

# 3 Metastasio, Goldoni e i librettisti italiani a Vienna

## Apostolo Zeno

(1668-1750)

Nobile veneziano, è il primo a ricoprire l'incarico di "Poeta Cesareo", cioè poeta di corte, a Vienna, incarico istituito nella convinzione che avevano i monarchi asburgici che l'italiano fosse la lingua ideale per la poesia e l'arte.

Inizialmente aveva lavorato come giornalista - professione che era ancora agli albori, erano gli anni in cui nascevano le prime *gazzette* - e nel 1710 era stato tra i fondatori del *Giornale de' letterati d'Italia*, cui collaboravano i migliori ingegni dell'epoca.

Zeno scrisse 36 libretti d'opera d'argomento storico e mitologico dando inizio a una riforma che, attraverso Metastasio, culminerà nei libretti di Calzabigi per Gluck. Mentre il melodramma barocco era più che altro una serie di numeri unici, separati tra loro, in una lingua che - tranne nei grandi autori - non teneva alcun conto della musica e della resa teatrale, Zeno cerca di rendere i testi e le trame più sobrie, più controllate, riprendendo in Italia il concetto greco di unità di luogo, di tempo e d'azione che già la tragedia francese del Sei-Settecento aveva fatto proprio.

Ma Zeno, grande tecnico della comunicazione giornalistica e teatrale, non era un artista, a differenza di Metastasio, che gli succedette nella carica di "Poeta Cesareo" a Vienna.

## Pietro Metastasio

(1698-1782)

Metastasio è lo pseudonimo di Pietro Trapassi, il più grande librettista del Settecento, una vera star di quegli anni, soprattutto a Vienna. Precocissimo (a quattordici anni compone una tragedia in stile seneciano!), diventa abate a vent'anni per tentare la fortuna alla corte dei papi, senza grande successo; si reca a Napoli, dove inizia a comporre testi per serenate e cantate. Rapidamente diviene l'autore di opere di Hasse, Pergolesi, Scarlatti e dei maggiori musicisti dell'epoca, prima in Italia e, dal 1729, alla corte degli Asburgo a Vienna, dove fu anche insegnante di italiano (la sua migliore allieva fu Maria Antonietta, poi uccisa durante la Rivoluzione francese).

Nei cinquant'anni di carriera Metastasio scrisse 27

melodrammi, dando la sua impronta per tutto il secolo alla forma teatrale di questo genere. Tra l'altro, in un'occasione tentò un'innovazione che lasciò scandalizzati gli spettatori, che erano abituati - secondo la tradizione che risaliva alla tragedia greca - a non vedere in scena gli eventi tragici, che venivano semplicemente raccontati: nel *Catone in Utica* l'eroe romano muore "in palese", cioè in scena. Ma dovette preparare anche un finale alternativo, in cui è la figlia di Catone che ne racconta la morte!



▲ Martin Van Meytens il Giovane, *Ritratto di Pietro Metastasio*. Olio su tela.

## Ranieri de' Calzabigi

(1714-95)

Come Metastasio, di cui era amico, Calzabigi inizia a lavorare nel mondo giuridico-commerciale a Napoli ed è in questa città che scopre le possibilità sia espressive e letterarie sia economiche e di popolarità della professione di librettista, che all'epoca contava in cartellone quanto il compositore delle musiche, se non di più.

Negli anni Cinquanta lavora a Parigi e nel 1761 è a Vienna con incarichi di natura diplomatica, che gli consentono però di entrare nella vita culturale e musicale della capitale, dominata dalla figura di Christoph Gluck, il maggiore compositore operistico del periodo. Per Gluck scrive alcuni libretti, tra cui quelli dei due maggiori successi del musicista tedesco, *Alceste* e *Orfeo e Euridice* (sul mito di Orfeo in musica → p. 5): sono le due opere in cui Gluck realizza la grande rivoluzione nella struttura dell'opera di cui parleremo a p. 12, e questa rivoluzione si realizza proprio attraverso i libretti di Calzabigi.

Negli anni Settanta la sua presenza a Vienna non è più gradita, per cui ritorna a Napoli, dove diventa una delle figure letterarie di spicco, molto apprezzato tra l'altro dal principale drammaturgo del periodo, Vittorio Alfieri.

