directly address the audience across the footlights. These statements often occur in finales or other large ensembles and are delivered communally by all the onstage characters. One *buffo* maxim can be found in the first-act finale of Paisiello and Bertati's 1779 *I filosofi immaginari* – an opera that was produced at the National Theater in German in 1781.²⁴ At the end of the finale Cassandra and Clarice, two daughters of the pseudo-philosopher Petronio, contend for the attention of Clarice's lover Giuliano and insult each other. In the finale's concluding *stretto*, the onstage characters contemplate the situation communally and self-prescribe patience, silence, and prudence:²⁵

TUTTI

Ecco per niente affatto
che si altera il cervello,
e nascer può un flagello,
da farci beffeggiar.
Silenzio qua si faccia:
si adopri la prudenza;
bisogna aver pazienza,
per non precipitar.

This is how for nothing,
The reason can be clouded,
And a calamity can be born,
And make us seem ridiculous.
Let there be silence here,
Let's learn to be prudent,
It is necessary to have patience
To avoid a fall.

Paisiello's musical setting detaches the maxim from the earlier quarrel by a fermata and lowered dynamic level. Paisiello also has the characters repeat the maxim several times sometimes in canonic imitation.

24 For the libretto, see *I filosofi immaginari. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi in Firenze nell'Estato dell'Anno 1783* (Firenze, Pagani 1783), and *Die eingebildeten Philosophen. Ein Singspiel in zwey Aufzügen aus dem Italiänischen auf die Musik des Herrn Parsello [sic] übersetzt. Von Stephanie dem Jüngern* (Vienna, Logenmeister 1781).

25 *I filosofi immaginari*, 23.

The maxim became even more de-individualized in the German translation that Stephanie prepared for the opera's production at the National Theater in 1781.²⁶

<p>Da seh' man, wie doch Leute Um nichts von Zorn entbrennen, Sich so betragen können, Daß jeder sie verlacht.</p>	<p>Here one can see, how certain people Become angry for nothing, [And] behave in such a way, That everyone mocks them.</p>
--	---

<p>Still, still, was soll das Zanken? Vernünftig, nicht mit Hitze, Der Eifer ist nicht nütze, Man wird dadurch veracht.</p>	<p>Hush, hush, why this quarreling? Prudently, without hotheadedness, Zeal is useless, It puts one to shame.</p>
---	--

Stephanie replaced the first-person plural pronouns of the concluding statement as it appears in the Italian original with the impersonal pronoun 'man'. As a result, the *tutti* appears more universally valid and is less tied to the onstage reality.

Stephanie's German adaptations of Italian opera librettos heavily influenced his own original librettos, most importantly the one for Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*. Dramaturgically, the elements of the original works written for the National Singspiel that are most closely modelled on Italian *buffo* librettos are the short multi-sectional finales at the ends of acts. Such finales were not common in singspiel repertoire prior to 1770 but became particularly prominent in the original German works written for the National Singspiel.²⁷ Stephanie and Mozart created one such finale-like ensemble at the end of the second act of *Die Entführung*.²⁸ As John Platoff has explained, one of the most common features of *buffo* finales is the alternation between passages of action and moments of expression.²⁹ This is also what happens in the second-act finale of *Die Entführung*, which consists of three action-expression cycles. Similar to Stephanie's German *buffo* adaptations and his other librettos for the National Singspiel, the second-act finale of *Die Entführung* is strongly moralistic. In the opening action-expression cycle, Belmonte and Constanze meet after a long separation, Blonde and Pedrillo plan the details of the abduction, and then all four characters

26 *Die eingebildeten Philosophen* (Vienna, Logenmeister 1781), 21–22.

27 See PAUL JOSEPH HORSLEY, *Dittersdorf and the Finale in Late Eighteenth-Century German Comic Opera*, PhD Dissertation, Cornell University 1988, 143–145.

28 For a discussion of that finale, its Italianate features, and didacticism, see M. NEDBAL, *Morality and Viennese Opera*, chapter 2.

29 JOHN PLATOFF, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», VII/2, 1989, 191–230: 194 f.

communally reflect about their hopes for a happy future. The next action-expression cycle begins when the men question the fidelity of the women, which leads to a communal reflection about jealousy and fidelity. And finally, the couples resolve the quarrel, and the finale concludes with a maxim about the importance of trust in love and a rejection of jealousy. Stephanie therefore creates an Italianate buffo finale structure with action-expression cycles but fills the expressive moments not with a comical *imbroglio* but with German morals.

The influence of Italian *opera buffa* on German-language operatic production in Vienna in the early 1780s has been obscured by the tendency of the Viennese supporters of German culture to express predominantly negative opinions about Italian culture. Throughout his *Briefe über die Wienerische Schaubühne* from the 1760s, for example, Joseph von Sonnenfels repeatedly complains about Italian theater and opera as being immoral, vulgar, and overly sensual, a tendency that continued in the following decades. Similar ideas actually also appear in the writings of Stephanie. And yet, the Viennese German theater authors were clearly in constant contact with Italian comic opera librettos and appropriated many *buffo* procedures.

Appendix: Librettos

Bertati, Giovanni. *Die eingebildeten Philosophen. Ein Singspiel in zwey Aufzügen aus dem Italiänischen auf die Musik des Herrn Parsello [sic] übersetzt. von Stephanie dem Jüngern.* Vienna, Logenmeister 1781.

–. *I filosofi immaginari. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi in Firenze nell'Estato dell'Anno 1783.* Firenze, Pagani 1783.

Goldoni, Carlo. *L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica. Di Polisseno Fegejo pastor arcade, da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo. Il carnevale dell'Anno 1761.* Venezia, Fanzo 1761.

–. *L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi ne' teatri privilegiati di Vienna l'Anno 1767.* Vienna, Ghelen 1767.

–. *La notte critica. Dramma giocoso per musica del signor dottor Carlo Goldoni veneziano da rappresentarsi ne teatri privilegiati di Vienna il carnevale dell'anno MDCCLXVIII.* Vienna, Ghelen 1768.

–. *Die Liebe unter den Handwerksleuten. Ein Singspiel, aus dem Italienischen des Hrn. Goldoni in drey Aufzügen. Aufgeführt auf dem k. k. Nationaltheater,* trans. Gottlieb Stephanie der Jüngere. Vienna, Logenmeister 1779.

–. *Arien und Gesänge aus der Oper Die Liebe unter den Handwerksleuten.* Hamburg, Michaelsen 1782.

–. *Die unruhige Nacht. Ein komisches Singspiel in drey Aufzügen. Aus dem Italienischen. Auf die*

Musik des verstorbenen Herrn Florian Gassmann übersetzt. Aufgeführt im kais. könig. National-Hoftheater, trans. Gottlieb Stephanie der Jüngere. Vienna, Logenmeister 1783.

Petrosellini, Giuseppe. *L'incognita perseguitata. Dramma giocoso per musica d'Ensildo Prosindio P. A. Da rappresentarsi nei teatri di Vienna l'Anno 1771*. Vienna, Ghelen [1771].

–. *L'incognita perseguitata. Dramma Giocoso in Musica. Da rappresentarsi Nel Teatro del Ill.mo Pubblico di Reggio. Il Carnevale dell'Anno 1775*. Reggio, Davolio [1775].

–. *Die verfolgte Unbekannte. Ein komisches Singspiel in drey Aufzügen. Aus dem Italienischen auf die Musik des Herrn Anfoßi übersetzt. Aufgeführt im k. k. Nationaltheater*, trans. Gottlieb Stephanie der Jüngere. Vienna, Logenmeister 1780.

V

L'ultima stagione

26. I LIBRETTI VIENNESI DI MARCO COLTELLINI (1763–1771)

PROBLEMI ECDOTICI, MISURE STILISTICHE, PECULIARITÀ DRAMMATURGICHE

Lucio Tufano (Palermo)

Abstract: During the eight years Marco Coltellini spent in the imperial capital (1763–1771), he contributed decisively to the attempts of operatic ‘reform’ made by the group of authors who gathered around Giacomo Durazzo. His serious librettos (*Ifigenia in Tauride*, *Enea e Ascanio*, *Alcide negli Orti Esperidi*, *Il Telemaco o sia L’isola di Circe*, *Armida* in two acts, *Amore e Psiche*, *Piramo e Tisbe*, *Armida* in three acts), which are various in genre, length and number of characters, were set music by prestigious composers (G. F. de Majò, C. W. Gluck, F. L. Gassmann, J. A. Hasse, A. Salieri, G. Scarlatti, T. Traetta). These texts present specific philological problems due both to multiple Viennese editions and – in five cases – to reprints published by the author at his printing house in Livorno. The style and dramaturgical conception show evident affinities with the contemporary creations of Ranieri Calzabigi, but at the same time reveal autonomous traits and original choices.

Keywords: Marco Coltellini, Ranieri Calzabigi, Christoph Willibald Gluck, Reform of Opera.

Nonostante la percezione diffusa della loro importanza, i libretti di Marco Coltellini (1724–1777)¹ non hanno ricevuto una specifica attenzione da parte della ricerca musicologica. Il presente contributo intende presentare le linee principali e i frutti acerbi di una ricognizione in corso, volta sia ad approntare l’edizione completa dei testi teatrali

1 Per la biografia cfr. SUSANNA CORRIERI, *Marco Coltellini da stampatore a poeta di corte*, in *La figura e l’opera di Ranieri de’ Calzabigi*, a cura di Federico Marri, Firenze, Olschki 1989, 203–215, e *Marco Coltellini e la sua stamperia nella Toscana del Settecento*, «Nuovi studi livornesi», I, 1993, 161–172, poi entrambi nel suo *Il torchio fra «palco» e «tromba». Uomini e libri a Livorno nel Settecento*, introduzione di Maria Gioia Tavoni, Modena, Mucchi 2000, 145–177; CAROLINA BALDI, *Marco Coltellini, librettista toscano a Vienna*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, atti del VII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII (Lovenò di Menaggio, 15–17 luglio 1997), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 1999, 497–507.

licenziati dall'autore toscano, sia a studiarne le caratteristiche. Coerentemente con il duplice interesse, le pagine che seguono, dedicate al solo segmento viennese, saranno incentrate in primo luogo sulla descrizione dei testimoni e dei loro rapporti e, a seguire, sull'esame di aspetti selezionati di scrittura e di drammaturgia.

Edizioni e varianti

Quando giunge a Vienna alla fine del 1763, Coltellini ha già trentanove anni.² Fino a questo momento si è dedicato di rado alla versificazione per musica e ha all'attivo tre soli titoli, tutti legati al circuito livornese e francamente non memorabili. I primi due sono componimenti d'occasione, i *Voti di Minerva* del 1757 per il ristabilimento in salute dell'arciduca Giuseppe, e *Venere placata* del 1760 per le nozze tra lo stesso e Isabella di Borbone, con musiche, rispettivamente, di Felice Mazzinghi e Carlo Antonio Campioni. Al 1761 risale invece l'unico dramma, *Almeria*, intonato da Gian Francesco de Majò, caratterizzato da tinte fosche e immagini truculente ma di impianto alquanto convenzionale. Nonostante il *curriculum* modesto, il letterato di Montepulciano è fortemente voluto da Giacomo Durazzo che, certo su consiglio di Ranieri Calzabigi, si attiva in prima persona per averlo e gli fa ottenere la carica di poeta del regio imperial teatro.

Marco resterà otto anni nella capitale asburgica, ossia fino alla partenza per la Russia nel 1771. A questo periodo risalgono otto lavori seri diversi per natura ed estensione, elencati nella Tabella 26.1.³ Per completare il resoconto della stagione viennese bisognerebbe tener conto anche dell'attività svolta nel comparto comico, alla quale qui posso solo accennare. A quanto pare, Coltellini non militava di buona voglia sotto le insegne di Talia.⁴ Tuttavia il ruolo che ricopriva gli imponeva, in ambito buffo, sia

2 Sul trasferimento nella città imperiale sia permesso il rinvio a LUCIO TUFANO, *Vienna 1763: Calzabigi, Coltellini e "Ifigenia" in una lettera inedita di Pietro Metastasio*, in «*Et facciam dolci canti*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni e Annunziato Pugliese, 2 tomi con num. unica delle pp., Lucca, LIM 2003, 873–893; poi nel mio *I viaggi di Orfeo. Musiche e musicisti intorno a Ranieri Calzabigi*, Roma, Edicampus 2012, 19–41, da cui cito.

3 Alcuni dei libretti enumerati conobbero cospicua fortuna e ampia circolazione, sia con le note che li rivestirono al loro primo apparire, sia in nuove musicazioni; tali tradizioni – nelle quali l'autore non ebbe parte – restano escluse dalla presente esposizione.

4 In una lettera datata 25 febbraio 1783 e parzialmente riportata in tedesco da Carl Friedrich Cramer nel «Magazin der Musik», I, 1783, p.365, Salieri dice di Coltellini: «hat er auch noch einige von comischer Gattung verfertigt; aber niemals sonderlich in dieser Art gefallen».

di fornire creazioni *ex novo*,⁵ sia di rivedere testi preesistenti. Di fatto, nessun dramma giocoso pubblicato a Vienna durante la sua permanenza lo menziona, e ciò rende malagevole la perimetrazione del *corpus*. Allo stato attuale delle conoscenze non sono molti i titoli che gli vengono concordemente assegnati. Sono ritenuti originali *L'infedeltà delusa* del 1765⁶ e *Il tutore e la pupilla* del 1771,⁷ entrambi musicati da maestri non identificati. Adattamenti da Goldoni risultano invece *La finta semplice* del 1768 (dal libretto omonimo del 1764), intonata da un Mozart dodicenne per Vienna ma colà mai eseguita e probabilmente recuperata a Salisburgo l'anno dopo;⁸ *La contessina* del 1770 (dal libretto omonimo del 1743) per Gassmann, rappresentata a Mährisch-Neustadt (oggi Uničov in Repubblica Ceca) in occasione dell'incontro di Giuseppe d'Asburgo con Federico II di Prussia;⁹ e *Il filosofo innamorato* del 1771 pure affidato a Gassmann,

5 Nel 1766, alla riconferma nell'incarico, era tenuto a scrivere due drammi giocosi all'anno; cfr. GUSTAV DONATH, ROBERT HAAS, *Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist*, «Studien zur Musikwissenschaft», II, 1914, 34–211: 39.

6 L'INFEDELTA DELUSA / BURLETTA / PER MUSICA IN DUE / ATTI, / DA RAPPRESENTARSI DA UNA COMPAGNIA DI / NOBILI FANCIULLINE / NEL / PALAZZO DEL GIARDINO IMPERIALE / IN OCCASIONE DELLE NOZZE / DI / SUA ALTEZZA REALE / L'ARCIDUCA LEOPOLDO / D'AUSTRIA, / COLL'INFANTA / DONNA LUISA / DI SPAGNA. / [linea tip.] / VIENNA, / NELLA STAMP. PRIVIL. DI CORTE, PRESSO IL SIGNOR / GIANTOMMASO DI TRATTNERN. / [linea tip.] / 1765. (I-Rn 35 7 D 31 6). Come si sa, una versione modificata del testo fu intonata da Haydn nel 1773; l'associazione del titolo al nome Coltellini è stata proposta per la prima volta da HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON, *Some Notes on Haydn's Opera "L'infedeltà delusa"*, «The Musical Times», CII, 1961, 356–357, sulla base del libretto per la rappresentazione fiorentina del 1783 con note di Michele Neri.

7 IL TUTORE, / E LA PUPILLA. / DRAMMA GIOCOLO / PER / MUSICA. / [linea tip.] / DA RAPPRESENTARSI NE' TEATRI / PRIVILEGIATI DI VIENNA. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA DI GHELEN. / [linea tip.] / M. DCC. LXXI. (A-Wn 641432 A 12/12). In questo caso l'attribuzione proviene dall'edizione fiorentina del 1785 relativa alla musicazione di Giuseppe Moneta.

8 Nessun libretto venne pubblicato a Vienna; per l'esecuzione salisburghese, tuttora non accertata, fu realizzata l'unica stampa pervenuta: LA / FINTE SEMPLICE. / DRAMMA GIOCOLO / PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI IN CORTE, / PER ORDINE / DI S.A. REVERENDISSIMA / MONSIGNOR / SIGISMONDO / ARCIVESCOVO / E PRENCIPE / DI SALISBURGO: / PRENCIPE DEL S. R. I. / LEGATO NATO DELLA S. S. A. / PRIMATE DELLA GERMANIA, / E DELL'ANTICHISSIMA FAMIGLIA / DEI CONTI DI / SCHRATTENBACH / &c. &c. / [linea tip.] / SALISBURGO: / Nella Stamparia di Corte 1769. (F-Pn YD 1316). La paternità coltelliniana delle modifiche è attestata dalla protesta contro l'impresario Giuseppe Afflisio presentata il 21 settembre 1768 da Leopold Mozart all'imperatore Giuseppe II; cfr. WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, a cura di Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, Joseph Heinz Eibl e Ulrich Konrad, I, Kassel-Basilea, Bärenreiter / Monaco di Baviera, Deutscher Taschenbuch Verlag 2005, 279–283.

9 Cfr. LA / CONTESSINA / DRAMMA GIOCOLO / PER / MUSICA. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA AULICA, / DI GIOVANNI TOMASO DI TRATTNERN. / [linea tip.] / L'ANNO 1770. (CZ-Pu 9 H 4959). Il nome di Coltellini è citato per la prima volta nell'edizione livornese del 1773 legata all'intonazione di Gennaro Astarita. Sul rapporto con il modello cfr. DAVID NEWTON MARINELLI, *Goldoni*

che aveva già posto in note a Venezia il libretto-fonte (*Filosofia ed amore* del 1760).¹⁰ Vario è l'apporto di Coltellini nei tre casi: tagli, blandi ritocchi e pochi innesti nel primo e nell'ultimo, riscrittura sostanziale nel secondo. Un posto a sé, infine, occupa *Dov'è amore è gelosia*,¹¹ scritto nel 1768 e musicato da Giuseppe Scarlatti per il teatro privato del conte Joseph Adam von Schwarzenberg a Český Krumlov; tra i quattro dilettanti che interpretarono l'operina figurava il poeta stesso, che prestò la sua voce di tenore al personaggio di Patrizio.¹²

Si torni dunque alla Tabella 26.1. Sebbene non copiosissima, la produzione seria degli anni viennesi è segnata da molteplici problemi filologici e richiede esercizi ecdotici differenziati. La situazione più semplice si verifica con *Piramo e Tisbe* per Hasse, frutto di una commissione privata; Coltellini contribuì all'esecuzione ricoprendo il ruolo del padre di Tisbe.¹³ In questo caso l'attestazione è unica:

PIRAMO E TISBE / INTERMEZZO TRAGICO / A / TRE VOCI. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA DI GHELEN. / [linea tip.] / 1768.¹⁴

Più interessante la situazione dei due libretti tassiani. La prima *Armida*, intonata da Giuseppe Scarlatti, è rimasta a lungo un oggetto misterioso; ricerche recenti hanno dimostrato come anch'essa vada ricondotta alla committenza di Schwarzenberg.¹⁵ È probabile che la breve *pièce*, tagliata in due atti e animata da tre personaggi, sia stata presentata una prima volta nel 1766 a Český Krumlov e ripresa nel corso dell'anno suc-

«saccheggiano e maltrattano»? Coltellini's Rewrite of "La contessina" and the Development of the "Dramma Giocoso" Genre, «Annali d'italianistica», XI, 1993, 41–53.

10 IL / FILOSOFO / INNAMORATO. / DRAMMA GIOSOSO PER MUSICA / DA / RAPPRESENTARSI / NE' TEATRI PRIVILEGIATI DI VIENNA / ANNO 1771. / [FREGIO] / [LINEA TIP.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA DI GHELEN. (D-Mbs P.o.it. 381).

11 DOV'È AMORE / È / GELOSIA. / INTERMEZZO / PER MUSICA / A QUATRO VOCI. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA / NELLA STAMPERIA DI GHELEN. / [linea tip.] / MDCCLXVIII. (CZ-Pu 9 j 3291).

12 L'attribuzione del libretto a Coltellini, già ipotizzata da JIŘÍ ZÁLOHA, *Premiéra opery Giuseppe Scarlattio v Českém Krumlově roku 1768*, «Hudební věda», IX, 1972, 156–159, è stata confermata da OTTO G. SCHINDLER, «Arlequin» a «Don Quichotte» na Šumavě: Rakouské prameny ke krumlovskému zámeckému divadlu knížat ze Schwarzenbergu, «Jihočeský sborník historický», LXIII, 1994, 61–68: 65, che dimostra pure la partecipazione del poeta all'esecuzione in qualità di cantante; ringrazio Helena Kazárová per i preziosi suggerimenti e l'insostituibile aiuto nella consultazione della bibliografia in lingua ceca.

13 Cfr. la lettera di Hasse del 17 dicembre 1768 in JOHANN ADOLF HASSE, GIAMMARRIA ORTES, *Lettere (1760–1783)*, a cura di Livia Pancino, Turnhout, Brepols 1998, n. 92, pp. 167–168: 168.

14 A-Wn 450.026-A.

15 Cfr. HELENA KAZÁROVÁ, «Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...». Josef Adam ze Schwarzenbergu a jeho zámecké divadlo v Českém Krumlově v letech 1766–1768 – nové poznatky a souvislosti, «Hudební věda», L, 2013, 23–47: 25–30, che rende nota la localizzazione di una partitura superstita dell'opera.

cessivo nel palazzo viennese del principe. Ciò spiegherebbe l'esistenza di due diverse edizioni del libretto, una datata 1766 e l'altra 1767:¹⁶

ARMIDA / DRAMMA PER MUSICA / *In Due Atti.* / [linea tip.] / DEL SIGNORE / MARCO COLTELLINI. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA PRIVILEGIATA DI CORTE, PRESSO IL / SIG. GIAN-TOMMASO DI TRATTNERN. / [linea tip.] / MDCCLXVI.¹⁷

ARMIDA / DRAMMA PER MUSICA / *In Due Atti.* / [linea tip.] / DEL SIGNORE / MARCO COLTELLINI. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA PRIVILEGIATA DI CORTE, PRESSO IL / SIG. GIAN-TOMMASO DI TRATTNERN. / [linea tip.] / MDCCLXVII.¹⁸

Il testo resta sostanzialmente immutato, ma le forme tipografiche furono ricomposte, tant'è vero che la stampa seriore sana alcune mende occorse nell'impressione precedente; una per tutte, eclatante: nel 1766 il nome del terzo protagonista compare erroneamente nella forma «Ualdo» (non solo nella *tabula* dei personaggi, ma in tutte le didascalie e le indicazioni di battuta) e viene corretto in «Ubaldo» nel 1767. Anche questa parte fu interpretata dal librettista.¹⁹

Nel 1771 Coltellini rimette mano al libretto e ne ricava un dramma in tre atti per quattro personaggi, destinato a ricevere le cure musicali di Antonio Salieri al suo primo cimento serio:

ARMIDA / DRAMMA / PER / MUSICA. / [linea tip.] / DA RAPPRESENTARSI SU' TEATRI / PRIVILEGIATI DELLA CITTA' / DI VIENNA / *Nella primavera dell'Anno 1771.* / [fregio] / [linea tip.] / VIENNA. / NELLA STAMPERIA DI GHELEN.²⁰

Le modalità dell'ampliamento sono sinteticamente indicate nella Tabella 26.2. Coltellini recupera quasi per intero la versione originaria, che va a costituire il corpo maggiore del nuovo testo. Le espansioni e le modifiche si concentrano agli estremi e consistono in spezzoni per il ruolo aggiunto di Ismene e occasioni per il coro, prima del tutto assente.²¹

Un fitto grappolo di fonti si avvita intorno al primo titolo per Vienna, *Ifigenia in Tauride*. Tanto per cominciare, Ghelen stampa il libretto in due diverse tirature, entrambe datate 1763 ma una in quarto di cinquantotto pagine, l'altra in ottavo di

16 La doppia edizione è segnalata già da SUSANNE DUNLAP, *Armida. Traetta, Salieri and Righini in Vienna: Context, Content and Tonal Coding in Viennese Italian Reform Operas, 1761–1782*, Londra, Traettiana 2011, 81, nota 97.

17 I-Bc Lo.8088.

18 CZ-Pu 9 F 4033.

19 Cfr. H. KAZÁROVÁ, *«Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...»*, 29.

20 CZ-Pu 9 J 3665.

21 Sulla trasformazione del testo cfr. S. DUNLAP, *«Armida»*, 87–97.

sessantadue. I frontespizi condividono i medesimi dati ma differiscono nel fregio (un putto con face e corona per il primo formato, un putto con tromba per l'altro); ne fornisco la trascrizione una sola volta:

IFIGENIA IN TAURIDE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI IN SCHÖNBRUNN / FESTEGGIANDOSI / LI FELICISSIMI NOMI / DELLE LORO / MAESTÀ IMPERIALI, / E REALI / L'ANNO 1763. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / Nella Stamperia di Ghelen.²²

Fatta eccezione per poche e lievi divergenze, il testo è il medesimo. Coltellini, però, fa ristampare *Ifigenia* nella sua tipografia livornese:

IFIGENIA / IN / TAURIDE / DI / MARCO COLTELLINI / DRAMMA PER MUSICA / *Rappresentato nel Teatro di Vienna / l'Autunno dell'Anno 1763.* / [fregio] / LIVORNO MDCCLXIII. / [linea tip.] / PER MARCO COLTELLINI. All'Inseg. Della Verità. / *Con Approvazione.*²³

Il rapporto tra le edizioni è complesso. Alla fine della versione austriaca (in entrambe le tirature sopra descritte) compare un importante avviso: «Sebbene il presente dramma sia stato composto espressamente dall'autore per questa occasione, pure è convenuto farvi alcuni cambiamenti che potranno vedersi dalla nuova ristampa che se ne farà in appresso». Come ho già mostrato altrove,²⁴ il libretto pubblicato da Ghelen restituisce il testo intonato da Traetta ed effettivamente eseguito in teatro; quello uscito in seguito a Livorno (ossia la «ristampa» annunciata nel citato avviso) recupera invece la forma del dramma originariamente immaginata dal poeta. Le cospicue varianti tra le due attestazioni – che includono lo spostamento di un'intera scena dall'inizio del dramma al cuore del secondo atto, la semplificazione degli interventi corali, la sostituzione di alcuni numeri solistici, l'alleggerimento e, talvolta, la riscrittura dei recitativi – misurano lo scarto tra il tavolino e la scena, tra l'idea e la pratica. Ho ipotizzato che la metamorfosi di *Ifigenia* sia avvenuta con il concorso determinante di Calzabigi, il quale a Vienna (dove i versi giungono prima del loro autore) un po' soccorre e un po' prevarica il collega, entusiasta ma meno esperto.²⁵ L'espedito dell'edizione livornese sembra dunque adottato per risarcire il testo delle manipolazioni subite e per ripristinarne l'assetto primitivo almeno in sede letteraria.

Inaugurata con *Ifigenia in Tauride*, la prassi della ristampa toscana prosegue con *Enea e Ascanio*, breve lavoro celebrativo a due voci eseguito nella primavera del 1764 a Francoforte in occasione dell'attribuzione del titolo di re dei Romani all'arciduca

22 In quarto: CZ-Pu 9 C 1496; D-Mbs 4 P.o.it. 113 n; GB-Lbl 11715 f 26. In ottavo: A-Wn 641432 A 8/7; US-Wc ML48 S10393.

23 I-Fn 1229.12; US-Wc ML48 S10393.

24 Cfr. L. TUFANO, *Vienna 1763*, 27–31.

25 *Ivi*, 40–41.

Giuseppe al cospetto della dieta imperiale.²⁶ L'opuscolo di Ghelen non reca alcuna indicazione d'autore:

ENEAS, E ASCANIO. / COMPONIMENTO PER MUSICA DA CANTARSI / IN FRANCFORT ALL'INCORONAZIONE / DI GIUSEPPE D'AUSTRIA / RE DE' ROMANI / ALLA PRESENZA / DI SUA MAESTÀ IMPERIALE / [linea tip.] / IN VIENNA / Nella Stamperia di Ghelen 1764.²⁷

Lo stesso vale per quello livornese:

ENEAS, E ASCANIO. / COMPONIMENTO PER MUSICA / CANTATO / IN FRANCFORT ALL'INCORONAZIONE / DI GIUSEPPE / D'AUSTRIA / RE DE' ROMANI / ALLA PRESENZA / DI SUA MAESTÀ IMPERIALE. / [fregio] / LIVORNO MDCCLXIV. / [linea tip.] / Per MARCO COLTELLINI / *Con Approvazione*.²⁸

Per quanto riguarda la musica (perduta), si propende per il nome di Gluck. Incerta è rimasta a lungo la paternità dei versi. A favore di Coltellini giocano vari elementi. Anzitutto va ricordato come il conte Durazzo, nel viaggio a Francoforte intrapreso per sovrintendere ai festeggiamenti, fosse accompagnato proprio da Coltellini e Gluck;²⁹ più che in gita di piacere, è plausibile che poeta e compositore fossero in trasferta di lavoro. Un altro dato propizio è l'esistenza stessa dell'edizione di Livorno: a che scopo Marco avrebbe disposto il rimbalzo in patria di un testo altrui? Infine, l'esemplare della stampa italiana qui consultato presenta sul frontespizio un'attribuzione a Coltellini

26 Su di esso ha richiamato l'attenzione ARMANDO FABIO IVALDI, *La Guerra dei Sette anni (1756–1763). Politica, miti e glorificazione di Casa d'Austria in alcuni spettacoli della 'riforma' del conte Durazzo*, in *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di Iskrena Yordanova e Francesco Cotticelli, Vienna, Hollitzer 2019, 471–495: 488–490; cfr. inoltre ADRIANA DE FEO, *Zur Rezeption des Ascanio-Sujets in der barocken Librettistik*, «Mozart-Jahrbuch», 2009–2010 [2012], 149–186: 170–174.

27 CH-BEL Collezione F. Diserens – A. F. Ivaldi, in deposito vincolato e non ancora accessibile al pubblico; ringrazio Armando Fabio Ivaldi per aver messo a mia disposizione una riproduzione del raro libretto.

28 I-Bc Villa 843/3.

29 La circostanza è attestata dal diario dell'incisore tedesco Johann Georg Wille, che il 2 marzo registra l'incontro a Parigi con Durazzo e il 9 dello stesso mese reca la seguente annotazione: «M'est venu voir M. le chevalier Gluck, ce fameux compositeur [...]. Il étoit accompagné de M. Goldelini [sic], poëte, aussi au service de la maison d'Autriche»; JOHANN GEORG WILLE, *Mémoires et journal*, a cura di Georges Duplessis, prefazione di Edmond e Jules de Goncourt, I, Parigi, Renouard 1857, p. 249. L'arrivo a Francoforte avvenne intorno al 20 marzo; sul viaggio e sul soggiorno francofortese cfr. ANDREA LANZOLA, *Melodramma e spettacolo a Vienna: vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717–1794)*, Manziana, Vecchiarelli 2013, 303–308.

vergata da mano settecentesca e fa parte di una miscellanea di opuscoli tutti assegnati al poeta di Montepulciano.³⁰

Il regime della doppia edizione – la prima realizzata a Vienna a corredo della *performance*, la seconda a Livorno a spese e per i tipi dell'autore – si estende anche ad *Alcide negli Orti Esperidi*, *Il Telemaco o sia L'isola di Circe* e *Amore e Psiche*:

ALCIDE / NEGLI ORTI ESPERIDI / DRAMMA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL
TEATRO PRIVILEGIATO / VICINO ALLA CORTE / L'ANNO MDCCLXIV. / [fregio] / [linea tip.] / IN
VIENNA, / Nella Stamperia di Ghelen.³¹

ALCIDE / NEGLI ORTI ESPERIDI / DRAMMA / PER MUSICA / RAPPRESENTATO / NEL TEATRO
PRIVILEGIATO / DELLA CORTE DI VIENNA / L'ANNO MDCCLXIV. / [fregio] / LIVORNO / [linea
tip.] / Per MARCO COLTELLINI. / *Con Approvazione*.³²

IL / TELEMACO, / O SIA / L'ISOLA DI CIRCE, / DRAMMA PER MUSICA IN DUE ATTI, / DA
RAPPRESENTARSI / PER LE FELICISSIME NOZZE / DELLE SACRE REALI MAESTÀ / DI / GIUSEP-
PE SECONDO / D'AUSTRIA, / E DI / MARIA GIOSEFFA / DI BAVIERA / RÈ, E REGINA DE'
ROMANI. / IN VIENNA L'ANNO MDCCLXV. / [fregio] / [linea tip.] / Nella stamparia di Ghelen.³³

IL TELEMACO / O SIA / L'ISOLA DI CIRCE / DRAMMA PER MUSICA / DI MARCO COLTELLINI /
RAPPRESENTATO / PER LE FELICISSIME NOZZE / DELLE SACRE REALI MAESTÀ / DI GIUSEP-
PE II. / D'AUSTRIA / E DI / MARIA GIOSEFFA / DI BAVIERA / RE, E REGINA DE' ROMANI. /
In Vienna l'Anno 1765. / [fregio] / LIVORNO / [linea tip.] / Per MARCO COLTELLINI in Via
Gran. / *Con Approvazione*.³⁴

AMORE E PSICHE / OPERA, / RAPPRESENTATA NELL'IMPERIAL REGIO TEATRO / FESTEG-
GIANDOSI I FELICISSIMI SPONSALI / DI / FERDINANDO III. / DI BORBONE, / RE DELLE DUE
SICILIE, / E DI / MARIA GIUSEPPA / D'AUSTRIA. / L'ANNO MDCCLXVII. / [fregio] / [linea tip.] /
IN VIENNA, nella Stamperia di Ghelen 1767.³⁵

30 Oltre a *Enea e Ascanio*, la raccolta segnata Villa 843 contiene i seguenti opuscoli: *Ifigenia in Tauride*, *Alcide negli Orti Esperidi*, *l'Ode sulla guerra tradotta dal francese*, *L'Almeria*, *l'Ode per Antonia Maria Aguilar*; l'indice manoscritto posto all'inizio della miscellanea li definisce «tutte produzioni di Marco Coltellini»; cfr. A. F. IVALDI, *La Guerra dei Sette anni*, 488–489, nota 24.

31 I-Mc Lib. H 21.

32 I-Fn Misc. 541.3; I-Rn 35 5 L 28 3.

33 A-Wn 629690 B; il libretto offre il testo italiano con traduzione tedesca a fronte.

34 I-Rn 35 5 L 28 5; sul rapporto tra le due edizioni cfr. BRUNO BRIZI, *Libretti e partiture: a proposito dell'Axur re d'Ormus di Lorenzo da Ponte (Salieri) e del "Telemaco" di Marco Coltellini (Gluck)*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM 1995, 437–442: 440–442.

35 CZ-Pu 9 C 1500.

AMORE E PSICHE / OPERA / RAPPRESENTATA / NELL'IMPERIAL REGIO TEATRO DI VIENNA / *Festeggiandosi* / I FELICISSIMI SPONSALI / DI / FERDINANDO IV. / DI BORBONE / RE DELLE DUE SICILIE / EDI / MARIA GIUSEPPA / D'AUSTRIA / L'ANNO MDCCLXVII. / [fregio] / LIVORNO 1767. / [linea tip.] / Per MARCO COLTELLINI / *Con Approvazione*.³⁶

Per questi tre lavori così come per *Enea e Ascanio*, non si registrano le profonde divaricazioni segnalate a proposito di *Ifigenia*. La lezione toscana coincide sostanzialmente con quella della *princeps*, salvo presentare qualche utile emendazione dei refusi in cui il proto-viennese incorre per imperfetto maneggio dell'italiano. Le ristampe, inoltre, risultano più accurate nel suggerire l'assetto strofico dei pezzi chiusi; se l'articolazione di questi è spesso ovvia, non mancano casi ambigui, soprattutto nelle formazioni più lunghe, per i quali il conforto del testimone italiano risulta prezioso. Solo eccezionalmente, nel riproporre il testo, l'autore coglie l'opportunità di introdurre varianti sostanziali. Si consideri il seguente luogo di *Enea e Ascanio*, qui riportato secondo il libretto di Vienna:

[...] In questa guisa
 Giove regna su in cielo. I baci alterna
 a Pallade, a Minerva; al fiero Marte
 le battaglie abbandona
 e su' Titani sol fulmina e tuona.

Come si sa, Pallade è un epiteto di Atena, della quale Minerva è il corrispettivo romano. Evidentemente Marco si accorge di aver menzionato due volte la stessa divinità, e pertanto a Livorno sostituisce Minerva con Giunone, in modo da ritrarre Giove intento a compartire il proprio affetto tra la figlia prediletta e la consorte.

Quale molla spinge Coltellini a ripubblicare a Livorno cinque degli otto libretti nati per Vienna? Non la semplice vanità, né – credo – un intento propriamente commerciale, visto che all'epoca la sua notorietà non è tale da lasciar sperare in un grande smercio. Penso piuttosto che, attraverso questa operazione, egli intenda alimentare in patria la facella della propria fama, altrimenti destinata a estinguersi per la lontananza. Nei primi anni trascorsi all'estero, il poeta non sa bene dove lo condurranno le lusinghe o i rovesci della sua stella e perciò si preoccupa di non perdere i contatti con il contesto d'origine, nel quale potrebbe prima o poi dover o voler ritornare. I duplicati delle creazioni austriache servono come una sorta di presidio e di *memento*, come segnali che l'autore invia periodicamente alla repubblica delle lettere al fine di consolidare il proprio profilo professionale per qualunque evenienza futura.

36 I-Rn 35 5 L 26 4.

Stile e drammaturgia

Reclutato da Durazzo, Coltellini si unisce di slancio al *clan* dei 'riformatori' che agiscono intorno a – e sotto la protezione di – Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg. Si riguarda la Tabella 26.1 e la si integri idealmente con le tre creazioni nate dalla collaborazione di Calzabigi e Gluck, *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) e *Paride ed Elena* (1770). Se si incrociano i titoli licenziati dai due poeti toscani, balzano agli occhi, da una parte, il fitto intreccio delle loro esperienze di scrittura e, dall'altra, la maggior prolificità di Marco, che nel medesimo arco di tempo sforna un numero di libretti più che doppio rispetto a Ranieri.

Pur tenendo nel debito conto la varietà dei generi di appartenenza, gli otto testi seri coltelliniani possono essere riguardati nel loro insieme come un unico laboratorio nel quale l'autore si ingegna di mettere a punto una serie di dispositivi, di testarne la funzionalità, di perfezionarne gli effetti. Un laboratorio posto accanto a quello, altrettanto vivace, di Calzabigi, con la conseguente possibilità di proficue condivisioni e di sperimentazioni comuni. Autorizza a immaginare un lavoro di squadra la nota lettera a Kaunitz del 6 marzo 1767 nella quale Ranieri parla del «nuovo piano di drammi da lui se non inventato, almeno il primo eseguito in *Orfeo*, poi in *Alceste* e dal sig. Coltellini continuato». ³⁷ Nella stessa missiva, il livornese cita di seguito due lavori suoi e due del letterato poliziano come dandone per scontata la consustanzialità estetica:

Ne' drammi del sig. abate [Metastasio] gorgheggin pure e si sfiatino sopra un'aria di mormorante ruscelletto le Gabrielli, le Bastardelle e simili zufolatrici [...]; ma nell'*Orfeo*, nell'*Ifigenia*, nel *Telemaco*, nell'*Alceste* ci vogliono delle attrici che cantino ciò che scrisse il maestro, né pretendano inserirvi le note del baule con ripeter 30 o 40 volte o un «parto» o un «addio» e farci sopra de' geroglifici musici, de' quali forse potrà dirsi il *pulchrum est, sed non erat hic locus* per far loro grazia. ³⁸

Coltellini, da parte sua, non ha mai esposto in forma articolata e distesa le proprie idee sul teatro musicale. Si può supporre che avesse apprezzato e in parte sposato i contenuti del *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti, che stampò nel-

37 Così la lettera pubblicata da VLADIMIR HELFERT, *Dosud neznámý dopis Ran. Calzabigibo z r. 1767*, «Musikologie», I, 1938, 114–122: 116.

38 *Ivi*, 117; in due diversi passi della tarda *Risposta di Santigliano* (1790), Calzabigi presenta Coltellini come autore che scrive «sul fare di lui» e suo imitatore; cfr. RANIERI CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, 2 tomi con num. unica delle pp., Roma, Salerno editrice 1994, 360–550: 379–380, 464.

la sua officina livornese poco prima di partire per Vienna.³⁹ Esiste però una traccia che indirettamente getta luce sulla sua concezione drammaturgica e conferma la sua convinta adesione all'estetica gluckiana. Si tratta di un documento posteriore al soggiorno austriaco e decisamente laterale, che tuttavia merita di essere riletto. Alla fine del 1772 Marco, ormai al servizio di Caterina II, invia in dono a Federico di Prussia una copia della sua *Antigona*, messa in note da Traetta e andata in scena in novembre a San Pietroburgo con grande successo. Nella lettera con cui accompagna l'omaggio, pubblicata nelle fiorentine «Notizie del mondo», il poeta ringrazia il sovrano tedesco per alcuni consigli che questi gli avrebbe elargito durante un incontro personale.⁴⁰ In realtà i principi enunciati nella missiva, attribuiti a Federico per piaggeria, risultano già largamente applicati da Coltellini nella sua produzione viennese e rivelano una palese consonanza con gli ideali della 'riforma':

Voi avete la degnazione, o sire, di farmi osservare che le prolisse espressioni, i freddi monologhi ed il dialogizzare placidamente sono i maggiori inconvenienti dell'opere italiane, per la ragione che soltanto nel calore delle gran passioni accade che la declamazione abbia dei sentimenti i quali dalla musica possono esser fatti suoi ed imitarsi. Che in un paese dove non è intesa bastevolmente la lingua, cercar bisogna di favellare più agli occhi che agli orecchi e di interessare più collo spettacolo e coi colpi di teatro anzi che coi fiori dell'eloquenza. A buona fortuna per lo scopo mio, non ebbi la mano vincolata sulla scelta dell'argomento, né l'obbligo di sostituire inette allegorie e lodi adulatrici alle due poderose risorse della scena tragica, il terrore e la pietà.⁴¹

39 Cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, per Marco Coltellini in via Grande 1763; riprod. anastatica in Id., *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, LIM 1989.

40 L'incontro era avvenuto a Berlino durante il viaggio di Coltellini verso la Russia; se ne trova un resoconto dettagliato nelle «Notizie del mondo», IV/18, 3 marzo 1772, p. 143, che riferiscono fra l'altro di «una lunga udienza nella quale il re con tutta la benignità gli tenne discorso sul tempo che restava impiegato alla corte di Moscovia, dell'emolumento che ne riceveva, dei titoli dell'opere teatrali da lui composte e di molte altre cose».

41 Così la corrispondenza da San Pietroburgo del 12 febbraio pubblicata nelle «Notizie del mondo», V/23, 20 marzo 1773, pp. 179–180: 179; seguono la risposta di Federico II e una dichiarazione di apprezzamento di Caterina II. L'intero articolo è riprodotto con minime varianti alle pp. 7–8 della ristampa toscana del libretto: ANTIGONA / TRAGEDIA PER MUSICA / DI MARCO COLTELLINI / POETA AL SERVIZIO DI SUA MAESTA' IMPERIALE / CATERINA SECONDA / IMPERATRICE DI TUTTE LE RUSSIE / RAPPRESENTATA / NELL'IMPERIAL TEATRO / DI ST. PIETROBURGO / IL NOVEMBRE DELL'ANNO MDCCLXXII. / [linea tip.] / IN ST. PIETROBURGO / Nella Stamperia dell'Accademia delle Scienze; ma in fine: «RISTAMPATA / IN FIRENZE L'ANNO MDCCLXXIII. / PER GAETANO CAMBIAGI STAMPATOR GRANDUCALE / [linea tip.] / Con Licenza de' Superiori» (I-Rn 35 5 L 26 2).

La contrapposizione freddo/caldo e l'importanza attribuita alle passioni energetiche quali oggetti appropriati alla rappresentazione operistica trovano riscontri puntuali nell'arcifamosa prefazione dell'*Alceste*:

Per buona sorte si prestava a meraviglia al mio disegno il libretto, in cui il celebre autore, immaginando un nuovo piano per il drammatico, aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui e alle sentenziose e fredde moralità il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti e uno spettacolo sempre variato.⁴²

Si tratta, in entrambi i casi, di abolire l'eloquente a vantaggio dell'appassionato. O – se si vuole – di far sì che il rococò ceda il passo al neoclassico. Se dunque l'integrazione di Coltellini nel cenacolo dei novatori è piena e perfetta (o almeno come tale viene presentata), se convinta è la sua adesione all'utopia teatral-musicale di Durazzo, ciò non vuol dire che egli sia un mero epigono e uno scialbo ripetitore di formule altrui. A smentire questa visione sta già, banalmente, la cronologia prima rammemorata, che evidenzia come diversi prodotti coltelliniani si collochino prima delle più celebri e celebrate creazioni di Calzabigi. A confermare l'originalità di Marco è l'esame diretto dei testi, dal quale emergono gli accenti di una voce autonoma. In attesa di più approfondite verifiche e di più puntuali comparazioni, vorrei dunque tentare una prima disamina di alcuni tratti peculiari della sua produzione per Vienna.⁴³

Mediamente alta è la qualità del verso coltelliniano, «sempre armonioso» a detta dello stesso Metastasio.⁴⁴ Lessico e immagini presentano contatti certo non fortuiti con le coeve realizzazioni di Calzabigi. Segnalo solo poche coincidenze. La cavatina di Telemaco «Se per entro alla nera foresta» (*Telemaco* I,6) ricorda da vicino la trenodia d'apertura di *Orfeo ed Euridice*:

Se per entro alla nera foresta,
ombra mesta del padre, t'aggiri,
odi i voti, consola i sospiri
del tuo figlio che piange per te.

Ah! Se intorno a quest'urna funesta,
Euridice, ombra bella, t'aggiri,
odi i pianti, i lamenti, i sospiri
che dolenti si spargon per te.⁴⁵

42 Com'è noto, la prefazione accompagna la prima edizione a stampa della partitura: *Alceste. Tragedia messa in musica dal signor cavaliere Cristoforo Gluck*, Vienna, nella stamperia aulica di Giovanni Tomaso de Trattner 1769, pp. [XI]–[XII]: [XI].

43 Qui appresso mi atterrò sempre all'assetto e alla lettera dei libretti secondo le *principes* viennesi, dando il riferimento semplicemente alla scena; mi regolerò allo stesso modo per i libretti calzabigiani richiamati nei raffronti.

44 Cfr. la lettera del 22 agosto 1763 pubblicata in L. TUFANO, *Vienna 1763*, 20.

45 Qui e in seguito leggo dalla *princeps*: ORFEO, ED EURIDICE / AZIONE TEATRALE / PER MUSICA / DA / RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO PRIVILEGIATO / VICINO ALLA CORTE / NELL'AUTUNNO DEL 1762. / [fre-

Il ricalco è talmente evidente da far pensare a un omaggio, tanto più interessante quando si consideri che Coltellini dovette costruire il testo in modo che si adattasse a materiali musicali preesistenti;⁴⁶ la riconoscibilità del modello, in altre parole, non è un rischio, ma un obiettivo scientemente perseguito per rimarcare l'appartenenza a un medesimo orizzonte di gusto. Rice, inoltre, ha fatto notare come il coro di furie «Ah fralla nera» di *Armida* 1771 I,1 sia debitore di «Chi mai dell'Erebo» di *Orfeo ed Euridice* II,1.⁴⁷ Intarsi leggiadri impreziosiscono anche *Piramo e Tisbe*. Nel secondo verso dell'aria cantata da Tisbe in II,1 («Infelice! In tanto orrore / che farò senza il mio bene?») non è difficile riconoscere la sintesi di un attacco fin troppo famoso («Che farò senza Euridice! / Dove andrò senza il mio ben!», *Orfeo ed Euridice* III,1). Il primo recitativo di Piramo in II,2 accoglie al proprio interno un passaggio strettamente imparentato con l'arrivo di Orfeo negli Elisi (*Orfeo ed Euridice* II,2):

Che puro ciel! Che placid'ora! Appena s'ode del vicin fonte il lento mormorar; dell'aure appena s'ode il suon tralle fronde; e par che tutto fra questi muti orrori dolce fede prepari a dolci amori.	Che puro ciel! Che chiaro sol! Che nuova serena luce è questa mai! Che dolce lusinghiera armonia formano insieme il cantar degli augelli, il correr dei ruscelli, dell'aure il sussurrar! [...]
--	--

Sebbene il riecheggiamento letterale⁴⁸ sia limitato alla formula d'apertura e a singoli dettagli, la ripresa riguarda la situazione nel suo insieme. Se ne accorge Hasse che, memore dello straordinario trattamento gluckiano, sulle parole «Che puro ciel!» passa dal recitativo semplice all'accompagnato per dischiudere una breve parentesi 'atmosferica' ispirata a un analogo senso della natura.⁴⁹

D'altra parte i transiti possono avvenire anche nella direzione opposta. In *Telemaco* II,2 Circe, terminata l'evocazione dei sogni, constata gli effetti del suo potere

gio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / Nella Stamperia di GHELEN (CZ-Pn B 4450/c). Calzabigi guardava a sua volta a «Se mai senti spirarti sul volto» della *Clemenza di Tito* (II,15); sulla produttività di questo luogo metastasiano cfr. LUCIO TUFANO, *La clemenza di Silla. Paradossi della tirannide e mutamenti del gusto sulla scena musicale europea, 1772–1802*, in GIOVANNI DE GAMERRA, *Lucio Silla. Lucio Cornelio Silla dittatore*, a cura di Lucio Tufano, Treviso, Diastema 2013, 143–211: 160–161.

46 Cfr. KLAUS HORTSCHANSKY, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Colonia, Volk 1973 («Analecta musicologica», 13), 88–100.

47 Cfr. JOHN A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese opera*, Chicago, The University of Chicago Press 1998, 168–169.

48 Notato già da FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, «Chigiana», XXIX–XXX, 1972–1973 [1975], 309–329; poi in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, I, Fiesole, Discanto 1979, 132–154: 145, che parla di «esplicito omaggio».

