

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie
dell'Arcadia

7

2018



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Rivista di classe A | Class A Journal

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell'Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procustode, Maurizio Dardano, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Albert Russell Ascoli, Maurizio Campanelli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Pietro Petteruti Pellegrino, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-253-6
eISBN 978-88-9359-254-3

© Accademia dell'Arcadia, 2018

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza
L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto per le immagini riprodotte*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

ILARIA BONOMI

Xerse da Venezia 1655 a Roma 1694: un esempio di riscrittura dal Barocco all'Arcadia

La librettistica del Seicento, pochissimo indagata sotto il profilo linguistico¹, offre materiale di grande interesse, e in questo ambito una significativa rilevanza è presentata dal campo delle riscritture. A fine secolo, un nodo particolarmente importante in questo campo è costituito dalle riscritture di libretti nella linea del passaggio dallo stile barocco alla riforma arcadica: prima del compimento della riforma del melodramma ad opera di Pietro Pariati e soprattutto di Zeno e Metastasio, alcune figure e alcuni libretti mostrano, pur parziali, segni di cambiamento, e tra questi c'è la revisione di *Xerse*, libretto di Nicolò Minato e musica di Francesco Cavalli, Venezia 1655, ad opera di Silvio Stampiglia e Giovanni Bononcini, Roma 1694. *Seirse*, una delle opere più fortunate del Seicento, sarà poi, com'è noto, ripresa da Händel a Londra nel 1738.

1. *Xerse di Minato-Cavalli*

Nicolò Minato appartiene alla seconda e più matura fase della librettistica veneziana, che rappresenta come si sa il momento di maggiore vicinanza

¹ Per una sintesi linguistica della librettistica secentesca, e per i relativi rimandi bibliografici, rinvio al recente volume di ILARIA BONOMI – EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017, oltre che ai fondamentali profili di FABIO ROSSI, *Poesia per musica*, in *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 291-322, e VITTORIO COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 2017. Riferimenti musicologici fondamentali per l'opera secentesca e la librettistica sono LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991; PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, II ed., Roma, Bulzoni, 2003; ELLEN ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014; EAD., «Versi, macchine e canto»: *il teatro in musica del Seicento*, in *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande guerra*, a cura di Andrea Chegai, Franco Piperno, Antonio Rostagno ed Emanuele Senici, con la collaborazione di Alessandro Maras, Roma, Carocci, 2017, pp. 131-187.

al barocco, dopo l'opera di corte fiorentina, informata ad una raffinata eleganza nella sostanziale adesione al codice poetico tre-cinquecentesco, e l'opera romana, con Giulio Rospigliosi soprattutto, nei cui drammi un solido classicismo di base non esclude moderate aperture al barocco.

Le diverse personalità di autori veneziani come Giulio Strozzi, Gian Francesco Busenello, Giovanni Faustini, Nicolò Minato, Aurelio Aureli, presentano caratteri per molti versi comuni: il pluristilismo, con la compresenza di registri elevati e mediani; una non rigida adesione al codice poetico tradizionale, distanziato prima di tutto nel lessico, ricco e innovativo, ma anche nelle strutture fonomorfologiche; l'adesione al codice poetico barocco, con abbondanza di figure retoriche e di effetti sonori (legati alla componente musicale); la discorsività e linearità dell'andamento sintattico².

Della librettistica veneziana del secondo Seicento Minato (Bergamo? 1627-1698) rappresenta una delle figure più rilevanti, sia in quanto successore di Giovanni Faustini nella drammaturgia per Francesco Cavalli, sia in quanto "esportatore" dell'opera italiana a Vienna. Avvocato e librettista³, coinvolto nell'impresa del teatro di San Salvatore dal 1661 al 1667, Accademico degli Imperfetti e dei Discordanti, scrisse otto libretti per Cavalli, due per Antonio Sartorio, uno per Giovanni Legrenzi. Le tematiche dei suoi libretti sono prevalentemente storiche, in una prima fase relative a epoche diverse, in una seconda fase, dal 1664, rivolte alla storia romana, che gli offriva figure di eroi e il tema importante del mito di Venezia come erede di Roma e di Troia.