## Lorenzo Da Ponte

(1749-1838)

Ebreo, povero, capisce che convertirsi al cristianesimo può aiutarlo e diviene prete a Venezia - anche se la sua vita non fu proprio quella di un religioso: aveva un'amante, dalla quale aveva avuto due figli, era un appassionato frequentatore di bordelli e quindi nel 1779 viene bandito dalla Repubblica Serenissima. Prima si trasferisce nell'austriaca Gorizia, poi viene chiamato come poeta di corte a Dresda dove incomincia a interessarsi all'opera. L'italiano Salieri, musicista di corte a Vienna, lo chiama nella capitale asburgica e Da Ponte diventa l'autore di molte opere, ma sono tre i libretti "perfetti" che ne fanno il più acclamato librettista del periodo. Si tratta dei testi che scrive per Mozart: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, perfette macchine teatrali, scritte in un italiano "per

stranieri", quindi semplice e accessibile.

Sono anni di successo, durante i quali si sposta tra Praga, Dresda, Londra, città in cui per dieci anni fa l'impresario di opere italiane per il *King's Theatre*. Ma una cosa è fare lo scrittore, altra fare l'impresario: fallisce, deve scappare, va a Filadelfia e poi a New York, dove ottiene la prima cattedra di lingua e letteratura italiana alla Columbia University e dove organizza le prime rappresentazioni di opere italiane e delle opere in italiano di Mozart.



► Samuel Finley Breese Morse, Ritratto di Lorenzo Da Ponte, 1830 ca.

## La lingua degli angeli

Secondo la cultura viennese e, quel che più conta, secondo gli imperatori che si succedono nel Settecento, la lingua tedesca può andare bene per la gestione amministrativa e il commercio, ma l'arte e la cultura si esprimono in italiano, la "lingua degli angeli".

Quindi a corte troviamo come musicisti ufficiali degli italiani - soprattutto Salieri, per vari decenni, mentre il direttore dei Teatri Imperiali fu per lungo tempo il conte Durazzo, anche lui italiano - e quindi le opere sono in italiano, la lingua usata dai due maggiori compositori del periodo: Gluck, il grande riformatore (→ p. 12) e soprattutto Mozart, la cui trilogia italiana su testi di Da Ponte segna il massimo sviluppo dell'opera viennese del Settecento (ma oltre a *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, anche tutte le opere precedenti di Mozart erano in italiano).

Abbiamo citato Durazzo: era un impresario geniale, aveva capito che il centro culturale europeo stava spostandosi dall'Italia alla Francia, e quindi si muove su due fronti: le opere teatrali vere e proprie provengono dalla Francia (e portano una ventata di Illuminismo che preoccuperà molto l'aristocrazia austriaca) e le opere musicali vengono dall'Italia o sono composte in lingua italiana.

## L'amore viennese per l'opera buffa di tipo goldoniano

Il teatro francese è troppo rivoluzionario, la tradizione mitologicizzante di Monteverdi, Zeno, Metastasio è ormai ripetitiva e il nuovo direttore generale dei Teatri Imperiali, Wenzel Sporck, decide di sostenere un genere operistico molto in voga in Italia: l'opera buffa di Paisiello e Piccinni, Galuppi e Anfossi, che avevano come librettista niente meno che Carlo Goldoni, capace di costruire intrecci teatrali perfettamente funzionanti (→ p. 10).

Questa attenzione per il meccanismo teatrale, per la trama, per lo sviluppo dell'intreccio, fa dell'opera viennese sempre più un dramma in musica piuttosto che un testo musicale che prende il testo linguistico a "pretesto". Basti pensare che in soli 7 anni, dal 1783 al 1790, vengono messe in scena a Vienna una settantina di opere, un terzo delle quali commissionato appositamente - e ben 19 di queste con il libretto di Da Ponte, che dal 1783 è "Poeta dei Teatri Imperiali".

L'influsso dell'opera buffa di tipo goldoniano, con i colpi di scena alla fine di ogni atto, resterà il modello base dell'opera in italiano più a Vienna che in Italia, dove nel giro di pochi anni con l'arrivo di Rossini si cambierà prospettiva.

## Carlo Goldoni librettista



▲ Alessandro Longhi, *Ritratto di Carlo Goldoni*, 1759 ca. Olio su tela. Venezia, Casa Goldoni.