49 Cfr. la copia della partitura in D-Mbs Mus.ms. 535, II, cc. 34r–36r.

de-eroicizzati, de-regalizzati, ridotti a misura sentimentale e direi quasi borghese. Un esperimento, quello di *Alcide*, che non trova prosecuzione nel catalogo di Coltellini, ma che forse permette di meglio inquadrare un'operazione altrimenti enigmatica come *Paride ed Elena*.

Un clima ancora diverso caratterizza *Telemaco*, che guarda a Omero ma anche tanto a Fénelon.⁵⁴ Torna qui alla ribalta l'elemento lugubre con tanto di incubo, svolto però in pantomima (in II,3 i sogni atterriscono Telemaco figurandogli la morte della madre), né manca l'amore. Ma, soprattutto, la tavolozza di Coltellini si arricchisce di una nuova tinta, quella magica e meravigliosa,⁵⁵ generosamente utilizzata per la costruzione del personaggio di Circe. La figura della maga, inoltre, offre all'autore l'occasione di sviluppare per la prima volta il grande tema dell'amante abbandonata.

Magia, amore e abbandono tornano nella successiva *Armida* del 1766/1767, ampliata – come si è visto – nel 1771.⁵⁶ In *Amore e Psiche*, infine, Coltellini accosta in maniera ancora diversa gli ingredienti precedentemente collaudati. Di nuovo la materia amorosa è associata all'elemento magico, ma quest'ultimo risulta declinato in chiave fantastica e a fini spettacolari. L'opera è una specie di luna park settecentesco che annovera tra le sue principali attrazioni cori invisibili, miracolose trasformazioni a vista, nubi che rapiscono, oscure caverne e varchi oltretombali. Con in più il recupero, in tutt'altro

54 Cfr. K. HORTSCHANSKY, *Parodie und Entlehnung*, 87–108; R. STROHM, *L'opera italiana*, 337–343; LUCIA MORATTO, *Fra tradizione e riforma: il "Telemaco" di Coltellini e Gluck*, «Diastema», IV/10, maggio 1995, 30–39; MAX LOPPERT, «An island entire of it self»: Gluck's "Telemaco", in *Words on Music. Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of his 75th Birthday*, a cura di David Rosen e Claire Brook, Hillsdale, Pendragon 2003, 199–206, poi anche in *Gluck*, a cura di Patricia Howard, London-New York, Routledge 2016, 195–202; MICHELE CABRINI, *Recalibrating Reform: Homer, Fénelon, and their Imprint on Gluck's "Telemaco"*, «The Journal of Musicology», XXXV, 2018, 183–222.

55 Cfr. MARINA MAYRHOFER, *Un poeta cesareo all'ombra di Metastasio: Marco Coltellini, librettista di Gluck e Salieri*, in *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, a cura di Marta Columbro e Paologiovanni Maione, Napoli, Altrastampa 2000, 85–100: 90.

56 I punti di contatto tra Telemaco e Armida sono evidenziati da MARINA MAYRHOFER, *Un'elaborazione viennese di un soggetto tassesco: "Amida" di Antonio Salieri*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Carmelo Greco, prefazione di Siro Ferrone, Napoli, Luciano 2001, 633–652; il saggio ricompare con pochi cambiamenti in altre due sedi: In «stile magico-eroico-amoroso toccante il tragico»: *"Armida"*, *dramma per musica di Marco Coltellini, musica di Antonio Salieri*, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, atti del convegno internazionale di studi (Legnago, 18–20 aprile 2000), a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi, Lucca, LIM 2012, 41–75, e *Un soggetto tassesco per la prima opera seria di Antonio Salieri, "Armida"*, *dramma per musica di Marco Coltellini*, in «Si canta l'empia...» *Renaissance et opéra / Rinascimento e opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM 2016, 153–177. Per l'intonazione di Salieri si veda inoltre J.A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, 162–175; S. DUNLAP, *"Armida"*, 171–220; MARITA P. McCLYMONDS, *Salieri and the Franco-Italian Synthesis. "Armida" and "Europa riconosciuta"*, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna*, 77–88: 78–83.

contesto, dei temi della prova, della condizione incomprensibile imposta e violata, della perdita e della grazia finale concessa dalla divinità che avevano caratterizzato il percorso simbolico di *Orfeo ed Euridice*.

I libretti appena passati in rassegna presentano caratteri strutturali ricorrenti. Nella maggior parte dei casi si tratta di meccanismi non esclusivi, che tuttavia diventano qualificanti sia perché applicati con sistematicità, sia perché caratteristicamente abbinati e combinati. Sono congegni che non definirei anti-metastasiani, bensì non-metastasiani e tuttavia non per questo necessariamente calzabigiani.

Nel confezionare i segmenti lirici destinati alle arie, Coltellini mostra una spiccata predilezione per i versi lunghi, per le strofe asimmetriche e – soprattutto – per i costrutti ampi. In *Armida* se ne trovano di tredici, quindici e diciassette linee,⁵⁷ in *Piramo e Tisbe* addirittura di diciannove.⁵⁸ Tanto scialo di carburante verbale, che a quest'altezza cronologica si incontra solo in ambito comico, si traduce per i compositori in un invito a escogitare architetture originali. Quanto ai contenuti, va notato come le similitudini, onninamente schivate in *Ifigenia*, compaiano con incidenza significativa in tutti gli altri libretti, in aperto contrasto con il divieto espresso nella prefazione dell'*Alceste*.

Un dispositivo caro a Coltellini consiste nell'affidare al medesimo personaggio due occasioni vocali entro la medesima scena. Può essere utile esaminare alcuni casi e rilevare il corrispondente trattamento musicale. Un esempio precoce è il monologo di Atlante in *Alcide negli Orti Esperidi* II,1:⁵⁹

- «Se in voi non destano», $\frac{3}{8}$ Andantino, do minore (4 + 4 quin., 39 bb.)
- recitativo accompagnato (16 vv., 26 bb.)
- «Chi un'alma perfida», $\frac{3}{8}$ Andante, do minore (4 quin., 18 bb.)
- recitativo semplice (7 vv., 8 bb.)

«Chi un'alma perfida» si ricollega chiaramente al precedente aggregato lirico, del quale – in virtù della comunanza di metro e di rime – costituisce una sorta di terza strofa delocalizzata; de Majo rispetta la consegna e riveste i quattro quinari della stessa musica utilizzata per la seconda strofa di «Se in voi non destano», solo arricchita di una codetta.⁶⁰

57 Indico qui le localizzazioni nella versione del 1766/1767: «Tremo, bell'idol mio» di Armida in I,2, «Finta larva d'abisso frall'ombra» di Ubaldo in I,1 e «Chi sorde vi rende» di Armida in II,1; in quella del 1771 corrispondono alle scene II,1, I,3 e III,1.

58 «Fuggiam dove sicura» di Piramo in I,3, «Nella nera ombra di morte» del padre di Tisbe in II,4.

59 Utilizzo la copia conservata in A-Wn Mus. Hs.17187, II, cc. [1]r-[8]r.

60 Ipotizzo che la diversa indicazione di andamento sia dovuta al copista anziché alla volontà del compositore di differenziare i due momenti.

La formula si affina nei titoli successivi. In *Telemaco* se ne trovano due occorrenze.⁶¹ In I,4 Asteria rievoca il primo incontro con Telemaco e si affligge al pensiero di non poter godere del suo amore:⁶²

- recitativo semplice, poi accompagnato (12 vv., 20 bb.)
- «Ah l'ho presente ognor», $\frac{3}{4}$ s.i.t., sib maggiore (4 + 4 + 2 set., 21 bb.)
- recitativo accompagnato (7 vv., 11 bb.)
- «Ah che vi feci mai», ♩ [Moderato], fa maggiore (3 + 4 + 4 set., 101 bb.)

Le due sequenze liriche predisposte da Coltellini impiegano lo stesso metro, hanno peso quasi equivalente e sono accomunate dall'uscita tronca in *-or*, suggello di tutte le strofe. Gluck dà intonazione indipendente alle due opportunità di canto e modella l'una in forma di concisa cavatina senza ripetizioni, l'altra come ampia aria con da capo scritto per esteso, nella quale A abbraccia i primi sette versi e B i restanti quattro.

Non molto diverso è il trattamento della scena II,3, dove però la 'cavata' e l'aria di Telemaco sono incorniciate da recitativi ai quali prende parte anche Ulisse:⁶³

- recitativo semplice (5 vv., 10 bb.)
- «Perché t'involi, oh dei!», ♩ Moderato, poi Allegro, sol maggiore (1 set. + 1 end. + 3 set. + 1 quin., 37 bb.)
- recitativo semplice, poi accompagnato (19 vv., 34 bb.)
- «Ah! Non turbi il mio riposo», ♩ s.i.t., si minore (6 + 4 ott., 80 bb.)
- recitativo semplice (14 vv., 22 bb.)

Qui merita di essere segnalata l'inusuale struttura poetica del primo modulo lirico, quasi indistinguibile dal recitativo, eppure ben evidenziato dal maggior rientro tipografico e dal trattamento musicale, che assegna andamento lento ai primi tre versi e veloce ai successivi; la pateticissima «Ah! Non turbi il mio riposo» ha struttura 'dal segno'.

Per finire, un esempio da *Armida*. La scena I,3 della versione *minor* 1766/1767 offre una doppia opportunità di canto a Rinaldo. Il luogo torna intatto in *Armida* 1771 II,2, e Salieri – come Gluck – opta per un trattamento nettamente diversificato delle isole liriche, nelle quali d'altra parte già Coltellini gioca con metri diversi:⁶⁴

61 Su di esse si è soffermato R. STROHM, *L'opera italiana*, 339–340.

62 Utilizzo l'edizione critica a cura di Karl Geiringer, Kassel, Bärenreiter 1972, 97–108.

63 *Ivi*, 232–242.

64 Utilizzo la copia conservata in A-Wn Mus. Hs. 17837, II, cc. 31r–50v, che dovrebbe testimoniare l'aspetto dell'opera al suo primo apparire. Nell'autografo di Salieri, caratterizzato da una complessa stratificazione redazionale, il luogo si presenta sensibilmente modificato; cfr. A-Wn Mus. Hs. 16517, I, cc. 82r–95r. Nelle annotazioni vergate dal compositore sul foglio di guardia si legge: «Tutta la scena a solo

- recitativo accompagnato (12 vv., 23 bb.)
- «Lungi da te, ben mio», ³ Andantino, sol maggiore (5 + 3 set., 43 bb.)
- recitativo accompagnato (8 vv., 11 bb.)
- «Vieni a me sull'ali d'oro», ♩ Adagio, mi \flat maggiore (4 + 4 ott., 85 bb.)

Altri esempi potrebbero seguire. Non mi pare che il coevo repertorio serio offra molti casi di strutture siffatte, che frazionano l'esibizione vocale in due momenti distinti come in una specie di 'solita forma' allo stato embrionale (manca – come si sarà notato – lo slancio agogico dell'ultima tessera). Qualcosa di simile, semmai, si trova talvolta in Goldoni almeno a partire dal *Filosofo di campagna*;⁶⁵ Marco guarda forse a questo o ad altri modelli giocosi, anche in virtù di quell'attività di raffazzonatore che attende di essere meglio indagata?

Non numerosissimi sono i numeri d'insieme. A governarne l'articolazione non è la logica comica dell'accumulo e della crescente concitazione. Le strutture a fisarmonica immaginate da Coltellini si snodano con grande libertà per assecondare il flusso degli accadimenti. In *Telemaco* II,6 il terzetto «Basta nel mio tormento» accoglie un ampio episodio centrale per Telemaco, ma quando questi si allontana diventa un duetto per Asteria e Merione che a sua volta si assottiglia in un monologo finale di Merione. Anche il terzetto «Strappami il cuor dal seno» di *Armida* 1766/1767 II,3 (*Armida* 1771 III,5) procede per sottrazione e diventa un duetto a causa dello svenimento della protagonista. A chiudere il secondo atto di *Amore e Psiche*, infine, provvede un numero complesso con interventi successivi di tutti i personaggi e commenti corali, che tuttavia resta lontano dalla natura e dalla struttura di un concertato buffo.

Una delle caratteristiche principali della drammaturgia 'riformata' è il largo impiego del coro. Coltellini utilizza spesso e volentieri il canto collettivo nei cinque libretti maggiori, *Ifigenia*, *Telemaco*, *Alcide*, *Amore e Psiche* e la seconda *Armida*. Gli esiti sono assai vari per estensione e per funzione: si va da semplici inserti decorativo-processionali abbinati al ballo ad ampi politici che includono episodi solistici al proprio interno. Tasselli corali possono anche intrudersi nelle arie o marcarne la conclusione. Spesso, inoltre, il poeta prescrive la ripetizione integrale o parziale del coro all'interno della stessa scena o in quella immediatamente successiva. Ma il meccanismo sul quale Coltellini lavora con maggiore dedizione è l'opposizione dialettica tra individuo e massa. Il modello ineludibile della scena delle furie di *Orfeo ed Euridice* II,1 sembra essere il

di Rinaldo, particolarmente l'aria "Vieni a me su l'ali d'oro", ha fatto sempre un buon effetto particolarmente per l'istromentale»; cfr. ELENA BIGGI PARODI, *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri. Gli autografi*, Lucca, LIM 2005 («Gli strumenti della ricerca musicale», 8), CIII–CIV, 41–56.

65 Cfr. LUCIO TUFANO, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica*, III: 1754–1755, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio 2016, 9–125: 32.

punto di partenza di una serie di meditazioni che riprendono e mescolano in modo sempre diverso le stesse molecole di base: l'alterità, lo scontro, la perorazione, la compassione. La prima di queste variazioni sul tema si trova nella già ricordata scena II,4 di *Ifigenia*, che si configura come un ricalco ravvicinato ma non pedissequo del precedente calzabigiano. In *Telemaco* il congegno appare due volte: in I,6 il personaggio eponimo interroga i compagni di Ulisse virgilianamente intrappolati nei tronchi della selva, mentre in II,2 Circe evoca e fronteggia le potenze infernali. In *Amore e Psiche* I,1 la stessa modalità di interazione trova applicazione più lieve, giacché Psiche dialoga con il coro invisibile dei piaceri; con scelta raffinata, Gassmann differenzia le due sfere puntellando le patetiche proposte della protagonista con i soli archi e avvolgendo le risposte del coro nei bagliori preziosi che promanano da un impasto di corni, corni inglesi e fagotti.⁶⁶

I libretti viennesi sono punteggiati da insistenti inviti alla continuità musicale. Transizioni graduali, sospensioni, inopinate interruzioni rendono poroso l'involucro dei pezzi chiusi. Gli oggetti preposti alla comunicazione scenica, anziché sigillati e giustapposti, sfumano o sfociano l'uno nell'altro, oppure si collegano a formare catene variegata. Questa attitudine, insieme alle già descritte sperimentazioni sullo sdoppiamento delle occasioni solistiche e sugli interventi corali iterati o combinati, porta Coltellini a disegnare ampie campate, nelle quali il principio binario recitativo/aria è progressivamente superato dalla logica della scena. In tal modo il progetto drammaturgico procede con respiro più ampio e per maglie più larghe, nelle quali trovano posto organismi complessi dotati di pulsazione mobilissima.

Spiccata, infine, è l'attenzione riservata al gesto sia individuale, sia collettivo, regolato da minuziose didascalie. In più di un caso il movimento non è semplice complemento ma, articolato in eloquenti guise pantomimiche, si fa portatore di un contenuto non esplicitato nel dialogo ed essenziale allo svolgimento dell'azione.⁶⁷ La semantizzazione del gesto non è cosa di poco conto, giacché valorizzare l'*agire* accanto al – o al posto del – *dire* implica la progressiva erosione della concezione logocentrica metastasiana.

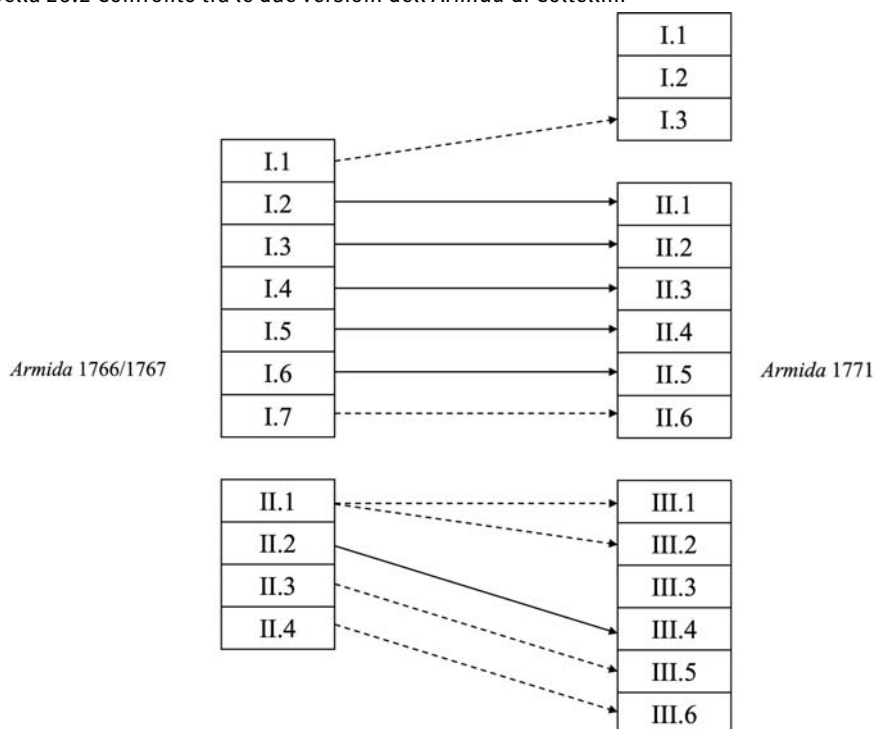
Al termine del soggiorno viennese, Coltellini si ritrova con la faretra piena di frecce acuminate e pregiatissime. Saprà scoccarle con scaltrezza anche nel successivo periodo russo, durante il quale riprenderà sia la maschera tragica, sia il volo fiabesco: basti pensare rispettivamente alla tetraggine di *Antigona* per Traetta e alla levità di *Lucinda e Armidoro* per Paisiello.

66 Utilizzo la copia conservata in I-Nc 27 6 31–33, I, cc. 48r–53r; il testimone è riprodotto in facsimile con introduzione di Eric Weimer, New York-London, Garland 1983.

67 A titolo d'esempio si consideri l'episodio dei pirati in *Alcide negli Orti Esperidi* I,9–10.

Tabella 26.1 I lavori seri di Coltellini per Vienna

ANNO	TITOLO	COMPOSITORE	GENERE (ATTI/PARTI, PERS.)
1763	<i>Ifigenia in Tauride</i>	T. Traetta	dramma per m. (3, 5)
1764	<i>Enea e Ascanio</i>	C. W. Gluck?	componimento per m. (1, 2)
	<i>Alcide negli Orti Esperidi</i>	G. F. de Majo	dramma per m. (2, 5)
1765	<i>Il Telemaco o sia L'isola di Circe</i>	C. W. Gluck	dramma per m. (2, 5)
1766/1767	<i>Armida</i>	G. Scarlatti	dramma per m. (2, 3)
1767	<i>Amore e Psiche</i>	F. L. Gassmann	opera (3, 5)
1768	<i>Piramo e Tisbe</i>	J. A. Hasse	intermezzo tragico (2, 3)
1771	<i>Armida</i>	A. Salieri	dramma per m. (3, 4)

Tabella 26.2 Confronto tra le due versioni dell'*Armida* di Coltellini

27. IL LIBRETTO *LA SCOLA DE' GELOSI* DI MAZZOLÀ-SALIERI, PRECEDENTE DEL TEATRO DI DA PONTE-MOZART, E PROPAGATORE DELLE ORIGINI INTELLETTUALI DELLA DEMOCRAZIA MODERNA

Elena Biggi Parodi (Verona)

Abstract: *La scola de' gelosi* (Venice 1778), by Caterino Mazzolà and Antonio Salieri, and its substitute arias written by Lorenzo Da Ponte for the reopening of the Italian opera in Vienna (1783), precede the more famous compositions by Da Ponte and Mozart, but share some of their ideas and theatrical situations. By focusing on the intellectual context that characterised the period before the French Revolution, this first full-length study about this *dramma giocoso* sheds light on the relationship between the *opera veneziana* and the social and political debates of the eighteenth century. One of these ideas is the complete revision of the concept of blood and race, versus the identification of the hero through his personal gifts and his particular sensibilities, according to the idea of natural law.

Keywords: *La scola de' gelosi*, Caterino Mazzolà, Antonio Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, *Bourgeois drama*, Radical Enlightenment, *Opera buffa*, *Dramma giocoso*.

Ritengo utile considerare il libretto de *La scola de' gelosi*¹ come un «bene culturale»² atto a realizzare, prima degli eventi della Rivoluzione francese, l'«autorappresentazione della società che l'esprimeva». Il mio contributo intende quindi approfondire la cultura, i sistemi di valori, le credenze, le idee a cui può essere collegato, convinta che ogni libretto d'opera svolga per la società e il tempo in cui si afferma la medesima funzio-

1 LA SCOLA / DE' GELOSI / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO GIUSTINIANI / IN S. MOISÉ / IL CARNOVALE DELL'ANNO 1779; I-Mb Racc. Dramm. 4626.

2 Per le funzioni formative svolte dal melodramma cfr. *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia 2010, 23–25.

ne che hanno le favole, dalle quali ciascun bambino trae significati a seconda dei suoi interessi e bisogni del momento.³

Grazie agli studi sulla librettistica di Alfred Noe abbiamo una approfondita ricostruzione e disamina delle caratteristiche principali della produzione dell'opera italiana a Vienna, a partire dalle sue origini fino alla seconda metà del Settecento, influenzata da molteplici tendenze, complesse contaminazioni, ma con aspetti peculiari suoi propri.⁴

La scola de' gelosi, una *pièce* di teatro musicale buffo, che circola in tutt'Europa, tradotta in molte lingue per vari decenni, precede – come ha dichiarato Francesco Degrada – «la grande rivoluzione nel teatro musicale, che è rappresentato dal teatro di Mozart nel periodo in cui questi risiedette più o meno stabilmente a Vienna, a partire da *Idomeneo*».⁵ *La scola de' gelosi* rappresenta l'esordio di Lorenzo Da Ponte nella capitale asburgica, come «poeta dei teatri imperiali», nel genere buffo,⁶ ottemperando all'incarico di «aggiustare» il dramma giocoso di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri per la riapertura della compagnia d'opera italiana, con un cast che esordiva il 22 aprile 1783, e che successivamente sarebbe divenuto il leggendario interprete dei capolavori mozartiani.⁷ In quest'opera sono anticipati alcuni dei motivi che troviamo nel teatro di Bertati-Gazzaniga, Da Ponte-Mozart, Sterbini-Rossini, e una prospettiva semiotica ci invita a cercare anche nelle strategie poetiche il senso di questo libretto.

3 BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli 1977 («I fatti e le idee», 382).

4 ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich, I: Von den Anfängen bis 1797*, Vienna, Böhlau 2011. Per una più precisa disamina dei motivi e delle influenze che conducono all'idea di una nuova struttura teatrale basata sulla fusione sistematica dei generi e dei livelli retorici, e per la diffusione del teatro di Carlo Goldoni a Vienna rimando ai paragrafi del capitolo VII, *Von der Spätaufklärung zur Frühromantik*, e in particolare *Die Neuen Leidenschaften im Libretto*, 489–529.

5 FRANCESCO DEGRADA, *Mozart, la maschera, la musica*, in *Mozart e la drammaturgia veneta / Mozart und die Dramatik des Veneto, Bericht über das Colloquium Venedig 1991*, a cura di Wolfgang Osthoff e Reinhard Wiesend, Tutzing, H. Schneider 1996 («Mozart Studien», VI, 1996), 43–58; ID., «*Le nozze di Figaro*»: *maschera e catarsi*, in *Le nozze di Figaro*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 1996–97, 47–77.

6 La prima occasione di genere teatrale serio in cui Salieri e Da Ponte collaborarono fu per l'adattamento in italiano dal francese di *Ifigenia in Tauride* di Gluck, a Vienna, che dopo varie dilazioni fu rappresentata al *Kärntnertortheater* il 14 dicembre del 1783, per la quale Salieri realizzò la versione ritmica e Da Ponte la traduzione in italiano dell'originale libretto *Iphigénie en Tauride* di Du Roullet-Guillard. Libretto D-B mus Tg 594/; la versione ritmica di Salieri è conservata in A-Wgm A 511 e si limita solo alle parti vocali; RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens: unter Berücksichtigung von Musik, Literatur, bildender Kunst, Architektur, Religion, Philosophie, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und täglichem Leben seiner Zeit*, 3 voll., Bad Honnef, Bock 2000, vol. I, 234.

7 ELENA BIGGI PARODI, *I drammi giocosi di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri*, in *Commedia e musica al tramonto. Pasiello e i maestri europei*, atti del convegno internazionale di studi (Avellino, 24–26 novembre 2016), a cura di Antonio Carocchia, Conservatorio di Avellino 2017, 113–161.

La realizzazione della *Scola de' gelosi* è collegata alla disposizione dell'imperatore nel 1776 di sciogliere la compagnia dell'opera italiana, inducendo Salieri a procacciarsi la produzione di opere altrove, dapprima a Milano per l'inaugurazione della Scala, con *Europa riconosciuta*⁸ e poi a Venezia, appunto con la realizzazione di questo libretto da parte del poeta veneziano Caterino Mazzolà. Lo scioglimento della compagnia dell'opera italiana gestita dalla corte non determinò tuttavia la totale mancanza di rappresentazioni di opere italiane a Vienna in questo periodo, come ne è prova anche l'allestimento de *La scola de' gelosi* già nel 1780, appena un anno dopo la prima veneziana⁹ e *La locandiera*¹⁰ nel 1782.

La scola de' gelosi, dopo l'esordio nella città lagunare del 1778/1779 (vedi Appendice), fu messa in scena almeno ventisei volte in varie città europee, prima della nuova versione viennese per la riapertura dell'opera italiana nell'aprile del 1783. Successivamente a questa edizione ebbe ancora una notevole circolazione nel vecchio continente: tradotta in tedesco, spagnolo, portoghese, rappresentata almeno per altre ventitré volte nell'arco del secolo, secondo i libretti a stampa esistenti.¹¹ Fu probabilmente a seguito della fortuna che *La scola de' gelosi* ottenne anche fuori dai confini della penisola che Da Ponte scrisse per Salieri il libretto di *Così fan tutte*, originalmente intitolato *La scola degli amanti*, libretto che il compositore di Legnago lasciò incompiuto, e che venne poi intonato da Mozart.¹² Il riferimento al fortunato titolo di Salieri fu ancora riutilizzato dal poeta nel 1795 per l'opera comica *La scola dei maritati*, con la musica di Vicente Martin y Soler.¹³

I legami fra Venezia e Vienna, per la produzione dell'opera in musica, erano – come è noto – molteplici. Va riconosciuto come il contenuto della vicenda della *Scola de' gelosi* sia erede di situazioni topiche e tematiche già sviluppate nel Seicento,¹⁴ quando il teatro veneziano divenne punto di riferimento con un complesso di elementi mutuati da influssi diversi: un vasto serbatoio di miscele poetiche desunte dalla mitologia, dal-

8 ELENA BIGGI PARODI, *Teatro alla Scala 1778: "Europa riconosciuta" inaugura a Milano l'opera europea*, in *Salieri sulle tracce di Mozart*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 dicembre 2004–30 gennaio 2005), Kassel, Bärenreiter 2004, 35–44.

9 ELENA BIGGI PARODI, *Catalogo tematico delle opere teatrali di Antonio Salieri*, Lucca, LIM 2005 («Gli strumenti della ricerca musicale», 8), 605.

10 *Ivi*, 448.

11 *Ivi*, 601–615.

12 BRUCE ALAN BROWN, JOHN A. RICE, *Salieri's "Così fan tutte"*, «Cambridge Opera Journal», VIII/1, 1996, 17–43.

13 LORENZO DA PONTE, *Libretti londinesi*, a cura di Lorenzo della Chà, Milano, Il Polifilo 2007.

14 LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT 1983 («Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia», 4), 339; PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni 2003, 420.

l'epica ariostesca e tassesca, storie della Persia, dai modelli drammatici di Terenzio e Plauto adattati a tematiche eterogenee, con un'incidenza della commedia spagnola;¹⁵ laddove i modelli drammatici spagnoli si erano incrociati con modelli antichi e pastorali, con una decisa radice atomistica (atomismo e corpuscolarismo) che con l'ideologia dell'Accademia degli Incogniti¹⁶ di Giovan Francesco Loredan avevano offerto un valente antidoto all'ingerenza della chiesa. Fra i suoi interessi di carattere filosofico vi erano il legame fra anima e corpo, la sessualità, la misoginia, l'inganno della religione, la corruzione della chiesa, il rifiuto del mondo regolato dalla divinità, tutti motivi che si irradiano, anche attraverso l'opera, fuori Venezia e permangono fino a riaffiorare nella *Scola de' gelosi*. L'opera barocca a Venezia, in cui i generi sono mescolati, con la sua licenziosità densa di provocazioni sessuali, dimostra una straordinaria libertà di espressione e insieme lucido disincanto rispetto alla passione amorosa, indicando al pubblico come gli impulsi erotici di cui ciascuno è preda siano illusori e passeggeri. A partire da Giove, come si vede in *La Calisto*, opera con il libretto di Giovanni Faustini, messa in scena al teatro di Sant'Apollinare nel 1651. Il finale, che rimette le cose a posto, assegnando alla bella ninfa il suo posto in cielo come costellazione dell'Orsa Maggiore, non è moralismo di ritorno, ma lezione del controllo delle passioni, nella considerazione razionale delle «frodì» dei sensi, come cantano alla fine della scena XII del secondo atto Pane, Silvano ed Endimione:

Pazzi quei ch'in amor credono.
 Son baleni che spariscono
 le dolcezze, e in fiel forniscono
 suoi piaceri, o mai si vedono.
 Pazzi quei ch'in amor credono.¹⁷

Altro esempio della consapevolezza razionale con cui sono indicati i vizi comuni degli uomini si trova in *Alessandro vincitor di sé stesso* di Francesco Sbarra (Venezia Teatro

15 FAUSTA ANTONUCCI, LORENZO BIANCONI, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'Argonauta*, in GIACINTO ANDREA CICOGNINI, GIOVANNI FILIPPO APOLLONI, FRANCESCO CAVALLI, ALESSANDRO STRADILLA, *Il novello Giasone*, partitura in facsimile ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula, saggi introduttivi di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula, Milano, Ricordi 2013, 7-44.

16 LORENZO BIANCONI, THOMAS WALKER, *Dalla "Finta Pazza" alla "Veremonda": storie di Febarmonici*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, 379-454; *Libertini italiani: letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di Alberto Beniscelli, Milano, Rizzoli (BUR) 2012, 911. Occorre precisare che gli Incogniti non sono solo veneziani, intendono qui il loro spazio ideale perché accomunati dalla posizione contro la Roma dei Papi; il loro ideale letterario era il Marino, che non aveva mai avuto a che fare con Venezia.

17 *La Calisto. Drama per musica di Giovanni Faustini. Favola decima.* – In Venetia: per il Giuliani, si vende per Giacomo Batti, 1651; I-Bc Lo.06019.

Santi Giovanni e Paolo, 1651),¹⁸ in cui Calane impartisce una lezione dai contenuti immorali a Campaspe, mostrando la galleria dei quadri mitologici per affermare un «indegno concetto», quello per cui «l'onore consiste oggi nell'oro» (II,3). Un'azione di desacralizzazione che corrisponde alla scena III dell'atto secondo della *Scola*, quando il Conte passa in rassegna i quadri della sua Galleria per dimostrare al Tenente, alla Contessa e Blasio, quanto sia «grossolano l'affetto maritale». Il primo quadro, che il Conte indica a sostegno del suo ragionamento contro il matrimonio, raffigura un «villanello e una villanella che sbadigliano in compagnia della noia». Nel secondo quadro si vede la gelosia, «Questa sarà sul dorso d'un cervo seguita dall'odio»; nel terzo dipinto «Venere e Marte che stanno in dolci colloqui, malgrado la guardia di Vulcano». Un precedente a ciò si trova in *La retorica delle monache, arte de' loro inganni, norma de' semplici, e specchio d'imprudenti*, (s.l., s.t. 1672), attribuito a Gregorio Leti. Il volume consta di una lezione proemiale e di trenta successive lezioni distribuite in tre libri complessivi. Nel terzo volume è descritta la cella delle monache: «la Cella poi, o che si adorna di pitture, o di cuoi dorati, o di carte colorite. La lascivia delle loro pitture è indicibile, ed è della più celeberrima. Un satiro abbracciato in letto da una ninfa ignuda, una Venere con Marte nella rete, etc.». Alberto Beniscelli, che pubblica parzialmente il documento, precisa in nota che «il mito letterario degli amori adulterini di Venere e Marte, intrappolati nella rete preparata dal geloso Vulcano, si deposita nell'*Adone* mariniano (VII, 192–224)». Un ulteriore precedente al dipinto di Venere e Marte impiegato nella *Scola* si trova nelle «opere pittoriche del Seicento che hanno come soggetto l'episodio mitologico»,¹⁹ come nel romanzo *La rete di Vulcano* (Venezia, Guerrigli 1640) di Ferrante Pallavicino, affiliato all'Accademia degli Incogniti, il quale ricostruisce, tra *divertissement* erotico e rovesciamento comico, gli amori tumultuosi di Venere e Marte, minacciati dalla gelosia di Vulcano, marito tradito della dea.

Una nuova attenzione a non rischiare la condanna dei tribunali ecclesiastici comparve nel periodo in cui Alessandro VII ottenne dal Senato della Repubblica veneziana di accettare il ritorno dei Gesuiti, assegnando alla Compagnia un vasto convento rimasto vacante.²⁰

18 *Alessandro vincitor di se stesso. Dramma musicale del signor Francesco Sbarra gentiluomo lucchese. Dedicato all'altezza sereniss. di Leopoldo Guglielmo arciduca d'Austria &c. da Gio. Battista Balbi inventore degli apparati di scene, machine, e balli. Rappresentato in Venetia nel Theatro di S. Gio. e Paolo.* – In Venetia, per Giacomo Batti, libraro in Frezzaria, 1651; I-Bc Lo.00956.

19 *Libertini italiani*, 369.

20 I Gesuiti rinnovarono la loro sede facendo abbattere la vecchia chiesa dei Crociferi, affidando nel 1715 all'architetto svizzero Domenico Rossi il compito di ricostruirne una, Santa Maria Assunta, secondo le disposizioni del Concilio di Trento.

Troviamo testimonianza di un atteggiamento nuovo nei confronti della religione nel libretto di *Motexuma*²¹ (così nel libretto originale) di Girolamo Alvise Giusti del 1733, messo in musica da Vivaldi; con una precisazione, nell'*argomento* stampato, con un'*excusatio non petita* per possibili accuse d'ateismo, avvertendo che «Le voci numi, fato, destino ed altro, sono termini poetici che nulla offendono la Religion dell'autore, che è cattolico».

Il teatro musicale di Venezia, punto di propagazione delle tematiche filosofiche fin dal Seicento, fu il primo avamposto di Vienna per il rifornimento della manodopera specializzata per questo tipo di spettacolo. Certamente il libretto della *Scola de' gelosi*, di Caterino Mazzolà, può essere considerato un legittimo rappresentante della 'venezianità' dell'opera veneziana. Ne contiene le tipiche situazioni e temi, dalla gelosia alla scena del ritratto o dell'epistola, al *topos* dell'inclinazione per le «canzonette strofiche»²² dalla «torrenziale verbosità» dei matti, che cantano i ricoverati per gelosia nell'«Ospitale de' pazzarelli». Tutti motivi di cui ritroviamo nella città lagunare illustri capostipiti, di cui rinuncio a scrivere, rinviando alle proficue indagini sistematiche già prodotte.²³

Il maestro di Salieri, Leopold Gassmann, successore di Gluck, nato nel 1729, e dal 1764 direttore dell'opera di corte, ricevette a Venezia la sua istruzione. A partire dall'epoca del tentativo di riforma dell'opera seria, progettato da Calzabigi e Gluck, nel 1762, Giacomo Durazzo, ambasciatore a Vienna, ingaggiava a Venezia i cantanti per i due teatri gestiti direttamente dalla corte.²⁴ A Venezia Gassmann conobbe Antonio Salieri che portò con sé a Vienna nel 1766 (un anno dopo la morte dell'imperatore Francesco Stefano di Lorena, in seguito alla quale i teatri erano stati chiusi), per cui il trasferimento del compositore rientrò nel fenomeno d'importazione di personale specializzato da Venezia per l'opera italiana. Quando divenne prevalente l'opera buffa, certamente fra i motivi di questa preferenza vi fu l'affermazione nella capitale asburgica del teatro veneziano di Goldoni.²⁵

21 *Motexuma. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo nell'autunno dell'anno 1733.* – Venezia, Marino Rossetti [1733]; I-Bc Lo.05558.

22 P. FABBRI, *Il secolo cantante*, 367.

23 *Ivi*, 73–256, 285–340; *Readying Cavalli's Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Burlington, Ashgate 2013; ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley University of California Press 1991.

24 DANIEL HEARTZ, *Goldoni, Opera Buffa, and Mozart's Advent in Vienna*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press 1997, 25–49.

25 JOHN A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, The University of Chicago Press 1998, 61–110. Si veda anche il contributo di Teresa Megale in questo volume.

La scola de' gelosi, un modello per Bertati e Da Ponte

Fra i *topoi* divenuti celebri con il teatro di Da Ponte e Mozart, anticipati dalla *Scola dei gelosi* (e già presenti in Bertati),²⁶ il più evidente è il personaggio del Conte, che enumera il catalogo di bellezze femminili, come pure la figura della Contessa con il suo accorato lamento per il disinteresse del marito. Ancora la passione amorosa del Conte nel concertato «Verdi frondi» può costituire un precedente per i versi di Cherubino che nelle *Nozze di Figaro* (II,2) canta «non trovo pace notte né di» assai simile al verso della *Scola de' gelosi*, scena XIX, finale dell'atto II.

IL CONTE²⁸ Verdi frondi, la bella, che adoro,
 deh pietose rendete al mio core.
 Che per essa languendo d'amore
 non ho pace né notte né di.

Nel libretto troviamo la presenza di motivi già contenuti in *Le Barbier de Séville* (1775) di Beaumarchais, come lo scambio della lettera, o la lezione di musica del Tenente, il travestimento e lo scambio di ruoli nel giardino (boschetto nella *Scola*), nell'ultimo finale.

In particolare, conviene sottolineare il ruolo di insegnante del Tenente, precettore d'amore, che anticipa quello di Basilio delle *Nozze di Figaro*, e di Don Alfonso e Despina del *Così fan tutte*, insegnando alla Contessa ad usare la ragione per riconquistare il marito. Così l'emancipazione della Contessa e il ribaltamento della sua situazione di smaccata inferiorità, grazie all'aiuto di un'altra donna, precede quella delle *Nozze*.

26 FRIEDRICH CHRYSANDER, *Die Oper "Don Giovanni" von Gazzaniga und von Mozart*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», IV, 1888, 351–435: 430–435; DANIEL HEARTZ, *Goldoni, Don Giovanni and the Drama Giocoso*, «The Musical Times», CXX/1642, 1979, 993–998; ANNIE PARADIS, *Don Giovanni ou la trajectoire du lièvre*, «L'Homme», XXXVI/138, 1996, 65–85; CHRISTIAN ESCH, *Bertati-Anfossi, Da Ponte-Mozart und Barbarinas Kavatine: Zum Verhältnis von Text und Musik*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, 59–74; SABINE HENZE-DÖHRING, *Da Pontes 'arie di catalogo'*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, 221–242; RENATO RAFFAELLI, *Il primo invito di Don Giovanni: maschere e travestimenti in Mozart-Da Ponte*, «Il Saggiatore Musicale», III/1, 1996, 71–103; ID., *Don Giovanni tra filologia e psicanalisi*, «Lares», LXV/3, 1999, 261–267; MARY HUNTER, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press 1999; PAUL GRIFFITHS, *A Decade of Don Giovanni*, in ID., *The Substance of Things Heard: Writings about Music*, Rochester, University of Rochester Press–Boydell & Brewer 2005 («Eastman Studies in Music», 31), 145–154; STEPHEN RUMPH, *The Sense of Touch in "Don Giovanni"*, «Music & Letters», LXXXVIII/4, 2007, 561–588.

28 Nel libretto nel 1779 è indicato il personaggio di Lumaca, ma il paratesto offre l'entrata successiva dei personaggi che cantano le diverse strofe, nell'ordine Il Conte, Blasio, Lumaca. Al Conte si addice il tono e il contenuto di questi versi.

A stabilire possibili connessioni ci sono anche aspetti meno significativi, come la scena VI dell'atto I, che costituisce un precedente dell'incontro fra Don Giovanni e Donna Elvira con il particolare del Conte che apostrofa galantemente la moglie, ammirandone la figura mentre gli si avvicina, non riconoscendola: «Ma quale agli occhi miei / vezzosa figurina / qui sola il piè rivolge? / Leggiadra signorina... / (*avvicinandosi a lei la riconosce*) (Mi si restringe il cor, ella è mia moglie)», sensibilmente diversa in Bertati, in cui le uniche parole che proferisce Don Giovanni rivolgendosi a Paquariello sono «Ma vedi una signora, / che smonta di carrozza» (I,5).²⁹

Nella scena XII dell'atto I, nell'aria «Fate buona compagnia» Blasio si trova in una situazione molto simile a quella di Masetto costretto a lasciare Zerlina in compagnia di Don Giovanni, che si riscontra anche in Bertati, nella scena XIII dell'atto I fra Biagio e Maturina, già presente nel comune antecedente del *Dom Juan ou le Festin de pierre* di Molière (II,3).

Il riferimento all'episodio mitologico nella lezione che il Conte nella galleria dei quadri (II,3) impartisce a Blasio, alla Contessa, al Tenente, precede il riferimento che si trova nelle *Nozze di Figaro* (IV,11): «Tutto è tranquillo e placido: / entrò la bella Venere. / Col vago Marte prendere, / nuovo Vulcan del secolo... / in rete la potrò» di cui abbiamo visto i legami con la produzione secentesca. Nel concertato del Finale II della *Scola «Verdi frondi»*, che iniziava con la strofa del Conte prima citata, è possibile cogliere le medesime allusioni erotiche di «Batti, batti, bel Masetto» nel *Don Giovanni*. Qui i tre personaggi che si avvicinano, nelle tre strofe progressivamente abbassano il registro linguistico. Dopo il Conte Blasio:

BLASIO Qui d'intorno mia moglie s'aggira:
esser parmi un cavallo da razza,
che non teme né morso, né mazza,
che nitrisce di sdegno, e d'amor.

LUMACA Esser io qui vorrei lo scozzone,
per potergli la groppa ben bene ...
Zitto! zitto!... la sposa qui viene.

(*Strascinando seco Lumaca
impetuosamente prendendolo per un
braccio*)

Vien qua, ti ritira!
voglio i moti veder del suo cuor.

²⁹ *D. Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra. Dramma giocoso per musica di un atto solo da rappresentarsi in Reggio nel Teatro dell'illustriss. Pubblico il carnevale dell'anno 1789.* – Reggio, Giuseppe Davolio [1789]; I-Vc 1128.

L'autore del libretto de *La scola de' gelosi*, Caterino Mazzolà,³⁰ nacque a Longarone nel Bellunese, il 18 gennaio 1745, conseguì gli ordini minori e il titolo di abate. Nello stesso anno in cui Salieri arrivava a Vienna, nel 1766, Mazzolà a Venezia realizzava la traduzione in versi della *Lettre de Barnevelt, dans sa prison, à Truman son ami* di Claude-Joseph Dorat (Parigi 1763);³¹ a testimoniare i suoi interessi per la vivace cultura francese dell'epoca. Proseguendo poi con il primo tentativo di presentare al pubblico italiano l'intera produzione del più ammirato drammaturgo francese del secolo con il *Teatro del signor di Voltaire, trasportato in lingua italiana*, impresa da lui verosimilmente progettata e curata, in quanto firmatario del primo volume (Venezia 1771), oltre che della traduzione dell'*Oedipe*, che apre la raccolta, anche delle dediche preposte alle altre tragedie. Caratteristica di Mazzolà, come si può riscontrare anche dalla lettura del libretto della *Scola de' gelosi*, è la qualità linguistica dei dialoghi, e le «puntuali strizzate d'occhio allo spettatore colto, giocate sulla parodia e sulla forsennata incongruità delle situazioni: è il caso dell'estesa citazione dell'*air* (dal *Castor et Pollux* di J-P. Rameau), "Tristes apprêts, pâles flambeaux", completamente *hors de place* e rivolta a quanti in sala, francesi, cosmopoliti o semplicemente persone coltivate, potevano aver conoscenza, come il Mazzolà, di quel repertorio lirico, magari per averla acquisita nei teatri di Parigi».³² Quando Blasio nella prima scena dell'opera appare «in berretto bianco con cerino in mano in veste da camera» esordisce con i versi: «Ah, non son fantasmi o larve, / nella sala piano piano / ho sentito camminar».

Noi oggi nella *Scola de' gelosi* possiamo cogliere diversi e molteplici aspetti, dagli influssi del teatro di Goldoni, agli avvisi di cambiamento sociale, come l'emergere della nuova classe della borghesia (costituita dalla coppia di Blasio e Ernestina) con l'affermazione della sua morale, la componente patetica del personaggio della Contessa, anticipatri-

30 MARIO ARMELLINI, *Mazzolà, Caterino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani 2008, vol. 72.

31 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58585045.texteImage>; accesso del 17.6.2024.

32 Vedi nota 30. Precisamente il riferimento alla citazione dal repertorio lirico francese serio (dal *Castor et Pollux* di J-P. Rameau) si trova nella prima scena della *Scola de' gelosi*, in cui le indicazioni di scena dichiarano che «è l'alba, nel salone d'entrata». Blasio (in modo simile a Don Bartolo del *Barbiere*) si scontra al buio con la coppia di servitori che è stata svegliata dagli imprevisti rumori notturni del padrone, che controlla se qualcuno si sia introdotto in casa. Questi sono il domestico Lumaca (il cui nome prefigura la sua solerzia) e Carlotta, la cameriera, una delle figure femminile più graziose del teatro comico. Entrambi maledicono il padrone che, perennemente in apprensione che qualcuno insidi la sua sposa, si è alzato nel far della notte. Il riferimento chiama in causa il teatro serio, a partire dal libretto del Busenello dell'*Incoronazione di Poppea* (I,1): Ottone «Non più fantasmi, o pur notturne larve», fino a Gluck di *Alceste* (I,5) «Ombre, larve, compagne di morte». Cfr. E. BIGGI PARODI, *I drammi giocosi di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri*.

ce della Contessa delle *Nozze di Figaro*, ascrivibile all'affermazione della poetica del sentimento.

Nel libretto troviamo inoltre un nuovo interesse nel dipingere la vita di tutti i giorni della gente ordinaria, che contribuisce a travolgere l'allora ben codificato sistema dei generi e compie il tentativo di denigrare l'aristocrazia con i suoi privilegi. In modo piuttosto originale sono protagonisti nella *Scola de' gelosi* personaggi appartenenti a tre classi sociali: i due servitori maschio e femmina, la coppia nobile del Conte e della Contessa e il commerciante di grani Blasio, con sua moglie Ernestina, nuovi ricchi possidenti terrieri.

Benché il teatro musicale dell'epoca di Mozart e Da Ponte sia stato accuratamente indagato e una grande messe di studi abbia condotto a una sempre maggiore comprensione delle molteplici influenze di questa produzione,³³ desidero collegare le idee espresse nella *Scola de' gelosi*, comuni al più noto teatro di Da Ponte e Mozart, al contesto intellettuale più ampio, alle molteplici posizioni e idee che fecero parte dell'immenso contenitore che animò l'epoca precedente alla Rivoluzione francese. Per concludere cercherò di dimostrare come nella *Scola de' gelosi* sotto la veste buffa si evidenzino anche «lo sfondo del disaccordo tra l'Illuminismo radicale e quello moderato».³⁴

La poetica del sentimento nella *Scola de' gelosi*

È stato detto che *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* non abbiano molto in comune con l'opera buffa italiana, per le loro situazioni «serious or comics or somewhere in between».³⁵ Come giustamente ha evidenziato Stefano Castelvèchi: «For a good part of the century, the semantic area of sentiment and sensibility was often associated with the best one could hope for in the human, moral, and aesthetic realms».³⁶ Lo studioso prosegue affrontando una convincente ricognizione della poetica del sentimento a

33 La bibliografia su questo argomento è sterminata, in parte è raccolta in M. HUNTER, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*; PAOLO GALLARATI, *Mozart and Eighteenth-Century Comedy*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 98–111; e, nello stesso volume, EDMUND J. GOEHRING, *The Sentimental Muse of Opera Buffa*, 115–145; STEFANO CASTELVECCHI, *Sentimental Opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 2013, 277.

34 JONATHAN ISRAEL, *Una rivoluzione della mente. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna*, Torino, Einaudi 2011, 100.

35 P. GALLARATI, *Mozart and Eighteenth-Century Comedy*, 104.

36 STEFANO CASTELVECCHI, *Sentimental and Anti-Sentimental in "Le nozze di Figaro"*, «Journal of the American Musicological Society», LIII/1, 2000, 1–24.

partire dalla letteratura inglese,³⁷ per indicare alcuni dei più noti contributi che hanno approfondito la produzione di Da Ponte e Mozart rispetto a questo aspetto.³⁸

Nella *Scola de' gelosi* vi è un precedente della mortificazione che subisce la Contessa nelle *Nozze di Figaro* dal punto di vista sociale, quando riceve aiuto dalla propria domestica, protagonista del desiderio del Conte. L'umiliazione che riceve dal marito che la trascura induce la Contessa a realizzare un cambiamento di registro del suo linguaggio nel Finale, con un modo di esprimersi che non appartiene più al genere colto dell'inizio. La Contessa dimostra di aver imparato la lezione ricevuta cantando una canzonetta di quattro endecasillabi e quattro ottonari, incline al genere popolare della canzonetta strofica, in cui si mostra frivola e disinibita. Nell'atmosfera di festa campestre generale della scena XXII, finale dell'atto secondo, cogliamo una situazione simile a quello che si può trovare nella commedia di Goldoni *Il bugiardo* (Mantova 1750).³⁹

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA *Notte con luna.*

Strada con veduta del canale. Da una parte la casa del Dottore, con un terrazzino. Dall'altra, locanda con l'insegna dell'Aquila. Nell'alzar della tenda vedesi una peota illuminata, disposta per una serenata con dentro i suonatori, ed una donna che canta. I suonatori suonano una sinfonia.