² Oltre agli studi linguistici citati alla nota precedente, cfr. in particolare per Busenello ILARIA BONOMI, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in ILARIA BONOMI – EDOARDO BURONI, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, con i contributi di Valeria Marina Gaffuri e Stefano Saino, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 13-46. Utili spunti linguistici nelle edizioni di NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012, *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di Nicola Badolato e Vincenzo Martorana. Prefazione di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 2013; su Cicognini cfr. almeno MICHELE CURNIS, «... Vantaggioso patto toccar con gl'occhi e rimirar col tatto». *Drammaturgia, poetica, retorica nel «Giasone» di G. A. Cicognini*, «Musica e storia», 12, 2004, fasc. 1, pp. 35-90.

³ A differenza di Faustini, che dichiara di essere librettista per professione, Minato minimizza la sua pratica di librettista, sottolineando la professione di avvocato, nella dedica dell'*Orimonte* (Venezia, Valvasense, 1650), citata in SERGIO MONALDINI, *Minato, Nicolò*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 74, 2010, pp. 571-575). Per le notizie biografiche, oltre alla voce appena citata, vd. ELLEN ROSAND – HERBERT SEIFERT, *Minato, Count Nicolò* [2001], in *The Oxford Dictionary of Music-Grove* (www.oxfordmusiconline.com), e ALFRED NOE, *Nicolò Minato. Werkverzeichnis*, Wien, Der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, che offre un catalogo completo delle opere.

Minato fu a Vienna, dal 1669 al 1698, il primo poeta cesareo, e vi scrisse 170 testi per musica dei suoi circa 220 titoli (dei generi più diversi, per la maggior parte drammi per musica e rappresentazioni sacre, ma anche intermezzi, introduzioni a balletti, feste musicali di vario tipo, serenate, sino a rappresentazioni emblematiche e canovacci per pantomime). A Vienna collaborò soprattutto con Antonio Draghi, che musicò molti dei suoi libretti, e con lo scenografo-architetto Ludovico Ottavio Burnacini; ma i suoi libretti furono poi naturalmente rimusicati da molti altri compositori.

Il diverso contesto produttivo (carattere non commerciale delle rappresentazioni, pubblico rigidamente selezionato, necessità di adeguarsi all'ideologia e al cerimoniale di corte, varietà dei generi richiesti) influenzò molto la sua drammaturgia e la sua scrittura. Oltre alle implicazioni legate al carattere celebrativo e alla dimensione politica (opera come *instrumentum regni*), va sottolineata l'accentuazione della comicità e l'introduzione della componente filosofica, in cui si irridono usi del popolo ma anche i costumi fatui della corte.

I melodrammi viennesi composti per il carnevale hanno più spiccato carattere comico e satirico-moralistico, e non di rado, per le recite di carnevale destinate ai cortigiani, sono "a chiave", tali cioè da risultare comprensibili nel loro sottotesto unicamente a un ristretto gruppo di privilegiati. A volte i protagonisti delle recite rimandano direttamente a personaggi reali, come nella *Lanterna di Diogene* (1674), in cui gli attori rappresentano occultamente altrettanti membri della corte, tra i quali l'imperatore Leopoldo (Alessandro), l'imperatrice Eleonora (Statira), e lo stesso Minato, nelle vesti di «Diogene, il poeta maldicente». È interessante osservare l'esistenza di chiavi manoscritte per riconoscere i personaggi della corte in quelli del dramma, presenti in talune copie del libretto (tra cui quella posseduta da Apostolo Zeno, ora alla Marciana)⁴.

Si prospetta dunque una direzione rilevante per la lingua della librettistica tardo-seicentesca, relativa al condizionamento del contesto, e alla probabile differenza tra i generi (opere per il carnevale, drammi celebrativi per la corte, ecc.). Una direzione auspicabilmente produttiva per i drammi della corte viennese⁵ è quella di analizzare i diversi generi, a partire dalla defi-

⁴ Per es. MARIA GIRARDI, *Da Venezia a Vienna: le "facetie teatrali" di Nicolò Minato*, in *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700. Atti del III ciclo dei Corsi estivi di Musicologia del Conservatorio "A. Buzzolla". Adria 1986-1988*, a cura di Ivano Cavallini, Padova, Minelliana, 1990, pp. 189-221: 204; NORBERT DUBOWY, *La Statira, una proposta di lettura*, in *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, a cura di Luca Della Libera e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2014, pp. 225-241: 237.