Goldoni è il massimo drammaturgo italiano del Settecento e certamente è quello che nei suoi anni ha goduto della massima popolarità in Italia e in Francia, dove trascorre l'ultima parte della sua vita. Mentre drammaturghi "ufficiali" come Alfieri ripercorrono le vie della tragedia classica, l'impresario e regista ("capocomico") Goldoni lavora molto per innovare la struttura teatrale delle sue commedie, che divengono macchine sceniche perfette.

Questa sua abilità rivoluziona anche i libretti d'opera finendo per conquistare sia Parigi sia Vienna - anche se Goldoni spesso usa pseudonimi perché considera l'attività di librettista come secondaria nella sua vita di *star* del teatro comico. In realtà inizia a scrivere libretti fin dagli albori della carriera (a 28 anni, nel 1735, è già talmente apprezzato a Venezia che scrive un libretto per Vivaldi, *Aristide*) e continua fino alla fine, con *Il talismano* per il musicista di corte a Vienna, Antonio Salieri.

Goldoni porta la sua rivoluzione "realistica" del teatro in prosa anche nell'opera: trame ben costruite, caratterizzazione accurata dei personaggi che, pur essendo i soliti cicisbei, nobili senza un soldo, borghesi ricchi e ignoranti, vecchi tradizionalisti e avari

ecc., hanno un valore aggiunto rispetto alla "macchietta" della Commedia dell'arte, soprattutto hanno una loro personalità.

Una costante del teatro goldoniano che compare anche nei suoi libretti è quello della "doppia coppia" (presente anche nelle opere italiane di Mozart), una di "mezzo carattere", cioè persone forti di classe sociale media o medio-bassa, come Mirandolina nella *Locandiera*, e una di nobili o nobilastri, satira feroce ai personaggi eroici di Metastasio e della sua scuola "eroica".

Le opere su testo di Goldoni sono almeno una settantina, ma è opinione diffusa che dietro molti librettisti, che hanno scritto una sola opera e di cui non si hanno notizie, si celassero in realtà degli *alias* di Carlo Goldoni.

### La lingua del libretto e quella del teatro

La natura del libretto d'opera, cioè del testo scritto per essere cantato, impone al librettista alcuni accorgimenti tecnici:

- a. il libretto d'opera è sempre in versi, mentre il copione del teatro buffo è quasi sempre in prosa;
- b. il teatro in versi usa quasi sempre l'endecasillabo, che è un verso troppo lungo per il canto - sia perché spesso il canto era infarcito di gorgheggi e ripetizioni che in versi lunghi avrebbero reso impossibile allo spettatore comprendere il significato, sia perché il verso del libretto deve adattarsi al verso musicale, che è tendenzialmente breve;

- c. il libretto è quasi sempre in rima baciata, proprio per consentire allo spettatore di cogliere le rime, mentre il teatro in versi non aveva quasi mai un sistema di rime;
- d. nella metrica del libretto quello che conta non è tanto il numero di sillabe, quanto quello di accenti, che devono necessariamente coincidere con gli accenti musicali: se il tema musicale ha due accenti (di cui uno forte e uno medio, più due che si sfumano: uno, due, tre, quattro), gli accenti del verso devono essere forte, lieve, medio, lieve, e il numero di sillabe soprattutto nelle battute lievi può variare, perché verranno pronunciate rapidamente in modo da lasciare inalterato il ritmo;
- e. la sintassi della poesia e del teatro in versi del Settecento era spesso complessissima, anche perché in molti casi si trattava di tragedie pensate per essere lette e non ascoltate in un teatro; il libretto invece deve essere ascoltato e compreso malgrado i "disturbi" della musica, dei movimenti ecc.: come hai visto nel *Lamento di Arianna* (→ p. 7), scritto in pieno periodo barocco, la sintassi deve essere semplice, piana;
- f. uno dei modi per garantire la comprensione era la ripetizione del verso o di una sua parte, decisa dal compositore anche se non prevista nel libretto; talvolta anche i libretti includono ripetizioni sia integrali sia con leggere variazioni, come in questa supplica di Alceste scritta da Calzabigi (→ p. 8) per Gluck (→ p. 12), in cui la regina si rivolge alle anime dei morti in una foresta:

Ombre, larve, compagne di morte  
 non vi chiedo, non voglio pietà.  
 Se vi tolgo l'amato consorte,  
 v'abbandono una sposa fedel.  
 Non mi lagnò di questa mia sorte,  
 questo cambio non chiamo crudel.  
 Ombre, larve, compagne di morte  
 non v'offenda sì giusta pietà.  
 Forza ignota che in petto mi sento,  
 m'avvalora, mi sprona al cimento:  
 di me stessa più grande mi fa.  
 Ombre, larve, compagne di morte  
 non vi chiedo, non voglio pietà.