FLORINDO e BRIGHELLA *in terra, da un lato della scena.* ROSAURA E BEATRICE *vengono sul terrazzino.*

FLORINDO

Osserva, osserva, Brighella; ecco la mia cara Rosaura sul terrazzino con sua sorella Beatrice; sono venute a godere la serenata. Ora è tempo ch'io faccia cantare la canzonetta da me composta, per ispiegare con essa a Rosaura l'affetto mio.

«Mentre i suonatori nella peota suonano il ritornello della canzonetta e la donna, nella stessa peota canta la seguente canzonetta veneziana»: Goldoni qui passando dall'italiano al dialetto ottiene un cambio di registro, che Mazzolà nella *Scola* realizza alternando le strofe di endecasillabi con ottonari.

In «Dee per piacer la donna», una sezione del lungo Finale II a partire dalla scena XXII, la Contessa dimostra di aver imparato a comportarsi assumendo un ruolo di-

37 Si veda anche NORTHROP FRYE, *Towards Defining an Age of Sensibility*, «ELH», XXIII/2, 1956, 144–152.

38 Tra gli altri P. GALLARATI, *Mozart and Eighteenth-Century Comedy*, e E. J. GOEHRING, *The Sentimental Muse of Opera Buffa*.

39 CARLO GOLDONI, *Il Bugiardo*, Commedia Rappresentata per la prima volta in Mantova la primavera dell'anno 1750, in *Opere complete di Carlo Goldoni*, IV, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario della nascita, illustrazioni di Pietro Antonio Novelli, Antonio Baratti, Venezia, Municipio di Venezia 1909.

verso dal suo abituale contegno aristocratico. Ce lo comunica efficacemente anche il genere musicale di riferimento impiegato da Salieri, la serenata, secondo quanto osservato da Paolo Fabbri,⁴⁰ che nell'opera del Settecento invita a prestare attenzione a cogliere le implicazioni che riguardano il ruolo sociale. L'intonazione di Salieri con la combinazione del pizzicato degli archi, la scansione in 6/8, la melodia semplice e strofica, realizzava una pennellata di colore gradita al pubblico nella direzione della commedia di Goldoni. Osservare che precede *Die Entführung aus dem Serail*, andata in scena il 16 luglio 1782, perché si trova già nel libretto veneziano della *Scola* e che ottenne due edizioni a stampa (Cristoph Torricella e Artaria), ci autorizza a pensare che costituì un buon modello per il brano «In Mohrenland gefangen war» di Pedrillo, anticipando così anche di quella di *Tarare, Axur re d'Ormus* e *Don Giovanni*.

LA CONTESSA Dee per piacer la donna esser vivace:
 sol leggera incostanza al mondo regna.
 Chi ha molti amanti l'un coll'altro impegna;
 è fredda, quando è saggia, e più non piace.

Oggidi non più col core,
 s'ama solo con la testa;
 sol chi è ingrata e senza amore
 trova amanti e fedeltà.

Amor, quando è sicuro, si addormenta.
 Alla bellezza la ragion è ria,
 noia è il piacere, se dover diventa;
 un vezzo in donna bella è la follia.

Perché amor non s'addormenti,
 molti amanti, o donne, abbiate,
 e li pungo, li tormenti
 incostante ilarità.

La serenata ha un linguaggio distante dal modo elegante e aulico con cui si era espressa nella sua prima aria, «Ah non è ver, che in seno / d'amor germogli amore»:

40 PAOLO FABBRI, «Di vedere e non vedere»: lo spettatore all'opera, «Saggiatore musicale», XIV/2, 2007, 359–367.

LA CONTESSA Ah non è ver, che in seno
d'amor germogli amore,
saria felice appieno
la fiamma del mio cor.

Gela al mio sposo il petto
quant'egli a me più crede:
colpa oggidi è la fede;
e annoia il suo candor.

Prosegue poi con argomenti intimi, toccanti, carichi di accorato e dignitoso dolore, nel recitativo che seguiva l'aria:

LA CONTESSA Io serventi non ho. La mia famiglia
è la sola mia cura.
Amo solo il mio sposo: ei mi trascura.
A noi diversa stanza
offre letto distinto. Un forestiero
egli sembra con me. Sono civili
i suoi modi e non più. Qual colpa indegna
mi rende del suo cor? Qui nel giardino
egli è disceso. Se gli vada appresso.
Voglio sul serio favellar con esso.

Un atteggiamento di decoroso riserbo che era proseguito all'arrivo del Tenente, suo corteggiatore, ribadendo di essere «dama di provincia, / se in questi luoghi ancora / è in pregio la virtù».

Quando nell'atto I, scena XXI, rivolgendosi a Carlotta (antesignana di Susanna), la Contessa esprime la sua sofferenza per la gelosia, offre una serie di immagini che avrebbero potuto esser condivise dal pubblico femminile. L'identificazione di ciascuna spettatrice è resa possibile mediante piccoli particolari realistici che riportano esperienze concrete di vita vissuta, comuni probabilmente all'epoca a molte donne:

LA CONTESSA Dimmi, tu: mio marito
come parla con lei?
Mi sembra di vederlo
cogli occhi *lainguissans* spirargli sopra.
Le bacia, è ver, la mano?
Mirate a che soggetto!
Parla, di': non è ver?

LA CONTESSA Che dunque? I giorni miei
 io dovrò terminar con un ingrato,
 che s'annoia di me, perch'egli è amato?
 Or ei con Ernestina ... andiam, si corra ...
 Ma che giova? che pro? Povere stanze
 da quel, che foste un giorno
 quanto siete diverse!... A me vicino
 tenero ed amoroso
 dolcemente lo sposo
 passava i giorni interi. Oh come, oh Dio!
 d'un anno il solo giro
 come tutto cangiò! Nella mia stanza
 solinga, disprezzata,
 in compagnia de' tristi miei pensieri,
 passo l'ore piangendo; ed egli intanto
 favellando d'amor sta d'altra accanto.
 Del tenente il consiglio
 si segua. Il ciel pietoso
 deh, renda al primo amor il caro sposo.

A ciò nel libretto per Venezia segue l'aria «La speranza lusinghiera», mentre nell'edizione di Vienna (II,14) si trovano i versi di nuova invenzione di Da Ponte,⁴² con l'aria «Ah, sia già dei miei sospiri», in tre quartine di ottonari, secondo le più moderne usanze, musicata da Salieri nella forma di rondò in due tempi, evidente precedente per *Le Nozze*.⁴³

42 *La scuola dei gelosi. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di Corte l'anno 1783. / Die Schule der Eifersüchtigen, ein lustiges Singspiel, aufgeführt im kaiserl. köngl. Hof-Theater Wien, bey Joseph Edlen von Kurzbeek 1783; A-Wn 698427-A.178a.* «Con le arie aggiunte e le modifiche per *La scola de' gelosi* del 1783 il giovane Lorenzo Da Ponte si faceva conoscere ed apprezzare, l'amicizia fra Mazzolà e Da Ponte risaliva al 1777»; cfr. E. BIGGI PARODI, *I drammi giocosi di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri*, 120.

43 JOHN A. RICE, *Rondò vocali di Salieri e di Mozart per Adriana Ferrarese*, in *I vicini di Mozart*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 7-9 settembre 1987), I: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1989 («Studi di musica veneta», 15), 185-209: 187; E. BIGGI PARODI, *I drammi giocosi di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri*.

LA CONTESSA

La speranza lusinghiera,
consolando il mio dolore,
dice a me, che al primo amore
il mio sposo tornerà.

Ma il timor, dall'altro lato,
della pace ognor nemico
mostra a me lo sposo ingrato,
e agitando ognor mi va.

LA CONTESSA

Ah, sia già dei miei sospiri
sazio amore e sazio il ciel:
abbastanza a' suoi martiri
mi serbò destin crudel.

Più non posso in tante pene
infelice i di passar,
e lontan dal caro bene
di morire ognor mi par.

Torna, torna amato sposo,
al desio del primo amor,
e bei giorni di riposo
sien compenso al mio dolor.

Potrebbe attagliarsi alla fisionomia della Contessa (come della Contessa delle *Nozze di Figaro*) la descrizione che Diderot offre di Dorval, il protagonista di *Le fils naturel*,⁴⁴ le cui idee e immagini toccanti si avvicendano nella sua mente come altrettanti, diversi, moti interiori:

Son discours devenait pathétique. C'était un enchaînement d'idées austères et d'images touchantes qui tenaient l'attention suspendue et l'âme ravie. Mais comme on voit le soir, en automne, dans un temps nébuleux et couvert, la lumière s'échapper d'un nuage, briller un moment, et se perdre en un ciel obscur: bientôt sa gaîté s'éclipsait, et il retombait tout-à-coup dans le silence et la mélancolie.

L'obiettivo de *Le fils naturel* è dichiarato nell'introduzione, nel dialogo fra il protagonista e suo padre: la *pièce* è, in primo luogo, un dramma morale.⁴⁵ La virtù, secondo

44 *Le fils naturel ou Les épreuves de la vertu: comédie en cinq actes et en prose, avec l'histoire véritable de la pièce.* Dopo la *pièce*, ci sono tre *Entretiens avec Dorval*, ora noti come *Entretiens sur le Fils naturel*, nei quali il narratore e Dorval esaminano con accanimento ogni dettaglio e ogni problema dell'opera che «Diderot» (nome del personaggio), nel frattempo, ha non solo visto ma anche letto. Dei due personaggi in dialogo, Diderot (autore) sceglie di usare «Dorval» come portavoce delle idee nuove, mentre «Diderot» (il personaggio) gli farà da spalla.

45 In questa direzione si muovono pure letterati e musicisti alla ricerca d'un nuovo coinvolgimento attraverso ogni risorsa musicale drammaturgicamente significativa. Cfr. ELENA BIGGI PARODI, *La funzione del coro nella produzione dell'ultimo kaiserlich-königlicher Kapellmeister Antonio Salieri*, in «... Un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali»: funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco, atti del convegno di studi (Università di Verona, Palazzo Barbieri, giugno 2007), a cura di Andrea

Diderot, è più appassionante del vizio. Una virtù che consiste in una scelta dell'individuo, attraverso le idee e la sua percezione delle emozioni. L'anima, che contiene i «veri sentimenti», è la parte più caratterizzante del sé, come viene dichiarato dal padre di Dorval:⁴⁶

Dorval, penses-tu qu'un ouvrage qui leur transmettrait nos propres idées, nos vrais sentiments, les discours que nous avons tenus dans une des circonstances les plus importantes de notre vie, ne valût pas mieux que des portraits de famille qui ne montrent de nous qu'un moment de notre visage.

La possibilità dello spettatore ora è di essere coinvolto direttamente, assistendo alla rappresentazione di «tableaux réels» che realizzano il suo 'diritto alle lacrime', ossia di piangere per sventure che «ci toccano da vicino», un diritto rivendicato e ben chiarito fra gli altri, ancora vent'anni dopo Diderot, da Louis-Sébastien Mercier:

La tragedia greca apparteneva ai Greci. E noi, noi non oseremo avere il nostro teatro, dipingere i nostri simili, commuoverci, interessarci a essi? Siamo condannati ad avere sempre sotto gli occhi gente vestita di porpora, circondata da guardie, ornata di corone? Le sventure che ci toccano da vicino, quelle che ci riguardano e che ci stanno intorno, non avranno mai diritto alle nostre lacrime?⁴⁷

***La Scola de' gelosi*, il teatro di Goldoni e la situazione politico-economica contingente**

Il personaggio della Contessa della *Scola de' gelosi* è vicino anche al teatro di Goldoni che introduce nel suo teatro buffo componenti affettive che fanno parte della vita di tutti i giorni, così come rivendica lo stesso Goldoni nelle sue memorie:

Rodighiero e Paolo Scattolin, Verona, Fiorini 2011 («Kátoptron», 3), 247–291.

46 È noto che la pubblicazione di *Le Fils naturel* di Denis Diderot, che Élie Fréron lo accusò di aver tratto da *Il vero amico* di Carlo Goldoni, sia considerata la nascita del genere "dramma". Va precisato che il termine 'dramma' fu utilizzato da Beaumarchais nell'Introduzione all'*Eugénie*, per definire questo genere nuovo; cfr. MIRELLA SCHINO, *Diderot a Lampedusa*, «Teatro e Storia», XXVIII, 2007, 145–173.

47 LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, 1773. Riguardo alla "véritable route" indicata dai Greci si veda, fra i molti testi, *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes: texte des pamphlets*, vol. I, a cura di François Lesure, Gêneve, Minkoff 1984, che contiene la *Lettre sur les Drame-Opéra* di François-Louis Gand Le Bland Du Roulet (pp. 107–161) e la *Réponse à L'Auteur de La Lettre sur Les Drame-Opéra* di Nicolas Le Bourguignon De Lasalle (pp. 163–189).

L'Italia aveva appena gustato i primi saggi della riforma da me vagheggiata. C'erano ancora parecchi partigiani della vecchia commedia, ma io ero certo che la mia, senza molto scostarsi dalla solita condotta triviale, doveva piacere, anzi doveva sorprendere con quel misto di comico e di patetico da me abilmente combinato.⁴⁸

Più avanti Goldoni dichiara il suo «modo di pensare circa i precetti della commedia». In questo senso si chiarisce la direttiva estetica dominante dei filosofi illuministi francesi, che si entusiasmano per il genere comico importato dall'Italia, di cui esaltano i meriti di maggiore spontaneità espressiva, rispetto ai caratteri nobili, ma impersonali, del loro teatro musicale, rappresentato dalla *Tragédie lyrique*. Si aggiunga a ciò che nella *Scola*, come nel teatro di Goldoni, quello che viene percepito come nuovo sono i riferimenti precisi alla realtà contingente. A livello europeo possiamo indicare il momento storico significativo della pace di Parigi del 1763, per cui l'Inghilterra dà avvio alla cosiddetta Rivoluzione industriale, con il riconoscimento del possedimento d'un impero coloniale destinato a durare fino al secondo conflitto mondiale. In questo momento la Repubblica di Venezia, impegnata contro i Turchi, risultava appartata rispetto alle grandi potenze che si ripartivano il mondo. Come è noto questo, e altre ragioni economiche, influirono sulla volontà di ampliare i possedimenti agricoli investendo nelle campagne, proseguendo la trasformazione della Repubblica di Venezia da «stato da mar» a «dominio di terraferma».⁴⁹ In questa situazione contingente si situa la figura di Blasio che «biadaio, marito geloso di Ernestina» commercia i raccolti di grano che produce e, benché il dramma giocoso sia ambientato a Milano, la *Scola de' gelosi* raffigura la realtà dello Stato Veneto nel quadro generale europeo. Coincide anche con il periodo in cui Turgot,⁵⁰ figura rilevante del governo francese, cercò di introdurre il libero mercato del grano. Blasio esibisce da subito il suo spirito da commerciante, con la furberia di accantonare il cereale per farlo salire di prezzo, rischiando come afferma, «l'interesse, e l'onore», mostrando contemporaneamente una nuova sensibilità vicina al pensiero di Goldoni quando mira a una riforma che sia anche di tipo morale, che faccia riemergere quello che è l'ormai perduto buon senso borghese. Quando, nella scena III del II atto, Blasio si reca a casa del Conte e della Contessa afferma i suoi principi di dedizione amorosa/possesso: «Ernestina sposai, perché sia mia» e continua proclamando i valori della rusticità che proviene dal mondo «naturale» della campagna:

48 CARLO GOLDONI, *Memorie*, Milano, Rizzoli 1961, 237.

49 PAOLO PARUTA, *Degli Istorici Delle Cose Veneziane...*, vol. 4, Venezia, Lovisa 1718.

50 Anne Robert Jacques Turgot, filosofo, politico ed economista francese del XVIII secolo, barone di Aulnes, divenne il ministro delle finanze di Luigi XVI nel 1774. Secondo Turgot, il tasso di interesse è determinato dalle forze del mercato, dalla domanda e dall'offerta.

Da me riceve il pane ed il vestito:
 odio i galanti, e la galanteria,
 e in casa esser sol io voglio il marito.
 È tutto moda, vostra Signoria:
 io sono antico come il pan bollito.
 La mia rusticità, la sua eleganza
 non fanno troppo buona concordanza.

***La scola de' gelosi*, la scoperta del sé e della possibilità di migliorare il proprio status sociale**

Il protagonista Blasio attraverso la propria sensibilità compie una scelta morale, che, come abbiamo visto rispetto a Diderot, corrisponde a una più generale scoperta del "sé". Una scelta morale che connota il personaggio, attribuendogli il ruolo di *leader* che conquista il popolo. Un ruolo che traduce nella vicenda teatrale il concetto filosofico di diritto naturale, che può essere rintracciato anche nella produzione di Salieri in generi diversi.

Nell'opera seria su libretto di Mattia Verazi *Europa riconosciuta*, che inaugura il Teatro alla Scala, il ballo analogo⁵¹ fra gli atti ha un preciso programma, in conformità con le poetiche della danza già espresse da Noverre,⁵² dove si attua il tentativo di coinvolgere gli spettatori e disporli a partecipare emotivamente alle sventure dei protagonisti. Il ballo ha inizio con i prigionieri di Cipro che vengono condotti in un'arena a combattere con le belve feroci, per adempiere al voto sacrificale imposto dal re Agenore. Fra loro, valorosamente, Pafio si offre di combattere da solo contro le fiere per salvare gli altri prigionieri. In suo aiuto si lancia «la sua fedele compagna» Mirra, incurante del pericolo. Alla vista dell'eroico coraggio dei due, il popolo spettatore costringe i custodi a soccorrerli e a impedirne il sacrificio.

In *Tarare*, libretto di Beaumarchais, due anni prima della Presa della Bastiglia, si celebra la defenestrazione del regnante e la proclamazione dell'uomo nuovo, acclamato re dal popolo con il coro finale «Roi, nous mettons la liberté aux pieds de ta vertu suprême», per poi far declamare a «La Nature et le Génie du feu. Dans le nuages, à l'unisson, en parlant fortement», negli ultimi quattro versi l'adesione ai principi del diritto naturale, in opposizione a quello di sangue e di razza:

51 ELENA BIGGI PARODI, *Il "Ballo primo" di "Europa riconosciuta" di Antonio Salieri e la mutata importanza assunta dal ballo teatrale: Milano, Teatro alla Scala, 1778, «Vertemus», IV, 2007, 41-73.*

52 JEAN-GEORGES NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart-Lyon, Delaroché 1760.

Mortel, qui que tu sois, Prince, Brame ou Soldat;
 HOMME! Ta grandeur sur la terre,
 n'appartient point à ton état;
 elle est toute à ton caractère;⁵³

Una splendida raffigurazione teatrale del principio filosofico di uguaglianza si trova nel Prologo iniziale di *Tarare*, in cui il paratesto del libretto indica «*Une foule d'Ombres des deux sexes s'élève de toutes parts, vêtue uniformément en blanc*». Gli spiriti vengono accolti dalla Natura e dal Genio del fuoco (personaggi che corrispondono allo Spirito Santo della Trinità cattolica) che si apprestano a individuare in ciascuna anima le sue caratteristiche particolari per aiutarne l'incarnazione. Una situazione simile troviamo nel *Devin du village* e nella *Julie ou la Nouvelle Héloïse* di Rousseau «entrambe rette da un personaggio – nell'una l'Indovino, nell'altra il signore di Wolmar, l'illuminato marito della protagonista – che paternalisticamente impone le sue scelte, che vede e sa quel che produce felicità e bene per tutti, e persino legge nei cuori altrui il vero oggetto dei desideri amorosi».⁵⁴

Il raggiungimento d'una consapevolezza di sé che nella *Scola de' gelosi* precisa caratteri differenti. Nelle tre coppie, di tre diverse condizioni sociali, c'è un'opposizione fra il Conte libertino e la contessa virtuosa, alla quale, come si è visto, è destinato uno sfogo sincero del tipo della Contessa de *Le nozze di Figaro* (prima aria del I atto «Ah, non è ver che in seno»).

Alcune delle idee che ritroviamo nella *Scola de' gelosi* e nel *Mondo alla rovescia* di Mazzolà possono essere rintracciate nella produzione poetica di Dorat,⁵⁵ di cui Mazzolà si era occupato. Infatti nel terzo volume troviamo *l'Épître a M. de Voltaire*, in cui dichiara la sua venerazione per il poeta,⁵⁶ e *l'Épître Mes Erreurs*, in cui afferma il ruolo principale della ragione⁵⁷ e la funzione prevalente dei sentimenti per l'individuazione di sé stesso.⁵⁸ Più avanti, nella composizione *Conseils à un mari*, parla della gelosia e

53 TARARE, / OPERA EN CINQ ACTES, / AVEC UN PROLOGUE, / Représenté pour la première fois, sur le Théâtre / de L'ACADÉMIE-ROYALE DE MUSIQUE, / le Vendredi 8 Juin 1787. / *Paroles de M. CARON DE BEAUMARCHAIS. / Musique de M. SALLIERI, Maître de Musique / de S. M. Impériale. / A LAUSANNE, CHEZ MOURER, LIBRAIRE. / M. D. CC. LXXXVII; I-Tfanan.*

54 AMALIA COLLISANI, *La musica di Jean Jacques Rousseau*, Epos, Palermo 2007, 109.

55 CLAUDE-JOSEPH DORAT, *Poésies de Dorat*, vol. 3, 1777.

56 CLAUDE-JOSEPH DORAT, *Épître à M. de Voltaire*, in *Poésies de Dorat*, vol. 3, 1777, p. 56: «Si mes foibles effais font par vous applaudis, Si, plus heureux, je puis un jour vous plaire, Sous vos doctes bofquets fi je peux être admis; 'Sans être au rang des fuceffeurs de Pierre, J'aurai, comme eux, la clef du paradis».

57 CLAUDE-JOSEPH DORAT, *Épître Mes Erreurs*, in *Poésies de Dorat*, vol. 3, 1777, pp. 21–32: «On affiche le phénomène; / et c'est alors que par degrés / la raifon enfin me ramène, / et parle à mes fens égarés».

58 ID., «Mes fentimens font mes arbitres / et je m'appartiens tout entier».

offre un modello per il pensiero del Conte che trova piacere nell'insidiare le mogli dei gelosi:

[...] mais que prétendez-vous qu'on fasse d'un mari qui n'est point jaloux, ne dit mot, jamais ne menace, – et fémble d'accord avec nous? – Le pilote craint la bonace – autant que les flots en courroux.⁵⁹

Come la minaccia della morte o dell'incarcerazione tiene desta l'attenzione nelle coeve vicende teatrali,⁶⁰ così per il Conte la gelosia è ciò che serve per mantenere l'interesse in una coppia.

Vi è una diversa concezione del matrimonio fra Blasio e sua moglie Ernestina, disposta a farsi corteggiare, ma solo fino a che non intravede il rischio dell'allontanamento del marito, mentre i due servitori rappresentano due altre diverse posizioni: Carlotta mira all'affermazione personale tramite la sua avvenenza, Lumaca si preoccupa di cadere nei laccioli del matrimonio. Con Blasio emerge la formazione d'una poetica della moralità che serve alla famiglia, considerata come il nucleo fondamentale della società, il primo momento dell'eticità. La condivisione oggettiva di valori morali si associa da questo momento al vincolo del matrimonio, che dimostra con il miglioramento della situazione economica della famiglia la possibilità della sua affermazione sociale: pur senza appartenere a una casata nobile il commerciante di grani è invitato a giocare a carte con la moglie a casa del Conte. Blasio afferma i suoi principi di dedizione amorosa/possesso e la dimostrazione della convenienza del contratto sociale della famiglia borghese, dichiarando con lucido disincanto, anticipatore di *Così fan tutte*, o sia *La scuola degli amanti*: «Stia ciascun colla sua sposa / ch'è follia cangiar pietanza, / tutte son la stessa cosa, / non c'è alcuna varietà». Quattro versi tagliati nel libretto di Vienna del 1780, che furono poi ripristinati nell'edizione viennese del 1783 in cui a conclusione dell'opera si sostiene la vantaggiosa convenienza del «dolce affetto» del matrimonio borghese. Mentre il Conte, forte del privilegio che la sua posizione sociale ha per diritto di sangue, elabora una vera e propria teoria della trasgressione e disprezzo della fedeltà coniugale, esprimendo un libertinismo alla De Laclos, senza freni etici.

Riguardo al matrimonio nella *Scola* si presenta anche l'idea di progresso, ottenuto mediante la 'lezione' acquisita dalla Contessa. In questo senso è possibile ravvisare la vicinanza della *Scola de' gelosi* con *La vedova scaltra* (che andò in scena a Vienna nella versione di Nunziato Porta e con la musica di Vincenzo Righini a Praga nel 1774 e a Vienna nel 1778). È noto che con questa commedia si affermò la riforma del teatro goldoniano, per cui Pietro Chiari scrisse la parodia *La scuola delle vedove*. *La vedova*

59 CLAUDE-JOSEPH DORAT, *Conseils à un mari*, in *Poésies de Dorat*, vol.3, 1777.

60 Cfr. ANGELA ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili e fra veleni...*» ossia *Della scena di prigionia nell'opera italiana (1690–1724)*, Lucca, LIM 1995; E. BIGGI PARODI, *Teatro alla Scala 1778*.

scaltra anticipa il tema della donna fiera e corteggiata da molti uomini che farà da base alla *Locandiera*. In entrambe le commedie la protagonista muove razionalmente le carte e il gioco e si rivela, alla fine, l'unica padrona del proprio destino. Rosaura, come *Mirandolina*, come la Contessa nel finale della *Scola de' gelosi*, opera e decide di non lasciarsi guidare dai sentimenti, quanto piuttosto di seguire la ragione, unica vera guida nella vita dell'uomo, come invocato dal pensiero illuminista radicale, proclamato da Nicolas Antoine Boulanger,⁶¹ che andava contro la stessa tradizione di considerare l'uomo quale «un semplice animale tra gli altri»; «la raison», come afferma un testo radicale del 1774,⁶² lungi dall'essere qualcosa che va al di là ed è superiore alla materia, non è altro che «la nature modifiée par l'expérience». In questo senso si chiarisce meglio, come vedremo, anche il ricorso alla 'scola'.

I protagonisti della *Scola de' gelosi* e il contratto sociale

Esiste un nesso fra le tematiche della commedia sentimentale, con la sua complessità di sfaccettature e contraddizioni, e le idee politiche di uguaglianza e libertà. Non è un caso che esse siano affrontate tra i primi da Diderot in *Le fils naturel ou Les épreuves de la vertu*, in cui Dorval è il personaggio portavoce delle idee nuove, mentre il personaggio di Diderot gli fa da spalla. Dorval è un doppio fascino, interessante, dalle sfumature caratteriali più sensibili e sentimentali, più ombrose, dalle idee più estreme. È un uomo profondamente segnato dalla vita, che ha saputo ciò nonostante conservare cuore caldo e affettuoso, profondamente sensibile alla natura e facilmente toccato dalle piccole tragedie domestiche, un uomo che vive in campagna, lontano dalla città e dalle sue convenzioni (anche teatrali), e che può sviluppare così teorie e visioni del tutto nuove, radicali, fortemente utopiche. La scoperta della forza e del potere dei sentimenti nella vita dell'individuo-protagonista e la conseguente formazione della poetica della cultura 'sentimentale', si collega alla nuova percezione del sé, come soggetto politico, che si distingue mediante la scelta della virtù. Tale protagonista è il soggetto ideale per avallare un contratto sociale che regoli i rapporti fra gli uomini secondo giustizia e non seguendo la legge del più forte, in linea con le direttive tracciate da Rousseau. Ma con quale ordinamento politico?

61 NICOLAS-ANTOINE BOULANGER, *Recherches sur l'origine du despotisme oriental*, ouvrage posthume de Mr. B.I.D.P.E.C. a cura del Barone d'Holbach, Londres [ma Amsterdam] 1762, vol. I, p. XII.

62 CLAUDE ADRIEN HELVETIUS, *Le vrai sens du Système de la Nature. Ouvrage posthume de M. Helvétius*, Londres, 1774, p. 25; J. ISRAEL, *Una rivoluzione della mente*, 30.

Come ha affermato Carl Dahlhaus, riferendosi all'atteggiamento rivoluzionario dell'*Eroica* di Beethoven:

Rivoluzionario era lo 'spirito dell'epoca' nel suo complesso, dell'epoca iniziata nel 1789 e finita nel 1815, quello che lo 'stile eroico' di Beethoven tradusse in musica. L'epoca si chiuse soltanto nel 1814 quando la realizzazione dell'idea non parve più soltanto messa in pericolo dalle deformazioni subite in ogni momento cruciale a partire dal 1789, ma l'idea stessa fu abbandonata, almeno momentaneamente.⁶³

Le possibilità utopistiche che vengono prospettate nei due libretti di Mazzolà, *La scola de' gelosi* (che vi sia parità fra uomo e donna nel matrimonio e ciascuno sia fedele), e nel *Mondo alla rovescia* (l'idea che in qualche luogo 'diverso' si possa invertire l'ordine "naturale" legato al genere sessuale)⁶⁴ rendono possibile immaginare dietro al paravento dell'opera buffa, pur sorridendone increduli, una parità che nel 1778 quando andò in scena *La scola de' gelosi* e nel 1795, quando andò in scena *Il mondo alla rovescia*, non trovava il consenso di nessuno.⁶⁵ Corrisponde tuttavia ad un preciso momento storico, in cui l'ideologia radicale fece presa nella percezione comune e condusse a una vera «rivoluzione della mente», che prima di essere ridimensionata dagli eventi, faceva considerare ipotesi come l'autodeterminazione dei popoli, l'eguaglianza sessuale e di classe.

Se l'atteggiamento rivoluzionario dell'*Eroica* «ci invita a retrodatare l'opera – come afferma Dahlhaus – nella cronologia interna della storia universale al 1789», conviene anticipare l'epoca della Rivoluzione alla nascita del cosiddetto 'illuminismo radicale'.

Il pensiero radicale, all'origine del movimento di pensiero clandestino, quasi completamente nascosto alla pubblica opinione nel periodo degli esordi (il tardo XVII secolo), si è sviluppato in opposizione alle correnti dominanti dell'Illuminismo in Europa e in America nel XVIII secolo, ed è esploso all'improvviso negli anni settanta, ottanta e novanta del Settecento, nel corso dell'epoca delle Rivoluzioni in America, Francia, Gran Bretagna, Irlanda e Paesi Bassi, così come nei circoli clandestini di opposizione democratica in Germania, Scandinavia e America Latina e in altri paesi. L'illuminismo radicale è oggi largamente riconosciuto come la corrente di pensiero (e in ultima analisi di azione politica) che ha svolto il ruolo principale nel gettare le basi dei valori e degli ideali egualitari e democratici del mondo moderno.⁶⁶

63 CARL DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, Edt 1990, 30.

64 Il conte Zinzendorf, testimone oculare della vita viennese, seppur dichiarando «Belle musique», con irritazione lo definì «Sot», stolto.

65 Cfr. E. BIGGI PARODI, *I drammi giocosi di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri*.

66 J. ISRAEL, *Una rivoluzione della mente*, VII.

Questo propugnava il diritto per tutti di cercare la felicità, l'eguaglianza sessuale e razziale, la libertà nello stile di vita, di pensiero, di espressione e di stampa, la piena separazione fra chiesa e stato, dove lo stato era concepito per promuovere gli interessi della maggioranza.

Questi principî non erano largamente accettati in nessuna parte del mondo prima della Rivoluzione americana, non essendo pienamente applicati nemmeno in quella situazione vista la persistenza della schiavitù e l'esclusione dal voto e dalla partecipazione attiva alla vita politica da parte di numerosi bianchi, come dei neri, dei nativi americani, nei decenni successivi al 1776; e anche oggi restano ancora soltanto parzialmente accettati dalla società e dai governi nella maggior parte del mondo.⁶⁷

I primi filosofi della cultura illuminista Descartes, Hobbes, Spinoza, Bayle, e successivamente Kant, hanno partecipato a far nascere questa tendenza «rivoluzionaria»,⁶⁸ con i rappresentanti di spicco dell'illuminismo radicale inglese Richard Price e Joseph Priestley e la teorica femminista Mary Wollstonecraft. Dai *philosophes* più radicali, come il barone d'Holbach, Denis Diderot, Montesquieu (che muore prima, nel 1755), Helvetius (nel 1771), si allontanavano per alcuni aspetti Sir Adam Ferguson, esponente scozzese, e i moderati Voltaire e Rousseau (che muoiono nel 1778), D'Alembert e madame d'Épinay (entrambi scomparsi nel 1783). Nei loro scritti sono rappresentate posizioni anche molto distanti nell'«offrire una soluzione convincente al problema di come organizzare una democrazia effettiva e praticabile», pur costituendo una catena di connessioni e dipendenze reciproche. Rousseau aveva l'idea che «La sovranità popolare, essendo assoluta, non potesse essere delegata».⁶⁹

La concezione di Rousseau si sviluppò in seguito nella retorica rivoluzionaria della 'volontà' del sentimento e della sovranità popolare assoluta che si opponeva all'impulso dell'Illuminismo radicale interno alla Rivoluzione francese, o al discorso della 'ragione' come è stato opportunamente chiamato.⁷⁰

D'Holbach⁷¹ e Diderot pensavano che:

67 *Ivi*, VIII.

68 *Ivi*, 3.

69 *Ivi*, 58.

70 KEITH MICHAEL BAKER, *Inventing the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press 1990 («Ideas in Context», 16), 26.

71 D'Holbach fu il curatore della voce «*Représentants*» del 1763 per l'*Encyclopédie* e contenente elementi provenienti dal pensiero di Diderot (JOHN LOUGH, *Essay on the Encyclopédie of Diderot and d'Alembert*, Londra, Oxford University Press 1968, 121, 135–137, 226; cfr. J. ISRAEL, *Una rivoluzione della mente*, 52, nota 31).

Sovrana in apparenza, in realtà la gente comune in una democrazia diretta è schiava dei 'demagoghi perversi' che sanno come manipolarla e adularla. Nella democrazia diretta la gente spesso non ha una concezione reale di che cosa sia la libertà e il suo governo può essere più rigido di quello del peggiore dei tiranni. La libertà senza la ragione, sosteneva d'Holbach, ha un valore in sé insufficiente.⁷²

I pensatori dell'illuminismo radicale «Diderot, d'Holbach, Paine, Jebb o Priestley – a differenza di Rousseau – non vedevano la soluzione in una democrazia diretta secondo il modello di Atene»,⁷³ quanto piuttosto in

[...] un sistema di elezioni democratiche, cui partecipassero tutti i cittadini qualificati, progettate per produrre rappresentanti del popolo qualificati e dotati di esperienza.⁷⁴

Nel 1770 il *Système de la nature* di d'Holbach⁷⁵ fu il manifesto della corrente radicale che sosteneva la democrazia rappresentativa, ossia gestita da rappresentanti parlamentari adeguati;

[...] nonostante fosse apparso in forma clandestina, ebbe un grado di penetrazione in tutta l'Europa occidentale senza precedenti e fu ampiamente studiato, rileva Voltaire, dagli artigiani e dalle donne, così come dai *Savants*.⁷⁶

In esso trova spiegazione il ricorso all'istruzione, quale strumento basilare di emancipazione intellettuale, utile anche alla moralità, che per i radicali si basa sulla sola ragione. È l'istruzione la risorsa necessaria per sviluppare nell'individuo, atto a rappresentare il popolo, l'interesse e la capacità di cooperare alla *félicité publique*. L'aspirazione e la fiducia di poter realizzare uno sviluppo civile dell'umanità attraverso l'apprendimento è il messaggio trasmesso dai tanti libretti e testi teatrali dove si parla di 'scuola', a partire dalla *Scuola delle vedove*, dalla *Scola de' gelosi*, in cui viene espresso il processo di trasformazione compiuto dalla Contessa, che alla fine dell'opera (II,22) comprende come per essere apprezzata convenga usare la ragione, «Oggi di non più col core / s'ama solo colla testa», che deve mostrare di esser vivace perché «amor quando è sicuro si addormenta».

L'affermazione dell'importanza della ragione nel regolare i rapporti sociali è il presupposto e l'obbiettivo concettuale della *Scola de' gelosi*, con una visione lucida e

72 J. ISRAEL, *Una rivoluzione della mente*, 59.

73 *Ivi*, 55.

74 *Ivi*, 60.

75 *Le vrai sens du Système de la Nature. Ouvrage posthume de M. Helvétius*, Londra 1774.

76 J. ISRAEL, *Una rivoluzione della mente*, 52.

disincantata che va nella direzione della goldoniana *La Cecchina, ossia La buona figliuola*.⁷⁷ Mentre qualcosa di nuovo si affaccia nel coro finale di tutti i protagonisti che dichiara la possibilità di raggiungere un 'piacer perfetto' attraverso l'istituto del matrimonio «se gli stringe un dolce affetto, / non incerta fedeltà». Lungi dall'essere un semplice moralismo, è l'affermazione della volontà del sentimento. Nella *Scola de' gelosi* è avanzata una posizione molto simile al problema del fondamento della morale, che Kant ha affrontato in due opere: *La fondazione della metafisica dei costumi* (1785) e soprattutto la *Critica della ragion pratica* (1791). La libertà, difesa da Kant, è anzitutto libertà di scelta, autodeterminazione, *ratio essendi* della moralità. La libertà è anche la moralità stessa, nell'accezione di autonomia, ossia capacità di seguire la legge, l'imperativo categorico che l'uomo dà a sé stesso ricavandolo dalla propria ragione e non da altro o altri. L'oggetto ultimo della *Ragion pratica* è il sommo bene, che è l'unione di virtù e felicità, ove la virtù è il bene supremo, ciò che ci rende degni di essere felici. Il sommo bene è il compimento della moralità, il giusto coronamento del dovere. Una rivoluzione copernicana che pone nell'uomo stesso la fonte della legge morale, sottolineando l'autonomia della ragione che esprime da sé la regola da seguire. Una ragione 'morale' che il Conte non possiede; un sentimento guidato dalla ragione che la Contessa raggiunge mediante l'apprendimento; che Blasio afferma e dimostra di avere quale protagonista, e, come lui, molti spettatori di quel teatro, cittadini della repubblica europea sovranazionale dei lumi e, contemporaneamente, primi borghesi.

77 Canta Mengotto (III,6): «Mi spiaceria pur tanto / perder la mia Cecchina, ma pazienza: / voglio una sposa, e non ne vo' star senza. / Poco più, poco meno, / quando intorno non han certe magagne, / son le femmine poi tutte compagne. / Vedo la bianca, / vedo la bruna, / so che ciascuna / sa innamorar. / Quelle più docili / fan giubilar, / quelle più perfide / fan sospirar. / Ma la consorte / cavasi al lotto, ed è una sorte / l'indovinar».

28. THE ENLIGHTENED GENDER POLITICS OF LORENZO DA PONTE

Magnus Tessing Schneider (Gothenburg)

Abstract: The article explores the relationship between the comic librettos of Lorenzo Da Ponte and their source texts, arguing that this is best understood in terms of critical rewriting: a mode of writing typical of the late Enlightenment. When the librettos are read as works of dramatic poetry in their own right, certain recurring themes emerge: the librettos *La caffettiera bizzarra*, *La scola de' maritati* (the source of which is identified in the article as Jacopo Nelli's comedy *La moglie in calzoni*) and *L'isola del piacere* read as gender reversals of Da Ponte's three librettos for Mozart; *L'arbore di Diana*, *Il pastor fido* and *L'isola del piacere* may be described as Da Ponte's 'pastoral trilogy', and *Le nozze di Figaro*, *Una cosa rara* and *Don Giovanni* as his 'Spanish trilogy'. The most persistently recurring theme of Da Ponte's comic theatre is the critique of received gender roles and notions of sexuality.

Keywords: Spanishness, Critical rewriting, Gender roles, Lorenzo Da Ponte, *Dramma giocoso*.

Among Lorenzo Da Ponte's twenty comic librettos for Vienna, Prague and London, at least fourteen were based on existing texts. Despite what is often assumed, though, he only seems to have based them on other librettos in three cases (see Table 28.1). One of these source librettos, as we know, was Giovanni Bertati's *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*, which provided the basis for Da Ponte's *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni*. The Prague impresario Domenico Guardasoni originally wanted Mozart to set the earlier libretto, but the composer asked Da Ponte to write a new one on the same topic,¹ which must have given rise to the idea of using the cliché-ridden Bertati text as a dramatic framework for Da Ponte's masterpiece. The other two source librettos were Pierre Beaumarchais' *Tarare* and Giuseppe Petrosellini's *La dama pastorella*, both written for Antonio Salieri, on which Da Ponte's librettos for the same composer's *Axur re d'Ormus* and *La cifra* were based. Both of these operas, however, were adaptations for Vienna of operas Salieri originally wrote for other cities: an *opéra* for Paris and an *intermezzo* for Rome, respectively.

1 See LORENZO DA PONTE, *Estratto delle memorie*, ed. by Lorenzo della Chà, Milan, Il Polifilo 1999, 58.

These three cases are rather exceptional. Otherwise, Da Ponte mostly based his librettos on spoken plays, which functioned as dramaturgical skeletons or frames of reference that would have allowed him to discuss the dramatic layout, characterization and imagery as well as issues of poetic form and metre in detail with the composers before starting to write. Interestingly, this ‘adaptational’ approach, which became the standard procedure of Italian librettists in the nineteenth century, differed from that of his contemporaries Giovanni Battista Casti and Caterino Mazzolà, most of whose comic plots were original.² Very likely, Da Ponte developed his peculiar working method after the learning experience of writing his first libretto, *Il ricco d’un giorno*, for Salieri. It appears from his memoirs that this opera’s lack of success was due largely to the fact that he and the composer had failed to agree on the layout of the action before he started writing, which meant that he had to rewrite most of the libretto: a time-consuming and artistically unsatisfying process.³ After that, notably, he did not venture to write original librettos again unless he knew the composers very well from previous successful collaborations. Da Ponte’s only other comic librettos not based on existing models thus seem to be his third and fifth librettos for Vicente Martín y Soler (*L’arbore di Diana* and *L’isola del piacere*), his third libretto for Mozart (*Così fan tutte o sia La scuola degli amanti*) and the *pasticcio* libretto *L’ape musicale*, for which he compiled the music himself from existing popular operas.⁴

From the scholar’s perspective, Da Ponte’s method of basing his librettos on existing texts not only allows us to look into his workshop and assess why he chose to depart from his source in this or that respect; it is through the comparison of Da Ponte’s librettos to the sources that his actual originality as a dramatic poet emerges. This was pointed out in an important (though largely ignored) article on the *Don Giovanni*

2 Exceptions are Casti’s two librettos after Voltaire: *Il re Teodoro in Venezia* (Vienna 1784), loosely based on Chapter 26 of Voltaire’s tale *Candide, ou l’Optimisme* (1759) and set to music by Giovanni Paisiello, and *Catilina* (1792, unperformed), based on his tragedy *Rome sauvée ou Catilina* (1752) and set to music by Salieri.

3 The claim by the editor of Da Ponte’s librettos, Lorenzo della Chà, that *Il ricco d’un giorno* was based on an unidentified libretto strikes me as unconvincing. He refers to the poet’s claim that he initially presented Salieri with «various plots, various subjects», among which the composer opted for *Il ricco d’un giorno*; see LORENZO DA PONTE, *Libretti viennesi*, ed. by Lorenzo della Chà, 2 vols., Parma–Milan, Fondazione Bembo–Ugo Guanda Editore 1999, 1560–1561. These plots and subjects could all have been Da Ponte’s own, however, and his realization, only after he had begun writing, that the subject of *Il ricco d’un giorno* «did not provide me with the number of characters and the variety of incidents necessary to fill with interest a plot that should last almost two hours», suggests that he did not, in fact, model this libretto on an existing drama; see LORENZO DA PONTE, *Memorie*, I/ii, New York, Gray & Bunce 1829², 51. Unless otherwise stated, all translations in this article are the author’s.

4 I do not include here *Il tesoro*, which Da Ponte wrote for Joseph Mazzinghi, and which I suspect was based on an existing drama, though the source remains to be identified.

libretto from 1986 by the Da Ponte scholar Felicity Baker: in the 1970s, she wrote, literary scholars began «to recognise rewriting, translation, adaptation and suchlike as truly *writing*, more limpid instances of the intertextual process than works (apparently) not so defined; so Lorenzo Da Ponte's day has dawned».⁵ More than thirty years later, as we may finally have overcome what Baker describes as the old «reluctance to read the libretto, to allow it to become, with the musical composition, an object of knowledge and love», we may recognise a utopian quality in Da Ponte's writing – or rather 'rewriting'.

If we compare Da Ponte's comic librettos to their source texts one general trend is discernible: his librettos are concerned with the exposure and undoing of cultural myths that underlie various social injustices.⁶ In particular, they testify to his progressive views of gender, sexuality and eroticism and of women's status in society. In this respect, Da Ponte belongs among those radical artists of the late Enlightenment who, as historian Karen Offen has argued, «understood the concept that we today call "gender"».⁷ This is hinted at, for example, in Da Ponte's third libretto, *Il finto cieco*, written for Giuseppe Gazzaniga. When his servant makes a pejorative remark about the general faithlessness of women, Sempronio – whose young fiancée has turned out to be in love with his penniless nephew – rebukes him: «Siamo tutti lo stesso, / né differenza v'ha tra sesso e sesso» («We're all the same, nor is there any difference between one sex and the other», I, 11, 523–524).⁸ These lines, which have no equivalent in Marc-Antoine Legrand's play on which the libretto is based, reflect one of the most persistent themes of Da Ponte's oeuvre: the origin of gender stereotypes in social prejudice.

We find a more obvious and more radical example of critical rewriting in *Il Bertoldo*, adapted for Francesco Picicchio from Giulio Cesare Croce's carnivalesque seventeenth-century novella *Le sottilissime astutie di Bertoldo*: the only non-dramatic text

5 FELICITY BAKER, *The Radical Poetry of 'Don Giovanni'*, in *Cross-References: Modern French Theory and the Practice of Criticism*, ed. by David Kelley and Isabelle Llasera, Leeds, Society for French Studies 1986 («Supplementary Publication», 8), 123–135: 133.

6 For a defense of Da Ponte as a poet of the radical Enlightenment, whose recurring critique of political and social oppression was inspired partly by his early life in the Veneto and partly by the reading of Jean-Jacques Rousseau, see FELICITY BAKER, *Lorenzo Da Ponte's Witticisms: The Implication of Jewish Identity in the 'Memorie'*, in *Italian Autobiography from Vico to Alfieri (and Beyond)*, ed. by John Lindon, Reading, University of Reading 1997 (Supplement to «The Italianist», XVII), 42–79.

7 KAREN OFFEN, *Reclaiming the European Enlightenment for Feminism: Or Prolegomena to Any Future History of Eighteenth-Century Europe*, in *Perspectives on Feminist Political Thought in European History: From the Middle Ages to the Present*, ed. by Tjitske Akkerman and Siep Stuurman, London, Routledge 1998, 85–103: 85.

8 Quotations from Da Ponte's Viennese librettos are from L. DA PONTE, *Libretti viennesi*, I–II.

among Da Ponte's sources.⁹ One of the episodes in Croce's story, set at the court of Alboino, the sixth-century king of the Lombards, concerns a group of women who demand the right to sit on the king's council and partake in the government of the city along with their husbands. To help the king out of this terrifying predicament, Bertoldo, his witty peasant adviser, tells him to entrust the women with a box, which contains a small bird, and then inform them that he will grant their wish if they will return the box to him unopened the next day. Unable to control their curiosity, the women open the box; the bird flies away; and the next day the king dismisses their request with the following words: «Now tell me, how might you keep a secret concerning the interest of my state and the lives of men if you could not keep a box locked for a single hour, though I most earnestly urged you to do so?».¹⁰ In Da Ponte's adaptation, however, the perspective has changed. Bertoldo himself presents the closed box to the king who immediately opens it out of curiosity, the peasant commenting: «Comprendi adesso / se curioso sei tu / se nol saran le donne assai di più» («Do you understand now that if you are curious, how much more so won't the women be», II, 12, 372–374). Infusing Bertoldo's wit with the egalitarian morality and critical awareness of the late Enlightenment, Da Ponte turns the adviser-court fool into a reflection of himself: the ruler's sophisticated poet of comic dramas who directs the spectator's attention to his own moral blind spots, in this case the prejudicial structures underlying eighteenth-century gender inequalities. Since enlightenment depends on curiosity, the women's desire to know the content of the box is no longer proof of their inability but rather of the contrary.

Da Ponte's attention to gender roles also appears from the way he reworks the same situations and scenarios with reversed sexes over and over again, both within the same libretto and across his oeuvre. The latter is the case with the first three librettos he wrote after the death of Emperor Joseph II, his adored patron, in 1790, and which all read as playful rewritings of his three librettos for Mozart. The plot of *La caffettiera bizzarra* – his last libretto for Vienna, with music by Joseph Weigl – is based very loosely on Carlo Goldoni's *La locandiera*, Da Ponte turning the coquettish innkeeper

9 Della Chà's designation of *Il Bertoldo* as a «remake» of a lost libretto by Gaetano Brunati based on Croce's story is inaccurate; see L. DA PONTE, *Libretti viennesi*, II, 1678. According to Da Ponte, he had to write new words for several musical numbers Francesco Piticchio had set to Brunati's words in an earlier libretto (on an unknown subject). When entering the collaboration with Da Ponte, however, the composer chose the subject of *Il Bertoldo* «among various subjects that I offered him», which clearly indicates that Da Ponte's libretto as such was original; see L. DA PONTE, *Memorie*, I/ii, 98. It was not the first libretto based on Croce's story, however. Earlier adaptations include *Bertoldo* (Venice 1717) by Francesco Passerini and *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (Venice 1749) by Carlo Goldoni.