⁵ Si vedano i riferimenti e gli spunti in NINO PIRROTTA, *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Atti del convegno internazionale di studi promosso dalla fondazione*

nizione: *dramma per musica* in tre atti per il compleanno dell'imperatore o dell'imperatrice, o per il carnevale; *fiesta musicale* in un atto per l'onomastico dell'imperatrice; *trattenimento musicale* per il compleanno dell'arciduchessa, e altri personaggi della corte, anche se una netta distinzione tra di essi non è sempre chiara.

Xerse su libretto di Nicolò Minato e musica di Francesco Cavalli venne rappresentato al Teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia nel febbraio 1654 (*more veneto*, quindi 1655). Fonte dichiarata sono le *Storie* di Erodoto attraverso il volgarizzamento del Boiardo. Ma si tratta di una mascheratura: in realtà la fonte diretta del dramma è la commedia *Lo cierto por lo dudoso* di Lope de Vega, con mutamento del contesto storico-narrativo e dei nomi, non però delle funzioni attanziali.

Alla prima rappresentazione veneziana ne seguirono altre negli anni Cinquanta e Sessanta (Genova, Napoli, Bologna, Palermo, Milano, Verona, Torino), e Ottanta, con alcune varianti strutturali e linguistiche, fino alla revisione radicale operata nel 1694 da Silvio Stampiglia e Giovanni Bononcini. L'opera fu rappresentata anche a Parigi nel 1660 con l'aggiunta di balli di Lully, durante la breve fase di presenza dell'opera italiana voluta da Mazzarino, con pesanti rimaneggiamenti per adeguamento al gusto locale⁶.

La versione di Minato è stata pubblicata da Andrea Della Corte nella sua raccolta del 1958⁷, ed è in preparazione l'edizione critica dell'opera di Cavalli per Bärenreiter a cura di Hendrik Schulze e Sara Elisa Stangalino. Pure in preparazione, per le cure di Lorenzo Bianconi, Sara Elisa Stangalino e altri, è un'edizione sinottica del *Xerse* e delle sue fonti. *Xerse* di Minato, infatti, offre un caso particolarmente interessante di influenza del teatro spagnolo, tanto rilevante nella librettistica seicentesca⁸: Minato attinge infatti, come anticipato sopra, a una commedia di Lope de Vega (*Lo cierto por*

Giorgio Cini, *Venezia, 10-12 settembre 1984*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 127-163; MANUELA HAGER, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, ivi, pp. 17-30; GIRARDI, *Da Venezia a Vienna*; ALFRED NOE, *Geschichte und Fiktion in Nicolò Minatos Libretti*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, 2. *Italianità: Image and Practice*, edited by Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis and Reinhard Strohm, Berlino, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 69-84.

⁶ MICHAEL KLAPER, *Vom Drama per musica zur Comédie en musique: Die Pariser Adaption der Oper Xerse (Minato/Cavalli)*, «Acta Musicologica», LXXVII, 2005, pp. 229-256.

⁷ ANDREA DELLA CORTE, *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, 2 tt., Torino, Utet, 1958.

⁸ Sul teatro spagnolo e la sua influenza in Italia si vedano almeno MARIA GRAZIA PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, NICOLA MICHELASSI – SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze nel 600*, Firenze, Alinea, 2013. Preziosi riferimenti sull'influsso del teatro spagnolo sulla librettistica in STAFFIERI, *L'opera*, e in *La*

lo *dudoso*), attraverso la mediazione della traduzione italiana del bitontino Raffaele Tauro, *L'ingelosite speranze*, esempio singolare di mistilinguismo, con uso maccheronico e parodistico delle lingue straniere, del latino maccheronico e del dialetto napoletano in bocca a un servo buffo⁹.

L'analisi linguistica è stata compiuta sull'edizione curata da Stangalino¹⁰, che si attiene al libretto della prima rappresentazione (gennaio 1654 *more veneto* è la data della dedica, quindi il libretto è stato pubblicato prima della rappresentazione, avvenuta il 12 febbraio al Teatro Santi Giovanni e Paolo)¹¹. L'edizione di Della Corte non è affidabile, per interventi arbitrari (per esempio l'eliminazione del Prologo) e per la presenza di alcuni errori¹².

Molto scarsi sono i contributi linguistici sul *Xerse* di Minato: la lingua del libretto è stata studiata per alcuni aspetti da Anja Overbeck¹³; Albert Gier

Comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2016.