▲ Corte interna del Teatro San Moisè a Venezia. Goldoni lavorò spesso nel Teatro di San Moisè, uno dei più vicini a piazza San Marco e quindi uno dei più prestigiosi di Venezia. Il teatro non c'è più, ma ne troviamo una traccia nel nome di una corte interna, che ne ricorda la posizione.

## L'italiano dei libretti

L'italiano dell'opera è simile a quello della poesia e del teatro dello stesso periodo, ma ci sono alcune caratteristiche particolari.

Uno dei primi aspetti da evidenziare è che per seguire l'accento musicale, per chiudere quindi su un accento musicale forte (vedi sopra), la fine dei versi è spesso tronca, cioè con l'accento sull'ultima sillaba, il che porta le conseguenze:

- a. la scelta di monosillabi, come in queste parole che Sesto dice a Vitellia nella *Clemenza di Tito* di Metastasio:
 

Come ti piace imponi:  
 regola i moti miei.  
 Il mio destin tu sei;  
 tutto farò per te.  
 Un dolce sguardo almeno  
 sia premio alla mia fé!
- b. la tendenza a eliminare l'ultima vocale, come nella risposta di Vitellia:
 

Deh, se piacer mi vuoi,  
 lascia i sospetti tuoi;  
 non mi stancar con questo  
 molesto dubitar.

## 4 Gluck e la riforma dell'opera seria italiana



aph-Siffred Duplessis,  
to di Christoph Willibald  
, 1775.

Cristoph Willibald Gluck (1714-87) domina per decenni la scena musicale viennese, influenzando fortemente "allievi" come Salieri e Mozart, ma anche musicisti dell'Ottocento come il francese Berlioz e il tedesco Wagner.

Quando il giovane Gluck fa il suo ingresso sulla scena culturale e teatrale, questa è dominata da Metastasio, che scrive per lui il libretto per la sua prima opera, *Artaserse* (1741); da quel momento la sua produzione sarà vastissima.

Gluck viaggia a lungo in Italia e al suo ritorno a Vienna apprende che il direttore dei Teatri Imperiali è il conte italiano Durazzo (→ p. 9), che da un lato sta importando l'*opéra comique* francese, dall'altro capisce che è necessario riformare l'opera seria tradizionale italiana. È il progetto cui si dedica Gluck tra il 1762 e il 1770 con *Orfeo e Euridice*, *Alceste* e *Paride ed Elena*.

### La "riforma gluckiana": la musica al servizio del testo

Gluck capisce che Metastasio ha fatto il suo tempo, e si affida al librettista italiano Ranieri de' Calzabigi (→ p. 8), che compone i

libretti delle tre opere ricordate sopra.

Ma nell'*Alceste* è lo stesso Gluck che, in lingua italiana, si lancia contro "quegli abusi ... che hanno per troppo tempo deformato l'opera italiana e reso ridicolo e seccante quello che era il più splendido degli spettacoli": abusi che avevano origine dalla libertà eccessiva dei cantanti, che riempivano le loro esecuzioni di virtuosismi e gorgheggi inutili, dall'eccesso di balletti e pantomime, dagli "effetti speciali" degli scenografi, dall'intellettualismo di certe trame, nonché da personaggi privi di spessore psicologico che tanto si prestavano alla satira di Goldoni (→ p. 10).

Di grande importanza in un'ottica che considera il melodramma all'interno della storia del teatro (lasciamo la storia della musica ad altri manuali) è questa affermazione:

[bisogna] ricondurre la musica al suo vero compito di servire la poesia per mezzo della sua espressione, e di seguire le situazioni dell'intreccio, senza interrompere l'azione o soffocarla sotto inutile superfluità di ornamenti.

Nella pagina seguente trovi il testo della lettera che Gluck scrive all'imperatore per spiegargli le sue innovazioni.



► Ritratto di Ranieri de' Calzabigi.