10 GIULIO CESARE CROCE, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, s. l., Createspace Independent Pub. 2016, 35–36.

Mirandolina into the Italian-born coffeehouse-keeper Giovannina¹¹ As her name suggests, she is a gender reversal of Don Giovanni, which scholars have not noticed, to my knowledge. Just as Don Giovanni's servant Leporello has created a catalogue of his master's sexual adventures, Giovannina enters each of her admirers on her list of trophies; and just as Don Giovanni promises to marry Zerlina, Giovannina promises to marry her young assistant Rubinetto, though she has no intention of doing so initially:

Povero sempliciotto! Figuratevi
 se Donna Giovannina
 si lascia infinocchiare, se perder vuole
 la cara libertà! so ben che molti
 diran male di me, diran che è fallo
 l'alletter questo povero ragazzo.
 Ma è colpa mia se è pazzo? Io fo di lui
 quel che faccio di tutti: al rango il metto
 di Marchesi, di Principi, di Conti
 al mio cor concorrenti.
 Offender non si può; fingo d'amarli,
 anzi amo tutti quanti
 per non amar nessuno:
 così contento tutti,
 fo bene al mio negozio,
 vendico il sesso, e non rimango in ozio.
 Zitto, è il famoso Conte: anche il meschino
 ha scaldati i polmoni.
 L'impresa terminiam; poniamci un poco
 in aria di conquiste:
 v'è loco anche per lui nelle mie liste. (I,2, 74–94)

(Poor simpleton! Imagine if Donna Giovannina let herself be bamboozled, wanting to lose her beloved liberty! I know that many say bad things about me, saying that it's wrong to be-guile that poor boy. But is it my fault if he's mad? I do to him what I do to everyone: I class

11 The intertextual richness of *La caffettiera bizzarra* has been acknowledged by at least one recent scholar who has described it as «a rehash of passages by [Goldoni], drawn from his most famous comedies». See GUIDO NICASTRO, «Sogni e favole io fingo»: *gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2004, 81. Apart from *La locandiera*, it also echoes *La bottega del caffè* (1750). It is, however, the only one of his Viennese librettos that Da Ponte does not mention in his *Memorie*, perhaps partly due to its lack of audience success. An earlier opera based on Goldoni's *La locandiera*, *La locandiera* by Domenico Poggi and Salieri, had premiered in Vienna in 1773.

him alongside marquesses, princes and counts, the other competitors for my heart. There's no offence in that; I pretend to love them, or rather, I love them all so as to love no one. In this way I satisfy everyone; it's good for my business; I vindicate my sex, and I don't remain idle. Quiet! There's the famous Count: the wretched man has also heated his lungs. Let's complete the exploit; let's assume an air of conquest a little: there's space for him on my lists as well.)

Obviously, the parallel to Don Giovanni is not complete: Giovannina is driven more by pragmatic concerns than by erotic desire, and her 'conquests' (a term never used by Don Giovanni) are not consummated sexually. She is not killed at the end of the opera. Far from it: she finally marries Rubinetto who turns out to be an English nobleman in disguise. Nonetheless, the opera invites the audience to compare the male and the female seducer and to reflect on whether we would judge their behaviour differently; and if so, why? That such a critical perspective on gender was controversial in the eighteenth century appears from Goldoni's 1753 preface to *La locandiera*, in which he claims not to have depicted «a woman more inveigling, more dangerous» than Mirandolina, the play allegedly serving as «a school that teaches us to flee dangers so as not to succumb to cheating».¹² The sympathy with which the playwright depicts his heroine contradicts the stated intention, however, which may have been inserted to appease censors and other conservative critics. The fact that Da Ponte needed no such precautions shows how much cultural progress had been made by 1790: one year before Olympe de Gouges published her famous *Declaration of the Rights of Woman and of the Female Citizen*.¹³

I recently identified Jacopo Angelo Nelli's comedy *La moglie in calzoni* as the model of Da Ponte's libretto *La scola de' maritati*, written for Martín y Soler as their first London opera.¹⁴ The morality of Nelli's comedy, which deals with the henpecking of the

12 CARLO GOLDONI, *La locandiera*, Turin, Einaudi 1994 («Letteratura italiana Einaudi»), 2.

13 On the difficulties faced by real-life eighteenth-century female 'rakes', specifically in a British context, see KATHLEEN WILSON, *The Female Rake: Gender, Libertinism, and Enlightenment*, in *Libertine Enlightenment: Sex Liberty and Licence in the Eighteenth Century*, ed. by Peter M. Cryle and Lisa O'Connell, New York, Palgrave Macmillan 2003, 95–111.

14 Della Chà does not identify any literary source for *La scola de' maritati*, correctly dismissing earlier suggestions that it is indebted to Mazzola's libretto *La scola de' gelosi* or to William Shakespeare's *The Taming of the Shrew*. He does see similarities, however, to Mazzola's *Il turco in Italia* (Dresden 1788), later set by Francesco Bianchi as *La capricciosa ravveduta* (Venice 1794); see L. DA PONTE, *Libretti londinesi*, ed. by Lorenzo della Chà, II, Milan, Il Polifilo 2007, 729. These similarities are superficial, however. The source of Da Ponte's libretto is clearly Nelli's comedy, first published as JACOPO ANGELO NELLI, *La moglie in calzoni: Commedia*, Lucca, Salvatore e Giandomenico Marescand 1731. The author's preface is signed 8 April 1728, which seems to coincide with the date of the premiere. The play was later included in J. A. NELLI, *Le commedie*, I, Milan, Federigo Agnelli 1762. Da Ponte retained the characters Ciprigna, Bonario, Valerio, Fiuta, Clarice, Buonamico and Vespina (renaming the three latter Isabella, Lelio and

gentle-tempered Bonario by his tyrannical and scheming wife Ciprigna, is patriarchal bordering on the misogynistic: the concluding exposure, humiliation and pardoning of Ciprigna, who has tried to expel her stepchildren from the household behind her husband's back, marks the symbolic restitution of the God-given order of society as she is forced to cede the breeches to their legitimate wearer. Da Ponte, however, while retaining several names and the basic plot of the comedy, turned the wife into a more complex character that, as her chambermaid observes, arouses «e dispetto e pietà» («both vexation and pity», I,9, 473).¹⁵ Dreaming of a glamorous life full of admirers, Ciprigna's domineering and egocentric behaviour is caused less by lust for power than by frustration with her marriage to a much older man. It is also possible to see *La scola de' maritati* as a gender-reversal of *Le nozze di Figaro*, however. As Count Almaviva tries to marry Figaro off to Marcellina and make Susanna his mistress, Ciprigna tries to marry her stepdaughter off to another man and seize her lover. And just as the entire Almaviva household conspires to expose the Count, Ciprigna's entire household conspires to expose her, the opera ending with a scene of disguise, humiliation, forgiveness and restoration similar to the one in *Figaro*. As in *Figaro*, furthermore, the military garb serves as a scenic image of society's suppression of human individuality and benign natural instincts: just as the amorous and sensitive Cherubino is shoved unwillingly into an officer's uniform and (almost) sent off to the front, the soft-hearted Bonario is fitted out like an army general by his son and servant before he is sent off to confront his shrewish wife, armed to the teeth with a musket, two pistols, a sword and a sabre. Trapped in the rigid structures of conventional marriage, the spouses are simultaneously tyrants and victims. The *Scola de' maritati* is a school for husbands as well as for wives, in other words, just as Da Ponte's *Scuola degli amanti* is a school for both male and female lovers. In both operas, the men are confronted with the full complexity of human nature the moment they discard their military uniforms, the emblem of dehumanization.

The parallels to *Così fan tutte* are more prominent in *L'isola del piacere*. The connection between them is made clear by the fact that both librettos include this famous quatrain from Pietro Metastasio's *Demetrio* (Vienna 1731), as scholars have already noted:¹⁶

Cilia); he replaced the butler Raspa and his servant Tanganetto with Ciprigna's friend Don Giglio and moved the action from Florence to Naples.

15 Quotations from Da Ponte's London librettos are from L. DA PONTE, *Libretti londinesi*, I.

16 On the eighteenth-century reception history of Metastasio's quatrain, with special attention to its appearance in *Così fan tutte*, see DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, ed. by Thomas Bauman, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press 1990, 229–230; BRUCE ALAN BROWN, *W. A. Mozart: 'Così fan tutte'*, Cambridge, Cambridge University Press 1995 («Cambridge Opera Handbooks»), 74–75;

È la fede degli amanti
 come l'araba fenice;
 che vi sia ciascun lo dice;
 dove sia nessun lo sa. (II,3, 779–782)¹⁷

(The faithfulness of lovers is like the Arabian phoenix: that it's there, everybody says; where it is, nobody knows.)

In Metastasio's drama, the lines are sung by the ambitious and cynical grandee Olinto who implicates himself when referring to the common behaviour of «lovers», making clear that his love of Barsene will have to give way to the politically motivated courtship of Cleonice, the queen of Syria. No lovers are faithful anyway, he contends. The lines soon became proverbial, and among those who often echoed them was Goldoni who, like Da Ponte, included the entire quatrain in one of his librettos, *La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto* (Venice 1748). Here they are sung by Drusilla, the titular «teacher of good taste», who tells her pupil, the young and amorous Leonora, that constancy is currently out of fashion and that she should take more than one lover in order to avoid heartbreak in case Lesbino abandons her.¹⁸ Drusilla herself is no less calculating than Olinto: while carrying on an affair with Lindoro, another pupil of hers, she cheats his rich uncle Belfiore out of a large sum of money, pretending that she wants to marry him. The lesson in romance taught in Drusilla's (and Goldoni's) «modern school» is utilitarian, rational and cynical.

La scuola moderna was a pivotal work in more than one regard: it was the first time Goldoni used the designation *dramma giocoso* (which Da Ponte used for most of his librettos, including *Così fan tutte*), and it initiated a tradition for 'school' operas focused on gender relations, which include *La scola de' gelosi* (Venice 1779) by Mazzolà, Da Ponte's mentor, as well as Da Ponte's own *Scuola degli amanti* and *Scola de' maritati*. But the lessons taught in Da Ponte's schools are not the same as the one taught in Goldoni's. When the old epicurean philosopher Don Alfonso quotes the Metastasian proverb in *Così fan tutte*, trying to convince his two young officer friends Guglielmo and Ferrando that their lovers, the sisters Fiordiligi and Dorabella, might not be as constant as they imagine, he changes the first line, replacing «la fede degli amanti» with «la fede delle femine» («the faithfulness of females», I,1, 46). This explicit gendering, which not only

BRUNO BENTIVOGLI, *Metastasio, Da Ponte, Leopardi: note sull'araba fenice*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXII/1, 2011, 57–72.

17 PIETRO METASTASIO, *Demetrio*, Paris, Quillau 1755, quoted from <http://www.progettometastasio.it/testi/DEMETRIO|Q> (accessed on 17 June 2024).

18 See CARLO GOLDONI, *La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto*, Venice, Fenzo 1748, I,8, 380–383, <http://www.carlogoldoni.it/testi/SCUOLA|I-V48> (accessed on 17 June 2024).

marks a departure from the point made by Olinto (who thinks mainly of male lovers) but also from the one made by Drusilla (who cites the lines as an incentive rather than a caution), has led commentators to label Don Alfonso's philosophy misogynist. However, in the preceding recitative he asks the young men if they really think the sisters are goddesses rather than women, «se han come tutti noi carne, ossa, e pelle, / se mangian come noi, se veston gonne» («if they have flesh, bones and skin like the three of us, if they eat like us, if they wear skirts», I,1, 39–40). To which «razza d'animali» («animal race», I,1, 37) do they think their mistresses belong? In other words, his point is not that women are less faithful than men (which would be misogynist), but that they are just as faithless as men, which was also Sempronio's point in *Il finto cieco* when he insisted that there is no difference «between one sex and the other». Don Alfonso's (and Da Ponte's) lesson is not cynical; it is critical: the changeability of human emotions is simply a fact of nature. Moreover, Da Ponte reversed the genders in *L'isola del piacere*, in which Metastasio's lines are addressed to the heroine Amelina by Biscaglino, an old friend of hers, after she discovers that her long-lost husband Corrado has betrayed her with a native woman of the eponymous island of pleasure. Biscaglino returns to the traditional Metastasian form, with «amanti» instead of «femine» (I,8, 353).

But the later opera's gender reversal of *Così fan tutte* goes beyond this stanza. In the Mozart opera, the two Neapolitan soldiers disguise themselves as Albanians, each pretending to love the mistress of his friend so as to test her fidelity. In *L'isola di piacere*, the Neapolitan Amelina has disguised herself as an odalisque, punishing the faithless Corrado by refusing to reveal her identity, and pretending to love the wealthy Turk who rules the island. Both operas, with their exotic disguises in semi-fantastical settings devoid of patriarchal restrictions, allow the male as well as the female characters to follow the impulses of changing erotic desire, playfully subverting the oppressive ideal of eternal constancy.

The conflict between instinct and social control assumes many forms in Da Ponte. In what may be described as his three 'pastoral' librettos, all set in fantasy societies, it takes the form of a conflict between Venus and Diana, the goddess of love and the goddess of chastity. In *L'arbore di Diana*, Amore spells chaos on an island of Dianaworshippers when he lets three young men arrive to seduce the nymphs and ultimately Diana herself. As Felicity Baker has shown, the opera offers a parodic demolition of the Catholic cult of chastity, Da Ponte explaining in his memoirs that its plot was conceived as an allegory of the decree with which the emperor had abolished «the barbarous monastic institution» in the Hereditary Lands.¹⁹ Da Ponte had already introduced this theme in *Il Demogorgone ovvero Il filosofo confuso*, adapted for Vincenzo

19 L. DA PONTE, *Memorie*, I/ii, 102; FELICITY BAKER, 'L'arbore di Diana': José II como el dios del amor, in *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, actas del congreso internacional (València, 4–8 November 2006),

Righini from Pietro Antonio Zaguri's comedy *Il filosofo punito*.²⁰ Attentive spectators may have understood that the satirical portrayal of the hypocritical Stoic philosopher, with his lessons of misogyny, chastity and ascetic self-deprivation, was really a camouflaged attack on the teachings of the Catholic Church in the tradition of Venetian libertinism, and that the 'confused philosopher' is in fact a priest, just as Diana's «vergini pudiche» («chaste virgins», I,7, 423) are in fact nuns. Da Ponte introduces a carnivalesque dimension into the plot by letting Demogorgone's antagonist Lesbina disguise herself as an old female counter-philosopher, «Vafrilla of Manfredonia», who shocks the Stoic with her simple tenet: «Siamo nati per amare» («We are born to love», I,12, 580).

The attack on the cult of chastity recurs in Da Ponte's adaptation of Giovanni Battista Guarini's *Il pastor fido*, which centres on the cruel demand of the Arcadian cult of Diana that a couple of lovers must be sacrificed to the goddess, the happy ending following after Amarilli's prayer to Venus and the intervention on her behalf by her lover Mirtillo. *L'isola del piacere*, finally, is not only a reversal of *Così fan tutte* but also of *L'arbore di Diana*. Again, three men arrive to an imaginary island, but this time to an island of Venus-worshippers. Here each man is allowed to choose a lover among a group of veiled women, provided that the woman accepts his choice, after which he must remain faithful to her under penalty of death. Ultimately, these vows of love turn out to be just as malleable as those of Fiordiligi and Dorabella, or those of Don Giovanni and Zerlina.

Da Ponte dealt differently with the conflict in what we might describe as his three 'Spanish' dramas. These are all set in 'old Spain', which from the sixteenth to the nineteenth centuries was a dramatic *topos* associated with an exaggerated concern with personal honour, characters being sometimes driven to commit grave crimes out of a fanatical sense of social propriety. In late eighteenth-century drama, ancient Spain was sometimes represented as a society stranded in the feudal or Counter-Reformatory

ed. by Dorothea Link and Leonardo Waisman, Valencia, Generalitat Valenciana 2010, 265–275. The English original of this paper, *Joseph II as the God of Love: 'L'arbore di Diana'*, is included in FELICITY BAKER, *Don Giovanni's Reasons: Thoughts on a masterpiece*, ed. by M. T. Schneider, Bern, Peter Lang 2021.

20 Della Chà has identified Zaguri's farce as the source of this libretto, referring to the following edition: PIETRO ZAGURI, *Leone e Giulietta: Farsa*, Venice, s. e. 1798; see L. DA PONTE, *Libretti viennesi*, II, 1642–1643. However, Da Ponte's 1786 libretto was clearly based on the original version of Zaguri's play, published anonymously as *Il filosofo punito: commedia in due atti recitata in Siena nel teatro della nobilissima Accademia Intronata la primavera dell'anno 1779*, Siena, Gaspero Bellentani 1779. In his memoirs, in fact, Da Ponte confused the subtitle of his libretto, *Il filosofo confuso*, with the title of the source play: «I therefore wrote a little *opera buffa* that I gave the title *The Punished Philosopher* [Il filosofo punito], though it would have been better to give it the title *The Composer and the Poet Punished in Turn* [Il maestro e il poeta puniti a vicenda]». L. DA PONTE, *Memorie*, I/ii, 97.

order of the past century, a counter-image of enlightened Europe. In the patriarchal world of Da Ponte's Spanish operas, the revenge required by the code of honour is always prompted by a perceived violation of female chastity, which the husbands, fathers or fiancés of the women regard as an attack on their personal honour.²¹ In contrast to the pastoral operas, where the order of Diana invariably is defeated by the order of Venus in the last finale, in the Spanish operas the honour culture persists in the end, even when the characters have managed to negotiate acceptable living conditions. These operas all end with a question mark, which makes them some of Da Ponte's darkest works. In *Le nozze di Figaro*, the poet turned Beaumarchais' drama into a battle between the sexes, since not only Count Almaviva and Bartolo but even Figaro himself are obsessed with honour and revenge. None of their three revenge arias has any direct textual equivalents in the play. In the opera, it is the women – Susanna and the Countess, flanked by Cherubino, Marcellina and Barberina – rather than the servants, as in Beaumarchais, who are the driving force in the social transformation.

The battle between the sexes is even more pronounced in Da Ponte's second Spanish opera, *Una cosa rara o sia Bellezza ed onestà*, written for Martín y Soler on the basis of a play by the Spanish seventeenth-century playwright Luis Vélez de Guevara.²² The

21 On 'Spanishness' in *Le nozze di Figaro*, see BRIGID BROPHY, *Mozart the Dramatist: The Value of His Operas to Him, to His Age and to Us*, London, Faber and Faber 2013², 103–104. On Spanishness and the code of honour in *Don Giovanni*, see the chapters *Don Giovanni's bizarre scene* and *Don Giovanni's good nature*, based on conference papers presented in Los Angeles in 2001 and in Stockholm in 2010, respectively, in F. BAKER, *Don Giovanni's Reasons*; as well as MAGNUS TESSING SCHNEIDER, *The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni*, London, Routledge 2021.

22 Da Ponte explains that he based his second libretto for Martín y Soler on a Spanish comedy in order to please the composer, a Spaniard, as well as his patroness, the wife of the Spanish ambassador to Vienna; see L. DA PONTE, *Memorie*, I/ii, 90. It was apparently for similar reasons that he based his one libretto for Stephen Storace, an English composer, on a Shakespeare comedy, and that he set *La caffettiera bizzarra*, written for the Viennese composer Weigl, in Vienna, since *L'ape musicale* is his only other libretto set in the city. The choice of Guarini's tragicomedy *Il pastor fido*, a classic of Italian literature particularly dear to Da Ponte, as the subject of his third opera for Salieri may have been motivated by that composer's well-known erudition, frequently highlighted by the poet, and perhaps also by the fact that Salieri's birth town Legnago is close to Ferrara, Guarini's native city where *Il pastor fido* was first performed. *Una cosa rara* seems to have been the first libretto, however, for which Da Ponte had chosen a subject specifically suited to the background or personality of the composer; his three previous librettos were all based on French eighteenth-century comedies that had either been performed recently at the *Burgtheater* in German translation or (in the case of *Le Mariage de Figaro*) would have been known to the reading public. *Der gutherzige Murrkopf* (*Le Bourru bienfaisant*) was performed 11 times at the *Burgtheater* between 17 May 1783 and 28 February 1792; *Der sehende Blinde* (*L'Aveugle clairvoyant*) was performed just once, on 13 December 1783; *Der Barbier von Sevilla, oder Der vergebliche Vorsicht* (*Le Barbier de Séville, ou La Précaution inutile*), the first part of Beaumarchais' Figaro trilogy, was performed on 2 August 1783 and then twice in 1791; it was much less popular than Paisiello's operatic adaptation, *Il barbiere di Siviglia*, which premiered on 13 August 1783; for the performance dates, see DOROTHEA LINK, *The National*

rare meeting of beauty and honesty refers to the highland girl Lilla who withstands the repeated attempts on her virtue by the Infante and the Grand Squire of Spain. Nonetheless, her brutal and obsessively jealous lover Lubino consistently throws her constancy and chastity into doubt. Like the jealousy of Figaro and Count Almaviva, that of Lubino is born of his Spanish sense of honour, and of his absolute notion of love. In his entrance aria, he claims to be unable to live without Lilla; but he later qualifies that statement: «Amo la Lilla, / ma più assai l'onor mio» («I love Lilla, but I love my honor much more», II,13, 543–544). Lubino not only fantasizes about killing and dismembering her presumed seducers and feed their flesh to the dogs;²³ in his last aria he also threatens to kill Lilla herself if he catches her cheating on him. In the libretto, the relationship of Lubino and Lilla is contrasted to that of Tita and Ghita, the comical couple. Tita is a more tolerant and compassionate lover than Lubino, but when Ghita slaps him after he has aired suspicions about her fidelity, he breaks into a rage aria, interspersed with Spanish phrases, which lines up all the clichés of Spanishness, i.e. family honour, violent revenge, invocations of heaven and hell, and even the Spanish genre of cloak-and-dagger drama, to which Da Ponte's Spanish source texts belong:

*Ah mal aya quella mano:
 uno schiaffo ad un Serrano!
 uno schiaffo ad un marito!
 uno schiaffo ad un mio par!
 Por la vida de mi padre,
 por la vida de mi madre,
 i por vida de mi mismo,
 non lo quiero sopportar.
 Qua la cappa, qua la spada,
 l'archibuso, la pistola,
 me l'afferro per la gola,*

Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents 1783–1792, Oxford, Clarendon Press 1998. See also BRUCE ALAN BROWN, *Lo specchio francese: Viennese Opera Buffa and the Legacy of French Theatre*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, ed. by Mary Hunter and James Webster, Cambridge, Cambridge University Press 1997, 50–81.

23 On musical *topoi* that link Martín y Soler's setting of Lubino's aria «Vò dall'infami viscere» and the aria of Count Almaviva in *Le nozze di Figaro* (both were written for the singer Stefano Mandini), and which may point to their common 'Spanishness', see *Arias for Stefano Mandini, Mozart's First Count Almaviva*, ed. by Dorothea Link, Middleton WI, A-R Editions 2015 («Recent Researches in the Music of the Classical Era», 97), XXI; and also my review in «Notes», s. II, vol. LXXIII, December 2016, 339–345: 343–344.

cuciliada, pugnada,
 che stoccada, che macello!
i por tierra a de tumbar.
 Ma una femmina a duello
 come mai si può sfidar?
 [...]
 Ah, demonio dell'*infierno*,
 come t'ho da castigar! (II,14, 502–517, 524–525)

(*Ah mal aya* that hand, slapping a highlander! Slapping a husband! Slapping one like me! *Por la vida de mi padre, por la vida de mi madre, y por vida de mi mismo, no la quiero soportar.* Come with my cloak, come with my sword, my musket, my pistol, let me grab her by the throat, *cuchillada, puñalada*, what a thrust, what slaughter! *Y por tierra a de tumbar.* But how can one challenge a woman to a duel? [...] Ah, by the demon of *el infierno*, how shall I punish you?)

The connection between Da Ponte's first two Spanish librettos and his third, *Don Giovanni*, is suggested by the fact that the supper music in the second finale includes excerpts from *Una cosa rara* and *Le nozze di Figaro*. In *Don Giovanni* Da Ponte offered a critical rewriting of the traditional tale of *The Stone Guest*, as Felicity Baker has shown, turning the moral perspective of the Spanish play from which it is ultimately derived, Tirso de Molina's *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1617), upside down.²⁴ Like Doristo – the promiscuous shepherd who disrupts Diana's monastic society in *L'arbore di Diana* – Don Giovanni is described as a «libertino».²⁵ In that sense, he is not a 'Spanish' character: he uses weapons to defend his life, not his honour, and his ethics is entirely hedonistic. However, the libertine is not able to disrupt the Spanish society the way he

24 While Bertati's *Don Giovanni* libretto provided Da Ponte with a basic framework, as already mentioned, three spoken plays on the same subject are important intertexts of the libretto: Tirso's *El burlador de Sevilla*, Molière's *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665) and Goldoni's *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto* (1736). All four versions represent, however, what Baker describes as «the myth of Don Juan», whereas the Mozart-Da Ponte opera «subjects the seventeenth-century, Spanish Catholic moral fable to a Late-Enlightenment, pre-Revolutionary, secular reversal. It has that force of repudiation of the myth of Don Juan which the Enlightenment always reserved for superstition, and for the fanaticism archetypally represented by the Spain of the Inquisition. We should differentiate this work from its myth, and read it as radical poetry, a critical undoing of the myth it represents». F. BAKER, *The Radical Poetry of 'Don Giovanni'*, 123.

25 In the opening scene, Leporello says «Sta a veder che il malandrino / mi farà precipitar» («The rascal will turn out to be my downfall», I,1, 21–22). In Mozart's score, however, «malandrino» has been replaced with «libertino». For the text variations between the score and Da Ponte's three editions of the libretto, see LORENZO DA PONTE, *Il Don Giovanni*, ed. by Giovanna Gronda, Turin, Giulio Einaudi 1995. In *L'arbore di Diana*, Diana describes Doristo as «un libertino» in II,14, 585.

disrupts Diana's society. In the *Commendatore*, Masetto and (to a lesser extent) Don Ottavio we find the same violent patriarchal obsession with female chastity as a marker of the man's personal honour as we find in the male characters of Da Ponte's previous Spanish librettos. In *Donna Anna* we find the same (ultimately patriarchal) will to defend her chaste premises at all costs as we find in Da Ponte's *Diana* who orders her nymphs to murder the intruder – just as *Donna Anna* orders Don Ottavio to murder Don Giovanni. What we lack is a Marcellina or a Don Alfonso who is able to educate the fanatics and curb their homicidal impulses. As a result, *Don Giovanni* is the only one of Da Ponte's librettos where the anti-Enlightenment prevails, at least on stage. It is another matter, of course, whether the audience accepts the surviving characters' facile conclusion that going to hell is the end of all evildoers.²⁶

Da Ponte chose not to call *Don Giovanni* a *dramma tragicomico*, the designation he gave the two librettos he wrote for Salieri simultaneously and immediately afterwards: *Axur re d'Ormus* and *Il pastor fido*. This is peculiar, since *Don Giovanni* has two onstage deaths, including that of the title hero, as does *Axur* (while *Il pastor fido* has none); and both Salieri operas include comical characters and end happily. Perhaps the reason was the different plot structure of *Don Giovanni*: the two *drammi tragicomici* both observe the unity of action, each event following from the preceding one and the plots leading logically to the overthrow and suicide of the evil tyrant Axur, and to the near-sacrifice of the innocent nymph Amarilli, respectively. The plot of *Don Giovanni*, however, lacks tragic causality: the hero's death by supernatural intervention does not follow as a logical consequence of preceding events but rather takes the form of a tragic incursion into what is essentially a comic action consisting of chance events and loosely connected episodes. This was characteristic of Spanish Baroque theatre: the emblem of the pre- or anti-Enlightenment that Da Ponte parodied and against which he positioned himself.²⁷

26 On Da Ponte's portrayal of Don Giovanni as essentially non-violent, in contrast to his portrayal of the other male characters, and on the parodic implications of the closing moral, see FELICITY BAKER, *The Figures of Hell in the 'Don Giovanni' Libretto*, in *Words about Mozart: Essays in Honour of Stanley Sadie*, ed. by Dorothea Link, with Judith Nagley, Woodbridge, The Boydell Press 2005, 77–106: 80–81, 98–106.

27 The libretto's breach with the principle of tragic causality, or the unity of action, is further examined and discussed in M. TESSING SCHNEIDER, *The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni*. As for the genres, Da Ponte uses the designation *dramma giocoso* for nine librettos, *dramma buffo* for three librettos, and *commedia per musica* and *dramma tragicomico* each for two librettos. It seems that *dramma buffo* applied to librettos based on older sources, which called for more traditional comicality than the more refined Goldonian *drammi giocosi*, while *commedia per musica* applied to works that somehow broke with operatic conventions: *Le nozze di Figaro* through its sheer length and *L'ape musicale* through its meta-operatic action and *pasticcio* format. For the designations of the individual librettos, see Table 28.1.

Table 28.1 The Comic Librettos of Lorenzo Da Ponte

Premiere	City	Composer	Title (genre)	Source text
6.12.1784	Vienna	Antonio Salieri	<i>Il ricco d'un giorno</i> (dg)	
4.1.1786	Vienna	Vicente Martin y Soler	<i>Il burbero di buon cuore</i> (dg)	Carlo Goldoni, <i>Le Bourru bienfaisant</i> , 1771
20.2.1786	Vienna	Giuseppe Gazzaniga	<i>Il finto cieco</i> (db)	Marc-Antoine LeGrand, <i>L'Aveugle clairvoyant</i> , 1716
1.5.1786	Vienna	Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Le nozze di Figaro</i> (cm)	Pierre Beaumarchais, <i>La Folle journée ou Le Mariage de Figaro</i> , 1784
12.7.1786	Vienna	Vincenzo Righini	<i>Il Demogorgone ovvero Il filosofo confuso</i> (dg)	Pietro Antonio Zaguri, <i>Il filosofo punito</i> , 1779
12.10.1786	Vienna	Vicente Martin y Soler	<i>Una cosa rara o sia Bellezza ed onestà</i> (dg)	Luis Vélez de Guevara, <i>La luna de la sierra</i> , ca. 1628
27.12.1786	Vienna	Stephen Storace	<i>Gli equivoci</i> (db)	William Shakespeare, <i>The Comedy of Errors</i> , ca. 1594
22.6.1787	Vienna	Francesco Piticchio	<i>Il Bertoldo</i> (db)	Giulio Cesare Croce, <i>Le sottilissime astutie di Bertoldo</i> , 1606
1.10.1787	Vienna	Vicente Martin y Soler	<i>L'arbore di Diana</i> (dg)	
29.10.1787	Prague	Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni</i> (dg)	Giovanni Bertati, <i>Don Giovanni o sia Il convitato di pietra</i> , 1787
8.1.1788	Vienna	Antonio Salieri	<i>Axur re d'Ormus</i> (dt)	Pierre Beaumarchais, <i>Tarare</i> , 1787
11.2.1789	Vienna	Antonio Salieri	<i>Il pastor fido</i> (dt)	Giovanni Battista Guarini, <i>Il pastor fido</i> , 1590
27.2.1789	Vienna	<i>Pasticcio</i> with existing music	<i>L'ape musicale</i> (cm)	
11.12.1789	Vienna	Antonio Salieri	<i>La cifra</i> (dg)	Giuseppe Petrosellini (attr.), <i>La dama pastorella</i> , 1780
26.1.1790	Vienna	Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Così fan tutte o sia La scuola degli amanti</i> (dg)	
15.9.1790	Vienna	Joseph Weigl	<i>La caffettiera bizzarra</i> (dg)	Carlo Goldoni, <i>La locandiera</i> , 1752
27.1.1795	London	Vicente Martin y Soler	<i>La scola de' maritati</i> (co)	Jacopo Angelo Nelli, <i>La moglie in calsoni</i> , 1728
26.5.1795	London	Vicente Martin y Soler	<i>L'isola del piacere</i> (co)	
14.6.1796	London	Joseph Mazzinghi	<i>Il tesoro</i> (co)	?
20.12.1796	London	Francesco Bianchi	<i>Il consiglio imprudente</i> (co)	Carlo Goldoni, <i>Un curioso accidente</i> , 1760

cm = commedia per musica; co = comic opera; db = dramma buffo; dg = dramma giocoso; dt = dramma tragicomico

29. DA PONTE, WEIGL, FERRARESE, AND THE FIRST PRODUCTION OF PAISIELLO'S *NINA, OSSIA LA PAZZA PER AMORE* IN VIENNA

John A. Rice

Abstract: In April 1790, ten months after its premiere near Naples, Paisiello's *Nina, ossia La pazza per amore* was performed in Vienna, as possibly the first production outside of Italy. In adapting the opera for Viennese tastes and theatrical conditions, Lorenzo Da Ponte expanded it, divided it into two acts, and recast in verse the spoken dialogue in prose of Paisiello's original. The several aria and ensemble texts by Da Ponte that Joseph Weigl set to music include a terzetto with quotations from two of the most popular musical numbers in Viennese opera of the 1780s, Martín y Soler's *Una cosa rara* and *L'arbore di Diana* (both with librettos by Da Ponte) and a massive two-tempo rondò for the *prima donna* Adriana Ferrarese at the end of act 1. Although Da Ponte's adaptation was a flop (performed only three times before being withdrawn), it deserves our attention as a small but intriguing chapter in the history of Viennese opera.

Keywords: Lorenzo Da Ponte, Giuseppe Carpani, Giovanni Paisiello, Joseph Weigl, *Nina, ossia La pazza per amore*.

Nina, ou La folle par amour, an opéra-comique in one act by Nicolas Dalayrac on a libretto by Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, was first performed in Paris in 1786. The celebrated soprano Louise Dugazon reduced her audience to tears in the title role, that of a sweet, delicate young woman driven temporarily insane by her father's refusal to allow her to marry her beloved and by her belief that he had been killed in a duel. The opera's popularity led to its being adapted for performance in Monza (near Milan) in 1788, the words translated into Italian by Giuseppe Carpani, who however preserved the original opera's spoken dialogue in prose: a normal feature of *opéra-comique* but extremely unusual in an opera in Italian. With another famous singer, Anna Morichelli, as *Nina*, the opera again won applause, and it was revived in Milan, again with Morichelli in the title role, during Lent 1789.

A few months later Giovanni Paisiello made a new setting of Carpani's translation, as revised by Giambattista Lorenzi. Paisiello's *Nina* followed its predecessor in presenting the dialogue in prose not verse, to be spoken not sung. Celeste Coltellini portrayed *Nina* in the premiere of Paisiello's opera on 25 June 1789. The performance,

in honor of Queen Maria Carolina of Naples, took place before a small audience of courtiers and noblemen at San Leucio, a little village close to Caserta, the great royal palace about thirty kilometers north of Naples. A year later, Lorenzi and Paisiello revised their opera for public performance at the Teatro dei Fiorentini in Naples, dividing it into two acts and adding several numbers. Again Coltellini portrayed Nina. It was in this two-act version (often with the spoken dialogue transformed into recitative by composers other than Paisiello) that the opera became familiar to audiences all over Europe.¹

Even in the expanded version of 1790, Paisiello's *Nina* is characterized by what Lucio Tufano calls its "extreme simplicity," which, he says,

[...] is exceptional when compared to the standards of Italian opera, which usually feature a larger number of characters, one or more secondary plots, a secondary couple of lovers, misunderstandings, disguises, etc. In contrast, the whole action of *Nina* centers on the title role, all the other characters constantly thinking of her, looking after her, talking about her. Thereby, the attention of the audience, too, always and exclusively centers on the sad destiny of the protagonist, without any distractions or digressions.²

No wonder, then, that the role of *Nina*, despite the lack of vocal fireworks in music of both Dalayrac and Paisiello, attracted many of the greatest *prime donne*, on whose portrayal – dramatic as well as vocal – the success of the operas always depended. I have already mentioned Dugazon, Morichelli, and Coltellini. When Paisiello's opera was performed in Paris in 1791 Morichelli, having first learned the role of *Nina* with Dalayrac's music, managed to win over an audience whose memory of Dugazon's performance in Dalayrac's opera was still fresh.³ In Vienna, Irene Tomeoni first sang Paisiello's *Nina* in 1794, and she appeared in the role more than forty times during the next six years.⁴

1 The early history of Paisiello's *Nina*, o sia *La pazza per amore* is well known, thanks especially to the scholarship of Lucio Tufano. Instead of a detailed bibliography of the extensive scholarly literature on Paisiello's *Nina* and its relation to Dalayrac's opera, I refer here to Tufano's excellent article that cites the most valuable recent scholarly work: *Tears for Nina. Emotion and Compassion, from the Stage to the Audience*, «LIR.journal», XI, 2019, 47–65 (*Tidskrift för litteratur, idéhistoria och religion*, online at <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/82471>, accessed on 17 June 2024). I would like to thank Tufano for the valuable advice and information that he gave me during the preparation of this essay.

2 L. TUFANO, *Tears for Nina*, 59.

3 JOHN A. RICE, *Elisabeth Vigée-Lebrun's Portrait of Giovanni Paisiello*, in DANIEL HEARTZ (with contributing studies by Paul Corneilson and John A. Rice), *Artists and Musicians. Portrait Studies from the Rococo to the Revolution*, ed. by Beverly Wilcox, Ann Arbor, Steglein Publishers 2014, 312–337: 322–325.

4 FRANZ HADAMOWSKY, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966*, I: 1776–1810, Vienna, Prachner 1966, 91–92.

But Tomeoni was not the first Viennese *Nina*. Marsollier's libretto was performed as a spoken play five times in the *Burgtheater* in late 1788 and early 1789 in a free German adaptation by Johann Heinrich Friedrich Müller (*Nina, oder Wahnwitz aus Liebe*), with Müller's daughter in the title role.⁵ The printed play calls itself a *Lustspiel* and contains no texts for musical numbers. And on 13 April 1790, ten months after its premiere at San Leucio, Paisiello's opera was performed in Vienna, in what was possibly the first production outside of Italy.⁶ Vienna was as far from Naples geographically as it was close dynastically. Both the recently deceased Emperor Joseph II and his successor Leopold II were brothers of Queen Maria Carolina of Naples.

One of Emperor Leopold's first decisions, when he began to take an active role in managing the court theaters in 1791, was to dismiss Lorenzo Da Ponte from his position as theatrical poet. But in April 1790 Leopold, having only recently arrived in Vienna, allowed Joseph's theatrical policies to remain in force and his personnel to remain in place. So it was to Da Ponte that the responsibility fell of preparing Paisiello's unusual new work for performance in Vienna, as the first opera to be presented in *Burgtheater* during Leopold's reign.

We have no copies of any contracts spelling out Da Ponte's duties as theatrical poet – and indeed no evidence that such documents ever existed. But a contract signed by one of Da Ponte's predecessors does survive. Giovanni Gastone Boccherini, who served as theatrical poet in the court theaters from 1772 to 1775, agreed to perform four tasks, of which the first was «to shorten or otherwise accommodate all the librettos of the Italian operas that the administration wishes to present in these theaters».⁷ Da Ponte, in the same position a decade later, was expected to do the same. Like the Teatro dei Fiorentini, the *Burgtheater* in Vienna was open to the public, and Da Ponte must have felt the same obligation as did Paisiello and Lorenzi in Naples to adjust *Nina* for public consumption. As his principal musical collaborators Da Ponte enlisted the composer Joseph Weigl and the soprano Adriana Ferrarese.

5 F. HADAMOWSKY, *Die Wiener Hoftheater*, 91; DOROTHEA LINK, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents, 1783–1792*, Oxford, Clarendon Press 1998, 132, 135–136. For a review of the production that names the cast members, see *Nationaltheater. Den 8 November zum erstenmale; "Nina: oder Wahnwitz aus Liebe"*, «Kritisches Theater-Journal von Wien», Erstes Stück, Vienna 1788, 65–72.

6 F. HADAMOWSKY, *Die Wiener Hoftheater*, 91; D. LINK, *The National Court Theatre*, 151–152. For a brief discussion of the distinctive features of the Viennese version see LUCIO TUFANO, "*Nina o sia La pazza per amore*" di Giovanni Paisiello: testo e contesto, genesi e metamorfosi, tesi di Dottorato, Università di Pavia 2000, vol. 1, 51–53.

7 «A scortare, o sia accomodare tutti i Libri delle Opere Italiane, che dalla Direzione si voranno dar sù questi Teatri». The entire contract is published in JOHN A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, University of Chicago Press 1998, 45–46.

Antonio Salieri, as music director of the court theaters, might have been expected to work with Da Ponte in arranging *Nina* for Vienna. But since the mid 1780s Salieri had increasingly assigned his more routine operatic duties to Weigl, a young Viennese musician who had studied with him since the early 1780s and had become Salieri's apprentice and assistant in the musical direction of the court theaters, supervising rehearsals, directing performances from the keyboard, and composing replacement arias and ensembles. By 1790 Weigl was intimately familiar with the voices of the Viennese *opera buffa* troupe, and a practiced hand at the composition of new music for them. He was in a good position to set to music whatever numbers Da Ponte chose to add to *Nina*.

Although we have no direct evidence of the cast of the Viennese production of *Nina* in April 1790, the troupe's *prima donna* Adriana Ferrarese (who had created the role Fiordiligi in Mozart's *Così fan tutte* just a few months earlier, and with whom Da Ponte was romantically involved) almost certainly portrayed Nina. One of the main interventions of Da Ponte and Weigl in Paisiello's opera, as we will see below, was the insertion of a grand two-tempo rondò for Nina, «Ah se un padre a un'infelice». In May 1790, only about six weeks after the first performance of *Nina* in Vienna, Ferrarese sang this same rondò (with the words slightly changed: «Ah se un core all'infedele») in the role of Donna Florida in Pietro Alessandro Guglielmi's *La pastorella nobile*.⁸ Ferrarese specialized in the performance of the two-tempo rondò, and she seems to have sung one in every opera in which she starred during her Viennese tenure.⁹ Some (for example «Sola e mesta fra tormenti» in Salieri's *La cifra* and «Per pietà, ben mio, perdona» in *Così fan tutte*) were newly written as part of new operas; others were transferred from existing operas to operas in which Ferrarese was to appear in Vienna; and still others (for example «Al desio di chi t'adora» in the 1789 revival of Mozart's *Figaro*) were newly composed for insertion in existing operas. «Ah se un padre a un'infelice» probably began as a rondò in the third category: Weigl wrote it for Ferrarese to sing as Nina, but she and Da Ponte transferred it to Guglielmi's *La pastorella nobile*, where it helps

8 That Ferrarese sang Weigl's rondò in *La pastorella nobile* we know from the title page of the piano-vocal score, published by Artaria: *Rondò Ah Se un Core all'Infedele con Recitativo Misera me per il Clavicembalo Del Sig. Weigl Cantato dalla Sgra. Ferraresi nel Opera la Pastorella Nobile Del Sig. Guglielmi* (Raccolta d'arie No. 74).

9 On Ferrarese's cultivation of the two-tempo rondò in Vienna, see JOHN A. RICE, *A Bohemian Composer Meets a Mozart Singer: Koželub's Rondò for Adriana Ferrarese*, in *Mozart in Prague: Essays on Performance, Patronage, Sources, and Reception*, ed. by Kathryn L. Libin, Prague, Mozart Society of America-Society for Eighteenth-Century Music-Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences 2016, 201–226.

to enhance the musical and dramatic status of Donna Florida's role *vis à vis* that of Eurilla, the noble shepherdess of the title.¹⁰

«Ah se un padre a un'infelice» ended up in *La pastorella nobile* because the efforts of Da Ponte, Weigl, and Ferrarese to adapt Paisiello's *Nina* to the Viennese taste – and at the same time to call attention to their own talents and achievementse – were unsuccessful. *Nina* was a flop, performed three times before being withdrawn. That did not keep it from being performed elsewhere in the Viennese operatic orbit: Dresden and Prague saw productions in 1791.¹¹ Several copies of the Viennese libretto survive, and it has been published in a modern edition.¹² At least two manuscript scores preserve the Viennese *Nina* of 1790 in what appears to be its complete state: one in the library of the Royal Conservatory in Brussels (henceforth the Brussels manuscript)¹³ and one in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden (henceforth the Dresden manuscript).¹⁴ Despite its failure to please the Viennese, the version of *Nina* performed in Vienna in 1790 constitutes a small but intriguing chapter in the history of opera in the Habsburg capital.

Da Ponte's *versi sciolti*

The libretto of Paisiello's original version of *Nina* acknowledges its unusual combination of spoken dialogue in prose and musical numbers in verse, calling itself «commedia di un atto in prosa, ed in verso per musica». Da Ponte's Viennese libretto uses a different generic designation, which it justifies by referring to 1) his recasting of the prose dialogue into verse (a transformation necessary before it could be set to music as recita-

10 JOHN A. RICE, *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790–1792*, PhD Dissertation, University of California, Berkeley 1987, 124–131.

11 The Dresden and Prague productions are documented in librettos: *Nina o sia La pazza per amore*, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. A. E. di Sassonia, Dresden, 1791; *Nina ossia La pazza per amore*, dramma giocoso in due atti tratto dal francese da rappresentarsi nel Teatro Nazionale di Praga nell'anno 1791, Prague, 1791.

12 LORENZO DA PONTE, *Libretti viennesi*, ed. by Lorenzo della Chà, 2 voll., Milan-Parma, Fondazione Bembo-Ugo Guanda Editore 1999, vol.2, 1323–1364, with commentary on pp. 1812–1818.

13 B-Bc, MS 2271. The manuscript, probably from the workshop of Wenzel Sukowaty, has a title page that reads as follows: *La Pazza per Amore / Opera Buffa / tradotta dal Francese / Musica Del Sig. D. Giovanni Paisiello / Atto primo*.

14 D-DI Mus. 3481-F-513. The title page reads: *Nina / o sia / La Pazza per Amore / Parte Prima / Musica / Del Sig. D. Giovanni Paisiello*. Act 2, scene 5 and the beginning of scene 6, missing from this manuscript, are preserved under a different call number: Mus. I-F-82, 29-15. I will refer to the two manuscripts collectively as the Dresden manuscript.

tive), 2) the expansion of the opera through the insertion of several pieces of music by Weigl, and 3) the division of the opera into two acts:

Nina / o sia / La pazza per amore. / Dramma giocoso / in due atti / Tratto dal Francese. / E messo in versi e ridotto / dall' Ab. Da Ponte / Poeta del Regio Teatro. / Da recitarsi nel Teatro di Corte / L'anno 1790. / La musica è del Signor Giovanni Paisiello / Maestro di cappella di S. M. Re delle Due Sicilie. / Tratti otto pezzi segnati colla Lettera X. che / sono del Sig. Maestro Weigl.

Both the Brussels and Dresden manuscripts preserve all the music attributed to Weigl in the libretto by means of an X in the margin. The Brussels manuscript, moreover, confirms Weigl's authorship of these items with the inscription «del Sig. Weigl». (Only one number in the Dresden manuscript, in contrast, is attributed explicitly to Weigl.) The Brussels manuscript attributes to Weigl three items (one orchestrally-accompanied recitative and two simple recitatives) *not* marked with an X in the Viennese libretto. Table 29.1 shows that Weigl's contribution went primarily to act 1.

Table 29.1. Music attributed to Weigl in the Brussels manuscript (B-Bc 2271)

Act, Scene	Character(s)	Type of number	Incipit	Remarks
I,1	Giorgio, Susanna	Orchestrally-accompanied recitative	«Non l'avrei mai creduto»	No X in libretto
I,1	Susanna	Aria	«Lo sdegno, il terrore»	
I,1	Tonietta	Aria	«Digli che amiamo»	
I,4	Conte, Giorgio	Simple recitative	«Ma che fa tutto il dì?»	No X in libretto
I,5	Susanna, Conte, Giorgio	Terzetto	«Eccellenza, vien la Nina»	
I,6	Nina	Orchestrally-accompanied recitative	«Questa è l'ora, non erro»	
I,8	Nina, Susanna	Simple recitative	«Ma voi altre piangete?»	No X in libretto
I,9	Nina, Conte	Orchestrally-accompanied recitative	«Ah siate benedetto»	
I,9	Nina	Two-tempo rondò	«Ah se un padre a un'infelice»	
II,4	Nina	Orchestrally-accompanied recitative and aria	«Ah che invan cerco pace!» «Giusti numi, amor pietoso»	X in libretto marks aria only; libretto assigns both recitative and aria to Giulietta
II,5	Tonietta, Giulietta, Giorgio	Terzetto	«Che dunque si bada»	

Three of the eleven items attributed to Weigl in the Brussels manuscript are orchestrally-accompanied recitatives. Although the libretto does not credit him with the composition of the simple recitative in which the singers declaimed most of Da

Ponte's dialogue in verse, he may have composed that as well. However, the Brussels manuscript's explicit attribution to Weigl of two simple recitatives (in act 1, scenes 4 and 8) suggests that someone else composed the rest.