⁹ LORENZO BIANCONI – SARA ELISA STANGALINO – ANTONIO VINCIGUERRA – SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Lope de Vega napoletanato: 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, pp. 17-39.

¹⁰ Nella sua tesi di dottorato: SARA ELISA STANGALINO, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, relatore Lorenzo Gennaro Bianconi, correlatore Anna Laura Bellina, coordinatore Marco Beghelli, 2tt., Bologna, Alma Mater Studiorum, 2011; interessanti rilievi, da parte della stessa studiosa, sul dramma nel percorso compositivo di Minato si leggono poi in EAD., *Erudizioni per li cortigiani di Nicolò Minato: genesi e incidenza di un trattato*, «Studi secenteschi», LV, 2014, pp. 183-197.

¹¹ Non ho seguito alcune delle normalizzazioni introdotte dall'autrice, per esempio l'eliminazione dell'*h* etimologica, l'uso delle consonanti doppie, il nesso *ti* + voc. ricondotto a *zi*, riferendomi per questi casi all'edizione originale della prima rappresentazione, Venezia, Matteo Leni, 1654, nella copia conservata nella Biblioteca Nazionale Braidense, Raccolta Drammatica Corniani Algarotti, nr. 776. L'edizione curata da Stangalino, molto seria e affidabile sul piano filologico, è stata preferita al libretto originale nell'ed. Leni anche per i suoi fondamentali interventi di ripristino della corretta scansione metrica (cfr. l'importante nota sui criteri di edizione alle pp. 3-6 del t. II). Per la complessa problematica della filologia dei libretti si rinvia almeno a LORENZO BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 143-154, *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del Convegno internazionale. Cremona 4-8 ottobre 1992*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, PAOLO TROVATO, *Note sulla fissazione dei testi poetici nelle edizioni critiche dei melodrammi*, «Rivista italiana di musicologia», XXV, 1990, fasc. 2, pp. 333-352.

¹² ROSAND, *L'opera*, p. 216, accenna all'esistenza di versioni del testo precedenti al libretto stampato, riferendosi probabilmente alle partiture di Cavalli e al suo intervento sul testo verbale, e in particolare all'aria iniziale di *Xerse*.

¹³ ANJA OVERBECK, *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*, Berlino-Boston, Walter de Gruyter, 2011. *Xerse* costituisce il corpus E2 nel libretto della prima versione veneziana, Leni 1654, e della seconda edizione veneziana, Giuliani 1657.

nel suo importante volume sul libretto¹⁴ parla soprattutto dei cambiamenti strutturali intervenuti nella versione di Roma del 1694 e in quella haendeliana del 1738.

Sulle proprie scelte linguistiche e stilistiche Minato fa una significativa dichiarazione nell'avviso al lettore, affermando di aver voluto asciugare la lingua dai troppi ornamenti e di aver seguito uno stile familiare:

Talora son necessari, nonché geniali all'umanità, i trattenimenti; né viddi mai pianta sì di frutti ferace che non produca i suoi fiori. Io le poch'ore che mi avanzano dall'oratoria, e che altri forse spenderebbe in trattenimenti più liberi, le dono ad Apollo. Così appunto m'è sortito di comporre questo drama, nel quale avrei saputo adoprar frasi più sollevate, discorsi più allungati, figure, traslati ed altri freggi da me conosciuti per essenziali in altra forma di componimenti, ma come stimati, in quelli di tal sorte, dannosi, in questo a bello studio abbandonati: come che dall'esser stati usati ho veduto talvolta indebolirsi la forza delli affetti e la naturalezza della rappresentazione, che vuol essere con frase più familiare, essendo che in queste composizioni non si scrive per l'ingegno ma per l'udito¹⁵.

Notevole mi pare tra l'altro l'ultimo accenno all'udito, cioè alla componente sonora e probabilmente, con riferimento implicito, alla musica.

La lingua del *Xerse*, come degli altri libretti veneziani di Minato per Cavalli, mostra, dunque, pur nella sostanziale adesione al codice poetico, una certa medietà, distante dai toni elevati, e aperta al registro familiare, in linea con la librettistica barocca soprattutto veneziana.