In his transformation of the prose of Paisiello's 1789 libretto into *versi sciolti* appropriate for recitative, Da Ponte stayed remarkably close to his source. A comparison of spoken dialogue for Susanna and Giorgio at the beginning of scene 1 of Paisiello's opera to Da Ponte's versification shows him making the fewest possible changes in recasting the prose into *settenari* and *endecasillabi*:

	San Leucio, 1789	Vienna, 1790
SUSANNA	Adunque, miei cari, non iscema punto in voi la pietà, e l'interesse per la povera Nina?	Dunque, miei cari amici, in voi non scema la pietà e l'interesse per la povera Nina?
GIORGIO	Che dite, signora Susanna? E vi pare? Si può star duri a tanta disgrazia?	Cosa dite? Scemar? Vi par che al mondo si trovi un cor di pasta tanto dura che resistere possa a tal sventura?
SUSANNA	Avete ben ragione: e la bontà del vostro cuore, l'attenzione, la tenerezza vostra per lei mi promettono molto, ma...	È vero, è vero; e l'attenzioni vostre, la vostra tenerezza mi promettono assai; ma...
GIORGIO	Ma che ma? Allegramente, via!	Ma... che ma? Allegramente, via!
SUSANNA	Ve lo dirò, ma non ve ne offendete. Appunto voi, caro Giorgio, quella vostra aria sempre lieta, quegli occhi beati, quella faccia contenta... come mai s'accordano con tanto dolore?	Ve lo dirò, né v'offendete appunto voi, caro Giorgio, con quell'aria lieta, con quegli occhi contenti... come mai accordare si possono colla nostra disgrazia?
GIORGIO	Oh, ve lo dirò io: aspettate... s'accordano benissimo.	Oh, ve lo dirò... Aspettate: s'accordano benissimo.
SUSANNA	Ma come?	Come?
GIORGIO	Come? Perché io sono fatto così.	Come? Così, come s'accordano. Io la penso in tal modo.
SUSANNA	La ragione è ingenua; ma come può essere, che un cuore...	Ma un buon cor come il vostro...
GIORGIO	Oh! sarà, come sarà. Mia madre si sarà dimenticata d'insegnarmi a piangere.	Sarà quel che sarà; la madre mia ha trascurato sempre d'insegnarmi a singhiozzar, a sospirar, a piangere.

While faithfully transforming prose into verse, Da Ponte sprinkled his poetry with occasional reminders to his Viennese audience of his successful tenure as theatrical poet

in the Habsburg capital. The count's monologue in scene 10 of Paisiello's opera (1789 version) begins as follows: «Ogni sua parola, ogni motto, che le scappò sopra di me, o sopra di Lindoro, fu una spada, un veleno...». Da Ponte wrote:

Ogni sguardo, ogni gesto, ogni parola
che gittò sopra me, ch'ella a me disse,
fu una spada, un veleno
al povero mio cor...

That first line echoes Leporello's couplet before «Madamina, il catalogo è questo»:

Ogni villa, ogni borgo, ogni paese
è testimon di sue donnesche imprese.

And in response to Giorgio's words «Non me la sarei mai aspettata», Da Ponte wrote the *settenario* «Non l'avrei mai creduto» – a phrase that echoes Don Giovanni's *ottonario* «Non l'avrei giammai creduto» in the second-act finale of Mozart's opera.

The two *contadine*, Tonietta and Giulietta, and the *terzetto* «Che dunque si bada»

In transforming Paisiello's opera into a *dramma giocoso* Da Ponte evidently felt the need to enhance its comedy. He gave Paisiello's two unnamed *villanelle* names – Giulietta and Tonietta – and probably intended to give them each an aria. The libretto assigns «Digli che amiamo» in act 1, scene 1 to Tonietta and «Giusti numi, amor pietoso» in act 2, scene 5 to Giulietta; but both manuscript scores name Nina as the character who sings «Giusti numi» and the recitative preceding it (in which the libretto's words «della povera Nina» are replaced with «del povero Lindoro»).

Tonietta and Giulietta join Giorgio in a comic trio, «Che dunque si bada» (act 2, scene 6) that has no counterpart in Paisiello's opera and whose principal function seems to have been to offer the audience a few moments of pure comedy.¹⁵ Giorgio and the two peasant girls discuss what music to sing to Nina to cure her of her mad-

15 According to Tufano, «*Nina o sia La pazza per amore*» di Giovanni Paisiello (p.52), «Che dunque si bada» «introduce una nuova congiuntura scenica [...] al solo scopo di suscitare un *terzetto* dai toni decisamente *giocosi*».

ness. The choice comes down to two pieces from operas by Vicente Martín y Soler on librettos by Da Ponte:

- GIULIETTA, TONIETTA Che dunque si bada,
lasciate ch'io vada,
novella sì bella
io deggio recar.
- GIORGIO Fermate, sentite,
la cosa capite
e il metodo e l'ordine
che dessi serbar.
- GIULIETTA, TONIETTA Parlate, sbrigatevi,
vi sto ad ascoltar.
- GIORGIO Col riso sul viso
bisogna incontrarla,
e il gusto dell'anima
negli occhi mostrar.
- GIULIETTA, TONIETTA Così? (*ridono*)
- GIORGIO Va benissimo,
né meglio può andar.
Poi qualche canzone
cantar le conviene.
- GIULIETTA, TONIETTA Va bene, va bene,
lasciateci far.
- GIULIETTA Cantar le potremo
l'arietta del monte:
"Consola le pene,
o Nina, mio bene."
- TONIETTA No no, che più allegra
è quella del fonte:
"Serenò raggio
di lieta calma,
in seno l'alma
vi brillerà."
- GIORGIO Via, via, l'una e l'altra
potrete cantar.
- GIULIETTA, TONIETTA Sì, sì, l'una e l'altra
potremo cantar.
- GIORGIO E dirle che presto

verrà il suo tesoro...
 GIULIETTA, TONIETTA Ho inteso...
 GIORGIO e Lindoro
 a lei presentar.
 GIULIETTA, TONIETTA, GIORGIO
 E in questa maniera,
 se il ciel ci seconda,
 si crede, si spera
 la Nina sanar.
 Così allegramente
 potrem replicar. (*partono*)

Here Da Ponte had a chance to quote himself, and to remind Viennese audiences of two of his greatest successes as a librettist during the reign of Joseph II; and he gave Weigl an opportunity to allude to two of the most popular musical numbers in Viennese *opera buffa* of the 1780s (Music Example 29.1). «Consola le pene» is from Lilla's aria in act 2, scene 15 of *Una cosa rara*, first performed in Vienna on 17 November 1786. Giulietta calls it «l'arietta del monte» presumably because *Una cosa rara* takes place in the mountains of Spain (the Sierra Morena). «Serenò raggio» is from Diana's aria in act 2, scene 6 of *L'arbore di Diana*, first performed in Vienna on 1 October 1787. Tonietta calls it «quella del fonte» because the scene that immediately follows Diana's aria takes place at a «fontana chiusa». These allusions to familiar operas must have reminded Viennese audiences of the operatic quotations in the second-act finale of *Don Giovanni* (which likewise quoted from *Una cosa rara*). It may also have reminded them of one of Da Ponte's signature contributions to comic opera in Vienna: *L'ape musicale*, the potpourri of popular musical numbers arranged by Da Ponte, first performed during Lent 1789 for the benefit of the *Burgtheater's* Italian troupe. Most of the characters in *L'ape musicale* are opera singers, and much of the dialogue (like that of Giulietta and Tonietta) consists of discussions about what they are to sing next.

Nina's two-tempo rondò as an act-ending spectacle

More remarkable than the presence of the above-mentioned rondò in the Viennese *Nina* are its location within the opera and the functions, musical and dramatic, that it serves. Da Ponte, like Lorenzi in Naples, divided the opera into two acts. Both poets placed the end of act 1 at the end of scene 9. This was an appropriate place to break the action because scene 9 constitutes the culmination of a gradual increase in the

Allegro moderato

Giulietta
Va be - ne, la -

Tonietta
Va be - ne, la -

Giorgio
Poi qual-che can - zo - ne can-tar le con - vie - ne.

60
-scia - te - ci far, la - scia - te - ci far, la - scia - te - ci far.
-scia - te - ci far, la - scia - te - ci - far, la - scia - te - ci far.

cresc.

f *p*

Music Example 29.1: Joseph Weigl, «Che dunque si bada», terzetto from act 2 of the Viennese adaptation of Paisiello's *Nina* (April 1790), mm. 55–95 (with quotations from Martín y Soler's arias «Consola le pene» and «Serenio raggio»). Source: D-DI, MS Mus. 3481-F-513.

65 *Giulietta*

Can - tar le po - tre - mo l'a -

70 *Andante*

-riet - ta del mon - te: "Con - so - la le pe - ne, o Ni - na, mio be - ne."

Tonietta

No

76 *Tempo primo* *Allegretto*

no, che più al - le - gra è quel - la del fon - te: "Se - re - no

Music Example 29.1 (continued)

81

rag - gio di lie - ta - cal - ma, in se - no l'al - ma vi bril - le -

87 **Tempo primo**

Giulietta

Si

Tonietta

-rà." Giorgio Si

Via vi - a, l'u - na e l'al - tra po - tre - te can - tar.

p

82

si, l'u - na e l'al - tra po - tre - mo can - tar.

si, l'u - na e l'al - tra po - tre - mo can - tar.

p *cresc.* *f* *p*

Music Example 29.1 (continued)

number of characters on stage, but ends with all the characters except the count leaving the stage, individually or in groups (Table 29.2). Scene 10 (in the original version of Paisiello's opera) involves only a single character, the count. That scene became the beginning of act 2 in both the Viennese and the Neapolitan versions of 1790.

Table 29.2 Paisiello's *Nina*, San Leucio, 1789. Scenes 6–10: increase and decrease in the number of characters on stage

Scene 6	Nina alone?*
Scene 7	Nina + Susanna (short, no music)
Scene 8	Nina, Susanna + peasant women («villane»)
Scene 9	Nina, Susanna, peasant women + the count, Giorgio (who leaves the stage almost immediately) and shepherd who plays the bagpipe («zampogna»). The shepherd leads the peasant women off stage, followed by Nina; Susanna sings aria «Per l'amata padroncina» and leaves stage
Scene 10	The count alone

* The 1789 libretto leaves some doubt as to whether Nina is really alone in the scene in which she makes her first appearance in the opera and sings the famous «Il mio ben quando verrà». At the end of scene 5, in which the Count, Giorgio, and Susanna converse, a stage direction states: «Parte il Conte con Giorgio, ed i Villani», but it does not mention Susanna. Yet in scene 6 Susanna is mentioned neither in the stage directions nor by Nina. At the beginning of scene 7 (headed «*Susanna, e detta*») Nina says «Oh sei qui, mia cara!» Possibly Susanna stands silently to one side during scene 6, visible to the audience but unnoticed by Nina.

Although Da Ponte and Lorenzi agreed about the point at which Paisiello's opera should be divided into two acts, they differed completely on how to mark the end of act 1. In Naples, Lorenzi and Paisiello inserted a quartet «Come!... ohimè!... partir degg'io» at the end of scene 9, which serves as a conventional, albeit unusually short, finale. In Vienna, Da Ponte and Weigl greatly shortened the dialogue in scene 9 but added Nina's rondò, with which the act ends.

The rondò is preceded by orchestrally accompanied recitative, composed by Weigl on Da Ponte's versification of Carpani's translation of Marsollier's dialogue. The text of the rondò emerges quite naturally from the dialogue, in which Nina converses with her father (whom, in her madness, she does not recognize). Here, in part of that dialogue as it was presented in San Leucio and in Vienna, Nina gives advice to the count about how to raise his daughter:

	San Leucio, 1789	Vienna, 1790
NINA	Ah siate benedetto! Il cielo vi protegga; vi consoli. Sì: rendetela ben felice, non l'affliggete mai, e soprattutto s'ella fosse	Ah, siate benedetto! Rendetela felice. Sopra tutto non v'opponete mai

- presa d'amore, guardatevi bene dal
contrastarle la scelta del suo cuore. Ciò
fa un male...
- CONTE Lo so... lo so... Lo so!
- NINA Ah! no, no: voi non potete saperlo. No, no! voi non potete
saperlo in alcuno modo.
- CONTE (Oh tormento!) (Che tormento!)
- NINA Vi giovi il mio esempio. Io era altre volte Il mio esempio vi basti. Io fui felice
felicissima, prima che Lindoro partisse, pria che partisse il mio Lindoro; adesso
adesso non faccio che sospirare; a tutti non fo che sospirar. Son tutti a parte
comunico il mio dolore; vivo miseramente del mio dolor; miseramente vivo,
qui, abbandonata all'altrui discrezione, negletta, abbandonata ad altrui senno,
senza parenti, senza amici, appoggio... senza parenti... senza amici... senza...
- CONTE Ma non avete vostro padre? Il padre? Ma non avete vostro padre?
- NINA Mio padre! Io un padre?... No, no: non Ah no!
l'ebbi mai. Ah! se il Cielo m'avesse dato padre non ebbi mai, padre io non ho.
un padre, egli m'avrebbe protetta,
m'avrebbe unita al mio Lindoro, e la
povera Nina non starebbe ora qui sola,
raminga, sconsolata, a passare i suoi
tristi giorni, in aspettare il suo amante,
e stancar la pietà di quanti la vedono.

Da Ponte crafted the rondò text, in the three stanzas of *ottonari* associated with this aria-type, largely out of Nina's prose sentence beginning «Ah! se il Cielo»:

Ah se un padre a un'infelice
non negava il Cielo irato,
men crudel saria il mio fato,
men dovrei d'amor penar.

Non vedrei pianger i sassi,
per pietà della mia sorte,
né spavento, orrore, e morte
i miei giorni funestar.

Ed in braccio al mio tesoro
troveria quest'alma amante
quella pace e quel ristoro
ch'io non spero, oddio, trovar.

Weigl responded by setting this entire passage of *versi sciolti* as an orchestrally-accompanied recitative, and the rondò text with an aria in E flat major that closely follows the musical conventions of the two-tempo rondò: two large sections, the first slow (Larghetto), the second fast (Allegro), both in duple meter; gavotte rhythm in slow section; recurring melodies in the tonic in both the Larghetto (A-B-A) and the Allegro (C-D-C-coda).¹⁶ More unconventionally, Nina sings the rondò at the front of a stage crowded with people (indeed, the entire cast except for Lindoro himself). When it ends, according to Da Ponte's stage directions, «they remain motionless, and the curtain falls» («restano immobili, e cade il sipario»).

We rarely see the phrase «cade il sipario», or «si cala il sipario», which means the same thing) in eighteenth-century librettos. Da Ponte may have added it here because the whole situation – an act of a *dramma giocoso* ending with most of the cast on stage, silent and motionless, and with the *prima donna* singing a grand aria in the most elevated style – was highly unusual. The phrase «restano immobili» suggests that Da Ponte had in mind the kind of theatrical *tableau* (in Italian, *quadro*) that Diderot had promoted in *Entretiens sur Le fils naturel* (1757). Da Ponte had given both Mozart and Salieri an opportunity to write act-ending arias for comic bass («Non più andrai, farfallone amoroso» in *Figaro* and «Non son queste, Narcisi ridicoli» in *Il pastor fido*); but he generally respected the convention of placing the two-tempo rondò immediately (or shortly) before the opera's last finale. Da Ponte's placement of the rondò at the end of act 1 and his presentation of it in coordination with a *tableau* involving most of the cast together constituted (in a *dramma giocoso* performed in 1790) an extraordinary innovation.

In other respects as well «Ah se un padre a un'infelice» gives the impression of having been conceived (by Weigl and Ferrarese as well as Da Ponte) as the opera's dramatic and musical highpoint. It is elaborately orchestrated, with solos for horn, clarinet, bassoon, and oboe. And it is immensely long: 213 measures. (Ferrarese's previous rondò, «Per pietà, ben mio, perdona» in *Così fan tutte*, is 127 measures long.)

In another opera, and sung by a noble heroine full of courage and strength, «Ah se un padre a un'infelice» might have brought down the house. But poor, delicate Nina is not that kind of woman. The rondò – in shifting the opera's musical center of gravity away from such numbers as «Il mio ben» and «Lontana da te», had the effect of depicting Nina as heroic and intrepid: more worthy of admiration than of pity. The pleasure that Dugazon and Coltellini aroused in audiences with their portrayals of Nina in Paris and Naples was inseparable from the tears that these audiences shed in

16 For further discussion of Weigl's rondò see J. A. RICE, *A Bohemian Composer*, where I argue that it served as a model for another rondò in E flat, «Caro figlio questo addio», sung by Ferrarese later in 1790 in Leopold Kozeluch's oratorio *Moisè in Egitto*.

response to their performances. Da Ponte, Weigl, and Ferrarese, by making their rondò the opera's new centerpiece, probably left Viennese eyes dry, thus contributing to the opera's lack of success.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ACCORSI, MARIA GRAZIA, *Pastori e teatro: poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi 1999.
- ADEL, KURT, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien, Österreichischer Bundesverlag 1960.
- ADLER, GUIDO, *Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik*, «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», VIII, 1892, 262–274.
- AGAZZI, ELENA, *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Milano, Jaca Book 1999.
- ALALEONA, DOMENICO, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Fratelli Bocca 1908.
- ALGAROTTI, FRANCESCO, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, LIM 1989.
- ALIVERTI, MARIA INES, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS 1986.
- ALMS, ANTHONY, *Adapting an Adaptation: Martin Opitz's 'Dafne' among the Italians*, «Early Music», XL/1, 2012, 27–44.
- AMALFI, GAETANO, *Metastasio revotato*, «Giambattista Basile. Archivio di letteratura popolare e dialettale», V/12, 15 dicembre 1887, 89–92.
- Amaltheae favilla domus. Un'antologia poetica da Paolo ad Aurelio Amalteo*, a cura di Matteo Venier, Pordenone, Accademia “San Marco” 2016.
- AMENDOLA, ADRIANO, *L'abate Giovan Cristoforo Rovelli, Frans Luycx, François Du Quesnoy, Andrea Sacchi e il mecenatismo artistico dei Caetani nel Seicento*, «Storia dell'arte», CXXII–CXXIII, 2009, 147–176.
- AMENDOLA, NADIA, *La poesia di Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti e Lelio Orsini nella cantata da camera del XVII secolo*, Tesi di Dottorato, Università di Roma “Tor Vergata” 2017.
- ANGELIDI, CHRISTINE, *Pulcheria. La castità al potere (c. 399–c. 455)*, Milano, Jaca Book 1998 («Donne d'oriente e d'occidente», 5).
- ANGERMÜLLER, RUDOLPH, *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens: unter Berücksichtigung von Musik, Literatur, bildender Kunst, Architektur, Religion, Philosophie, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und täglichem Leben seiner Zeit*, 3 Bde., Bad Honnef, K. H. Bock 2000.
- ANTONICEK, THEOPHIL, *Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.*, «Mitteilungen der Kommission für Musikforschung», XLII, 1989 («Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften», Jg. 1989), 1–22.
- , *Die italienischen Textvertonungen Kaiser Ferdinands III.*, «Chloe». Beihefte zum «Daphnis», IX, 1990, 209–233.

- , «*Pigliar musici dall'Italia*». *Ein Agent des Erzherzogs Leopold Wilhelm auf der Suche nach italienischen Musikern: Giacinto Cornacchioli*, «*Studien zur Musikwissenschaft*», XLIX, 2017, 7–60.
- Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, atti del convegno internazionale di studi (Legnago, 18–20 aprile 2000), a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi, Lucca, LIM 2012.
- ANTONUCCI, FAUSTA, BIANCONI, LORENZO, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'Argonauta*, in GIACINTO ANDREA CICOGNINI, GIOVANNI FILIPPO APOLLONI, FRANCESCO CAVALLI, ALESSANDRO STRADELLA, «*Il novello Giasone*», partitura in facsimile ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula, saggi introduttivi di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula, Milano, Ricordi 2013, 7–44.
- L'ape teatrale, ossia Nuova raccolta di drammi, commedie, tragedie e farse*, Napoli, Gaetano Nobile e C. 1826.
- Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4–5 ottobre 2013), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea” 2018, <https://www.conservatorioricilea.it/index.php/produzione-e-ricerca/1289-pubblicazioni-online>, accesso del 17.6.2024.
- Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia, Accademia letteraria italiana 1977.
- Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni 2006.
- AUDEN, WYSTAN HUGH, *Notes on Music and Opera*, in ID., *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber and Faber 1963.
- Le avventure delle “Aventures”. Traduzioni del “Télémaque” di Fénelon tra Sette e Ottocento*, a cura di Marco E. L. Guidi e Marco Cini, Pisa, ETS 2017.
- BADOLATO, NICOLA, «*All'occhio, all'udito ed al pensiero*»: *gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura 2016.
- , «*Le due Ifigene*»: *un abbozzo d'un dramma per musica di Pietro Antonio Bernardoni*, «*Atti e Memorie dell'Arcadia*», X, 2021, 175–246.
- BAKER, FELICITY, *The Radical Poetry of 'Don Giovanni'*, in *Cross-References: Modern French Theory and the Practice of Criticism*, ed. by David Kelley and Isabelle Llasera, Leeds, Society for French Studies 1986 («*Supplementary Publication*», 8), 123–135.
- , *Lorenzo Da Ponte's Witticisms: The Implication of Jewish Identity in the 'Memorie'*, in *Italian Autobiography from Vico to Alfieri (and beyond)*, ed. by John Lindon, Reading, University of Reading 1997 (Supplement to «*The Italianist*», XVII), 42–79.
- , *The Figures of Hell in the 'Don Giovanni' Libretto*, in *Words about Mozart: Essays in Honour of Stanley Sadie*, ed. by Dorothea Link, with Judith Nagley, Woodbridge, The Boydell Press 2005, 77–106.

- , *“L’arbore di Diana”: José II como el dios del amor*, in *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, actas del congreso internacional (València, 4–8 novembre 2006), edit. Dorothea Link y Leonardo Waisman, Valencia, Generalitat Valenciana 2010, 265–275.
- BAKER, KEITH MICHAEL, *Inventing the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press 1990.
- BALBO, TARCISIO, *“Didone abbandonata” dal Metastasio a Händel*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna 2005.
- BALDI, CAROLINA, *Marco Coltellini, librettista toscano a Vienna*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, 497–507.
- BARONI, PIER GIOVANNI, *Missione diplomatica presso la Repubblica di Venezia (1732–1743): Luigi Pio di Savoia ambasciatore d’Austria*, Bologna, Ponte Nuovo 1973.
- BAUMAN, THOMAS, *W. A. Mozart: ‘Die Entführung aus dem Serail’*, New York, Cambridge 1987 («Cambridge Opera Handbooks»).
- BECK, MARINA, *Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag 2017 («Kunstwissenschaftliche Studien», 189).
- BELLAVIA, SONIA, *Vienna e la Duse (1892–1909)*, Bari, Edizioni di Pagina 2018.
- BEGHELLI, MARCO, *Il ruolo del musico*, in *Donizetti, Napoli, l’Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2000, 321–333.
- , *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 2003.
- , *Gasbarri! Chi era costui?*, in *L’equivoco stravagante*, a cura di Marco Beghelli, Pesaro, Fondazione Rossini 2014 («I libretti di Rossini», 20), XXV–XCVIII.
- , *Prefazione*, in GIACOMO MEYERBEER, *Semiramide*, a cura di Marco Beghelli e Stefano Piana, Partitur, Berlin, G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag 2017 («Giacomo Meyerbeers Werkausgabe», Abteilung I, nr. 5), IX–XXVII.
- , *Cavata, cavatina, cavatinetta: l’evidenza rossiniana*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi» (di prossima pubblicazione).
- BELLINA, ANNA LAURA, *Da Leopoldo I a Leopoldo II. In margine alla “Clemenza di Tito”*, in *Metastasio poeta dell’unità europea*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Roma, Aracne 2001, 493–509.
- , *1724–1730. Ipotesi e certezze sul giovane Metastasio*, «Lettere italiane», LI, 2009, 534–546.
- BELLINI, VINCENZO, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi 2012.
- BENTIVOGLI, BRUNO, *Metastasio, Da Ponte, Leopardi: note sull’Araba fenice*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXII/1, 2011, 57–72.
- BERGER, EVA, *«Viel herrlich und schöne Gärten». 600 Jahre Wiener Gartekunst*, Wien, Böhlau 2016.
- BERNARDI, CLAUDIO, *Il teatro degli angeli. La rappresentazione sacra barocca*, in *Barocco padano 1*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 2002, 6–35.

- , *I fiori della Passione. Le rappresentazioni del dramma di Cristo nell'Italia centro-settentrionale (secc. XVI-XVII)*, in *Barocco padano 3*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 2004, 6–32.
- BERNARDINI, LAURA, *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*, «Recerca musicològica», XIX, 2009, 199–227.
- , *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la festa della peschiera*, «Quaderns d'Italià», XIV, 2009, 131–158.
- BERTANA, EMILIO, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, supplemento al «Giornale storico della letteratura italiana», IV, 1901.
- BERTÒLA DE' GIORGI, AURELIO, *Osservazioni sopra Metastasio con alcuni versi*, Bassano, A spese Remondini di Venezia 1784.
- BESUTTI, PAOLA, *Claudio Monteverdi cittadino mantovano. "Tirsi e Clori", le feste del 1615 e il «novo ordine generale»*, «Philomusica on-line», XVII, 2018, 30–40.
- BETTELHEIM, BRUNO, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli 1977 («I fatti e le idee», 382).
- BETZWIESER, THOMAS, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber, Laaber Verlag 1993.
- BIACH-SCHIFFMANN, FLORA, *Giovanni und Lodovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*, Wien-Berlin, Krystall 1931.
- BIANCONI, LORENZO, *Il Seicento*, Torino, EDT 1991.
- , «*Dal male il bene: partita doppia tra ispanistica e musicologia*», in *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Olschki 2016, 29–41.
- BIANCONI, LORENZO, STANGALINO, SARA ELISA, VINCIGUERRA, ANTONIO, VUELTA GARCÍA, SALOMÉ, *Lope de Vega napoletano: "L'ingelosite speranze" di Raffaele Tauro*, in *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, a cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García, Firenze, Olschki 2016, 17–39.
- , *Lope, Tauro, Minato: dalla 'comedia' alla commedia al dramma*, Kassel, Reichenberger (in preparazione).
- BIANCONI, LORENZO, WALKER, THOMAS, *Dalla "Finta Pazza" alla "Veremonda": storie di Febiaronnici*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, 379–454.
- BIGGI PARODI, ELENA, *Teatro alla Scala 1778: "Europa riconosciuta" inaugura a Milano l'opera europea*, in *Salieri sulle tracce di Mozart*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 dicembre 2004–30 gennaio 2005), Kassel, Bärenreiter 2004, 35–44.
- , *Catalogo tematico delle opere teatrali di Antonio Salieri*, Lucca, LIM 2005 («Gli strumenti della ricerca musicale», 8).
- , *Il "Ballo primo" di "Europa riconosciuta" di Antonio Salieri e la mutata importanza assunta dal ballo teatrale: Milano, Teatro alla Scala, 1778*, «Vertemus», IV, 2007, 41–73.

- , *La funzione del coro nella produzione dell'ultimo kaiserlich-königlicher Kapellmeister Antonio Salieri*, in «... Un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali»: funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco, atti del convegno di studi (Università di Verona, Palazzo Barbieri, giugno 2007), a cura di Andrea Rodighiero e Paolo Scattolin, Verona, Fiorini 2011 («Kátoptron», 3), 247–291.
- , *I drammi giocosi di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri*, in *Commedia e musica al tramonto. Paisiello e i maestri europei*, atti del convegno internazionale di studi (Avellino, 24–26 novembre 2016), a cura di Antonio Carocchia, Conservatorio di Avellino 2017, 113–161.
- BINNI, WALTER, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La nuova Italia 1963.
- Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1856–1891.
- BIZZARINI, MARCO, *Griselda e Atalia: "exempla" femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zeno*, Tesi di Dottorato, Università di Padova 2008.
- , *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, «Studi Musicali», XXXVII/1, 2008, 101–141.
- BLETSCHACHER, RICHARD, *Rappresentazione sacra. Geistliches Musikdrama am Wiener Kaiserhof*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag 1985 («Dramma per musica», 1).
- BOLTE, JOHANNES, *Bruchstücke einer Wiener Faust-Komödie vom Jahre 1731*, «Euphorion», XXI, 1914, 129–136.
- BONOMI, SIMONA, VESCOVO, PIERMARIO, «*In due si fanno l'opre famose*»: il sodalizio Goldoni-Medebach, «Studi goldoniani», XV, 2018, 45–86.
- BORMASTINO, ANTONIO, *Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und ibren Vor-Städten, deren erster Erbauung, folglichen Wachsthumb, heutigen Weite*, Wien, Christophori 1719.
- BOUQUET, MARIE-THÉRÈSE, *Il teatro di corte: dalle origini al 1788 (Storia del teatro Regio di Torino, vol. I, coordinatore Alberto Basso)*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1976 («Istituzioni culturali piemontesi», I/1).
- BRAGANTINI, RENZO, *I classici italiani nei libretti di Da Ponte*, «Studi (e testi) italiani», XXXVI/2, 2015, 123–136.
- BRANCA, EMILIA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici*, Torino, Ermanno Loescher 1882.
- BRANDENBURG, DANIEL, *Zur Rezeption des Buffa-Repertoires im deutschsprachigen Raum: Deutsche Bearbeitungen italienischer Werke in Wien*, in *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, 209–219.
- BRAUN, BETTINA, *Eine Kaiserin und zwei Kaiser. Maria Theresia und ihre Mitregenten Franz Stephan und Joseph II.*, Bielefeld, Transcript 2018 («Mainzer Historische Kulturwissenschaften», 42).
- BRISTIGER, MICHAL, STROHM, REINHARD, «*Libertà, marito e trono fur miei beni...*»: Die wiederentdeckte «*Andromaca*» von Antonio Bioni (Breslau 1730), in *Italian Opera in Central Europe, III: Opera Subjects and European Relationships*, 73–109.

- BRIZI, BRUNO, *La "Didone" e il "Siroe", primi melodrammi di Pietro Metastasio a Venezia*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, vol. I, 363–388.
- , *Libretti e partiture: a proposito dell' "Axur re d'Ormus" di Lorenzo Da Ponte (Salieri) e del "Tele-maco" di Marco Coltellini (Gluck)*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM 1995, 437–442.
- BRIZZI, GIAN PAOLO, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (sec. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder 1981, 177–204.
- BROOKS, NEIL C., *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy with Special Reference to the Liturgic Drama*, University of Illinois 1921.
- BROPHY, BRIGID, *Mozart the Dramatist: The Value of His Operas to Him, to His Age and to Us*, London, Faber and Faber 2013².
- BROWN, BRUCE ALAN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press 1991.
- , *W. A. Mozart: 'Così fan tutte'*, Cambridge, Cambridge University Press 1995 («Cambridge Opera Handbooks»).
- , *Lo specchio francese: Viennese Opera Buffa and the Legacy of French Theatre*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 50–81.
- BROWN, BRUCE ALAN, RICE, JOHN A., *Salieri's 'Così fan tutte'*, «Cambridge Opera Journal», VIII/1, 1996, 17–43.
- BROWN, PETER A., *Caldara's Trumpet Music for the Imperial Celebrations of Charles VI and Elisabeth Christine*, in *Antonio Caldara. Essays on His Life and Times*, ed. by Brian Pritchard, Aldershot, Hampshire, Scolar Press 1987, 3–48.
- BUCCIARELLI, MELANIA, *Echi tassiani e rappresentazioni dell'Oriente al Teatro S. Angelo di Venezia*, in *Le arti della scena e l'esotismo*, 217–233.
- BURKE, EDMUND, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. and J. Dodsley 1757.
- BURNEY CHARLES, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces or the Journal of a Tour through those Countries*, 2 vols., London, Becket-Robson-Robinson 1773.
- , *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present*, [1789], ed. by Frank Mercer, New York, Harcourt, Brace and company 1935.
- , *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, 2 vols., ed. by Percy A. Scholes, London, Oxford University Press 1959.
- BUSBY, THOMAS, *A History of Music from the Earliest Times to the Present Comprising the Lives of Eminent Composers and Musical Writers*, London, Whittaker 1819.
- BUSSOTTI, ALVIERA, *La virtù, le virtù nel primo Settecento: Gravina e Muratori*, in *Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*, atti della giornata internazionale di studi (Parigi, 3 giugno 2017), a cura di Alviera Bussotti, Valerio Camarotto, Silvia Ricca, Roma, Sapienza Università Editrice 2019, 21–36.

- CABRINI, MICHELE, *Recalibrating Reform: Homer, Fénelon, and their Imprint on Gluck's 'Telemaco'*, «The Journal of Musicology», XXXV, 2018, 183–222.
- CALELLA, MICHELE, *Hoftheater im Wandel. Das Wiener Opernrepertoire 1740–1815*, in *Geschichte der Oper in Wien, I: Von den Anfängen bis 1869*, hg. v. Otto Biba und Herbert Seifert, Wien, Molden 2019, 152–185.
- CALELLA, MICHELE, STUMMVOLL, GÜNTER, *Borrowing, Reworking, and Composing: The Making of the Viennese Pasticcis of 1750*, «Musicologica Austriaca», 2020, <http://musau.org/parts/neue-article-page/view/91> (accessed on 17 June 2024).
- CALZABIGI, RANIERI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, 2 tomi, Roma, Salerno Editrice 1994.
- CAMESINA, ALBERT RITTER VON, *Das Passionsspiel bei St. Stephan in Wien*, «Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien», X, 1869, 327–348.
- CAMINER, ANTONIO, [recensione a *La pietra del paragone* di Rossini], «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», II/47, 20 aprile 1813, 4.
- CANDIANI, ROSY, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a «virtuoso di poesia»*, Roma, Aracne 1998.
- , *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in *Il canto di Metastasio*, 671–699.
- Il canto di Metastasio*, atti del convegno di studi (Venezia 14–16 dicembre 1999), 2 voll., a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni 2004.
- CAPRA, MARIA, *Das Spiel der Ausführung Christi bei St. Stephan in Wien*, «Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung», II, 1945–1946, 116–157.
- La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, a cura di Giovanna Gronda, con saggi di Brendan Maurice Dooley, Herbert Seifert, Reinhard Strohm, Bologna, il Mulino 1990.
- Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi 1958.
- CASTELVECCHI, STEFANO, *Sentimental and Anti-Sentimental in 'Le nozze di Figaro'*, «Journal of the American Musicological Society», LIII/1, 2000, 1–24.
- , *Sentimental Opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 2013.
- CASTORI, LOREDANA, *Il mito di Ifigenia nel Settecento: riflessioni teoriche e creazioni poetiche*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 18–21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi 2014, [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20Castori\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20Castori(1).pdf) (accesso del 17.6.2024).
- CHEGAI, ANDREA, *Apporti vocali e strumentali al declino di Didone*, in *Didone come soggetto nel dramma per musica*, 79–113.

- CHRYSANDER, FRIEDRICH, *Die Oper "Don Giovanni" von Gazzaniga und von Mozart*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», IV, 1888, 351–435.
- CIAPPARELLI, PIER LUIGI, *La scenografia a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni 2019, vol. I, 883–1001.
- CICALI, GIANNI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere 2006.
- CINI, MARCO, *Fénelon e l'Italia: le traduzioni delle "Avventure di Telemaco" (secoli XVIII-XIX)*, in *Le avventure delle "Aventures". Traduzioni del "Télémaque" di Fénelon tra Sette e Ottocento*, 85–118.
- CIRILLO, GIUSEPPE, GODI, GIOVANNI, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma, Banca Emiliana 1989.
- COEN, ELIZABETH, *Hanswurst's Public: Defending the Comic in the Theatres of Eighteenth-Century Vienna*, «Theatre History Studies», XXXVIII, 2019, 7–27.
- COLLISANI, AMALIA, *La musica di Jean Jacques Rousseau*, Epos, Palermo 2007.
- Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica 2003.
- CONTI, VALERIA, USULA, NICOLA, *Venetian Opera Texts in Naples from 1650 to 1653: 'Poppea' in Context*, «Journal of Seventeenth-Century Music», XXVII/2, 2021, <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-27-no-2/venetian-opera-texts-in-naples-from-1650-to-1653-poppea-in-context/> (accesso del 17.6.2024).
- CORETH, ANNA, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, München, R. Oldenbourg 1959 (Wien, Verlag für Geschichte und Politik 1982).
- CORRIERI, SUSANNA, *Marco Coltellini da stampatore a poeta di corte*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, a cura di Federico Marri, Firenze, Olschki 1989, 203–215.
- , *Marco Coltellini e la sua stamperia nella Toscana del Settecento*, «Nuovi studi livornesi», I, 1993, 161–172.
- , *Il torchio fra «palco» e «tromba». Uomini e libri a Livorno nel Settecento*, introduzione di Maria Gioia Tavoni, Modena, Mucchi 2000.
- COTTICELLI, FRANCESCO, *Metastasio a Napoli. Vicende di "Orti Esperidi"*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, 171–184.
- COX, VIRGINIA, *Women's Writing in Italy. 1400–1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 2008.
- CRAIN, GORDON FERRIS, *The Operas of Bernardo Pasquini*, PhD Dissertation, Yale University 1965.
- CROCE, BENEDETTO, *I teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro 1891.
- ROLL, GERHARD, *Agostino Steffani: Musiker, Politiker und Kirchenfürst*, hg. v. Waltraut Anna Kautz-Lach, Wien, Hollitzer 2018.
- CURIEL, CARLO LEONE (edito a cura degli amici), *Il teatro di S. Piero in Trieste 1690–1801*, Milano, Archetipografia 1937.

- CUSICK, SUZANNE G., *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago-London, The University of Chicago Press 2009 («Women in Culture and Society»).
- D'ANTUONO, NANCY L., *Il teatro in musica tra fonti spagnole e Commedia dell'arte*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, 213–236.
- D'ELVERT, CHRISTIAN, *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien, mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte*, Brünn, Winiker 1873.
- , *Musik*, in «Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Mähren und Schlesien», XVII, 1897.
- DAHLHAUS, CARL, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EDT 1990.
- , *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT 2005.
- , *Was ist eine musikalische Gattung?*, in *Theorie der Gattungen*, hg. v. Siegfried Mauser, Laaber, Laaber Verlag 2005 («Handbuch der musikalischen Gattungen», 15), 85–91.
- DA PONTE, LORENZO, *Memorie*, 3 vols., New York, Gray & Bunce 1829–1830².
- , *Lettere di Lorenzo Da Ponte a Giacomo Casanova (1791–1795)*, a cura di Giampaolo Zagonel, prefazione di Aldo Toffoli, Vittorio Veneto, D. De Bastiani 1988.
- , *“Il Don Giovanni”*, a cura di Giovanna Gronda, Torino, Einaudi 1995.
- , *Estratto delle memorie*, a cura di Lorenzo della Chà, Milano, Il Polifilo 1999.
- , *Libretti viennesi*, a cura di Lorenzo della Chà, 2 voll., Parma-Milano, Fondazione Bembo-Ugo Guanda Editore 1999.
- , *Libretti londinesi*, a cura di Lorenzo della Chà, Milano, Il Polifilo 2007.
- DE CARLO, NERIO, *I possedimenti della Casata di Porcia e Brugnera in Austria e Germania*, in *I Porcia. Avogari del vescovo di Ceneda, condottieri della Serenissima, principi dell'Impero*, 131–141.
- DECREISETTE, FRANÇOISE, «Come nelle altre metropoli dell'Europa»: *Il sogno teatrale di Francesco Ballarini nella Vienna del Settecento*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, 358–372.
- DE FEO, ADRIANA, *Zur Rezeption des Ascanio-Sujets in der barocken Librettistik*, «Mozart-Jahrbuch», 2009–2010 [2012], 149–186.
- , *Selbstdarstellung und höfische Repräsentation. Dramatische Sujets zur Glorifizierung der Habsburgerdynastie in der barocken Librettistik*, in *Die Repräsentation der Habsburg-Lotbringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618–1918*, 115–134.
- , «*Don Chisciotte in Sierra Morena*» (Vienna 1719) e la collaborazione tra Zeno e Pariati, in *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interactions*, a cura di Nadia Amendola, Alessandro Cosentino e Giacomo Sciommeri, Roma, Società Editrice di Musicologia-Universitalia 2019, 95–106.
- , *Apostolo Zeno poeta per musica: i drammi del periodo veneziano*, in: *Apostolo Zeno. Poesie drammatiche*, parte I: *Venezia e oltre (1696–1717)*, vol. 1: da «*Gl'inganni felici*» (1696) a «*Temistocle*» (1701), edizione critica a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe, Vienna, Böhlau 2021, 15–35.

- , «*Gli affetti forti e nobili*»: la poesia per musica di Apostolo Zeno tra Venezia e Vienna (in preparazione).
- DEGRADA, FRANCESCO, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, «Chigiana», XXIX-XXX, 1972–1973 [1975], 309–329.
- , «*Il palazzo incantato*». *Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole, Discanto 1979.
- , *Mozart, la maschera, la musica*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, 43–58.
- DEISINGER, MARKO, *Römische Oratorien am Hof der Habsburger in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zur Einführung und Etablierung des Oratoriums in der kaiserlichen Residenz*, «*Musicologica Austriaca*», XXIX, 2010, 89–114.
- , *Giuseppe Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Aufführungen von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II.*, in *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, hg. v. Tassilo Erhardt, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 («*Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung*», 29), 169–190.
- , *Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651–1686)*, «*Acta Musicologica*», LXXXV/1, 2013, 43–73.
- , *Wiener Aufführungen von Oratorien aus Ober- und dem nördlichen Mittelitalien 1665–1705. Zur höfischen Oratorienpflege unter den Habsburgern Eleonora II. und Leopold I.*, «*Musicologica Brunensia*», XLIX/1, 2014, 43–60.
- , *The Music Chapel of Empress Eleonora II. Source-related Difficulties in Researching the History of an Italian-dominated Institution in Vienna (1657–1686)*, «*Athens Journal of Humanities and Arts*», III/3, 2016, 171–180.
- DEL DUCA, MARIA PAOLA, «*Le nobil stanze alla gran sal intorno*» – un teatro per il Signore della città: Franz Anton von Rottal, in *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, ed. by Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi, Maria Ida Biggi, Vienna, Hollitzer 2020 («*Cadernos de Queluz*», 3; «*Specula Spectacula*», 10), 409–424.
- DELOGU, MARIA, *Galuppi a Vienna: "Artaserse"*, in *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale (Venezia 28–30 ottobre 1985), a cura di Maria Teresa Muraro e Franco Rossi, Firenze, Olschki 1986, 225–256.
- DE LUCCA, VALERIA, «*Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria*»: Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's Patronage of Music and Theater between Rome and Venice (1659–1675), PhD Dissertation, Princeton University 2009.
- DE MARCHI, EMILIO, *I miei poeti*, in *Lecture per le giovinette, scritte, scelte o compilate a cura della Contessa Della Rocca Castiglione*, II, 1884, 109–116.
- , *A proposito di monumenti*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, III: *Varietà e inediti*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, A. Mondadori 1965, tomo 2, 386–393.

- DE SANCTIS, FRANCESCO, *La Letteratura italiana nel secolo XIX: scuola liberale – scuola democratica. Lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce*, Napoli, Cav. Antonio Morano 1897.
- DE TATA, RITA, «*All'insegna della Fenice*». *Vita di Ubaldo Zanetti speciale e antiquario bolognese (1698–1769)*, Bologna, Comune di Bologna 2007.
- Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*, hg. v. Katrin Keller und Alessandro Catalano, Wien, Böhlau 2010.
- Didone come soggetto nel dramma per musica*, a cura di Milada Jonášová e Tomislav Volek, Praga, Academia 2018 («L'opera italiana nei territori boemi durante il Settecento, 3»).
- Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, hg. v. Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 2013 («Wiener musikwissenschaftliche Beiträge», 24).
- DI LUCA, CLAUDIA, *Pio Enea II Obizzi promotore di spettacoli musicali fra Padova e Ferrara*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S, Como 1993, 499–508.
- DI MANZANO, FRANCESCO, *Cenni biografici dei letterati ed artisti friulani dal secolo IV al XIX*, Udine, Paolo Gambierasi 1885.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, JOSÉ MARÍA, *Roma, Nápoles, Madrid: Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687–1710*, Kassel, Reichenberger 2013.
- DONATH, GUSTAV, HAAS, ROBERT, *Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist*, «Studien zur Musikwissenschaft», II, 1914, 34–211.
- DOOLEY, BRENDAN, *The "Giornale de' letterati d'Italia" (1710–40): Journalism and Modern Culture in the Early Eighteenth Century Veneto*, «Studi Veneziani», VI, 1982, 229–270.
- , *L'unificazione del mercato editoriale: i libri contabili del giornalista Apostolo Zeno*, «Società e storia», XIV/53, 1991, 579–620.
- DOWLING LONG, SIOBHÁN, *Metastasio's Old Testament Dramas: Biblical Stories in Eighteenth Century Oratorio*, «Relegere: Studies in Religion and Reception», III/1, 2013, 57–78.
- , *The Sacrifice of Isaac. The Reception of a Biblical Story in Music*, Sheffield, Phoenix Press 2013 («The Bible in the Modern World», 54).
- Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali 1755.
- DRUX, RUDOLF, *Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem*, Bonn, Bouvier 1976.
- DUBOWY NORBERT, *Italianische Opern im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts: Dresden und Leipzig*, in *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, hg. v. Friedhelm Brunsniak, Köln, Studio 1994, 23–48.
- , *Opere di Draghi in Italia?*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». *Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, 225–252.

- DUINDAM, JEROEN, *Vienna and Versailles: The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge, Cambridge University Press 2003, trad. it. *Vienna e Versailles. Le corti di due grandi dinastie rivali (1550–1780)*, Roma, Donzelli 2004.
- DUNLAP, SUSANNE, "Armida". *Traetta, Salieri and Righini in Vienna. Context, Content and Tonal Coding in Viennese Italian Reform Operas, 1761–1782*, London, Traettiana 2011.
- Edizione Nazionale del Carteggio muratoriano, II: Carteggi con Amenta ... Azzì*, a cura di Carla Forlani e Maria Grazia Di Campli, Firenze, Olschki 1995.
- Einmal Weimar – Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660*, hg. v. Katrin Keller, Martin Scheutz, Harald Tersch, Wien, Oldenbourg 2005.
- EMANUELE, MARCO, *Il Metastasio nell'Ottocento: l'ultima "Didone"*, «Musica e Storia», VI/2, 1998, 369–400, ora in ID., *Opera e riscritture. Melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia 2001, 53–74.
- , *Il nuovo "Annibale in Torino" e le opere 'reazionarie' degli anni Venti dell'Ottocento al Teatro Regio*, in *Annibale, Torino e "Annibale in Torino"*, atti della giornata di studi (Torino, 22 febbraio 2007), a cura di Alberto Rizzuti, Firenze, Olschki 2009, 111–148.
- ERAMETSI, ERIK, *A Study of the Word "Sentimental" and of Other Linguistic Characteristics of Eighteenth-Century Sentimentalism in England*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica 1951.
- ESCH, CHRISTIAN, *Bertati-Anfossi, Da Ponte-Mozart und Barbarinas Kavatine: Zum Verhältnis von Text und Musik*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, 59–74.
- FABBRI, PAOLO, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, il Mulino 1990 (Roma, Bulzoni 2003).
- , «Di vedere e non vedere»: *lo spettatore all'opera*, «Il Saggiatore musicale», XIV/2, 2007, 359–367.
- FECHNER, JÖRG-ULRICH, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627. Überlegungen in Hinblick auf die Dafne-Oper von Schütz und Opitz*, «Schütz-Jahrbuch», X, 1988, 5–29.
- FELDMAN, MARTHA, *Magic Mirrors and the Seria Stage: Thoughts toward a Ritual View*, «Journal of the American Musicological Society», XXXXVIII/3, 1995, 423–484.
- FERGUSON, MARGARET, *Dido's Daughters: Literacy, Gender, and Empire in Early Modern England and France*, Chicago, University of Chicago Press 2003.
- FERRARI, LUIGI, *Traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Librairie Ancienne Édouard Champion 1925.
- FERTONANI, CESARE, *Vivaldi e l'esotico*, in *Le arti della scena e l'esotismo*, 299–309.
- FEUCHTMAYR, ANDREA, *Kulissenheiligräber im Barock: Entstehungsgeschichte und Typologie*, München, Tuduv 1989.
- FILIPPI, BRUNA, *Il teatro al Collegio Romano: dal testo drammatico al contesto scenico*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, atti del XVIII convegno internazionale (Roma-Anagni, 26–30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, La Torre d'Orfeo 1995, 161–182.

- FLOTZINGER, RUDOLF, *Die Epochen zwischen den Epochen*, in *Vom Barock zum Vormärz*, hg. v. Gernot Gruber, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 1995 («Musikgeschichte Österreichs», 2), 77–132.
- FOLENA, GIANFRANCO, *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo*, in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi 1983, 219–234.
- FORCELLINI, MARCO, *Diario zeniano (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1502)*, a cura di Corrado Viola, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2012.
- FORMENT, BRUNO, “*Am I in Rome, or in Aulis?*”: Jommelli's ‘Cajo Mario’ (1746) as Operatic “capriccio”, «Eighteenth-Century Music», XIII/1, 2016, 35–50.
- FRANCHI, SAVERIO, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1988 («Sussidi eruditi», 42)
- , *Drammaturgia romana II (1701–1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1997 («Sussidi eruditi», 45).
- FRANZBACH, MARTIN, *El teatro de Calderon en Europa*, Madrid, Fundacion Universitaria Española 1982.
- FRATTALI, ARIANNA, *Ester fra tragedia e oratorio nella drammaturgia di Francesca Manzoni*, in *La cultura della rappresentazione del Settecento: discontinuità e permanenze*, atti del convegno (Milano 9–11 ottobre 2009), a cura di Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni 2010, 783–822.
- , *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2010.
- FREEMANOVÁ, MICHAELA, *Three Points of a Triangle: Italian, Latin and German Oratorios and Sepulchros in the Early 18th Century Central Europe*, «Musicologica Brunensia», XLIX/1, 2014, 175–187.
- FRYE, NORTHROP, *Towards Defining an Age of Sensibility*, «ELH», XXIII/2, 1956, 144–152.
- FUCILLA, JOSEPH GUERIN, *Avviamento per una nuova edizione dell'epistolario metastasiano*, «Delta. Rivista di critica e cultura», IX, 1956, 51–60.
- FUKAČ, JIŘÍ, *Die Oratorienaufführungen bei den Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern als Typ lokaler Musikfeste*, «Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity», XXIX, 1994, 69–89.
- GALLARATI, PAOLO, *Mozart and Eighteenth-Century Comedy*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 98–111.
- GARMS-CORNIDES, ELISABETH, *Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio. Die Italiener im geistigen Leben Wiens*, in *Formen der europäischen Aufklärung. Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*, hg. v. Friedrich Engel-Janosi, Grete Klingenstein, Heinrich Lutz, Wien, Verlag für Geschichte und Politik 1976, 224–250.

- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, transl. by Channa Newman, Lincoln, University of Nebraska Press 1997.
- VAN GENNEP, ARNOLD, *The Rites of Passage*, London, Routledge & Kegan Paul 1960.
- Geschichte der Oper in Wien*, hg. v. Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Láng und Oliver Láng, I: *Von den Anfängen bis 1869*, hg. v. Otto Biba und Herbert Seifert, Wien-Graz, Molden 2019.
- GIACHETTI, CIPRIANO, *Metastasio*, «Il dramma. Quindicinale di commedie di grande successo», XX/436–438, 15 ottobre – 15 novembre 1944, 62.
- , Recensione ad *Attilio Regolo* del Metastasio, «Il dramma. Quindicinale di commedie di grande successo», XX/439–440, 1–31 dicembre 1944, 67–68 («Ribalte e Schermi»).
- GIANTURCO, CAROLYN, *Opera sacra e opera morale: due 'altri' tipi di dramma musicale*, in *Il melodramma italiano in Italia e Germania nell'età barocca*, 169–177.
- GIER, ALBERT, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- GIGLIUCCI, ROBERTO, *Tragicomico e melodramma*, Milano, Mimesis 2011.
- , *Verso Metastasio*, in ID., *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2016, 219–269.
- , *Preliminari a uno studio delle lettere di Giovanni Battista Leoni*, «Italique», XIX, 2016, 167–188.
- Il Giornalista e l'Artista di teatro*, «La farfalla», II/7, 18 agosto 1835, 25–26.
- GIRARDI, MARIA, *Al sepolcro di Cristo: una poetica consuetudinaria. Religio, prassi, devozione, rappresentazione nei riti oratoriali del Venerdì Santo, a Vienna e a Venezia*, in «*Il tranquillo seren del secol d'oro*». *Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, 127–145.
- , *Da Venezia a Vienna: le «Faccie teatrali» di Nicolò Minato*, in *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e Musica nelle Venezie dal '500 al '700*, a cura di Ivano Cavallini, Rovigo, Minelliana 1990, 189–221.
- GIROTTO, CARLO ALBERTO, *Materiali lucchesi per Anton Giulio Brignole Sale gesuita*, «Studi Secenteschi», LI, 2010, 259–289.
- GIUNTINI, FRANCESCO, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, il Mulino 1994.
- , *Throne and Altar Ceremonies in Metastasio's Dramas*, in *Italian Opera in Central Europe, I: Institutions and Ceremonies*, 221–233.
- Gluck*, ed. by Patricia Howard, London-New York, Routledge 2016.
- GLÜXAM, DAGMAR, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing, H. Schneider 2006.
- , *Note sulla licenza nell'opera di corte viennese tra il 1705 e il 1740*, «Studien zur Musikwissenschaft», LVI, 2010, 103–112 (= Feste – Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag).
- GMEYNER, ALICE, *Die Opern M. A. Caldaras. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper in Wien*, Phil. Dissertation, Universität Wien 1927.

- GOEHRING, EDMUND J., *The Sentimental Muse of Opera Buffa*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 115–145.
- GOLDIN, DANIELA, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi 1985.
- GOLDMANN, LUCIEN, *Le dieu caché. Études sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard 1955.
- GOLDONI, CARLO, *Memorie*, Milano, Rizzoli 1961.
- , *"La locandiera"*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, Venezia, Marsilio 2007 («Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni»).
- Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650–1750)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, Lineadacqua 2015.
- GOLTZ, MAREN, *Die Wiener Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen*, Meiningen 2008, <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15722/libretti-sammlung.pdf> (Zugriff: 17.6.2024).
- GOZZANO, NATALIA, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni 2004.
- GOZZI, GASPARO, *Scritti di Gasparo Gozzi con giunta d'inediti e rari, scelti e ordinati da Niccolò Tommaseo, con note e proemio*, 3 voll., Firenze, Le Monnier 1849.
- GRIESHOFER, FRANZ, *Kulissengräber in Niederösterreich*, «Der Krippenfreund», CV/2, 2018, 4–9.
- GRIFFITHS, PAUL, *A Decade of Don Giovannis*, in ID., *The Substance of Things Heard: Writings about Music*, Rochester, University of Rochester Press–Boydell & Brewer 2005 («Eastman Studies in Music», 31), 145–154.
- GRONDONA, MARCO, *La perfetta illusione. "Ermione" e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos & LIM 1996.
- GROSSATO, ELISA, *"La locandiera" di Goldoni-Salieri*, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, invenzioni, innovazioni stilistiche*, 121–134.
- GROSSEGGER, ELISABETH, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987 («Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte», 476).
- Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*, hg. v. Rudi Risatti, Wien, Hollitzer 2019.
- GRUBER, GERNOT, *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, Graz, 1972 («Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft», 9, 1968).
- GRUBER, REINHARD H., *Der Wiener Stephansdom. Porträt eines Wahrzeichens*, Innsbruck, Tyrolia 2011.
- GRÜNBERG, ALEXANDER, *Das religiöse Drama des Mittelalters, III: Passionsspiele*, Wien, Bergland 1965 («Österreich-Reihe», 309–310).
- G. S. D. C. [PAOLO BETTONI], *Un viaggetto alla città di Milano fatto nel mese di Giugno del 1832*, Milano, Omobono Manini 1834.

- GUCCINI, GERARDO, *Bernardoni, Pietro Antonio*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, I: *Il teatro della cultura: prospettive biografiche*, Modena, Mucchi 1986, 54–57.
- GURRERI, CLIZIA, *Dentro l'Accademia dei Gelati. Simboli, imprese ed emblemi a Palazzo Zoppio*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18–21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi 2014, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20gurreri.pdf> (accesso del 17.6.2024).
- , *Legami e corrispondenze nell'Accademia dei Gelati: intellettuali, pittori e prelati a Bologna nel XVII secolo*, in *Legami e corrispondenze fra la letteratura e le arti*, atti del convegno internazionale (Roma, 27–28 febbraio 2014), a cura di Angelo Favaro, Clizia Gurreri e Cristina Ubaldini, Avellino, Sinestesie 2016, 57–71.
- HAAS, ROBERT, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, «Studien zur Musikwissenschaft», XII, 1925, 3–64.
- , *Wiener deutsche Parodieopern um 1730*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VIII, 1925–26, 201–225.
- , *Dreifache Orchesterteilung im Wiener Sepulcro*, in *Festschrift Adolph Koczirz zum 60. Geburtstag*, hg. v. Robert Haas und Joseph Zuth, Wien-Prag-Leipzig, Strache 1930, 8–10.
- HADAMOWSKY, FRANZ, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, Wien, Sperl 1955 («Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung», 1951–1952).
- , *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966*, I: *1776–1810*, Wien, Prachner 1966.
- , *Mittelalterliches geistliches Spiel in Wien 1499–1718*, Wien, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1981 («Quellen zur Theatergeschichte», 3).
- , *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien-München, Jugend und Volk 1988 («Geschichte der Stadt Wien», 3).
- , *Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555–1761). Daten, Dramen, Darsteller, eine Auswahl aus Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien, Böhlau 1991.
- HAENEN, GRETA, *Die (dramatische Musik in der) Schlafkammerbibliothek Kaiser Leopolds I. Sammelstätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, 423–448.
- , *Kaiser Leopold I. als dramatischer Komponist*, in *Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739). Regentschaft und musikalisch-künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert*, hg. v. Ursula Kramer und Margret Scharrer, Mainz, Schott 2020 («Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte», 47), 269–282.
- HAGER, MANUELA, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, 17–30.
- HAIDER-PREGLER, HILDE, *Des sittlichen Bürgers Abendschule: Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufs-theaters im 18. Jahrhundert*, Wien, Jugend und Volk 1980.

- , *Der Wienerische Weg zur k.k. Hof- und Nationalschaubühne*, in *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters*, hg. v. Roger Bauer und Jürgen Werthmeier, München, Fink 1983, 24–37.
- HARNESS, KELLY, *Echoes of Women's Voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago-London, The University of Chicago Press 2006.
- HARRIS, ELLEN T., *With Eyes on the East and Ears in the West: Handel's Orientalist Operas*, «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI/3, 2006, 419–443.
- HASSE, JOHANN ADOLF, ORTES, GIAMMARIA, *Lettere (1760–1783)*, edizione e commento di Livia Pancino, Turnhout, Brepols 1998.
- HEARTZ, DANIEL, *Traetta in Vienna: 'Armida' (1761) and 'Ifigenia in Tauride' (1763)*, «Studies in Music from the University of Western Ontario», VII/1–2, 1982, 65–88.
- , *Mozart's Operas*, ed. by Thomas Bauman, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press 1990.
- , *Goldoni, Opera Buffa, and Mozart's Advent in Vienna*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 25–49.
- , *Goldoni, Don Giovanni and the Dramma Giocoso*, «The Musical Times», CXX/1642, 1979, 993–998.
- HELFERT, VLADIMIR, *Zur Geschichte des Wiener Singspiels*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», V, 1922–1923, 194–209.
- , *Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigibo z r. 1767*, «Musikologie», I, 1938, 114–122.
- HELLER, WENDY, *Venezia in Egitto: Egyptomania and Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Le arti della scena e l'esotismo*, 141–155.
- , *'Ermiona' and the Ballo dei Beozi (1636): A Padovan Legacy for Venetian Theatrical Dance*, in *Virtute et arte del danzar: contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne 2011, 115–131.
- HENGERER, MARK, *Kaiser Ferdinand III. 1608–1657. Eine Biographie*, Wien, Böhlau 2012 («Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs», 107).
- HENZE-DÖHRING, SABINE, *Da Pontes 'arie di catalogo'*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, 221–242.
- HERCZOG, JOHANN, *Il perfetto melodramma spirituale. L'oratorio italiano nel suo periodo classico*, Roma, IBIMUS 2013.
- HERMANN, TIMO JOUKO, *Antonio Salieri und seine deutschsprachigen Werke für das Musiktheater*, Leipzig, Hoffmeister 2015.
- HERTEL, SANDRA, *Die Panegyrik auf Maria Theresia. Zum Wechselverhältnis von sprachlichen und visuellen Charakterisierungen*, in *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, 148–159.
- HILLER, FERDINAND, *Plaudereien mit Rossini*, in Id., *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, 2 Bde., Leipzig, Hermann Mendelssohn 1868, 1–84.

- HILSCHER, ELISABETH THERESIA, «... *Dedicata alla Sacra Cesarea Maestà...*». *Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke. Zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen*, «Studien zur Musikwissenschaft», XLI, 1992, 95–177.
- , *F. V. Micas Fastenatorium von 1727 und die Wiener Sepolcro-Tradition*, «Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity», XXXI, 1996 [1997], 31–37.
- , *Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasio Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, 63–72.
- , *Mit Leier und Schwert: Die Habsburger und die Musik*, Graz-Wien-Köln, Styria 2000.
- , *Virtù und bellezza – Il vero omaggio? Huldigungskantaten für Maria Theresia und Anna Maria*, in *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hg. v. Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber, Nikolaus Urbanek, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 2009, 127–139.
- (FRITZ-)HILSCHER, ELISABETH THERESIA, *Frühneuzeit (circa 1480–1618)*, in *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, 113–142.
- , *Dynastie – Staat – Identität. Panegyrische topoi in den Opern und componimenti musicali für Karl VI.*, in *The Eighteenth-Century Italian Opera Seria. Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age*, ed. by Petr Macek and Jana Perutková, Prague, Koniasch Latin Press 2013, 11–19.
- HILSCHER, ELISABETH THERESIA, MADER-KRATKY, ANNA, *Die gespiegelte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am Wiener Kaiserhof in mariatheresianischer Zeit*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, 461–492.
- (FRITZ-)HILSCHER, ELISABETH THERESIA, EYBL, MARTIN, *Vom Barock zur Wiener Klassik (circa 1740–1790/1800)*, in *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, 213–269.
- HIRSCHMANN, KONSTANTIN, «*Mezzanità de' caratteri e dello stile?*» *Die tragicommedia per musica nördlich und südlich der Alpen*, «Musicologica Brunensia», LIII, 2018, 99–108.
- HOCHRADNER, THOMAS, *Von zaghaftem Nachhall. Zur Rezeptionsgeschichte der Oratorien von Johann Joseph Fux*, «Musicologica Brunensia», XLIX/1, 2014, 121–135.
- , *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741) (FuxWV)*. Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872), Wien, Hollitzer 2016.
- HORSLEY, PAUL JOSEPH, *Dittersdorf and the Finale in Late Eighteenth-Century German Comic Opera*, PhD Dissertation, Cornell University 1988.
- HORTSCHANSKY, KLAUS, *Unbekannte Aufführungsberichte zu Glucks Opern der Jahre 1748 bis 1765*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz», 1969 [1970], 19–37.

- , *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln, Volk 1973 («Analecta musicologica», 13).
- HOWARD, PATRICIA, *Gluck. An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*, Oxford, Clarendon 1995.
- HUGHES, DEREK, *Culture and Sacrifice: Ritual Death in Literature and Opera*, Cambridge, Cambridge University Press 2007.
- HUNTER, MARY, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press 1999.
- HUNTER, MARY, WEBSTER, JAMES, *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press 1997.
- HUSS, FRANK, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI., mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Phil. Dissertation, Universität Wien 2003.
- Ifigenia. Variazioni sul mito*, a cura di Caterina Barone, Venezia, Marsilio 2014.
- INGEGNO GUIDI, SIMONETTA, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi, P. J. Martello*, «La rassegna della Letteratura Italiana», LXXVIII-7/1-2, gennaio-agosto 1974, 64-69.
- INGRAO, CHARLES W., *The Habsburg Monarchy, 1618-1815*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 1994.
- Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia 2010.
- Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Österreich-Ungarn, hg. v. Guido Adler, Wien 1892.
- ISRAEL, JONATHAN, *Una rivoluzione della mente. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna*, Torino, Einaudi 2011.
- Italian Opera in Central Europe, I: Institutions and Ceremonies*, ed. by Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy and Reinhard Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag 2006 («Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation»).
- Italian Opera in Central Europe 1614-1780, II: Italianità: Image and Practice*, ed. by Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis, Reinhardt Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag 2008 («Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation»).
- Italian Opera in Central Europe 1614-1780, III: Opera Subjects and European Relationships*, ed. by Norbert Dubowy, Corinna Herr and Alina Zórawska-Witkowska, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 («Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation»).
- IVALDI, ARMANDO FABIO, «*Chute et rétablissement de la royauté. Le parodie metastasiane fra Sette e Ottocento*», in *La menzogna*, atti del seminario (Firenze, 12-15 giugno 2007), a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea 2008 («Secoli d'oro», 55), 347-390.

- , *La Guerra dei Sette anni (1756–1763). Politica, miti e glorificazione di Casa d’Austria in alcuni spettacoli della ‘riforma’ del conte Durazzo*, in *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, ed. by Iskrena Yordanova and Francesco Cotticelli, Vienna, Hollitzer 2019 («Cadernos de Queluz, 2»; «Specula Spectacula», 7), 471–495.
- Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, ed. by Harry White, Aldershot, Ashgate 1992 (London–New York, Routledge 2016).
- JOLY, JACQUES, *Metastasio e le sintesi della contraddizione: dall’“Enea negli Elisi” all’“Adriano in Siria”*, in ID., *Dagli Elisi all’Inferno: il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La nuova Italia 1990, 11–83.
- KAINDL, KLAUS, *Übersetzungsanalyse mit System: Ein Beitrag zur Geschichte der Opernübersetzung*, in *Kultur, Interpretation, Translation: ausgewählte Beiträge aus 15 Jahren Forschungsseminar*, hg. v. Heidemarie Salevsky, Frankfurt–Wien, Peter Lang 2005, 219–232.
- KAMM, THOMAS, *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit*, Traunstein, Stiftung Heimathaus Traunstein, Stadt- und Spielzeugmuseum Traunstein 2003.
- KANDUTH, ERIKA, *The Literary and Dramaturgical Aspects of the Viennese Sepulcro Oratorio, with Particular Reference to Fux*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austria-Italian Baroque*, 153–163.
- , *Das Herrscherlob des italienischen Hofdichters in Wien*, in *Österreich–Italien auf der Suche nach der gemeinsamen Vergangenheit / Italia–Austria. Alla ricerca del passato comune*, I: 1450–1796, 183–206.
- Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek auf Grund der Bestimmung und Gruppierung von Joseph Gregor aufgenommen und ausgearbeitet von Franz Hadamowsky*, hg. v. der Generaldirektion der Nationalbibliothek, Wien: In Kommission bei O. Höfels 1930.
- KAZÁROVÁ, HELENA, «*Anžto vy znáte můj pokleslý vkus. . .*». *Josef Adam ze Schwarzenbergu a jeho zámecké divadlo v Českém Krumlově v letech 1766–1768 – nové poznatky a souvislosti*, «Hudební věda», L/1–2, 2013, 23–47.
- KELLER, KATRIN, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*, Wien, Böhlau 2005.
- KELLER, OTTO, *Illustrierte Geschichte der Musik*, München, A. H. Müller 1907.
- KENDRICK, ROBERT L., *Singing Jeremiah. Music and Meaning in Holy Week*, Bloomington, Indiana University Press 2014.
- , *Fruits of the Cross. Passiontide Music Theatre in Habsburg Vienna*, Oakland, University of California Press 2019.
- KETTERER, ROBERT C., *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana, University of Illinois Press 2009.
- KINDERMANN, HEINZ, *Das Publikum und die Schauspielerrepublik*, in *Das Burgtheater und sein Publikum*, hg. v. Margaret Dietrich und Elizabeth Grossegger, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften 1989, 97–122.

- KIRKENDALE, URSULA, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine Venezianisch-Römischen Oratorien*, Graz-Köln, Böhlau 1966.
- KIRKENDALE, WARREN, *Antonio Caldara: la vita*, «Chigiana», XXVI–XXVII, 1970–1971, 223–346.
- , *Franceschina, Girometta and their Companions in a Madrigal «a diversi linguaggi» by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, «Acta musicologica», XLIV, 1972, 181–213; tradotto, con integrazioni, come *La Franceschina, la Girometta e soci in un madrigale «a diversi linguaggi» di Luca Marenzio e Orazio Vecchi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, il Mulino 1988, 249–331.
- , *The Court Musicians during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki 1993.
- , *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano". His Life and Letters, his Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions*, Florence, Olschki 2001 («Historiae Musicae Cultores», 86).
- KIUPPEL, BIRGIT, *Zwischen Krieg, Liebe und Ehe. Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738)*, Freiburg, Centaurus Verlag & Media UG 2010 («Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik», 8).
- KNAUS, HERWIG, *Beiträge zur Geschichte der Hofmusikkapelle des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, «Mitteilungen der Kommission für Musikforschung», XVII, 1966 («Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften», Jg. 1966), 147–159.
- KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON, *Die Pflege der Musik am österreichischen Hofe vom Schlusse des XV. bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts*, «Blätter des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich», II/1, 1866, 9–10.
- , *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung 1869 (reprint Hildesheim-New York, Olms 1976).
- , *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien, A. Hölder 1872.
- KOLSKY, STEPHEN D., *The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio's 'De mulieribus Claris'*, New York, Lang 2003 («Studies in the Humanities», 62).
- Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*, I, vydal Zdeněk Kalista, Praze, Nákladem České Akademie Věd a umění 1936.
- KRÄMER, JÖRG, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie, und Anthropologie einer populären Gattung*, Stuttgart, Niemeyer 1998.
- KRAMER, WALTRAUTE, *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677–1711*, Phil. Dissertation, Universität Wien 1961.
- KREISIG, PHILIPP, *Neapel – Wien – Dresden. Die Commedia per musica als höfische Oper*, «Die Musikforschung», LXIV, 2011, 245–258.
- KRETSCHMER, HELMUT, *Musiktopographie*, in *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, 535–598.

- KRIEGLEDER, WYNFRIED, *Die deutschsprachige Literatur in Wien um 1740*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, 47–64.
- KUBISKA, IRENE, *Der kaiserliche Hof- und Ehrenkalender zu Wien als Quelle für die Hofforschung. Eine Analyse des Hofpersonals in der Epoche Kaiser Karl VI. (1711–1740)*, Magisterarbeit, Universität Wien 2009.
- KUNZE, STEFAN, *Il teatro di Mozart*, traduzione di Leonardo Cavari, Venezia, Marsilio 1990 (ediz. originale *Mozarts Opern*, Stuttgart, P. Reclam 1984).
- LA BRUYÈRE, JEAN DE, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle suivis du discours a l'Académie et de la traduction de Théophraste*, Paris, Garnier 1839.
- LANDAU, MARCUS, *Die italienische Literatur am österreichischen Hofe*, Wien, Carl Gerold's Sohn 1879.
- LANDUCCI GATTINONI, FRANCA, *L'arte del potere: vita e opere di Cassandro di Macedonia*, Stuttgart, Steiner 2003.
- LANZOLA, ANDREA, *Melodramma e spettacolo a Vienna: vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717–1794)*, Manziana, Vecchiarelli 2013.
- LANZOLA, ANDREA, BELTRAMI, LUCA, «Leggete a chi vi piace, ma non date ad alcuno copia delle mie lettere». Per un nuovo avviamento all'edizione digitale dell'epistolario di Metastasio, in «fur comuni a noi l'opre, i pensier, gli affetti». Studi offerti ad Alberto Beniscelli, a cura di Quinto Marino, Simona Morando, Stefano Verdino, Novi Ligure, Città del silenzio 2018, 67–92.
- LATTARICO, JEAN-FRANÇOIS, *Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, in *Le arti della scena e l'esotismo*, 157–173.
- LAUBE, HEINRICH, *Reise durch das Biedermeier*, hg. v. Franz Heinrich Körber, Hamburg, Hoffmann und Campe 1965.
- LAUSCHMANN, JOSEF, *Pražské oratorium století XVIII [Das Prager Oratorium im 18. Jahrhundert]*, Dissertation, Praha, Karlova univerzita 1938.
- LAVEZZI, GIANFRANCA, *Introduzione*, in PIETRO METASTASIO, *Melodrammi e arie*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Rizzoli (BUR) 2005, 5–46.
- , *La «scuola di gentilezza» di Pietro Metastasio*, in EAD., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società editrice fiorentina 2008, 11–42.
- LAZAREVICH, GORDANA, *From Naples to Paris: transformations of Pergolesi's intermezzo 'Liviotta e Tracollo' by Contemporary "Buffo" Singers*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, 149–165.
- LEDERER, JOSEF HORST, *Zur Datierung der Triosonate und anderer Werke von Fux*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, 109–136.
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge 1992.
- LEITGEB, WALBURGA, *Studien zum italienischen Lied in Wien zur Zeit der Klassik (1750–1820)*, Dissertation, Universität Wien 1980.

- LEOPARDI, GIACOMO, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Successori Le Monnier 1898.
- LEOPOLD, SILKE, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag 2004 («Handbuch der musikalischen Gattungen», 11).
- Lettere inedite di Ludovico Antonio Muratori scritte a Toscani dal 1695 al 1749*, a cura di Francesco Bonaini, Filippo-Luigi Polidori, Cesare Guasti e Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier 1854.
- LEUPOLD, KARL FRIEDRICH BENIAMIN, *Allgemeines Adels-Archiv der österreichischen Monarchie*, Wien, Hoffmeister 1789.
- Libertini italiani: letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di Alberto Beniscelli, Milano, Rizzoli (BUR) 2012.
- VAN DER LINDEN, HUUB, *The Performance of French Theatre in Bologna around 1700 and the Reform of Italian Opera*, in *D'une scène à l'autre: L'opéra italien en Europe, II: La musique à l'épreuve du théâtre*, ed. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga 2009, 59–75.
- LINK, DOROTHEA, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents, 1783–1792*, Oxford, Clarendon Press 1998.
- LIPPMANN, FRIEDRICH, *Le revisioni dei drammi metastasiani nello sviluppo dell'opera seria dal 1770 al 1830*, in *Metastasio nell'Ottocento*, 43–60.
- LOCKE, RALPH P., *Exotismus in der Opera seria*, in *Händels Opern*, hg. v. Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, Laaber, Laaber Verlag 2009 («Das Händel-Handbuch», 2), 231–235.
- , *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press 2015.
- , *Alexander der Große und der indische Raja Puru: Zur Exotik in einem Libretto Metastasios und in darauf basierenden Opern von Hasse und Händel*, in *Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900)*, Würzburg, Ergon 2017 («Helden-Heroisierung-Heroismen», 5), 127–144.
- LOMBARDI, CARMELA, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, Arezzo, Mediateca del Barocco 1991.
- LOPERT, MAX, *"An island entire of it self": Gluck's 'Telemaco'*, in *Words on Music. Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday*, ed. by David Rosen and Claire Brook, Hillsdale, Pendragon 2003, 199–206.
- LOSERTH, JOHANN, *Geschichte des altsteirischen Herren- und Grafenhauses Stubenberg. Mit 27 Abbildungen und einer Stammtafel*, Graz-Leipzig, Moser 1911.
- , *Studien zur Genealogie des Hauses Stubenberg*, «Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark», VIII, 1910, 74–92.
- LOUGH, JOHN, *Essay on the Encyclopédie of Diderot and d'Alembert*, London, Oxford University Press 1968.
- LYNCH, ROBERT, *Händels "Ottone": Telemanns Hamburger Bearbeitung*, «Händel-Jahrbuch», XXVII, 1981, 117–139.
- MABELLINI, ADOLFO, *L'Accademia degli Scomposti*, «Studia Picena», IV, 1928, 51–59.

- MACKENZIE, BARBARA DOBBS, *The Creation of a Genre: Comic Opera Dissemination in Italy in the 1740's*, PhD Dissertation, University of Michigan 1993.
- MAEDER, COSTANTINO, *Metastasio, l'“Olimpiade” e l'opera del Settecento*, Bologna, il Mulino 1993.
- MAGAUDA, AUSILIA, COSTANTINI, DANILO, *Serenate e componimenti celebrativi nel Regno di Napoli (1677–1754)*, in *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia e scenotecnica*, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa 2007, vol. I, 73–235.
- MAIONE, PAOLOGIOVANNI, *Un impero centenario: Didone sul trono di Partenope*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, 185–219.
- MANGINI, GIORGIO, *Il Metastasio recitato e altri paradossi*, in *Il canto di Metastasio*, vol. II, 587–602.
- MANGINI, NICOLA, *Sul teatro tragico francese in Italia nel secolo XVIII*, «Convivium», XXXII, 1964, 347–368.
- MARCALETTI, LIVIO, *Die keusche Penelope und der zornige Odysseus: Kursieren einer tragikomischen Opernhandlung zwischen Wien und Norditalien/The Chaste Penelope and the Angry Odysseus: Course of a Tragicomic Opera Action between Vienna and Northern Italy*, «Musicologica Brunensia», LIII, 2018, 85–97.
- , *Alexander der Große, Bacchus und die Begegnung mit dem Orient in der venezianischen Oper vor Händel*, «Händel-Jahrbuch», LXV, 2019, 233–244.
- , *Die Übersetzungen der am Kärntertortheater gespielten Opern am Beispiel von Heinrich Rademins „Verteutschungen“*, in *Das Wiener Kärntertortheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis und Reinhard Strohm, Wien, Hollitzer 2023 («Specula Spectacula», 14), 417–446.
- MARIN, LOUIS, *Das Porträt des Königs*, Berlin, Diaphanes 2005 («Louis Marin Werkausgabe»).
- MARINELLI, DAVID NEWTON, *Goldoni “saccheggiato e maltrattato”? Coltellini's Rewrite of 'La contessina' and the Development of the “Dramma Giocoso” Genre*, «Annali d'italianistica», XI, 1993, 41–53.
- MARTELLO, PIER JACOPO, *Della tragedia antica e moderna*, Roma, Francesco Gonzaga 1715.
- MARTINO, ALBERTO, *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie*, Amsterdam, Rodopi 1994.
- MARX, HANS JOACHIM, SCHRÖDER, DOROTHEA, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher*, Laaber, Laaber Verlag 1995.
- MASCARI, GIUSEPPINA, *Il primo periodo artistico di Giovanni Pacini: “Temistocle” e “Alessandro nell'Indie”*, in *Metastasio nell'Ottocento*, 95–110.
- Massime e sentenze estratte dalle opere di Pietro Metastasio*, Firenze, Campolmi e Sevieri 1907.
- MATTHEWS GRIECO, SARA F., *Körper, äußere Erscheinung und Sexualität*, in *Geschichte der Frauen*, III: *Frühe Neuzeit*, hg. v. Arlette Farge und Natalie Zemon Davis, Frankfurt/Main-New York, Campus; Paris, Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, 61–101.
- MAUL, MICHAEL, *Barockoper in Leipzig*, Freiburg, Rombach 2009.

- MAYEDA, AKIO, *Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist*, Dissertation, Universität Wien 1967.
- MAYER, ANTON, *Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482–1882, II: 1682–1882*, Wien, Verlag des Comité zur Feier der vierhundertj. Einführung der Buchdruckerkunst in Wien: In Commission bei W. Frick 1887.
- MAYER, THERESE, *Gli splendori dei Porcia. Gli splendori di una famiglia principesca*, in *I Porcia. Avogari del vescovo di Ceneda, condottieri della Serenissima, principi dell'Impero*, 107–113.
- MAYRHOFER, MARINA, *Un poeta cesareo all'ombra di Metastasio: Marco Coltellini, librettista di Gluck e Salieri*, in *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, a cura di Marta Columbro e Paolgiovanini Maione, Napoli, Altrastampa 2000, 85–100.
- , *Un'elaborazione viennese di un soggetto sassese: "Armida" di Antonio Salieri*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, 633–652.
- , *In «stile magico-eroico-amoroso toccante il tragico»: "Armida", dramma per musica di Marco Coltellini, musica di Antonio Salieri*, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, 41–75.
- , *Un soggetto sassese per la prima opera seria di Antonio Salieri, "Armida", dramma per musica di Marco Coltellini*, in *«Si canta l'empia...» Renaissance et opéra / Rinascimento e opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM 2016, 153–177.
- McCLYMONDS, MARITA P., *Salieri and the Franco-Italian synthesis. 'Armida' and 'Europa riconosciuta'*, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna*, 77–88.
- MEGALE, TERESA, *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per la "Locandiera" di Goldoni*, Roma, Bulzoni 2008.
- , *Prima della 'prima' Locandiera: variazioni sul tema fra Sei e Settecento*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650–1750)*, 359–369.
- MEHLTRETTER, FLORIAN, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang 1994.
- MELLACE, RAFFAELE, *Nel laboratorio di Da Ponte: "Così fan tutte", "Le nozze di Figaro" e la librettistica coeva*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIII/2, 1998, 279–300.
- , *Il pianto di Pietro: fortuna del tema e strategie drammaturgiche tra gli oratori viennesi e la "Passione" metastasiana*, «Musica e storia», IX/1, 2001, 157–176.
- , *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki 2007 («Historiae Musicae Cultores», 110).
- Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena: Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750–1800)*, I: *Repertorio*, a cura di Marcello De Angelis, Firenze-Milano, Giunta Regionale Toscana-Editrice Bibliografica 1991.
- Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, atti del V convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII (Lovenno di Menaggio, Como, 28–30 giugno 1993), a cu-

- ra di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 1995.
- MENCHELLI BUTTINI, FRANCESCA, *Paradossi della finzione fra testo e musica nel "Così fan tutte"*, «Studi Musicali», XXXVIII/2, 2009, 389–407.
- , *"Merope" fra Zeno, Maffei e la tradizione operistica del Settecento*, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, 1–62.
- , *Gluck e Jommelli per Vittoria Tesi (Vienna, 1748–1754)*, in *Canterine e virtuose sulle scene teatrali del XVIII secolo*, atti del convegno internazionale (Reggio Calabria, 1–2 ottobre 2018), a cura di Niccolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea" (in corso di stampa.)
- MERAVIGLIA CRIVELLI, RUDOLF JOHANN, *Der böhmische Adel*, Nürnberg, Bauer & Raspe, 1886.
- MERCIER, SÉBASTIEN, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, Amsterdam, Harrevelt 1773.
- Metastasio nell'Ottocento*, a cura di Francesco Paolo Russo, Roma, Aracne 2003.
- METASTASIO, PIETRO, *Raccolta di lettere scientifiche, familiari, e giuose dell'Abate Pietro Metastasio romano*, 4 voll., Roma, Gioacchino Puccinelli 1786.
- , *Tutte le opere*, 5 voll., a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori 1943–1954.
- , *Oratori sacri*, a cura di Sabrina Stroppa, introduzione di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio 1996.
- , *Drammi per musica, I: Il periodo italiano, 1724–1730*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio 2002.
- , *Drammi per musica, II: Il regno di Carlo VI, 1730–1740*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio 2003.
- MICHELIS, CLAUDIA, *Francesco Borosini. Tenor und Impresario*, «Musicologica Brunensia», XLVII, 2012, 113–130.
- , *Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, 125–158.
- , *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. (1711–1740). Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Wien, Hollitzer 2019 («Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation», 4).
- , *Francesco Borosini und seine «Memoria, Su l'Impresa delle Opere in Vienna» (1749)*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, 47–79.
- MICHTNER, OTTO, *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopold II. (1792)*, Wien, Böhlau 1970.
- MINATO, NICOLÒ, *I drammi eroici veneziani: "Scipione Africano", "Muzio Scevola", "Pompeo Magno"*, edizione critica a cura di Sara Elisa Stangalino, Paris, Garnier 2019.
- MING-LO, KII, *China-Mythen im italienischen Opernlibretto des Settecento*, in *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*, hg. v. Peter Csobádi et alii, Anif-Salzburg, Mueller-Speiser 2003, 185–202.

- MISCHIATI, OSCAR, *Per la storia dell'Oratorio a Bologna. Tre inventari del 1620, 1622 e 1682*, «Collectanea Historiae Musicae», III, 1962, 131–170.
- MONALDINI, SERGIO, *Teatro dell'arte, commedia dell'arte, opera in musica*, «Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici», VIII, 2011 [2019] e IX, 2012 [2019].
- MORATTO, LUCIA, *Fra tradizione e riforma: il "Telemaco" di Coltellini e Gluck*, «Diastema», IV/10, 1995, 30–39.
- MORELLI, ARNALDO, *Il "Theatro Spirituale" ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXI, 1986, 61–143.
- , *Il Tempio Armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)*, Laaber, Laaber Verlag 1991 («Analecta musicologica», 27).
- , *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XVI/1, 1997, 105–184.
- , *Gli oratori di Bernardo Pasquini: problemi di datazione e di committenza*, in *Percorsi dell'oratorio romano. Da "historia sacra" a melodramma spirituale*, atti della giornata di studi (Viterbo, 11 settembre 1999), a cura di Saverio Franchi, Roma, IBIMUS 2002, 67–94.
- , *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637–1710)*, Lucca, LIM 2016 («ConNotazioni», 12).
- MOTNIK, MARKO, *Der Tanz in Umfeld des Wiener Hofes um 1740*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, 159–179.
- , *Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg in der Ära Durazzo. Repertoire, Interpreten und Interpretinnen, Verbreitungswege, Bearbeitungspraxis*, «Studien zur Musikwissenschaft», LX, 2018, 45–125.
- Mozart e la drammaturgia veneta / Mozart und die Dramatik des Veneto, Bericht über das Colloquium Venedig 1991*, hg. v. Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend, Tutzing, H. Schneider 1996 («Mozart Studien», VI, 1996).
- MOZART, WOLFGANG AMADEUS, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, Joseph Heinz Eibl und Ulrich Konrad, Kassel-Basel, Bärenreiter / München, Deutscher Taschenbuch Verlag 2005.
- MÜCKE, PANJA, BIESOLD, SEBASTIAN, *Musikalische Imagepflege und sakrale Repräsentation. Die Oratorien für Kaiser Karl VI.*, in *Sakralisierungen des Herrschers an europäischen Höfen. Bau – Bild – Ritual – Musik (1648–1740)*, hg. v. Herbert Karner, Eva-Bettina Krems, Jens Niebaum, Werner Telesko, Regensburg, Schnell & Steiner 2019, 321–350.
- MÜLLER, RAINER A., *Die deutschen Fürstenspiegel des 17. Jahrhunderts. Regierungslehren und politische Pädagogik*, «Historische Zeitschrift», CCXL, 1985, 571–598.
- MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX, *Hanswurst–Stranitzky. Zur Revision seiner Biographie*, in *LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie. Forschung, Dokumentation, Lehre*, Institut für Germanistik der Universität Graz 2010, http://lithes.uni-graz.at/downloads/bmk_stranitzky_bio.pdf (Zugriff: 17.6.2024).
- MUNDAY, JEREMY, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, New York, Routledge 2016.

- Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, ed. by Samantha Owens, Barbara M. Reul and Janice B. Stockigt, Woodbridge, The Boydell Press 2015.
- Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*, hg. v. Guido Adler, Wien, Artaria [1892].
- Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, hg. v. Margret Scharrer, Heiko Laß und Matthias Müller, Heidelberg, Heidelberg University Publishing 2020 («Höfische Kultur interdisziplinär: Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur», 1).
- NADIN BASSANI, LUCIA, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova, Antenore 1992.
- NATALI, GIULIO, *Pietro Metastasio*, introduzione a PIETRO METASTASIO, *Opere scelte. Melodrammi, oratori, cantate, canzonette*, Milano, Vallardi 1934 («Biblioteca di classici italiani annotati»), I–LXII.
- NAVA, MARIA LUIGIA, *Pietro Antonio Bernardoni e il melodramma*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», V, 1928, 88–138.
- NEDBAL, MARTIN, *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*, New York, Routledge 2017.
- NEGRI, FRANCESCO, *La vita di Apostolo Zeno*, Venezia, tipografia di Alvisopoli 1816.
- NICASTRO, GUIDO, «*Sogni e favole io fingo*»: gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento, Soveria Mannelli, Rubbettino 2004.
- NIMETH, ULRIKE, *Das sog. Galli-Bibiena-Konvolut im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Diplomarbeit, Universität Wien 2004.
- Il nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini*, a cura di Arnaldo Morelli, Milano, Skira 2001 («L'Arte Armonica», 4, Serie II, «Musica Palatina»).
- Les noces de Pélée et de Thétis, Venise, 1639 – Paris, 1654 / Le nozze di Teti e di Peleo, Venezia, 1639 – Parigi, 1654*, actes du colloque international (Chambéry et Turin, 3–7 novembre 1999), textes réunis par Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, Bern, P. Lang 2001.
- NOCILLI, CECILIA, *Ballo delle ingrate 1608/1638: la musica per il balletto teatrale tra tradizione e innovazione monteverdiana*, «Philomusica on-line», XVII, 2018, 345–382.
- , *Il mito d'Orfeo e l'arte coreica nel primo Seicento in Italia: Prima o Seconda Pratica?*, «Philomusica on-line», VIII/2, 2010, 91–104.
- NOE, ALFRED, *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz*, «Daphnis», XXX, 2001, 159–218.
- , *Nicolò Minato: Werkverzeichnis*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004.
- , *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich, I: Von den Anfängen bis 1797*, Wien, Böhlau 2011.
- , *Giambattista Marinos Wort-Zucht-Peitschen und die Gegenreformation in Wien um 1655. Textedition und Kommentar*, Wien, Böhlau 2016.

- , *I filosofi nei libretti di Nicolò Minato*, in *La filosofia e la sua storia. Studi in onore di Gregorio Piaia*, 2 tomi, tomo I a cura di Marco Forlivesi, Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova 2017 («La filosofia e il suo passato», 64), 261–276.
- , *Bernardoni, Pietro Antonio*, in *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, Bd. I, hg. v. Stefanie Arend, Berlin-Boston, De Gruyter 2019, 564–571.
- NOVERRE, JEAN-GEORGES, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart-Lyon, Delaroché 1760.
- Österreich–Italien auf der Suche nach der gemeinsamen Vergangenheit/Italia–Austria. Alla ricerca del passato comune*, I: 1450–1796, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 1995.
- Œuvres de Fénelon, Archevêque de Cambrai, publiées d'après les manuscrits originaux et les éditions les plus correctes; avec un grand nombre de pièces inédites*, XX, Paris, J. A. Lebel 1824.
- OFFEN, KAREN, *Reclaiming the European Enlightenment for Feminism: Or Prolegomena to Any Future History of Eighteenth-Century Europe*, in *Perspectives on Feminist Political Thought in European History: From the Middle Ages to the Present*, ed. by Tjitske Akkerman and Siep Stuurman, London, Routledge 1998, 85–103.
- Opera Buffa in Mozart's Vienna*, ed. by Mary Hunter and James Webster, Cambridge, Cambridge University Press 1997.
- Opera in the Family Hapsburg*, in «Dwight's Journal of Music, a Paper of Art and Literature», XXIII/20–23, 1863–1864.
- L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1989 («Studi di musica veneta», 16).
- Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, hg. v. Marcus Chr. Lippe, Kassel, Bärenreiter 2007 («Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft», 9).
- OPITZ, MARTIN, *Buch von der deutschen Poeterey*, hg. v. Cornelius Sommer, Stuttgart, Philipp Reclam 1966.
- , *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, 5 Bde.; Bd. 1–4 hg. v. George Schulz-Behrend, Bd. 5 von Gudrun Bamberger und Jörg Robert, Stuttgart, Hiersemann 1968–2021.
- ORTIZ, AMPARO FELIPO, *La ascensión social de los Cervelló: de barones de Oropesa a condes de Cervelló y Grandes de España*, «Estudis. Revista de historia moderna», XXVIII, 2002, 241–260.
- OVER, BERTHOLD, *Paradigmen musikalischer Mobilität: Händels Pasticcis*, «Händel-Jahrbuch», LXV, 2019, 85–103.
- ÖZEL, ÇİĞDEM, *Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. Anhand von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) im Theatrummuseum Wien*, Masterarbeit, Universität Wien 2015.
- , *Insenzierte Eucharistieförmigkeit unter Kaiser Leopold I.*, in *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, 142–149.
- PAGE, JANET K., *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press 2014.

- , *Music at the Holy Sepulchre in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century*, in *Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740*, hg. v. Tassilo Erhardt, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 («Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung», 29; «Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse», 824), 231–252.
- PAISEY, DAVID L., *Deutsche Buchdrucker, Buchbändler und Verleger (1701–1750)*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz 1988 («Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen», 26).
- PALERMO, FRANCESCO, *I principii della Morale e Prudenza esposti a' Giovinetti colle Poesie del Metastasio*, Napoli, Tipografia Trani 1842.
- PANANTI, FILIPPO, *L'opera nuova (canto VII)*, in Id., *Il poeta di teatro: romanzo poetico in sesta rima*, 2 voll., Londra, P. Da Ponte 1808.
- PARADIS, ANNIE, *Don Giovanni ou la trajectoire du lièvre*, «L'Homme», XXXVI/138, 1996, 65–85.
- PARATORE, ETTORE, *L'«Andromaque» del Racine e la «Didone abbandonata» del Metastasio*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi 1973, 515–547.
- PASCAL, CARLO, *Della vita e delle opere di Ferdinando Galiani, Capitolo Primo*, «Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche», nuova serie, V, IX/30–31, agosto-settembre 1884, 601–650.
- PASSADORE, FRANCESCO, ROSSI, FRANCO, *Il Teatro San Benedetto di Venezia: cronologia degli spettacoli, 1755–1810*, Venezia, Fondazione Levi 2003.
- PASTORE STOCCHI, MANLIO, *Morire come un eroe di Metastasio*, «Filologia e critica», XXXI/3, maggio-agosto 2006, 261–273.
- PELLICCIA, CHIARA, *Letà di Filippo II Colonna (1689–1714): mecenatismo e collezionismo musicale, con un'ipotesi di ricostruzione del fondo musicale della Libreria Colonna*, Tesi di Dottorato, Università di Roma «Tor Vergata» 2013.
- PELLICCIA, EMILIA, *Francesco Borosini: vita e carriera di un tenore nel Settecento*, Tesi di Laurea, Università di Pavia 2017.
- , *Francesco Borosini (ca. 1690 – nach 1756). Leben und Karriere eines Tenors im Frühen Settecento*, «Musicologica Brunensia», LIII, 2018, 109–122.
- I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Luciano 2001.
- PERNERSTORFER, MATTHIAS J., *Vom Heiligen Grab der Pfarre Mödring zum Theatrum Sacrum der Horner Piaristen*, «Das Waldviertel», LXVII/2, 2018, 217–234.
- , *Karfreitagsratorien des 18. Jahrhunderts im Cistercienserstift Heiligenkreuz*, «Analecta Cisterciensia», LXVIII, 2018, 187–220.
- , *Wo bleibt die Barmherzigkeit? Oder: Allegorische Stücke zur vorösterlichen Bußzeit am Schultheater in Horn (Niederösterreich) im Kontext der pädagogischen Arbeit des Piaristen-Gymnasiums. Nebst einem Faksimile der lateinischen Perioche des Androtheus von 1722 und ihrer deutschen Übersetzung*, «Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft», XXIX, 2019, 175–222.

- , *Das geliebte Myrhenbüschlein. Von Paul I. Esterházy und dem Eisenstädter Kalvarienberg zu den Karfreitagsoratorien des Gregor Joseph Werner*, in *Gregor Joseph Werner (1693–1766). Aspekte seines Lebens*, hg. v. Martin Czernin, Eisenstadt 2020 («Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland», 164), 389–440.
- , “*Le Cinque Piaghe Di Christo*” von Nicolò Minato und Antonio Draghi (1677) und die Verehrung der Fünf Wunden Christi durch den Sternkreuzorden, «*Musicologica Brunensia*», LVII/2, 2022, 167–189.
- , *Geistliche Vorstellungen im barocken Eggenburg. Franz Rincolini und das Theatrum der Löblichen Bruderschaft Unserer Lieben Frau bei St. Michael*, «Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich», LXXXVII, 2021, 341–370.
- PERUTKOVÁ, JANA, «*Der glorreiche Nahmen Adami*». *Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien, Hollitzer 2015 («*Specula Spectacula*», 4).
- , *Vienna Kärntnertortheater Singers in the Letters from Georg Adam Hoffmann to Count Johann Adam von Questenberg. Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720–1740 (Part II)*, in *Musicians’ Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, ed. by Gesa zur Nieden and Berthold Over, Bielefeld, Transcript 2016 («*Mainzer Historische Kulturwissenschaften*», 33), 275–292.
- , *Von der mährischen Aristokratie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veranstaltete musikdramatische Aufführungen als Spiegel musikalischer Feste am Wiener Kaiserhof*, in *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618–1918*, 284–300.
- , “*Die glückliche Vorbedeutung*” und “*Aristheus*”: *Unknown Libretti of German-Language Operas Performed in the Kärntnertortheater in Vienna in 1741*, «*Musicologica Brunensia*», LIII, 2018, 121–153.
- , *Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part I). Methodological Questions on the Sepolcro in the Period of 1700–1760*, «*Musicologica Brunensia*», LIII/1, 2018, 79–96.
- , *Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part II). On the Issue of Transferring Sepolcri and the Possibilities of their Semi-Staged or Staged Performance*, «*Musicologica Brunensia*», LIII/Supplementum, 2018, 337–351.
- , *Klosterneuburger Librettodrucke aus dem 18. Jahrhundert – neu bewertet*, «*Musicologica Brunensia*», LVII/2, 2022, 5–27
- PETROBELLI, PIERLUIGI, *L’“Ermiona” di Pio Enea degli Obizzi e i primi spettacoli d’opera veneziani*, «*Quaderni della rassegna musicale*», III, 1965, 125–141.
- PEZZI, FRANCESCO, [recensione a *La pietra del paragone* di Rossini], «*Il corriere milanese*», XX/236, 28 settembre 1812, 940.
- PICH, FEDERICA, “*Con la propria mia voce parli*”. *Literary Genres, Portraits, and Voices in Giuseppe Betussi’s ‘Imagini del tempo’ (1556)*, «*Italian Studies*», LXIX, 2014, 51–74.

- PIEMONTESE, ANGELO MICHELE, *Persia e persiani nel dramma per musica veneziano*, in *Opera e libretto*, vol. II, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki 1993 («Studi di musica veneta»), 1–34.
- Pietro Metastasio *uomo universale (1698–1782)*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000 («Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte», 676).
- PINO PONGOLINI, FRANCESCA, *Il patriziato milanese e il censimento*, «Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», XXXVIII/1, 1985, 129–188.
- PIOVANO, FRANCESCO, *Un'opéra inconnu de Gluck*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IX/2, 1908, 231–281.
- PIPERNO, FRANCO, *L'opera in Italia nel secolo XVIII. Il teatro comico*, in *Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale, diretta da Alberto Basso*, II: *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Torino, UTET 1996, 135–166.
- PITARRESI, GAETANO, «*Isacco figura del redentore*» di Pietro Metastasio nelle intonazioni di Luca Antonio Predieri e di Niccolò Jommelli, in *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7–8 ottobre 2011), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea" 2014, 133–188.
- , *Le peregrinazioni di Scipione nelle corti degli Asburgo*, in *Apologhi morali. I drammi per musica di Apostolo Zeno*, 329–389.
- PLATOFF, JOHN, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», VII/2, 1989, 191–230.
- POLIN, GIOVANNI, «*Per la dovuta esecuzione della scrittura li patti tutti stabiliti alla buona direzione e vantaggio dell'impresa*». Due storie esemplari su tempi e modi della creatività nel dramma per musica (Venezia 1759 e 1762), in *Attraversamenti. Studi sul teatro e i generi para-teatrali fra Sette e Novecento*, a cura di Elena Randi, Padova, CLEUP 2012, 15–26.
- , *Tra maghe per amore, finte cameriere e semplici spiritose, note sui modelli drammaturgici musicali comici a Venezia e nella Serenissima negli anni quaranta del Settecento*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650–1750)*, 419–430.
- , *Nell'officina del librettista: autografi zeniani alla Biblioteca Marciana di Venezia*, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, 267–327.
- I Porcia. Avogari del vescovo di Ceneda, condottieri della Serenissima, principi dell'Impero*, atti del convegno (Vittorio Veneto, Castello vescovile, 9 aprile 1994) [Vittorio Veneto], Dario De Bastiani [1994].
- PROFETI, MARIA GRAZIA, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea 2009 («Commedia aurea spagnola e pubblico italiano», 7).
- PROMINCZEL, JOHANNES, *Die so genannten Sepolcri von Marc'Antonio Ziani*, «Musicologica Brunensia», XLIX/1, 2014, 61–72.