Se è scontata l'adesione al linguaggio poetico, a cui riportano forme canoniche come *pietade, fia, le porgi* imperativo tragico, molto rilevante appare l'influenza dello stile barocco, a cui riportano vari elementi: l'altissima frequenza di motti sentenziosi (*Chi teme le pene | amante non è*, vv. 1293-1294; *Spesso chi dice 'l ver perde l'amico*, v. 1417), le metafore (*di brine | ci sparge l'età*, vv. 1321-1322), i contrasti (*Speme m'avviva – Gelosia m'uccide*, v. 221; *dal foco il gelo e dal timor la speme*, v. 338), le terne, spesso in climax (*parti, fuggi, vola*, v. 885). In ambito retorico, poi, spiccano figure di suono, allitterazioni, assonanze ed effetti rima, chiaro segno di una ricerca fonico-musicale: *il suo canto è un incanto*, v. 166; *voglio darlo alla mia vaga vezzosa*, v. 848; *Sta nelle stanze sue scrivendo al re*, v. 887. La componente dotta, latineggiante, assai comune all'epoca, è evidente nel livello fono-morfologico, in forme come *hor, inulto, instante*.

¹⁴ ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 84-88.

¹⁵ NICOLÒ MINATO, *Xerse*, in STANGALINO, *I drammi musicali di Nicolò Minato*, t. II, p. 72.

Alla medietà e al registro familiare riportano forme e costrutti non in linea con la norma grammaticale, come il *che* polivalente ([vado] *Ad appoggiarmi, ché di sonno i' cado*, v. 139), forme pronominali come *gli* 'le', *li* 'gli' e 'le', forme verbali come *potiate*; costrutti come *parmi aver udito | a gridar*, v. 785; pleonasmii come *ah ci fui còlto*, v. 790; interiezioni non elevate, che saranno poi tipiche dell'opera comica, come *eh, eh che (eh che non la volete*, v. 1106), *ah che, olà*. Al registro familiare e all'espressività riportano costrutti marcati come la dislocazione a destra *non l'amate, l'ingrato*, ripetizioni e foderamenti come *Pietà, pietà, Nettuno, ahimè, ahimè!*, v. 1155, e *no, ch'io nol vedo, no*, v. 1150.

Molto significativa, come del resto in tutta la librettistica veneziana, la componente regionale¹⁶: nelle quasi costanti forme in *-ar-* dei futuri e condizionali dei verbi in *-are* (*restarete, fermarete, sdegnarebbe, pensarò, parleremo*); nella forte incertezza nell'uso delle consonanti doppie (*induggio, straggi, disaggi, preggio, rubbar, viddi, parlovi* 'parlovvi'; *parlomi* 'parlomme').

Il lessico, accanto allo scontato bagaglio tradizionale della poesia (*rai, alma*), e ai latinismi (*aligero, inulto, edace*), si apre a voci pratiche e settoriali, come *sopracarta*, e a voci familiari, come *sudori, vil canaglia, tengo affar che m'importa, vado a dormire, sapete* segnale discorsivo, secondo modalità tipiche della librettistica veneziana. Ricorrono poi interiezioni espressive (*uh! Eh, olà*) accanto alle più frequenti drammatiche (*ahi, deh*).

Numerose le *iuncturae*, alcune attinte dalla poesia cinquecentesca, soprattutto dal Tasso (per esempio *ignudo arciero, scelerate stelle, soave concerto*), altre, per quanto è possibile accertare¹⁷, originali di Minato (per esempio *amante traditor, genio mutabile, impetuoso gel, letal portento*).

Molto significativa anche dal punto di vista linguistico, oltre che da quello drammaturgico-musicale, la parte comica del servo Elviro, sulla quale tornerò più avanti a proposito del confronto con la versione rivista da Stampiglia. Nella scena I del II atto, in dialogo con Amastre, Elviro si finge fiorentino parlando nel linguaggio finto-straniero e dialettale (napoletano) che sarà poi tipico dell'opera comica:

ELVIRO	Ti chi star?
805	e perché dimandar?
AMASTRE	Viator curioso, e ciò ti basti.
ELVIRO	Ariodate, de chista città signur, che star a re vassallo,

¹⁶ Sulla rilevazione di molti regionalismi fonetici pesa l'incertezza del testo, e la sicura incidenza di varianti regionali dovute al tipografo veneziano, nella prima edizione del libretto.

¹⁷ La ricerca è stata condotta con gli strumenti elettronici della BIZ, *Biblioteca Italiana Zanichelli*, e della *Biblioteca Italiana* (www.bibliotecaitaliana.it).