- PROSPERI, ADRIANO, VIOLA, PAOLO, *Dalla Rivoluzione inglese alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi 2000.
- «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». Antonio Draghi da Rimini a Vienna, atti del convegno internazionale di studi (Rimini, 5–7 ottobre 1998), a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca, LIM 2000.
- Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes: texte des pamphlet*, avec introduction, commentaires et index par François Lesure, tomes I et II, Gêneve, Minkoff 1984.
- QUITER, RAIMUND J., *Aeneas und die Sibylle. Die rituellen Motive im sechsten Buch der Aeneis*, Königstein, Hain 1984 («Beiträge zur klassischen Philologie», 162).
- RABY, PAOLO LUIGI, Recensione all'*Ezio* di Mercadante, «Gazzetta piemontese», [XIV]/17, 8 febbraio 1827, 101–102.
- RAFFAELLI, RENATO, *Il primo invito di Don Giovanni: maschere e travestimenti in Mozart-Da Ponte*, «Il Saggiatore Musicale», III/1, 1996, 71–103.
- , *Don Giovanni tra filologia e psicanalisi*, «Lares», LXV/3, 1999, 261–267.
- RAZUM, HANNES, *Theater und Feste im Leben Elisabeth Christines von Braunschweig, der Mutter Maria Theresias*, «Maske und Kothurn», XXVII, 1981, 281–311.
- Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, ed. by Ellen Rosand, Burlington, Ashgate 2013.
- REGLI, FRANCESCO, *Torino, Teatro Sutura: "La spia, o Il merciaiuolo americano", Melodramma del Cav. Felice Romani, Musica del M.^o Angelo Villanis*, «Il pirata. Giornale di letteratura, teatri e varietà», XV/ 37, 9 marzo 1850, p. 154.
- Die Relationen der Botschafter über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert*, hg. v. Joseph Fiedler, 2 Bde., Wien, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei 1866–67.
- RENKER, GUSTAV, *Das Wiener Sepolcro*, Dissertation, Universität Wien 1913.
- Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618–1918 / Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918*, hg. v. Werner Telesko, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 2017.
- Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, hg. v. Werner Telesko, Sandra Hertel, Stefanie Linsboth, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 2020 («Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts», 19).
- RICE, JOHN A., *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790–1792*, PhD Dissertation, University of California, Berkeley 1987.
- , *Rondò vocali di Salieri e di Mozart per Adriana Ferrarese*, in *I vicini di Mozart*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 7–9 settembre 1987), I: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1989 («Studi di musica veneta», 15), 185–209.
- , *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, The University of Chicago Press 1998.

- , *Bearbeitungen italienischer Opern für Wien 1765–1800*, in *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, 81–101.
- , *Mid-Eighteenth-Century Opera Seria Evoked in a Print by Marc'Antonio dal Re*, «Music in Art», XXIV/1–2, 2009, 153–164.
- , *Salieri's 'La secchia rapita' (1772): An Experiment in the Sustained Parody of Opera Seria*, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, 135–152.
- , *Elisabeth Vigée-Lebrun's Portrait of Giovanni Paisiello*, in *Artists and Musicians: Portrait Studies from the Rococo to the Revolution*, by Daniel Heartz (with contributing studies by Paul Cornelson and John A. Rice), ed. by Beverly Wilcox, Ann Arbor, Steglein Publishers 2014, 312–337.
- , *A Bohemian Composer Meets a Mozart Singer: Koželub's Rondò for Adriana Ferrarese*, in *Mozart in Prague: Essays on Performance, Patronage, Sources, and Reception*, ed. by Kathryn L. Libin, Prague, Mozart Society of America-Society for Eighteenth-Century Music- Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences 2016, 201–226.
- RITTER, MICHAEL, «*Man sieht der Sternen König glantzen*»: *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien, Praesens 1999.
- RIZZI, WILHELM GEORG, *Ein Theaterprojekt für den Kaiserlichen Hof von Antonio Beduzzi*, «Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege», LXV, 2011, 390–398.
- ROBBINS LANDON, HOWARD CHANDLER, *Some Notes on Haydn's Opera 'L'infedeltà delusa'*, «The Musical Times», CII, 1961, 356–357.
- ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO, *Teatro per musica nella Modena austro-estense, tra palazzo e città*, «Quaderni estensi. Rivista on line degli Istituti culturali estensi», II, 2010, 11–48.
- ROHLING, GERALDINE, *Exequial and Votive Practices of the Viennese Bruderschaften. A Study of Music and Liturgical Piety*, PhD Dissertation, Catholic University of America 1996.
- ROMAGNOLI, ANGELA, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*» ossia *Della scena di prigione nell'opera italiana (1690–1724)*, Lucca, LIM 1995.
- , *Galline, 'speculazioni' e pene d'amore. "La pazienza di Socrate con due mogli" di Minato e Draghi (1680)*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». *Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, 171–223.
- , *I Sacrifici di Silvio per la salute di Vienna, ossia La produzione viennese di Silvio Stampiglia*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa 2010, 119–157.
- , «*Va': della danza è l'ora*». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, in *La festa teatrale nel Settecento: dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, atti del convegno internazionale di studi (Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009), a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti, Lucca, LIM 2011, 77–103.

- , «*All'uso Mogollo*». *Das Reich der Moguln in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, in *Italian Opera in Central Europe*, III: *Opera Subjects and European Relationships*, 161–189.
- ROMANELLI, LUIGI, *Melodrammi dedicati alle alunne emerite dell'I. R. Collegio delle fanciulle in Milano con l'aggiunta d'alcune altre poesie e prose dello stesso autore*, 8 voll., Milano, Presso Luigi di Giacomo Pirola 1832–1833.
- ROMMEL, OTTO, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien, Anton Schroll & Co 1952.
- RONCONI, GIORGIO, *Il «ricovrato» Marco Forcellini familiare di Apostolo Zeno*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti già Accademia dei Ricovrati», CVII, 39–68.
- ROSAND, ELLEN, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press 1991.
- ROSSI, FABIO, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci 2018.
- ROSSINI, GIOACHINO, «*Mi lagnerò tacendo*»: *Unterschiedliche Vertonungen eines Textes von Pietro Metastasio für Singstimme und Klavier*, hg. v. Guido Johannes Joerg, 3 Bde., Köln, Dohr 2009–2018.
- ROVANI, GIUSEPPE, *Storia delle lettere e delle arti in Italia . . . ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, tomo II, Milano, Borroni e Scotti 1856.
- RÜDIGER, MICHAEL, *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock*, Regensburg, Steiner & Schnell 2003.
- RUDIN, BÄRBEL, *Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann. Jurist, Bühnenchef, Stückeschreiber – Versuch über eine Gründerfigur des Wiener Theaters*, in *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, 271–301.
- RUMPH, STEPHEN, *The Sense of Touch in 'Don Giovanni'*, «*Music & Letters*», LXXXVIII/4, 2007, 561–588.
- RUSSO, FRANCESCO PAOLO, *Su alcuni libretti metastasiani intonati da Saverio Mercadante*, in *Metastasio nell'Ottocento*, a cura di Francesco Paolo Russo, Roma, Aracne 2003, 61–79.
- SALA DI FELICE, ELENA, *L'arbitro dei destini: ideologia e drammaturgia in Metastasio*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo 1980, 223–241; poi in EAD., *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli 1983, 149–168, e EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne 2008, 151–171.
- , *Alla vigilia del Metastasio: Zeno*, in *Metastasio*, atti del convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Roma, 25–27 maggio 1983), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1985, 79–109.
- , *Metastasio e Galuppi a Vienna*, in *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale (Venezia 28–30 ottobre 1985), a cura di Maria Teresa Muraro e Franco Rossi, Firenze, Olschki 1986, 257–277.

- , *Dagli "Inganni felici" allo specchio delle virtù*, «Intersezioni», IV/1, 1986, 51–71.
- , *Zeno: dal teatro impresariale al teatro di corte*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, 65–114.
- , *Zeno, Metastasio e il teatro di corte*, in *Österreich-Italien auf der Suche nach der gemeinsamen Vergangenheit/Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune*, I: 1450–1796, 523–567.
- SAMMER, MARIANNE, *Oratorium und Fastenmeditation im funktionalen Kontext*, in *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock*, hg. v. Wolfgang Ruf, Bert Siegmund und Frieder Zschoch, Blankenburg, Stiftung Kloster Michaelstein 2001, 81–91.
- SANTANGELI, GIOVANNI SAVERIO, VINTI, CLAUDIO, *Le traduzioni del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1981.
- SARTORI, CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli 1990–1994.
- SAUNDERS, HARRIS SHERIDAN, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678–1714): The Teatro Grimani Di San Giovanni Grisostomo*, PhD Dissertation, Harvard University 1985.
- SAUNDERS, STEVEN, *The Emperor as Artist. New Discoveries Concerning Ferdinand III's Musical Compositions*, «Studien zur Musikwissenschaft», XLV, 1996, 7–31.
- , *The Antecedents of the Viennese Sepolcro*, in *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowry, Andrea Luppi, e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 1997, 61–83.
- SCANDOLA, ANTONIO, *Giovanni Pindemonte (l'uomo, il cittadino, il poeta)*, in *Annuario del R. Liceo-Ginnasio classico "Giosuè Carducci" di Pola*, pubblicato alla fine dell'anno scolastico 1925–1926, nuova serie, anno VIII, Pola, Francesco Rocco 1926, 55–131.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Goldoni «avant et après la lettre» (divagazioni proemiali)*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650–1750)*, 25–39.
- , *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio 2018.
- SCHÄFFLER, RUDOLF, *Heinrich Rademin*, Phil. Dissertation, Universität Wien 1932.
- SCHEIB, WILFRIED, *Die Entwicklung der Musik Berichterstattung im Wienerischen Diarium von 1703–1780 mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Oper*, Phil. Dissertation Universität Wien 1950.
- SCHAITLER, IRMGARD, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn, Ferdinand Schöningh 2005 («Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik», 12).
- , *Martin Opitz und Heinrich Schütz: "Dafne" – ein Schauspiel*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXVIII/3, 2011, 205–226.
- SCHENK, ELEONORE, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters (1710–1748)*, Phil. Dissertation, Universität Wien 1969.
- SCHERER, JACQUES, *La dramaturgie classique en France*, Saint Genouph, Lizet 2001.
- SCHUTZ, MARTIN, «... hinter Ihrer Käyserlichen Majestät der Päbtlische Nuncius, Königl. Spanischer und Venetianischer Abgesandter». *Hof und Stadt bei den Fronleichnamsprozessionen im*

- frühneuzeitlichen Wien*, in *Kaiserhof – Papsthof (16.–18. Jahrhundert)*, hg. v. Richard Bösel, Grete Klingenstein und Alexander Koller, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2006, 173–204.
- SCHINDLER, OTTO G., *Die Libretto-Sammlung des Stiftes Klosterneuburg*, «Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien», XXIII–XXV, 1967–1969, 183–197.
- , *“Arlequin” a “Don Quichotte” na Šumavě: Rakouské prameny ke krumlovskému zámeckému divadlu knížat ze Schwarzenbergu*, «Jihočeský sborník historický», LXIII, 1994, 61–68.
- , *Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers: Johann Wolfgang Haymerle, Metastasio erster «Opera-Meister zu Wien»*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698–1782)*, 73–114.
- SCHINO, MIRELLA, *Diderot a Lampedusa*, «Teatro e Storia», XXVIII, 2007, 145–173.
- SCHMIDT-BRENTANO, ANTONIO, *Kaiserliche und k.k. Generale (1618–1815)*, [Wien], Österreichisches Staatsarchiv 2006.
- SCHNETTGER MATTHIAS, *Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga: Eleonora die Ältere und Eleonora die Jüngere*, in *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Bettina Braun, Katrin Keller und Matthias Schnettger, Wien, Böhlau 2016 («Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung», 64), 117–140.
- SCHNITZLER, RUDOLF, *The Viennese Oratorio and the Work of Lodovico Ottavio Burnacini*, in *L'Opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, 217–237.
- , *From Sepolcro to Passion Oratorio. Tradition and Innovation in the Early Eighteenth-Century Viennese Oratorio*, in *The Maynooth International Musicological Conference 1995. Selected Proceedings*, vol. I, ed. by Patrick F. Devine, Harry White, Dublin, Four Courts Press 1996 («Irish musical studies», 4–5), 392–410.
- SCHÖNFELD, IGNAZ VON, *Adelsschematismus des österreichischen Kaiserstaates*, Wien, Carl Schaumburg 1824.
- SCHREIBER, RENATE, *Ein neuer Seneca. Elias Schiller, Praeceptor der Söhne von Kaiser Ferdinand II.*, «Frühneuzeit-Info», XXIV, 2013, 61–67.
- , *Mit Degen und Feder: Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662) als Verfasser italienischer Gedichte*, in *Fürst und Fürstin als Künstler. Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung*, hg. v. Annette C. Cremer, Matthias Müller, Klaus Pietschmann, Berlin, Lukas 2018 («Schriften zur Residenzkultur», 11), 239–259.
- SCHRÖDER, DOROTHEA, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- SCHWEICKHARDT, FRANZ XAVIER JOSEPH (RITTER VON SICKINGEN), *Darstellung des Erzherzogthums Oesterreich unter der Ens, durch umfassende Beschreibung aller Burgen, Schlösser, Herrschaften, Städte, Märkte, Dörfer, Rotten &c. &c. topographisch-statistisch-genealogisch-historisch bearbeitet und nach den bestehenden vier Kreis-Viertel alphabetisch gereihet*, Wien, P. P. Mechitaristen 1833.

- SCHWERDLING, JOHANN, *Geschichte des uralten und seit Jahrhunderten um Landesfürst und Vaterland hochverdienten, theils fürstlichen, theils gräflichen Hauses Starhemberg*, Linz, Feichtinger 1830.
- SEGRE, CESARE, *Le strutture implicanti*, in *Crisi del sapere e nuova razionalità. Psicanalisi linguistica economia: sulla transizione*, a cura di Virginia Finzi Ghisi, Bari, De Donato 1978, 77–95, poi in ID., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi 1979, 71–84.
- , *Narratology and Theater*, «Poetics Today», II/3, 1981, 95–104, trad. it. *Narratologia e teatro*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di Giulio Ferroni, Napoli, Liguori 1981, poi in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi 1984, 15–26.
- SEIFERT, HERBERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider 1985 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 25).
- , *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag 1988 («Drama per musica», 2).
- , *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, 1–15 (poi in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, 703–713).
- , *Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux*, in *Johann Joseph Fux-Symposium '91. Bericht*, hg. v. Rudolf Flotzinger, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1992 («Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten», 9), 57–62 (poi in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, 503–509).
- , *Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit*, in *Akademie und Musik. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag*, hg. v. Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross und Thomas Sick, Saarbrücken 1993 («Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft», N.F. 7), 215–223.
- , *Italianische Oper des Barock in Österreich*, in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca / Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland*, 105–114 (poi in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, 91–98).
- , *The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII–XVIII)*, atti del convegno internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997), a cura di Paola Besutti, Firenze, Olschki 2002 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 35), 489–511 (poi in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, 765–782).
- , *'Teti' in Venice (1639), Mantua (1652), Paris (1654) and Vienna (1656). Obvious and Hidden Relations*, in *Les noces de Pélée et de Thétis, Venise, 1639 – Paris, 1654 / Le nozze di Teti e di Peleo, Venezia, 1639 – Parigi, 1654*, 173–181 (poi in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, 737–743).
- , *Rapporti tra commedia dell'arte e musica alla corte cesarea*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, 133–145 (poi in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und*

18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge, 439–450).
- , *Das Sepolcro. Ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle*, in *Die Wiener Hofmusikkapelle*, III: *Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hg. v. Hartmut Krones, Theophil Antonicek und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien, Böhlau 2011, 163–173 (poi in Id., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, 783–790).
 - , *Kirchers Kompositionsschüler an den Habsburgerhöfen: Organisten und Kaiser*, in *Steinbruch oder Wissensgebäude? Zur Rezeption von Athanasius Kirchers "Musurgia universalis" in Musiktheorie und Kompositionspraxis*, hg. v. Melanie Wald-Fuhrmann («Bibliotheca Helvetica Romana», 34), Basel, Schwabe 2013, 131–141.
 - , *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer 2014 («Summa Summarum», 2).
 - , *Oratorien, Sepolcri und Ordens theater in Österreich*, in *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, 135–141.
 - , *Die Brüder Ferdinand III. und Leopold Wilhelm, ihre Stellung zu ihrem Lehrer Giovanni Valentini, zur Dichtung und zur Musik*, «Musicologica Brunensia», LIII, 2018/Supplementum, 5–18.
- SENICI, EMANUELE, *Mayr e il Metastasio: un contesto per "Demetrio"*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, atti del convegno internazionale di studio (Bergamo, 16–18 novembre 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo 1997, 285–307.
- SERIANNI, LUCA, *Libretti verdiani: quel che resta di Metastasio*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, atti del IV convegno ASLI – Associazione per la storia della lingua italiana (Sanremo, 29–30 aprile 2004), a cura di Elisa Tonani, Firenze, F. Cesati 2005, 91–104, poi in Id., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino 2018, 293–309.
- SERRALTA, FRÉDERIC, *Temas de "La vida es sueño" en dos comedias de Solís ("Las Amazonas" y "El Alcázar del secreto")*, in *Calderón*, actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8–13 junio 1981), vol. I, edit. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC 1983, 1319–1329.
- SETTEMBRINI, LUIGI, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli*, vol. III, Napoli, Antonio Morano 1872.
- SIMON, SHERRY, *Cities in Translation*, London, Routledge 2012.
- SIVAN, HAGITH, *Galla Placidia. The Last Roman Empress*, Oxford, Oxford University Press 2011 («Women in Antiquity»)
- SLOUKA, PETR, *Hudebnédramatické dílo Johanna Heinricha Schmelzera (1620/23–1680)*, Disertační práce, Vysoké učení v Brně 2019.
- SMITHER, HOWARD E., *A History of the Oratorio*, I: *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, University of North Carolina Press 1977.

- SOLACINI, CLAUDIA, *La raccolta di stampe di Ubaldo Zanetti (1698–1769)*, «Il Carrobbio: rivista di studi bolognesi», XXXVIII, 2012, 89–100.
- SOMMER-MATHIS, ANDREA, *Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteiprotokolle bis 1740*, «Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Ergänzungsband», XI, 1992.
- , «*Tu felix Austria nube*». *Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag 1994.
- , *Theatrum und Ceremoniale. Rang und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*, in *Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Jörg-Jochen Berns und Thomas Rahn, Tübingen, De Gruyter 1995 («Frühe Neuzeit», 25), 511–533.
- , *Il lamento di Metastasio: Metastasio and the Viennese Theatre in a Changing Society*, in *Metastasio at Home and Abroad*, ed. by Don Neville, London, Canada, Department of Music History, Faculty of Music, University of Western Ontario 1996 («Studies in Music from the University of Western Ontario», 16), 51–85.
- , *Don Quijote auf der Wiener Bühne*, in *Denkmodelle*, Akten des Achten Spanisch-Österreichischen Symposions (Tarragona, 13.–18. Dezember 1999), hg. v. Jordi Jané, Tarragona, Universitas Tarraconensis 2000 («Sonderheft», 1), 95–120.
- , *Theater in Wien vom 16. zum 18. Jahrhundert*, in *Wien. Geschichte einer Stadt, II: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, hg. v. Peter Csendes und Ferdinand Opll, Wien-Köln-Weimar 2003, 507–524.
- , *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*, in *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, edit. Antonio Álvarez-Ossorio, Bernardo J. García García y Virginia León Sanz, Madrid, Fundación Carlos de Amberes 2007, 181–198.
- , *The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena*, «Music in Art», XVII/1–2, Spring-Fall 2007, 70–96.
- , *Musica, Pittura e Poesia. Musikalische Mythen aus der Antike in den Libretti des Wiener Kaiserhofes*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», XI, 2009, 129–153.
- , *Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745. Ein Wendepunkt?*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, 109–123.
- , *Pietro Metastasio/Domenico Sarro u. a., "Didone abbandonata". Eine Opera seria*, in *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890*, hg. v. Daniel Winkler, Sabine Schrader und Gerhild Fuchs, Berlin, Theater der Zeit 2015 («Recherchen», 118), 191–211.
- , *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper*, «Divadelní Revue», II, 2015, 139–152.
- , *Ein überraschender Fund im Sammlungsbestand der Handzeichnungen des Wiener Theatersmuseums. Bühnenbilder aus der Wiener Werkstatt der Galli Bibiena für ein mäbrisches Adelstheater*,

- in *25 Jahre Theatermuseum im Palais Lobkowitz*, hg. v. Christiane Mühlegger-Henhapel, Wien, Holzhausen 2016 («Schriften des Theatermuseums»), 91–103.
- , *Visiones del poder en un ambiente pastoril. La residencia estival de la Favorita como lugar festivo de los Habsburgo*, in *Visiones de un Imperio en fiesta*, edit. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, Madrid, Fundación Carlos de Amberes 2016, 341–360.
- , *La Favorita festeggiante: The Imperial Summer Residence of the Habsburgs as Festive Venue*, in *Architectures of Festival in Early Modern Europe. Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space*, ed. by J. R. Mulryne, Krista De Jonge, Pieter Martens, R. L. M. Morris, London-New York, Routledge 2018, 275–298.
- , *Von der höfischen zur öffentlichen Oper. Die Anfänge des Kärntnertortheaters als Opernbühne in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Geschichte der Oper in Wien, I: Von den Anfängen bis 1869*, 76–99.
- , *Barockes Kulissen- und Maschinentheater*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, 231–266.
- SOMMER-MATHIS, ANDREA, ZSOVÁR, JUDIT, «*Didone abbandonata*»-Aufführungen am Wiener Kärntnertortheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in *Didone come soggetto nel dramma per musica*, 213–232.
- SPÁČILOVÁ, JANA, *Unbekannte Brünner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740*, «Musikologische Brunensia», XLIX/1, 2014, 137–161.
- SPECK, CHRISTIAN, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung*, Turnhout, Brepols 2003 («Speculum Musicae», 9).
- Spettacolo barocco! Performanz, Translation, Zirkulation*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis, Elisabeth Großegger und Katharina Wessely, Wien, Hollitzer 2018.
- Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke und Rudi Risatti, Petersberg, Michael Imhof 2016.
- SPIELMAN, JOHN P., *Leopold I. Zur Macht nicht geboren*, Graz-Wien, Verlag Styria 1981.
- Spieltexte der Wanderbühne*, hg. v. Alfred Noe, Berlin, De Gruyter 1999.
- STANGALINO, SARA ELISA, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna 2011.
- STENDHAL [HENRI BEYLE], *Vie de Rossini*, Paris, Auguste Boulland 1824.
- STIFFONI, GIAN GIACOMO, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio 2008, 9–67.
- Stift Dürnstein. 600 Jahre Kloster und Kultur in der Wachau*, hg. v. Helga Penz und Andreas Zajic, Waidhofen an der Thaya, Waldviertler Heimatbund 2010 («Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes», 51).
- STOLLBERG-RILINGER, BARBARA, *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, München, Beck 2017.
- STRAZZI, FRANCESCA, *Francesca Manzoni la poetessa dell'Imperatrice*, «Rivista di Letteratura italiana», XXIII, 2005, 143–154.

- STROHM, REINHARD, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, 2 Bde., Köln, Volk 1976 («Analecta Musicologica», 16/1–2).
- , *Handel's Pasticcis*, in *Essays on Handel & Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press 1985, 164–211.
- , *Leonardo Vinci's 'Didone abbandonata' (Rome 1726)*, in *Essays on Handel and Italian Opera*, 213–224.
- , *L'opera italiana nel Settecento*, traduzione dal tedesco di Leonardo Canevari e Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio 1991.
- , *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Newhaven and London, Yale University Press 1997.
- , *Antonio Salvi's 'Amore e maestà' and the "funesto fine" in opera*, in Id., *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Newhaven and London, Yale University Press 1997, 165–176.
- , *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki 2008.
- , *Memories of Ancient Rituals in Early Opera*, in *Body, Performance, Agency, and Experience*, ed. by Angelos Chaniotis, Silke Leopold, Hendrik Schulze, Eric Venbrux, Jan Weinhold, Geoffrey Samuel, Wiesbaden 2010 («Ritual Dynamics and the Science of Ritual», 2), 109–126.
- , *Die Sünden der Herrscher: Phaedra und Hippolytus in der Hofoper des 18. Jahrhunderts*, in *Ereignis und Exegese, Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. v. Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer, Tobias Plebuch, Schliengen, Argus 2011, 313–324.
- , *Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern*, in «*Per ben vestir la virtuosa*». *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hg. v. Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen, Argus 2011, 62–79.
- , *Iphigenia's Curious "ménage à trois" in Myth, Drama and Opera*, in *(Dis)embodying Myths in Ancien Régime Opera. Multidisciplinary Perspectives*, ed. by Bruno Forment, Leuven, Leuven University Press 2012, 117–138.
- , «*Le roi caché: Incognito in the "dramma per musica"*», «*Il Saggiatore musicale*», XXIII/2, 2016, 163–188.
- , *Rituals in Metastasio's 'Didone abbandonata'*, in *Didone come soggetto nel dramma per musica*, 15–25.
- , *Türken, Inder, Indianer: Abstufungen des Zivilisationsmythos im Musiktheater der Händelzeit*, «*Händel-Jahrbuch*», LXV, 2019, 35–47.
- , *Italian Pasticcio Opera, 1700–1750: Practices and Repertoires*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*, ed. by Berthold Over and Gesa zur Nieden, Bielefeld, Transcript 2021 («*Mainzer Historische Kulturwissenschaften*», 45), 45–68.

- , *Das Musikrepertoire der italienischen Opern am Kärntnertortheater (1728–1748): Ein erster Bericht*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, 485–604.
- , “*Sogni fatti in presenza della ragione*”. *The Passions and Metastasio*, in *Parole del Metastasio: Opera and Emotions in 18th-Century Europe*, a cura di José María Domínguez Rodríguez e Valentina Anzani, Lucca, LIM (in press).
- STROPPA, SABRINA, «*Fra notturni sereni*». *Le azioni sacre del Metastasio*, Firenze, Olschki 1993.
- STURMBERGER, HANS, *Der habsburgische “Princeps in compendio” und sein Fürstenbild*, in *Historica. Studien zum geschichtlichen Denken und Forschen*, hg. v. Hugo Hantsch, Eric Voegelin, Franco Valsecchi, Wien-Freiburg-Basel, Herder 1965, 91–116.
- SVANDRLIK, RITA, *Il teatro di lingua tedesca tra Naturalismo e Restaurazione*, «Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente», III, 2014, 341–370.
- Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum, edidit Academia Caesarea Vindobonensis*, 9 voll., Vindobona, Geroldi 1897.
- TALBOT, MICHAEL, *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XVIII, 1982, 1–50.
- TAMBURINI, ELENA, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659–1689, con un’ipotesi di ricostruzione del teatro piccolo elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma, Bulzoni 1997.
- TAMMERN, BJÖRN R., «*Formare un nuovo originale*». *Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasio*, «Die Musikforschung», LIX, 2, 2006, 107–133.
- TANNER, MARIE, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven-London, Yale University Press 1993.
- Teatro classico italiano antico e moderno, ovvero Il Parnaso teatrale*, Lipsia, Fleischer 1829.
- Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, atti del VII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII (Lovenò di Menaggio, 15–17 luglio 1997), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowj, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 1999.
- TELESKO, WERNER, *Die «aufgeführte» Kaiserin. Maria Theresia und die habsburgische Herrscherrepräsentation*, in *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, 425–451.
- TELLINI, GIULIA, *L’officina sperimentale di Goldoni. Da “La donna volubile” a “La donna vendicativa”*, Firenze, Società editrice fiorentina 2020.
- TESSING SCHNEIDER, MAGNUS, *The Original Portrayal of Mozart’s Don Giovanni*, London, Routledge 2021.
- TEUBER, OSKAR, *Das K.K. Hofburgtheater seit seiner Begründung*, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1896 («Die Theater Wiens», 2/1).

- Teutsche Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegirten Wienerischen Theatro [...] gesungen worden: Cod.ms. 12706–12709 der Wiener Nationalbibliothek*, hg. v. Max Pirker, Leipzig-Wien-Prag, Strache 1927–1929.
- Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, hg. v. Brigitte Marschall, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 2002 («Maske und Kothurn», 48).
- Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, hg. v. Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, Wien-Prag, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 («Theatergeschichte Österreichs», X/6).
- THEOBALD, RAINER, *Frühe Libretti als Ereignis-Dokumente. Bemerkungen zu einer Sammlung von Textbüchern des barocken Musiktheaters*, in *Theater am Hof und für das Volk*, 179–202.
- Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by Rainer Schulte and John Biguenet, Chicago, University of Chicago Press 1992.
- T'HOOFT, SIGRID, "Italianità" in Brussels around 1650: The Opera 'Ulisse all'Isola di Circe' by Giuseppe Zamponi, in *Italian Opera in Central Europe 1614–1780, II: Italianità: Image and Practice*, 87–102.
- TIPPELSKIRCH, XENIA, *Die Indexkongregation und die Würde der Frauen: Cristofano Bronzini, "Della dignità e nobiltà delle donne"*, in *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, hg. v. Anne-Marie Bonnet und Barbara Schellewald, Köln-Weimar-Wien, Böhlau 2004 («ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte», 1), 235–262.
- TOCCHINI, GERARDO, *Libretti napoletani, libretti toscoro-mani: nascita della commedia per musica goldoniana*, «Studi Musicali», XXVI, 1997, 377–415.
- «Il tranquillo seren del secol d'oro». Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, Milano, Ricordi 1984.
- TRAVISONNI, CHIARA, *Ranuccio II e lo sfarzo del potere*, in *Il dovere della festa. Effimeri barocchi e farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628–1750)*, catalogo della mostra, a cura di Francesca Magri e Carlo Cambriani, Parma, Step 2018, 63–79.
- TUFANO, LUCIO, "Nina o sia La pazza per amore" di Giovanni Paisiello: testo e contesto, genesi e metamorfosi, Tesi di Dottorato, Università di Pavia 2000.
- , *Vienna 1763: Calzabigi, Coltellini e "Ifigenia" in una lettera inedita di Pietro Metastasio*, in «*Et facciam dolci canti*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni e Annunziato Pugliese, 2 voll., Lucca, LIM 2003, 873–893.
- , *La clemenza di Silla. Paradossi della tirannide e mutamenti del gusto sulla scena musicale europea, 1772–1802*, in GIOVANNI DE GAMERRA, "Lucio Silla". "Lucio Cornelio Silla dittatore", a cura di Lucio Tufano, Treviso, Diastema 2012, 143–211.
- , *I viaggi di Orfeo. Musiche e musicisti intorno a Ranieri Calzabigi*, Roma, Edicampus 2012.

- , *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica*, III: 1754–1755, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio 2016, 9–125.
- , *L'intermezzo, Napoli e l'Europa*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. La musica*, direttore scientifico Sandro Cappelletto, Roma, Treccani 2018, 269–278.
- , *Tears for Nina. Emotion and Compassion, from the Stage to the Audience*, «LIR.journal» XI, 2019, 47–65.
- TURRINI, MIRIAM, *Il 'giovine signore' in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del collegio ducale di Parma*, Bologna, Clueb 2006.
- URBANI, SILVIA, *Il "Venceslao" di Zeno e Caldara (1725): invenzione del dramma, tradizione del testo, libretto e partitura*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna 2017.
- , *Il "Caio Mario in Minturno", gli abbozzi, l'interprete, l'allestimento mancato (Vienna, 1725) e le «ostinate effusioni sanguinee» di Apostolo Zeno*, in *Viaggi italo-francesi. Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, Lucca, LIM 2020, 11–24.
- , *Il "Venceslao" di Apostolo Zeno: fonti dichiarate, remote e sottaciute*, «Quaderni del San Pietro a Majella», I, 2020, 73–86.
- USULA, NICOLA, *"Cavato dal spagnolo e dal francese": fonti e drammaturgia del "Carceriere di sé medesimo" di Lodovico Adimari e Alessandro Melani (Firenze 1681)*, Pisa, Pacini 2018.
- , *"Qual linea al centro": New Sources and Considerations on 'L'incoronazione di Poppea'*, «Il Saggiatore musicale», XXVI/2, 2019, 23–59.
- , *"Tanto che gl'ascoltanti possino vedere": azione e gestualità nei libretti profani di Antonio Draghi*, «Biblioteca Teatrale», CXXXIII/1, 2020/1, 259–288.
- , *"La forza del naturale tradotta dallo spagnolo": su un'ignota revisione italiana de "La fuerza del natural" di Agustín Moreto e Jerónimo de Cáncer a Vienna*, in *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e Oltralpe (secoli XVI–XVIII)*, a cura di Fausta Antonucci e Salomé Vuelta García, Firenze, Firenze University Press 2020 («Studi e saggi», 209), 381–398.
- , *"Dafne in alloro" di Benedetto Ferrari: drammaturgia 'alla veneziana' per Ferdinando III (Vienna 1652)*, «Recercare», XXXIII/1–2, 2021, 67–119.
- , *Notes on the Music Manuscript for 'Il ritorno d'Ulisse in patria' in the Music Collection of Leopold I in Vienna*, in *Monteverdi's Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, ed. by Ellen Rosand and Stefano La Via, London, Routledge 2022, 115–146.
- VALENTE, MARIO, *I viaggi di "Didone" da Napoli a Venezia a Roma*, in *Il canto di Metastasio*, 701–730.
- DE VAN, GILLES, *Les jeux de l'action: la construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, «Paragone. Letteratura», XLIX-3/19–20, 1998, 3–55.
- , *Il groviglio dell'intreccio: appunti sulla drammaturgia di Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena, e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Maria Caira Lumetti, Roma, Aracne 2001, 161–172.
- Venezia e il melodramma nel Settecento*, I, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1978 («Studi di musica veneta, 6»).

- VENIER, MATTEO, *Un allievo di Ciriaco de' Persi: Aurelio Amalteo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVI, 2007–2008, 323–358.
- VIALE FERRERO, MERCEDES, *Le didascalie sceniche nei drammi per musica di Zeno*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, 271–285.
- VIDAL, ANTOINE, *Les instruments à archet. Les feseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen. Suivi d'un catalogue général de la musique de chambre*, Paris, J. Claye 1876.
- Vincenzo Bellini: carteggi*, a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki 2017.
- Vita, o sia Storia del fu Abate Pietro Metastasio, scritta dall'Abate Gianfranco Altanesi*, 69–208 [recte 108], biografia posta in appendice (con paginazione autonoma) a *Opere postume del Signor Abate Pietro Metastasio, Poeta Cesareo, giusta le ultime Correzzioni, ed aggiunte dell'Autore*, Venezia, Dalle stampe di Antonio Zatta 1784 («Opere», vol. VII).
- VLAD, ROMAN, *Metastasio e la scuola viennese*, in *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, a cura di Mario Valente e Erika Kanduth, Roma, Artemide 2003, 3–20.
- WARD, ADRIENNE, *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage*, Lewisburg, Bucknell University Press 2010.
- WEAVER, ROBERT LAMAR, WRIGHT-WEAVER, NORMA, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590–1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators Inc. 1978.
- WEAVER, ROBERT LAMAR, WRIGHT WEAVER, NORMA, *A Chronology of Music in the Florentine Theater: 1751–1800: Operas, Prologues, Farces, Intermezzos, Concerts, and Plays with Incidental Music*, Warren, Harmonie Park Press 1993.
- WEBER, MAX, *Typen der Herrschaft*, hg. v. Andrea Maurer, Stuttgart, Reclam 2019 («Reclams Universalbibliothek», 1953⁸).
- WEILEN, ALEXANDER VON, *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater*, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1899 («Die Theater Wiens», 1).
- , *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien, A. Hölder 1901 («Schriften des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen»).
- WEISS, PIERO, *Teorie drammatiche e 'infranciosamento': motivi della 'riforma' melodrammatica nel primo Settecento*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, vol. II, Firenze, Olschki 1982, 273–296.
- WHITE, HARRY, *The Sepulcro Oratorios. An Assesment*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austria-Italian Baroque*, 164–230.
- , «*Et in Arcadia ego*». *Fux and the Viennese Sepulcro Oratorio*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, 213–228.

- Wien *Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, hg. v. Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher und Helmuth Kretschmer, Wien-Berlin, LIT 2011 («Geschichte der Stadt Wien», 7).
- Das Wiener Kärntnertheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, hg. v. Andrea Sommer-Mathis und Reinhard Strohm, Wien, Hollitzer 2023 («Specula Spectacula», 14).
- Die Wiener Passion. Die gotischen Passionstafeln des verbrannten Chorgestühls zu St. Stephan in Wien*, hg. v. Paul Walter Stix und Lucca Chmel, Wien, Herold 1950.
- WIESEND, REINHARD, *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung – Form und Satztechnik – Inhaltsdarstellung. Mit einer Biographie und einem Quellenverzeichnis der Opern*, Tutzing, H. Schneider 1984 («Würzburger Musikhistorische Beiträge», 8).
- WIESMANN, SIGRID, *Das Wiener Sepolcro*, in *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. v. Albert Gier, Heidelberg, Winter 1986.
- WILSON, KATHLEEN, *The Female Rake: Gender, Libertinism, and Enlightenment*, in *Libertine Enlightenment: Sex Liberty and Licence in the Eighteenth Century*, ed. by Peter M. Cryle and Lisa O'Connell, New York, Palgrave Macmillan 2003, 95–111.
- WITZENMANN, WOLFGANG, *Domenico Mazzocchi 1592–1665. Dokumente und Interpretationen*, Köln-Wien, Böhlau 1970 («Analecta musicologica», 8).
- WOLFF, HELLMUTH CHRISTIAN, *Die Barockoper in Hamburg: 1678–1738*, 2 Bde., Wolfenbüttel, Mösel 1957.
- , *L'opera nell'opera: "L'Amore in musica" di Antonio Boroni (Venezia 1763)*, «Nuova rivista musicale italiana», XIV/1, 1980, 27–51.
- WOYKE, SASKIA MARIA, *Pietro Andrea Ziani. Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento*, Frankfurt am Main, Lang 2008 («Perspektiven der Opernforschung», 16).
- ZÁLOHA, JIŘÍ, *Premiéra opery Giuseppe Scarlattibo v Českém Krumlově roku 1768*, «Hudební věda», IX, 1972, 156–159.
- ZANE, MASSIMO, *Oratorii al SS. Sepolcro e immaginario barocco. Aspetti dell'espressionismo fastoso delle devozioni musicali leopoldine*, in «Il tranquillo seren del secol d'oro», 197–208.
- ZECHMEISTER, GUSTAV, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Graz-Wien-Köln, Böhlau 1971 («Theatergeschichte Österreichs», III/2).
- ZEDLER, ANDREA, *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldaras Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*, Wien, Böhlau 2020 (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Institut in Rom, 5).
- ZEITLIN, FROMA I., *Art, Memory, and Kleos in Euripides' Iphigenia in Aulis*, in *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, ed. by Barbara Goff, Austin, University of Texas Press 1995, 174–201.
- ZENO, APOSTOLO, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo. Nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi; e si ragiona di libri*,

- d'iscrizioni, di medaglie, e d'ogni genere d'erudita antichità*, 3 voll., Venezia, Pietro Valvasense 1752.
- , *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano istorico e poeta cesareo nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi, e si ragiona di libri, d'iscrizioni, di medaglie e d'ogni genere d'erudita antichità, seconda edizione, in cui lettere già stampate si emendano, e molte inedite se ne pubblicano*, 6 voll., Venezia, Francesco Sansoni 1785.
- , *Poesie drammatiche*, parte I: *Venezia e oltre (1696–1717)*, 2 voll., edizione critica a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe, Vienna, Böhlau 2021.
- , *Poesie drammatiche*, parte II: *Al servizio cesareo (1718–1730)*, 2 voll., edizione critica a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe, Vienna, Böhlau (di prossima uscita).
- , *Poesie sacre (1719–1737)*, a cura di Adriana De Feo e Alfred Noe, Vienna, Böhlau (di prossima uscita).
- ZIINO, AGOSTINO *et alii*, *Le quattro versioni dell'“Ezio” di Niccolò Jommelli*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki 1983, 239–265.
- ZUBER, ORTRUN, *Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama*, in *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, ed. by Ortrun Zuber, Oxford, Pergamon Press 1980.
- Zur Geschichte der königlichen Hoftheater in Wien*, «Monatschrift für Theater und Musik», IV, 1858, 76–77.
- Zur Geschichte der Musik in Wien*, «Allgemeine Wiener Musik-Zeitung», CXXXIX, 20. November 1841, 577–578.
- 300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des “letzten” Habsburgers*, hg. v. Stefan Seitschek, Herbert Hutterer, Gerald Theimer, Wien, Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchiv 2011.

INDICE DEI NOMI

A

- Abati, Antonio 24–25
Abbado, Elena 15, 271–287
Abos, Girolamo 569, 580
Adolfati, Andrea 103
Afflisio, Giuseppe 615
Agolini, Luca 448
Agostino d'Ipbona (santo) 245–246
Aiblinger, Johann Caspar 35, 38
Albinoni, Tomaso 15, 292, 343, 348, 420, 500
Albrizzi, Girolamo 329
Aldobrandini, Olimpia 156
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d' 656
Alessandri, Margherita 556
Alessandro III re di Macedonia (Magno) 63, 470–471, 477–478
Alessandro VII papa 637
Alfieri, Vittorio 347
Algarotti, Francesco 435, 622
Alighieri, Dante 56
Allacci, Leone 161, 273
Altanesi, Gianfrancesco 454
Althann, Maria Anna Sidonia von 392
Althann, Michael Carl Borromäus von 393
Althann, Michael Friedrich von 421
Amalteo, Ascanio 49
Amalteo, Aurelio 13, 49–59, 101, 103, 159
Ambreville-Peroni (Perroni), Anna Luigia d' (Lodovica, Luisa) 323, 344, 348
Ambreville-Borosini, Rosa d' 323
Amico, Silvio d' 449
Amorevoli, Angelo 557, 565, 576
Angiolini, Gasparo 81
Anfossi, Pasquale 593, 602, 606
Ansalone, Giovanni Gabriele
Apolloni, Giovanni Filippo 32, 509
Aquino, Tomaso d' 104
Arena, Giuseppe 140
Ariosti, Attilio 133, 140
Ariosto, Ludovico 54, 503
Aristofane 469, 480
Aristotele 423
Arouet, François-Marie → Voltaire
Arrigoni, Carlo 15, 273, 277, 285–287, 344
Artaserse I Longimano, re di Persia 271, 281–283
Artemisia, regina di Alicarnasso 70
Asburgo → v. anche Habsburg
Asburgo-Austria, Carlo II (re di Spagna) → Carlo II
Asburgo, Carlo VI (imperatore) → Carlo VI
Asburgo, Eleonora Maria Giuseppina (regina di Polonia) → Eleonora Maria Giuseppina d'Asburgo
Asburgo, Ferdinando II (imperatore) → Ferdinando II
Asburgo, Ferdinando III (imperatore) → Ferdinando III
Asburgo, Ferdinando IV (erede al trono imperiale) → Ferdinando IV
Asburgo, Giuseppe I (imperatore) → Giuseppe I
Asburgo, Leopoldo I (imperatore) → Leopoldo I
Asburgo, Maria Anna (Mariana) (regina di Spagna) → Maria Anna d'Asburgo
Asburgo, Maria Teresa (imperatrice) → Maria Teresa d'Asburgo
Asburgo, Mattia II (imperatore) → Mattia II d'Asburgo
Asburgo-Austria, Filippo IV (re di Spagna) → Filippo IV
Asburgo-Austria, Margherita Teresa (imperatrice) → Margherita Teresa d'Asburgo-Austria
Asburgo-Austria, Maria Anna (imperatrice) → Maria Anna d'Asburgo-Austria
Asburgo-Lorena, Giuseppe II (imperatore) → Giuseppe II
Asburgo-Lorena, Leopoldo II (imperatore) → Leopoldo II
Asburgo-Lorena, Maria Carolina (regina di Napoli e Sicilia) → Maria Carolina d'Asburgo-Lorena
Aspremont Linden, Ferdinand Karl Gobert von 388
Astarita, Gennaro 615
Auden, Wystan Hugh 447
Auletta, Pietro 530
Aureli, Aurelio 51, 545

- Avogadro, Mauro 424, 449
 Azevedo Coutinho y Bernal, José Felix Antonio
 Francisco 392
 Azzolini, Caterina 324
- B**
- Badia, Carlo Agostino 133, 135, 140, 161, 494
 Badoaro, Giacomo 32, 57
 Badolato, Nicola 13, 131–147
 Baglioni, Costanza 591–593
 Baglioni, Francesco 591–592
 Baglioni, Giovanna 592–593
 Baglioni, Rosa (Rosina) 591–592, 594
 Baglioni, Vincenza 592–593
 Baglioni Poggi, Clementina 591–592, 594
 Baker, Felicity 661, 667, 671
 Balbo, Tarcisio 16, 395–417
 Balestrieri, Angelo 339
 Ballerini, Francesco 491, 496, 501
 Banfi, Stefano 342
 Barbieri, Francesco 104
 Barlocchi, Giovanni Gualberto 530
 Bartolaia, Lodovico 105
 Bartolini, Nicolò Enea 102
 Bartolomei, Mattias Maria de' 510
 Baruffaldi, Girolamo 102
 Bayle, Pierre 656
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 639,
 651, 659, 669
 Beduzzi, Antonio 490
 Beethoven, Ludwig van 457, 607, 655
 Beghelli, Marco 16, 439–461
 Bellarmino, Roberto 82
 Bellina, Anna Laura 15, 337–361
 Bellini, Vincenzo 443–444, 457
 Beltrami, Luca 395, 400
 Benti Bulgarelli, Marianna 395, 423, 434
 Bentivoglio, Ippolito 175
 Bergalli, Luisa 320
 Bernardo di Chiaravalle (santo) 246
 Bernardoni, Pietro Antonio 13–14, 112, 118,
 123–126, 131–146
 Bernasconi, Andrea 279, 547–548, 556, 581
 Berni, Francesco 101
 Bernini, Pietro Filippo 154–155, 170, 175
 Bertali, Antonio 51, 101, 103, 159–160
 Bertati, Giovanni 602, 607, 609, 634, 639–640,
 659
 Bertelli, Marco Antonio 132
 Bertoli, Daniele Antonio 503
 Bertoni, Ferdinando 339
 Bettinelli, Giuseppe 567
 Betussi, Giuseppe 119–120, 126, 128
 Beverini, Bartolomeo 161–162
 Beverini, Francesco 161–162, 170
 Beyle, Marie-Henri → Stendhal
 Biancardi, Sebastiano → Lalli, Domenico
 Bianchi, Francesco 673
 Bianconi, Lorenzo 73, 139, 395, 398, 636
 Bicilli, Giovanni 154–155, 170, 175–176
 Biggi Parodi, Elena 19, 633–658
 Bighelli, Tommaso 515
 Bigongiari, Marco 27
 Bioni, Antonio 496
 Boccabadati, Giovanni Battista 340–342
 Boccaccio, Giovanni 117
 Boccardi di Mazzerà, Michelangelo 494
 Boccherini, Giovanni Gastone 440, 677
 Bock, Johann Christian 602
 Boito, Arrigo 448, 450
 Bomporto, Bernardino 132
 Bond, Edward 29
 Boni, Stefano 34
 Bonicchi, Virginio 594
 Boniventi, Giuseppe 562
 Bonno, Giuseppe 538
 Bonoldi, Claudio 460
 Bononcini, Antonio Maria 133, 139–141, 564
 Bononcini, Giovanni 106, 116, 339, 509
 Bonvicini, Fabio 589
 Bordini, Fausta (Faustina) 322, 330
 Borbón-Parma, Isabel de 543, 614
 Borbón-Orléans, Marie-Louise 88
 Borbone, Luigi XIV (re di Francia) → Luigi XIV
 Borghesi, Ambrogio 17, 527, 530
 Borghi, Gaetano 281, 348, 512, 515
 Bormastino, Antonio 389, 391
 Boroni, Antonio 593
 Borosini, Francesco 323, 344, 348, 492–493,
 495–497, 499–501, 510–513
 Borosini, Rosa → Ambreville-Borosini, Rosa d'
 Borromeo, Carlo → Carlo Borromeo (santo)
 Borromeo, Giberto VI 325

- Bortoli, Antonio 522
 Bortolotti, Giovanni Francesco 342
 Bossi, Benigno 275–276
 Bostel, Lucas von 479–480
 Botero, Giovanni 109, 114
 Boulanger, Nicolas-Antoine 654
 Bouquet-Boyer, Marie-Thérèse 50, 134
 Bourbon, Louis XIV (re di Francia) → Luigi XIV
 Braunschweig-Lüneburg, August Wilhelm von 343
 Braunschweig-Lüneburg, Wilhelmine Amalie von (imperatrice) 13, 117–118, 127, 371
 Braunschweig-Wolfenbüttel, Elisabeth Christine von (imperatrice) → Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel (imperatrice)
 Bresciani, Giovanni Battista 440
 Brillandi, Giovanni Sebastiano 379
 Bronzini, Cristofano 121–122, 128
 Broschi, Carlo → Farinelli
 Broschi, Riccardo 569–570
 Brosses, Charles de 274
 Brunelli, Bruno 398, 403–404, 407, 409–410
 Buini, Giuseppe Maria 509, 526, 530
 Bulgarelli, Domenico 434
 Burnacini, Giovanni 103
 Burnacini, Lodovico Ottavio 101, 103–106, 135, 138, 199, 207, 213, 215, 227
 Burney, Charles 592
 Busby, Thomas 370
 Busenello, Giovanni Francesco 424, 448
 Bustelli, Giuseppe 598
 Buti, Francesco 153, 170
 Buxtehude, Dietrich 182, 245
 Buzzoleni, Giovanni 324
- C**
- Caffarelli (Gaetano Majorano) 558, 560, 569, 576
 Calcagnini di Fusignano, Cesare Felice 102
 Caldana, Nicolò Petronio 159
 Caldara, Antonio 15–16, 101–103, 159, 222, 228, 230–231, 237, 252, 273, 293, 316–317, 322, 332, 341–343, 345, 348, 364, 374, 376, 378–379, 439, 504, 509, 511, 513–516, 519, 521, 530, 534, 538, 541–542, 544
 Calderón de la Barca, Pedro 399, 401, 470, 485
 Calella, Michele 17, 537–553
 Caloprese, Gregorio 436
 Calzabigi, Ranieri Simone Francesco Maria de' 18, 447, 453, 461, 614, 618, 622, 624, 626, 638
 Cambiaghi, Gaetano 597
 Camesina von San Vittore, Albert 239
 Caminer, Antonio 459
 Campanini, Giuseppe 455
 Campelli, Carlo 534
 Campioni, Carlo Antonio 614
 Capece di Rofrano, Geronimo 393
 Capece di Rofrano, Pietro 393
 Capelli, Giovanni Maria 322, 329
 Capitanei (Capitani), Pietro Cesare 392
 Capranica, Matteo 569, 580–581
 Caproli, Carlo 154–155, 158, 170, 175
 Capua, Rinaldo di 530, 560, 568
 Carboni, Giuseppe 455
 Carcani, Pasquale 441, 499
 Carissimi, Giacomo 154, 164, 170
 Carlo Borromeo (santo) 186, 188, 236
 Carlo Magno (imperatore) 340
 Carlo II il Calvo (imperatore) 340
 Carlo II Asburgo-Austria (re di Spagna) 88, 104
 Carlo III il Grosso (imperatore) 340
 Carlo IV di Lussemburgo (imperatore) 340
 Carlo VI Asburgo (imperatore) 12, 16, 196, 199–200, 204, 221, 228, 236, 272, 293, 297, 302, 306, 308, 315, 323–324, 333, 339–341, 343, 365, 371–372, 378, 387, 419, 490, 492–493, 496, 500, 537–542, 545, 547–548, 552–553
 Carlo VII di Baviera, Wittelsbach (imperatore) 538, 543, 545
 Caroli, Angelo Antonio 340, 564
 Carpani, Giuseppe 535, 675, 688
 Cassandro re di Macedonia 63–65
 Cassati (Casati), Pietro 322, 329, 344, 348, 512, 515
 Castelli, Anna 527
 Casti, Giovanni Battista 660
 Castiglione, Baldassarre 118
 Catania, Marco Antonio 424
 Caterina II di Russia (la Grande) (imperatrice) 623
 Catone, Marco Porcio (il Censore) 337
 Catulo, Gaio Lutazio 337
 Cavalieri, Bartolomeo 593
 Cavalieri, Emilio de' 13, 26, 28

- Cavalli, Francesco 13, 448
 Cavriani, Friedrich Lorenz 387
 Celano, Carlo 322
 Cerda Colonna, Lorenza de la 62
 Cerri, Ferdinando 588
 Cervantes Saavedra, Miguel de 504, 510, 522
 Cervellon Castelvì, Maria Antonia di 392
 Cesti, Antonio 27, 32, 104
 Chà, Lorenzo della 660, 662, 664, 668
 Chastellux, Francesco Giovanni di 447, 449
 Cherubini, Luigi 458
 Chiari, Pietro 592, 602, 653
 Chiti, Girolamo 534
 Ciampoli, Giovanni 163
 Cicognini, Giacinto Andrea 51, 54, 448
 Cimarosa, Domenico 451
 Cino da Pistoia 56
 Ciocchetti (Chiocchetti), Pietro Vincenzo 15, 343, 348
 Ciotti (Ciotto), Giovan Battista 56
 Ciro II re di Persia (il Grande) 479
 Claudia Felicita d'Austria, Asburgo-Tirolo (imperatrice) 193
 Clerici, Francesco 340
 Cobenz, Johann Philipp von 626
 Cobenzl, Karl Philipp von 393
 Cobenzl, Margaretha Joanna Franziska von → Ursini, Margaretha Johanna Franziska
 Cocchi, Gioacchino 557
 Cohen, Friedrich 37–38
 Colonna, Filippo II 63
 Colonna, Lorenzo Onofrio 62–63
 Colonna, Pompeo 164–165, 170
 Coltellini, Celeste 675–676, 690
 Coltellini, Marco 18, 287, 461, 613–614, 616–619, 621–632
 Compassi, Pietro Costantino 527
 Conegliano, Emanuele → Da Ponte, Lorenzo
 Conforti, Nicolò 452, 572
 Conti, Bartolomeo 154, 170
 Conti, Francesco Bartolomeo 285, 491, 504, 509, 534, 538, 569
 Conti, Ignazio Maria 277
 Conti, Natale 407
 Conversi, Paolo 342
 Coppola, Filippo 104
 Cornacchioli, Giacinto 24
 Cornaro, Andrea 296, 368–369
 Corneille, Pierre 132, 137, 338, 340, 407, 410, 436
 Cornelio Nepote 402
 Corrado, Gioacchino 433
 Cortona, Antonio 569
 Cosmerovio, Matteo 52, 54–56, 58, 62
 Cosmerovio, Susanna Cristina 101, 103–106
 Costa Giovangigli, Orazio 449
 Coypel, Charles-Antoine 520
 Cramer, Carl Friedrich 614
 Creso re della Lidia 479
 Cristina di Svezia (regina) 162, 164
 Croce, Giulio Cesare 661–662
 Croll, Gerhard 466
 Cupeda, Donato 101, 106, 113, 127, 135, 215–216, 236, 494
 Curiel, Carlo Leone 592
 Cyni, Giacomo Filippo 110–111
 Czobor Czoborszentszmihály, József 391
- D**
- Da Ponte, Lorenzo (Emanuele Conegliano) 9–10, 18–19, 448, 457, 591, 594, 634–635, 639, 642–643, 647, 659–662, 664–672, 677–679, 681–684, 688–691
 Dahlhaus, Carl 84, 655
 Dalayrac, Nicolas 675–676
 Danese, Ferdinando 490
 Daun, Wirich Philipp Lorenz 342
 David, Domenico 496, 541
 De Feo, Adriana 9–19, 291–317
 De Gamerra, Giovanni 625, 736
 De Grandis, Francesco 324
 De Majo, Gian Francesco 628, 632
 De Marchi, Emilio 458
 De Sanctis, Francesco 449, 454
 Deisinger, Marko 14, 151–179
 Del Fante, Antonio 445
 Del Negro (Del Nero), Paolo Antonio 339
 Delaurenti, Antonio 509
 Delle Chiavi, Gennaro 98, 102
 Descartes, René 656
 Desmarets de Saint-Sorlin, Jean 338
 Desmarets, Henri 424
 Di Luca, Claudia 97
 Diderot, Denis 648–649, 651, 654, 656–657, 690

- Diogene di Sinope 470–471, 474–475, 477
 Diogene Laerzio 484
 Dolce, Lodovico 424
 Domeniconi, Luigi 449
 Donadio, Giulio 449–450
 Dorat, Claude-Joseph 641, 652
 Dottori, Carlo de' 183
 Draghi, Antonio 9–10, 13, 62, 101–106, 160,
 177, 183, 188, 199, 213–214, 227, 236, 473, 494,
 507
 Dryden, John 468
 Du Rouillet, François-Louis Gand Le Bland 634,
 649
 Dugazon, Louise-Rosalie 675–676, 690
 Duni, Egidio Romualdo 569
 Duranti, Giovanni Bartolomeo 32
 Durazzo, Giacomo 18, 539, 614, 619, 622, 624,
 638
 Duridò, Giacomo 103
 Duse, Eleonora 595
- E**
- Egizio, Matteo 292
 Eleonora (I) Gonzaga (imperatrice) 27
 Eleonora (II) Gonzaga-Nevers (imperatrice) 14,
 62, 95, 102, 105, 151–157, 160–163, 185
 Eleonora Maddalena Teresa del Palatinato-
 Neoburgo (imperatrice) 99, 102–106
 Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel
 (imperatrice) 274, 282, 308, 320, 341, 343, 347,
 363, 371, 421, 541, 545, 556
 Elvert, Christian d' 370–371
 Enrichetta Adelaide di Savoia (elettrice di Baviera)
 90
 Epinay, Louise-Florence-Pétronille d' (Tardieu
 d'Esclavelles) 656
 Erodoto 406
 Eschenburg, Johann Joachim 602
 Eschilo 298–299
 Este, Enrichetta d' 104
 Este, Francesco II d' 340
 Este, Maria d' 92
 Este, Rinaldo d' I 137
 Euforione di Calcide 299
 Euripide 298–299, 305, 424, 428, 444
- F**
- Fabbri, Paolo 13, 49–59, 644
 Fabbri, Giuseppe 534
 Facchinelli, Lucia 343
 Facchinetti Marliani, Maddalena 588–591, 593
 Faggiuoli, Giovan Battista 510
 Farina, Rachele 276
 Farinelli (Carlo Broschi) 342, 348, 446, 576
 Farnese, Antonio 96, 104
 Farnese, Francesco 96
 Farnese, Margherita Maria, 102, 340
 Farnese, Odoardo 96, 102–103
 Farnese, Ranuccio II 96
 Faustini, Giovanni 13, 53, 59, 636
 Fedeli, Carlo 534
 Federici, Domenico 85, 102, 212
 Federico II di Hohenzollern, re di Prussia (Federico
 il Grande) 615, 623
 Federico, Gennaro Antonio (Gennarantonio)
 597
 Feind, Barthold 467, 498
 Felici, Alessandro 593
 Fénelon, François (de Salignac de La
 Mothe-Fénelon) 310, 312, 403, 627
 Fenicia Lampeatica → Manzoni Giusti, Francesca
 Fenzo, Modesto 49, 339, 604
 Feo, Francesco 496, 527, 534
 Ferdinando II Asburgo (imperatore) 23, 98, 105,
 108
 Ferdinando III Asburgo (imperatore) 13, 23–39,
 50, 101, 105, 151, 182
 Ferdinando IV Asburgo (erede al trono imperiale)
 621
 Ferguson, Adam 656
 Ferrandini, Giovanni Battista 344
 Ferrarese (Ferraresi) del Bene, Adriana 677–679,
 690–691
 Ferretti, Jacopo 448
 Ficieni, Luigi 177
 Fiedler, Gottlieb 466
 Filippo IV Asburgo-Austria (re di Spagna) 25
 Finatti, Giovanni Pietro 34
 Fischietti, Domenico 452, 587
 Fischietti, Giovanni 514
 Finsterbusch, Ignaz 516
 Fixin, contessa 102
 Florimo, Francesco 443
 Flotzinger, Rudolf 373, 385

- Fochetti, Vincenzo 588
 Folena, Gianfranco 447
 Fontana, Giovanni Battista 134
 Fontana, Prospero 132
 Foppa, Giuseppe Maria 448
 Forcellini, Marco 302, 320, 333, 368
 Forment, Bruno 295
 Förster, Kaspar 102
 Fozio, Francesco 230, 273, 283
 Franceschi, Andrea 424
 Francesco I di Lorena (imperatore) 272, 277,
 286–287, 538–543, 545, 547–548, 552–553, 556,
 638
 Frattali, Arianna 273
 Friberth, Carl 587
 Frigimelica Roberti, Girolamo 161, 423
 Froberger, Johann Jacob 38
 Frugoni, Carlo Innocenzo 104
 Fucilla, Joseph Guerin 398
 Fugger, Maximilian Constantin Anton 389
 Fünftkirchen, Maria Josepha 391
 Fuß, Johann Evangelist 240
 Fux, Johann Joseph 10, 136, 159, 184, 221, 228,
 230–231, 237, 279, 374, 538
- G**
- Galeazzi, Giuseppe (impresario) 593
 Galeotti, Marianna 556
 Galeotti, Vincenzo (Vincenzo Tomaselli) 588
 Gallarati, Carlo Giuseppe 373, 375, 386
 Galli Bibiena, Antonio 206, 510
 Galli Bibiena, Ferdinando 96, 103, 525
 Galli Bibiena, Francesco 96, 103, 140
 Galli Bibiena, Giuseppe 510, 543
 Galuppi, Baldassarre (Buranello) 547–548, 555,
 560, 581, 592
 Gambierasi, Paolo 50
 Gandini, Alessandro 442
 Gandini, Antonio 442
 Garani, Annunciata 527
 Garella, Nanni 449
 Gasbarri, Gaetano 450, 458
 Gasparini, Francesco 142, 292, 323, 562,
 564–565
 Gassmann, Florian Leopold 598, 602–604, 615,
 631–632, 638
 Gazzaniga, Giuseppe 634, 661, 673
 Gellée, Claude → Lorrain
 Geminiani, Francesco Xaverio 285
 Genovesi, Domenico 323, 344, 348, 512, 515
 Ghelen, Johann Leopold van 498
 Ghelen, Johann Peter van 498
 Ghezzi, Bartolomeo (impresario) 593
 Giacomelli (Jacomelli), Geminiano 557
 Giacometti, Geronima 556
 Giacosa, Giuseppe 448
 Gibetti, Catterina 588
 Gigli, Girolamo 510, 521, 530, 534
 Gigliucci, Roberto 448, 508
 Giorgetti Vichi, Anna Maria 275
 Giorgi, Urbano 105
 Giovannelli, Giovanni Paolo (stampatore) 599
 Giovanni Nepomuceno (santo) 236, 243
 Giuliani, Andrea 52
 Giuseppe I, Asburgo (imperatore) 12–13, 107,
 109–116, 135, 137–138, 196, 221, 339, 342, 371,
 491
 Giuseppe II, Asburgo-Lorena (imperatore) 539,
 553, 592, 598, 601, 605, 614–615, 619, 662, 677,
 684
 Giusti, Girolamo Alvisè 638
 Gizzi, Domenico 344, 348
 Gluck, Christoph Willibald 81, 102, 506, 544,
 548, 555, 581, 619, 622, 629, 632, 638
 Glüxam, Dagmar 98, 199, 364, 501
 Godi, Giovanni 96
 Goëss, Eleonor von 391
 Goëss, Johann Peter von 391
 Goethe, Johann Wolfgang von 599
 Goldoni, Carlo Osvaldo 18, 448, 457, 527, 529,
 587–591, 594–595, 597–598, 602–604, 609, 615,
 630, 638, 641, 643–644, 649–650, 662, 664, 666
 Goncourt, Edmond Huot de 619
 Goncourt, Jules de 619
 Gonzaga, Luigi (santo) 236
 Gonzaga, Eleonora (I) (imperatrice) → Eleonora
 (I) Gonzaga
 Gonzaga-Nevers, Carlo II 152
 Gonzaga-Nevers, Eleonora (II) (imperatrice) →
 Eleonora (II) Gonzaga-Nevers
 Gori, Antonio 602
 Göttner Rademin, Anna Ernestina 242
 Gouges, Olympe de (Marie Gouze) 664
 Gozzi, Carlo 603

- Gozzi, Gasparo 347
 Gravina, Gian Vincenzo 436
 Gravisi, Giuseppe 303
 Greco, Giovanni 515
 Greenaway, Peter 29
 Grimaldi, Nicolò (Nicolino) 324, 344, 348, 423
 Grimani, Marino 337
 Grisellini, Francesco 593
 Grisoni, Francesco 365
 Gruber, Gernot 198, 211
 Gryphius, Andreas 473
 Gualdo Priorato, Galeazzo 164
 Guardasoni (Guardassoni), Domenico 590, 594, 659
 Guarini, Giovanni Battista 668
 Guerra, Giovanni Antonio 562
 Guerrieri, Francesco 594
 Guglielmi, Pietro Alessandro 593, 602, 678
 Guidi, Giovanni Battista 441
 Gutiérrez Carou, Javier 526, 589
- H**
- Haas, Robert 198, 214, 497
 Habsburg → v. anche Asburgo
 Habsburg, Eleonore Maria Josefa (regina di Polonia) → Eleonora Maria Giuseppina d'Asburgo
 Habsburg, Ferdinand II (imperatore) → Ferdinando II
 Habsburg, Ferdinand III (imperatore) → Ferdinando III
 Habsburg, Ferdinand IV (erede al trono imperiale) → Ferdinando IV
 Habsburg, Joseph I (imperatore) → Giuseppe I
 Habsburg, Karl VI (imperatore) → Carlo VI
 Habsburg, Leopold I (imperatore) → Leopoldo I
 Habsburg, Leopold Wilhelm (arciduca) 13, 23–39, 51
 Habsburg, Maria Amalia (figlia di Carlo VI) 365–366, 369
 Habsburg, Maria Anna (Mariana) (regina di Spagna) → Maria Anna d'Asburgo
 Habsburg, Maria Anna (elettrice di Baviera) 103
 Habsburg, Maria Anna (figlia di Carlo VI) 392, 495, 511, 543
 Habsburg, Maria Antonia Theresia Josepha (elettrice di Baviera) 104, 238, 243, 324
 Habsburg, Maria Elisabeth (governatrice dei Paesi Bassi austriaci) 81, 379, 391
 Habsburg, Maria Theresia (imperatrice) → Maria Teresa d'Asburgo
 Habsburg, Matthias II (imperatore) → Mattia II d'Asburgo
 Habsburg, Maximilian III (der Deutsche) 203
 Habsburg von Österreich-Tirol, Claudia Felicitas (imperatrice) → Claudia Felicità d'Austria
 Habsburg-Lothringen, Joseph II (imperatore) → Giuseppe II
 Habsburg-Lothringen, Leopold II (imperatore) → Leopoldo II
 Habsburg-Lothringen, Maria Carolina (regina di Napoli e Sicilia) → Maria Carolina d'Asburgo-Lorena
 Habsburgo, Carlos II de Austria (re di Spagna) → Carlo II
 Habsburgo, Felipe IV de Austria (re di Spagna) → Filippo IV
 Habsburgo, Margarita Teresa de Austria (imperatrice) → Margherita Teresa d'Asburgo-Austria
 Habsburgo, María Ana de Austria (imperatrice) → Maria Anna d'Asburgo-Austria
 Haenen, Greta 156, 159
 Hager, Manuela 57
 Händel, Georg Friedrich 27, 466
 Hardegg, Johann Carl (I) von 389
 Harrach, Anton Ferdinand Bonaventura (II) von 372, 286
 Harrach, Ernst Adalbert von 29, 33
 Harrison, Tony W. 469
 Hasse, Johann Adolf 140, 435, 526–527, 543, 545, 555, 581, 616, 625, 632
 Hauber, Michael 35
 Haydn, Franz Joseph 587
 Heller, Wendy 80, 502
 Helvétius, Claude Adrien 656
 Hellmann, Maximilian Joseph 277
 Helvétius, Claude-Adrien 656
 Henckel von Donnersmarck, Maria Josepha Leopoldina 390
 Herberstein, Sigmund Freiherr von 389
 Heyinger, Andreas 494, 496, 498
 Hiller, Ferdinand 460

- Hilscher, Elisabeth Theresia 14, 111, 233–269
 Hilverding, Franz Anton 81, 499
 Hilverding, Johann Baptist 490
 Hirschmann, Konstantin 13, 107–129
 Hobbes, Thomas 656
 Hoffer, Johann Joseph 101, 106, 135, 138
 Hohenzollern, Friedrich II (Friedrich der Große)
 → Federico II di Hohenzollern
 Holbach, Paul Henri Thiry d' 656–657
 Holzbauer, Ignaz Jakob 17, 499, 527, 530
 Hopf, Karl 385
 Hunold, Christian Friedrich 474
- I**
 Igino l'Astronomo 402, 407, 416
 Ignazio di Loyola (santo) 216, 218
 Illica, Luigi 447–448
 Internari Tafani, Carolina 449
- J**
 Jebb, John 657
 Jommelli, Niccolò 420, 547–548, 555–558, 560,
 564, 569, 581
- K**
 Kaliwoda, Leopold Johann 498
 Kant, Immanuel 656, 658
 Kaunitz-Rietberg Wenzel Anton von 539, 622
 Keiser, Reinhard 466–467, 498
 Keller, Katrin 152
 Kempen, Thomas von 216
 Kerll, Johann Caspar 25, 38
 Khevenhüller, Franz Ferdinand Anton 393
 Khevenhüller, Johann Sigismund Joseph 393
 Khevenhüller-Metsch Johann Joseph von
 541–542
 Kinsky von Wchinitz-Tettau, Leopold Ferdinand
 393
 Kircher, Athanasius 35–38
 Kirkendale, Warren 26, 59
 Kneschke, Ernst Heinrich 389
 Köchel, Ludwig Ritter von 159, 277, 279
 Kollonitz, Sigismund von 372
 Kostka, Stanislao (santo) 236
 Koželuh (Kozeluch), Leopold 690
 Künigl von Ehreburg, Philip Nerius Joseph
 373
- Kurtzböck, Joseph 587, 594, 647
- L**
 La Bruyère, Jean de 313
 La Grange-Chancel, François-Joseph de 139
 Lachs, Christine Dorothea 485–486
 Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de
 653
 Lalli, Domenico (Sebastiano Biancardi) 497,
 505, 557
 Lamberg, Johann Ferdinand von 372, 387
 Lamberg-Ortenegg, Maria Isabella 388
 Lampugnani, Gaetano 544
 Lampugnani, Giovanni Battista 564, 569
 Landi, Luzzio 594
 Landini, Maria 295, 512
 Lang, Franz 511
 Lanzola, Andrea 395
 Lasalle, Nicolas Le Bourguignon de 649
 Latilla, Gaetano 530
 Laube, Heinrich 599
 Laugier, Alessandro Lodovico 444
 Lazari, Michael von 390
 Legrand, Marc-Antoine 661
 Legrenzi, Giovanni 175
 Lehms, Georg Christian 485
 Lemene, Francesco de 496
 Lengheim, Georg Siegfried 389
 Leo, Leonardo 564
 Leoni, Giovanni Battista 57–58
 Leopardi, Giacomo 460
 Leopoldo I, Asburgo (imperatore) 12–14, 27, 50,
 56–57, 61, 85, 101–105, 113–114, 135–136,
 155–156, 158–159, 170, 177, 185, 187, 197–200,
 208, 211–212, 221, 227, 236–238, 293, 471, 478,
 508
 Leopoldo II, Asburgo-Lorena (imperatore) 81,
 287, 594, 597, 677
 Lepori, Vito 171, 188, 212
 Leti, Gregorio 637
 Leupold, Karl Friedrich Benjamin 393
 Levassori della Motta, Pietro Simone 138, 140
 Liechtenstein, Maximilian Jakob Moritz von 242
 Liepmannsohn, Leo 35–36, 38
 Limburg-Stirum, Isabelle Wilhelmina Charlotte
 von 391
 Liparini, Agostino 588

- Liruti, Gian Giuseppe 49
 Livigni, Filippo 458
 Lobkowitz, Johann Georg Christian von 387, 544
 Lobkowitz, Wenzel Eusebius von 471, 478
 Lodi, Stella 588
 Logi von Losinthal, Adam Philip 373, 389
 Logroscino, Nicola 452
 Lolli, Stefano 96, 103
 Lombardi, Carmela 88
 Lonati, Carlo Ambrogio 339
 Lope de Vega y Carpio, Felix 57, 73, 140, 510
 Lopresti (Lo Presti), Rocco di 17, 506, 539–540, 547, 552
 Loredano, Giovanni Francesco 636
 Lorena, Carlo Alessandro di 543
 Lorena, Francesco Stefano di (imperatore) → Francesco I di Lorena
 Lorenz, Franz 371
 Lorenzi, Giovanni Battista 450, 675–677, 684, 688
 Lorrain (Claude Gellée) 431
 Lorraine, François I de (imperatore) → Francesco I di Lorena
 Loserth, Johann 388
 Lothringen Franz Stephan von → Francesco I di Lorena
 Lotti, Antonio 292, 414
 Lotti, Lotto 103
 Lough, John 656
 Löwen, Arnulf von 245, 266
 Luigi XIV Borbone (re di Francia) 49, 107, 471
- M**
 Maccavino, Nicolò 83, 557
 Macci, Sebastiano 338
 Maccioni, Giovanni Battista 103
 Maeder, Costantino 75
 Maffei, Scipione 281, 303, 366, 511
 Magaudda, Ausilia 83, 88
 Maggi, Carlo Maria 133, 507
 Magni, Paolo 294, 339
 Maifredi, Sergio 449
 Mairet, Jean 338
 Majorano, Gaetano → Caffarelli
 Malipiero, Gian Francesco 449
 Mameli, Goffredo 338
 Mancini, Francesco 323, 562, 571
 Manna, Gennaro 569, 580
 Manni, Agostino 26, 28, 30
 Manzano, Francesco di 50
 Manzoni, Alessandro 460
 Manzoni, Cesare Alfonso 274
 Manzoni Giusti, Francesca 15, 274–279, 282–283, 286–287
 Maraucci, Giacomo 452
 Marazzoli, Marco 27, 154–155, 169
 Marcaletti, Livio 9, 16, 465–488
 Marchesini, Santa 348, 433
 Marchi, Giovanni Francesco Maria 568
 Marcorelli, Giovanni Francesco 170
 Margherita Teresa d'Asburgo-Austria (imperatrice) 104
 Mari, Francesco 602
 Maria Anna (Mariana) d'Asburgo (regina di Spagna) 25, 102
 Maria Anna (María Ana) d'Asburgo-Austria (imperatrice) 105
 Maria Carolina d'Asburgo-Lorena (regina di Napoli e Sicilia) 676–677
 Maria Teresa d'Asburgo (imperatrice) 272, 371, 392, 493, 495, 505, 511, 538–541, 543, 545, 547–549, 552–553, 556, 605
 Mariani, Giovanni Battista 534–535
 Mariani, Tommaso 602
 Marin, Louis 107–108
 Marliani, Giuseppe 589
 Marsollier des Vivetières, Benoît-Joseph 675, 677, 688
 Martello, Pier Jacopo 133
 Martín y Soler, Vicente 19, 635, 660, 664, 669, 673, 683, 685
 Martinez, Marianne von 240
 Martini, Giovan Battista 535
 Masi, Violante 527
 Mastini, Giovanni Battista 534
 Mastraca, Stelio 279
 Masucci, Maria 556
 Mattei, Colomba 556
 Mattei, Lorenzo 17, 507–535
 Matteis, Nicola 510
 Mattheson, Johann 365, 370, 466
 Mattia II d'Asburgo (imperatore) 203
 Mausolo satrapo della Caria 70

- Mayeda, Akio 277
 Mayer, Therese 50
 Mayr, Johann Simon 450
 Mazzarino, Giulio 49
 Mazzei, Cesare 176
 Mazzinghi, Felice 614
 Mazzinghi, Joseph 660, 673
 Mazzocchi, Domenico 162–163, 171, 175
 Mazzolà, Caterino Tommaso 18–19, 445, 594,
 634–635, 638, 641, 643, 652, 655, 660, 666
 Medebach, Girolamo 588–589, 595
 Medici, Ferdinando Maria de' (principe di Toscana)
 137
 Megale, Teresa 18, 585–599
 Mejer, Th. 534
 Melani, Alessandro 156, 175, 339
 Melani, Jacopo 339
 Menchelli-Buttini, Francesca 17, 547, 555–583
 Meraviglia-Crivelli, Rudolf Johann von 390
 Mercadante, Saverio 439, 443
 Mercier, Louis-Sébastien 649
 Méry, François-Joseph 447
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 9, 14–16, 81,
 102, 147, 196, 198, 222, 226, 230–231, 236–237,
 239, 241–243, 245, 247, 250, 252, 271–273, 277,
 279, 287, 293, 338, 347, 372, 376, 395–399,
 403–404, 406–407, 409–410, 413–416, 419–437,
 439–440, 443–449, 451, 454–461, 496–497, 500,
 505–506, 522, 538, 540–541, 543–544, 547–548,
 555–556, 559–560, 564–566, 569, 571–572,
 574–576, 581, 594, 624, 665–666
 Meyerbeer, Giacomo 443
 Miani, Marco 509
 Micheli, Benedetto 140
 Migliavacca, Giovanni Ambrogio 556
 Minato, Nicolò 9, 13, 16–17, 61–75, 93,
 101–106, 182–196, 199, 213, 227, 236, 339,
 468–479, 484–487, 494, 497, 505, 507, 515–516,
 526, 530
 Mingotti, Angelo 527
 Miti, Pompilio 509
 Mocchi, Giovanni Battista 34
 Modena, Giacomo 449
 Moggi, Pietro 324
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 511, 640
 Molin, Alvise 152
 Monaldini, Sergio 54
 Monari, Clemente 294
 Monesio, Giovanni Pietro 158–159, 170, 177
 Moneta, Giuseppe 615
 Moniglia, Giovanni Andrea 54, 339, 507, 509
 Montano, Giovanni 593
 Montchrestien, Antoine de 338
 Montecuccoli, Raimondo 478
 Monteriso, Giuseppe 281, 515
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat baron de
 La Brède et de 656
 Montevecchio, Giulio 339
 Monteverdi, Claudio 27, 32, 79, 448
 Monti, Laura 526
 Monti, Marianna 593
 Monticelli, Angelo 556
 Morelli, Arnaldo 153
 Morelli, Iacopo 293
 Moréri, Louis 404, 406–407
 Morichelli Bosello, Anna 675–676
 Morosini, Marco 534
 Morselli, Adriano 102, 502
 Moscardini, Paolo 424
 Moser, Georg junior 33–34
 Motnik, Marko 235, 719
 Mozart, Leopold 615
 Mozart, Wolfgang Amadeus 445, 448, 457, 594,
 598, 608, 615, 634–635, 639, 642–643, 659–660,
 662, 667, 673, 678, 682, 690
 Mühlfeld, Christian 364
 Mühlfeld, Richard 364
 Müller, Johann Heinrich Friedrich 677
 Müller, Johann Sebastian 183
 Müller, Mlle. (attrice) 677
 Müller, Samuel 240, 252
 Muratori, Ludovico Antonio 133, 309
- N**
 Nägele, Roman 271
 Nedbal, Martin 18, 601–610
 Neefe, Christian Gottlob 602
 Negelein, Christoph Adam 216
 Negri, Francesco 319
 Nelli, Jacopo Angelo 664
 Nicastro, Guido 663
 Nicole, Pierre 310
 Nicolini, Filippo 526
 Nocilli, Cecilia 79

- Noe, Alfred 9–19, 72, 131, 181–196, 200, 228, 482, 634
 Nola, Silvestro 156
 Noris, Matteo 497, 505
 Novaro, Michele 338
 Novelli, Felice 527
 Noverre, Jean-Georges 651
- O**
 Obizzi, Caterina degli 102
 Obizzi, Pio Enea degli 97, 101–102
 Occam, Guglielmo di 347
 Offen, Karen 661
 Omero 432, 627
 Opitz, Martin 465–466
 Orlandini, Giuseppe Maria 285
 Orsato, Giovanni 433
 Orsi, Giovan Gioseffo 133
 Orsini, Gaetano 323, 344, 348
 Orsini, Lelio 153, 155, 158, 170, 175
 Orsini, Simone 154
 Ostresio, Giorgio 34
 Ottoboni, Pietro 142
 Ovidio Nasone, Publio 124, 138, 274, 299
- P**
 Paar, Joseph Ignaz von 137
 Pachta, Franz Anton 389
 Pacieri, Giuseppe 175
 Pacini, Andrea 344, 348
 Pacuvio, Giulio 450
 Pagnini, Guglielmo 170
 Paine, Thomas 657
 Paisiello, Giovanni 602, 607, 631, 675–677, 679, 681–682, 685, 688
 Palella, Antonio 530
 Pálffy, Nikolaus (Miklós) 392
 Pallavicini, Vincenzo 587
 Pallavicino, Ferrante 637
 Pallavicino, Stefano Benedetto 514, 534
 Palomba, Antonio 530
 Pamphilj, Benedetto 156–157, 175
 Panzacchi, Domenico 556
 Paoella, Gennaro 507
 Paolo III (papa) 203
 Pariati, Pietro 221, 228, 230, 237, 283, 287, 292, 294, 297, 319, 341, 497, 504, 509, 511, 521, 523, 534, 538
 Pasetti, Carlo 101
 Pasquali, Giambattista 347, 595
 Pasqualigo, Benedetto 423
 Pasquini, Bernardo 62, 175
 Pasquini, Giovanni Claudio 230–231, 504, 509, 511–512, 519, 521, 526, 529–530, 534, 555
 Passerini, Francesco 662
 Patarol, Lorenzo 296
 Pausania 407
 Pavesi, Stefano 443
 Pecori, Francesco Maria 490
 Pederzuoli, Giovanni Battista 104–105
 Pepoli, Francesco 133
 Pepusch, John Christopher 427
 Perez, Davide 547–548, 556, 581
 Pergen, Johann Baptist von 373–374, 388
 Pergen, Johann Ferdinand Wilhelm von 373–374, 388
 Pergen, Maria Josepha von 373, 385
 Pergolesi, Giovan Battista 513, 526, 597
 Peri, Jacopo 465
 Perinet, Joachim 240
 Pernerstorfer, Matthias Johannes 9, 14, 197–231, 235
 Peroni (Perroni), Giovanni 323, 344
 Perrucci, Andrea 102, 277–278
 Pers, Ciro di 50–51
 Persiani, Orazio 13, 24, 28, 31–32
 Pertusati, Carlo 388
 Pertusati, Cristoforo 388
 Pescetti, Giovanni Battista 502, 509, 569
 Petermann, Tobias 182
 Petkovšek, Viktor 373
 Petrarca, Francesco 56, 249, 480
 Petrobelli, Pierluigi 80
 Petrosellini, Giuseppe 451, 592–593, 602, 605, 610, 659
 Petrucci, Pier Matteo 175
 Pezzi, Francesco 459
 Pezzoni, Pietro Paolo 512, 516
 Pfalz-Neuburg, Dorothea Sophie von 96, 102–103

- Pfalz-Neuburg, Eleonore Magdalene Therese von
 → Eleonora Maddalena Teresa del Palatinato-
 Neoburgo (imperatrice) 140
 Phillebois, Alessandro 140
 Phillebois, Antoine 499
 Phuniak, Anton 495
 Piazza, Antonio 589
 Pica, Fulvia 104
 Piccinni, Niccolò 440, 593, 602, 605–606
 Piccolomini d'Aragona, Ottavio II Enea Giuseppe
 389
 Pichler, Rodolfo 390
 Pierillo, signor (cantante) 516
 Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena → Leopoldo II
 d'Asburgo-Lorena
 Pignani, Girolamo 102
 Pignatelli d'Althann, Maria Anna 392–393
 Pignatelli di Belmonte, Anna Francesca 444
 Pinelli, Giovan Pietro 57
 Pino Pongolini, Francesca 375
 Pio, Luigi (editore) 396
 Pio di Savoia, Carlo 156
 Pio di Savoia, Luigi 372–374, 386
 Piossasco Feys, Lodovico 443–444, 446
 Piovene, Agostino Gaetano 339, 414, 423, 497
 Pirker, Franz Joseph Carl 495
 Pistocchi, Francesco Antonio 508
 Pitarresi, Gaetano 272
 Piticchio, Francesco 661, 673
 Plauto 636
 Plutarco 116, 399, 401
 Poggi, Domenico 18, 587–588, 590–592,
 594–597
 Poleni, Giovanni 370
 Polibio 338
 Polin, Giovanni 16, 363–393, 440
 Pollarolo, Carlo Francesco 142, 176, 292, 324,
 329
 Poquelin, Jean-Baptiste → Molière
 Porcia, Giovanni Ferdinando di 50
 Porpora, Nicola 277, 285, 420, 500, 568
 Porsile, Giuseppe 277, 316
 Porta, Giovanni 495–496
 Porta, Nunziato 653
 Posonyi, Alexander 36–38
 Postel, Christian Heinrich 469, 471, 473, 477
 Pradon, Nicolas 338
 Praun, Christian 281
 Praun, Christoph 323, 344, 346, 348, 512, 515
 Predieri, Luca Antonio 15, 231, 239, 277, 342,
 348, 541, 569
 Prehauser, Gottfried 492, 499, 522
 Price, Richard 656
 Priestley, Joseph 656–657
 Prokoff, Anton 364
 Proskau, Christoph Erdman von 388
 Prospero d'Aquitania 408
 Provenzale, Francesco 507
 Puccini, Giacomo 448
 Purcell, Henry 427
- Q**
 Quadrio, Francesco Saverio 326, 346
 Questenberg, Johann Adam von 373–374, 387,
 468
 Quinault, Philippe 140
- R**
 Raaf, Anton 556
 Racine, Jean 14, 132, 145–146, 283, 298–300,
 305, 397, 410, 423–424, 436
 Rademin, Heinrich 15, 241–243, 245–247, 250,
 253, 467, 492, 494, 496
 Raimondi, Caterina 556
 Rameau, Jean-Philippe 641
 Rampalle, Daniel de 338
 Rapparini, Giorgio Maria 424
 Rausch, Alexander 10, 271, 364
 Recanati, Giovanni Battista 297
 Régis, Pierre-Sylvain 407
 Reutter, Georg der Ältere 243
 Reutter, Georg der Jüngere 17, 231, 243, 253,
 515–516, 530, 538
 Reutter-Holzhauser, Theresia 281, 512–513,
 515–516
 Ribera, Pedro Pablo de 124, 126
 Ricciardi, Giovanni Battista 510
 Riccoboni, Luigi 526
 Rice, John A. 10, 675–691
 Ricordi, Giulio 447
 Righini, Pietro 104
 Righini, Vincenzo 653
 Rinaldi Cantù, Francesco 495, 508
 Rinck, Eucharius Gottlieb 110, 114

- Rinuccini, Ottavio 79, 465
 Ripperda, Ludolf Luirdt 385
 Rist, Johann 182, 266
 Ristori, Adelaide 449, 595
 Ristori, Antonio 490
 Ristori, Giovanni Alberto 514, 534
 Ristorini, Antonio Maria 343, 348
 Rizzioli, Giacomo 588
 Rocchetti, Ventura 557, 576
 Rogenhofer Schnautz, Anna 515
 Rojas Zorrillas, Francisco de 321, 510
 Rolli, Paolo 339
 Romagnoli, Angela 13, 77–106, 115, 311, 327
 Romaldi, Nicola 140
 Romanelli, Luigi 445, 460
 Romani, Felice 444
 Ronconi, Giorgio 320
 Rospigliosi, Giulio 27, 507
 Rossi, Domenico 637
 Rossi, Gaetano 445, 450
 Rossini, Gioachino 448, 457–460, 634
 Rotrou, Jean 321
 Rottal, Franz Anton von 373–374, 388
 Rousseau, Jean-Baptiste 311
 Rousseau, Jean-Jacques 652, 654, 656–657, 661
 Rovelli, Giovanni Cristoforo 163, 171, 175
 Rucellai, Giulio 594
 Ruffini, Franco 449
- S**
- Sacchini, Antonio Maria Gaspare 602
 Sachsen-Coburg-Meiningen, Anton Ulrich von 323
 Sachsen-Hildburghausen, Joseph Maria Friedrich Wilhelm von 239
 Saddumene, Benedetto 17, 514, 527
 Saffi, Giovanni 132
 Saintonge, Louise-Geneviève Gillot de 424
 Salieri, Antonio 18, 585, 587–588, 590–592, 595–598, 617, 632, 634–635, 638, 644, 651, 659–660, 672–673, 678, 690
 Salignac de La Mothe-Fénelon, François de → Fénelon, François
 Sallaburg, Franz Ludwig 373, 387
 Salm-Salm-Reifferscheidt-Bedburg, Karl Anton Joseph von 390
 Salm-Salm, Christina Anna Luise Oswaldine von 390
 Salveti, Lorenzo 449
 Salvi, Antonio 339, 423, 497, 505, 547, 556, 560, 564, 575
 Salvini, Antonio Maria 133
 Salvini, Salvino 302
 Salvini, Tommaso 449
 Samarcanda, Publio Quintiliano Settimio da (pseudonimo) 441
 Sarro (Sarri), Domenico 419, 423, 440, 500, 526
 Sartori, Claudio 9, 153, 200, 208
 Sartorio, Girolamo (Geronimo) 485
 Savallà, Juan Antonio de Boixadors 295, 297
 Savoia, Carlo Emanuele I di 372
 Savoia, Vittorio Amedeo Filippo di 133
 Savoia Soissons, Eugenio di 341–342, 386–388
 Sbarra, Francesco 27, 32, 51, 104, 188–189, 208–209, 212, 236, 636
 Scaligero, Giulio Cesare 303
 Scarabelli, Diamante Maria 324, 329
 Scarano, Camillo 155
 Scarlatti, Alessandro 15, 342, 348, 545
 Scarlatti, Giuseppe 557, 616, 632
 Scarlatti, Rosa 527
 Scarpetta, Eduardo 441
 Scheffer, Johann Gerhard 407
 Scheib, Wilfried 364
 Schiller, Elias 23
 Schlick zu Bassano-Weisskirchen, Franz Joseph Heinrich von 391
 Schmelzer, Anton Andreas 101, 103–106
 Schmelzer, Johann Heinrich 101–102, 106, 238, 243, 252
 Schmidt, Johann Friedrich 603
 Schmidt-Brentano, Antonio 387
 Schnitzler, Rudolf 153, 199–200, 207
 Schoonjans, Regina (Franziska Regina Schweyzer) 344, 348, 512
 Schratzenbach, Franz Anton 392
 Schubert, Franz 457
 Schumann, Gottlieb 385
 Schütz, Heinrich 465–466
 Schwarzenberg, Joseph I Adam von 616
 Schweickhardt, Franz Xavier Joseph (Ritter von Sickingen) 386
 Schwedling, Johann 385

- Schweyzer, Franziska Regina → Schoonjans, Regina
- Scienza, Giovanni Battista 132
- Scio, Sebastiano di 490
- Scipione Africano Maggiore, Publio Cornelio 15, 337–338, 340
- Scipione Emiliano Africano Minore, Publio Cornelio 337
- Scolari, Giuseppe 602
- Scribe, Eugène 444
- Scudéry, Georges de 139
- Segre, Cesare 446
- Seifert, Herbert 13, 23–47, 101, 198–199, 470
- Seliprandi, Carlo il Veterano 54, 56
- Selliers, Joseph Carl 467, 492–493, 495–497, 499–501, 505, 540, 547
- Sellitto, Giuseppe 560
- Serino, Nicolò 342
- Serralta, Frédéric 399
- Serse re di Persia 282
- Sertor, Gaetano 440
- Setaro, Nicola 527
- Shakespeare, William 450
- Sigonfredi, Giovanni (il Pesarino) 175
- Sigonio, Carlo 408
- Silvani, Francesco 497, 502, 505, 544
- Simmons, James 469
- Sobieska, Teresa Kunegunda 324
- Solís y Rivadeneyra, Antonio de 399
- Sommer-Mathis, Andrea 17, 87, 135, 138, 241, 340, 420, 467, 489–506, 539, 542
- Sonnenfels, Joseph von 609
- Sofocle 298–299, 444
- Sordella, Giuseppe 344
- Spagna, Arcangelo 283
- Speck, Christian 153, 155
- Spinoza, Baruch 656
- Sporck, Franz Anton von 242
- Starhemberg, Maria Barbara Judith von 372, 378, 385
- Starzer, Joseph 81, 102
- Stampiglia, Silvio 115–116, 135, 138, 236, 538
- Stangalino, Sara Elisa 13, 61–75
- Staudt, Johann Bernhard 189
- Steffani, Agostino 466–467
- Stella, Pietro Luca 372, 386
- Stella, Rocco 372
- Stendhal (Marie-Henri Beyle) 447
- Stephanie, Johann Gottlieb der Jüngere 18, 602, 605–606, 608–609
- Sterbini, Cesare 634
- Stiava, Domenico 338
- Storace, Stephen John Seymour 673
- Stranitzky, Joseph Anton 242, 490–491, 494, 499, 522
- Stranitzky, Monica 492
- Strassoldo, Antonio 390
- Strassoldo, Marzio 390
- Strazzi, Francesca 273
- Strohm, Reinhard 16, 419–437, 495, 497, 564
- Stroppa, Sabrina 271
- Strungk, Nikolaus Adam 485–486
- Stubenberg, Joseph von 388
- Stubenberg, Otto von 388
- Swieten, Gottfried van 626
- T
- T'Hoof, Sigrid 49
- Tabori, George 29
- Taddio, Giuseppe 588
- Tagliaferri Rizzioli, Gabriella 588
- Tagliazucchi, Giampietro 556
- Talbot, Michael 83
- Tamburini, Giovanni Battista 324
- Tappert, Wilhelm 35, 38
- Tasso, Torquato 122
- Tauro, Raffaele 73
- Tavernier, Jean-Baptiste 403, 406
- Tedeschi, Giovanni 560, 576
- Telemann, Georg Philipp 28, 466, 485
- Terenzio 636
- Terradellas, Domenico 557
- Tesi Tramontini, Vittoria 329, 560, 564
- Tessalonica regina di Macedonia 63
- Tessing Schneider, Magnus 19, 659–673
- Testarello della Massa, Johann Matthias 239, 252
- Thürheim, Anne Marie von 386
- Thürheim, Franziska Theresia Aloisia Maria Josepha von 391
- Thurn-Hofer Valsassina, Franz Maria Ulrich 390
- Thurn-Hofer Valsassina, Maria Rosalia von 390
- Tirso de Molina 671
- Tito Livio 116, 135, 338
- Tomaselli, Elisa 49

- Tomasi, Giovanni Battista 176
 Tomeoni, Irene 676–677
 Tomitano, Giulio Bernardino 293, 319
 Tommaseo, Niccolò 276
 Tommaso d'Aquino (santo) 214
 Tori, Florio 101
 Torri, Pietro 324
 Torti, Francesco 101, 106
 Toschi, Antonio 102
 Tosi, Giuseppe 103
 Traetta, Tommaso 618, 631–632
 Trapassi, Leopoldo 396
 Trapassi, Pietro → Metastasio, Pietro
 Trattner, Johann Thomas 240, 252, 615, 617, 624
 Travisonni, Chiara 96
 Tricarico, Giuseppe 157
 Triller, Joseph 135, 216
 Trincherà, Pietro 452
 Trissino, Gian Giorgio 338, 340
 Truchsess von Waldburg-Zeil, Carl Rupert 387
 Tufano, Lucio 18, 395, 613–632, 676, 682
 Tumermani, Giovanni Alberto 274–275, 281–282
 Turgot, Anne Robert Jacques 650
- U**
- Ugarte Raduit de Souches, Maria Wilhelmine von 392
 Ulbrich, Maximilian 603
 Ulloa Severino, Erasmo 443
 Ungarelli (Ongarelli), Rosa 343, 348
 Urbani, Silvia 15, 319–335
 Urbano VIII (papa) 163
 Ursini-Blagay, Margaretha Joanna Franziska von Cobenzl 373, 385
 Ursini-Blagay, Weikhard Leopold 373
 Usula, Nicola 9–22
- V**
- Valenti, Niccolò 599
 Valentini, Giovanni 23, 25–25, 33, 188
 Vallarsi, Jacopo 340
 Vallisneri, Antonio 366–367
 Valvasense, Francesco 51
 Vanneschi, Francesco 530
 Van Oploo, Anna 526
 Van Oploo, Teresa 526
- Van, Gilles de 415
 Vélez de Guevara, Luis 669
 Velpio, Uberto Antonio 49
 Venceslao I di Boemia (santo) 322
 Venier, Matteo 49–50
 Venier, Sebastian 23
 Ventura, Domenico 103–106
 Ventura, Santo 101, 103, 106
 Verazi, Mattia 651
 Verdi, Giuseppe 448
 Verdina, Pietro 23
 Vergelli, Giovanni Battista 323
 Vernier de Rougemont, Václav Ignác 392
 Vidal, Antoine 371
 Vimina, Alberto 103
 Vincenzi, Giovanni 323, 515
 Vinci, Leonardo 500, 513, 564, 568
 Virgilio 16, 423, 429–430, 434, 436–437
 Vittori, Loreto 153–155
 Vivaldi, Antonio 140, 292, 638
 Voltaire (François-Marie Arouet) 656
- W**
- Wagenseil, Georg Christoph 526, 544, 547–548, 555–556, 575, 581
 Weaver, Robert Lamar 287, 587, 592
 Weigl, Joseph 10, 19, 662, 677–681, 684–685, 688, 690–691
 Weilen, Alexander von 161
 Werdenberg, Cazimir Erdmann Wenzeslaus 389
 Westenrod, Christian von 391
 Widman, Lodovico 508
 Wilhelmi, Joseph 252
 Wille, Johann Georg 619
 Wittelsbach, Karl VII von Bayern (imperatore) → Carlo VII di Baviera
 Wittelsbach, Maximilian II Emanuel von Bayern 324
 Wittmann, Ugo 596
 Witzmann, Wolfgang 163
 Wolff, Hellmuth Christian 475, 593
 Wollstonecraft, Mary 656
 Wright-Weaver, Norma 287, 587, 592
 Würm, Sophia Carolina von 392
 Würm, Sophia Dorothea von 392
 Wurzbach, Constantin von 387, 391–393

X

Ximenes d'Aragona (Teofilo), Francesco 101

Z

Zaguri, Pietro Antonio 668

Zamponi, Gioseffo (Giuseppe) 25, 34

Zanca, Michele del 587

Zanetti, Francesco 602

Zatta, Antonio 454

Zedler, Johann Heinrich 393

Zeno, Apostolo 9–10, 14–15, 147, 181, 196, 198,
230, 237, 279, 287, 291–308, 311–317, 319–333,
340–343, 345–348, 364–369, 375–377, 379, 397,
424, 439, 443, 450, 497, 501, 504–505, 509, 511,
521, 523, 534, 538, 547–548, 555, 560, 565, 575

Zeno, Pier Caterino (Nicolò) 296, 308, 321–322

Zenotti, Giampietro 221

Ziani, Marc'Antonio 133, 138, 161, 216, 292, 509

Ziani, Pietro Andrea 102, 160, 171

Zinzendorf, Karl Johann Christian 598, 626

Zinzendorf, Maria Antonia 390