- 810 aver figlia Romilda, e re voler
 chista sposar; e dir,
 se nu sposar, morir.
 AMASTRE Ma di Romilda il seno
 arde al foco del re?
- ELVIRO No, de fratello
 ch'aver nome Arsameno.
- 815 AMASTRE E questo forse i dolor suoi le scrive?
 ELVIRO Ahimè! chi voler fiora
 de bella giardina.
- AMASTRE Dimmi.
 ELVIRO Nun saper altro.
- 820 Tulipana, gelsomina.

2. Xerse di Stampiglia-Bononcini¹⁸

Nel 1694 a Roma, al Teatro Tordinona, venne rappresentata l'opera *Xerse* nella revisione di Silvio Stampiglia e Giovanni Bononcini.

Stampiglia (Civita Lavinia, odierna Lanuvio, 1664 – Napoli 1725), poeta, librettista e storiografo, fu uno dei quattordici fondatori dell'*Arcadia*: questa riscrittura si presenta dunque come un tassello meritevole di essere indagato nell'ambito del processo di riforma del melodramma promosso dall'*Arcadia*.

La linea riformista dell'*Arcadia* in merito al melodramma, come si sa¹⁹, si appuntava soprattutto sulla critica alla scelta dei soggetti storici, alla mescolanza dei registri, alla compresenza di personaggi alti e bassi, seri e comici, alla difficile coesistenza di poesia e musica e al ruolo subordinato della prima rispetto alla seconda, agli eccessi barocchi, all'influsso della commedia spagnola. Ma, più in generale, la critica degli Arcadi era sul genere stesso del melodramma, considerato il maggiore responsabile del cattivo gusto, degli eccessi, della decadenza recente della letteratura italiana, segnatamente della teatrale. Del melodramma veniva inoltre deprecata l'inverosimiglianza di molte scene in cui la tragicità mal si confaceva all'accompagnamento musicale e al canto, e veniva rilevata la negatività del carattere che, con termine posteriore, chiameremmo edonistico dello spettacolo operistico. A questi motivi di fondo si

¹⁸ Mi sono basata sull'autorevole edizione a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997, che si attiene al libretto della prima rappresentazione.

¹⁹ Mi limito a citare, in proposito, gli apporti fondamentali di RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6. *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Torino, Edt, 1988, pp. 3-76, e di PIERO WEISS, *L'opera italiana nel '700*, a cura di Raffaele Mellace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Astrolabio, 2013.

aggiungevano spesso critiche nei confronti dei diversi aspetti dello spettacolo, dallo spadroneggiare dei cantanti, alla distratta attenzione degli spettatori, agli eccessi delle messe in scena, al carattere venale delle rappresentazioni e al ruolo negativo dell'impresario. Critiche, queste, presenti negli scritti di Crescimbeni, Muratori, Gravina. Ma va anche sottolineato come in alcuni di loro, per esempio Muratori, tale severo giudizio coesista, in modo piuttosto contraddittorio, con il riconoscimento del prestigio europeo che il melodramma portava all'Italia, e anche, talvolta, con il compiacimento personale nella fruizione delle opere. Una delle poche voci che nei primi decenni si unirono solo parzialmente al coro di critiche fu, come si sa, quella di Pier Jacopo Martello, che nella prospettiva riformatrice desiderava per lo stile della poesia melodrammatica, comunque subordinata alla musica, queste caratteristiche: «[...] le costruzioni si vogliono agevoli, i periodi chiari e non lunghi, le parole piane e vezzose, le rime non ispide, i versi correnti e teneramente sonori»²⁰.

Non sono però molti, a quanto sembra dagli studi, i riferimenti espliciti a singoli autori o a singole opere, come, per esempio, quello di Crescimbeni a Cicognini e al suo *Giasone*, specie in riferimento all'influsso del teatro spagnolo e alla licenziosità²¹.

Com'è ovvio, il nodale passaggio di ambito letterario-linguistico dal barocco all'Arcadia si intreccia con variabili di altro ambito, che incidono molto sull'evoluzione linguistica e sulla effettiva applicazione dei dettami arcadici: il contesto politico-culturale, i cambiamenti strutturali attraversati dall'opera negli ultimi decenni del secolo, con l'aumento vistoso del numero delle arie, il condizionamento esercitato dai compositori e dai cantanti.

Di Stampiglia²² si conoscono una ventina di drammi, musicati principalmente da Bononcini e Scarlatti, e da altri compositori, tra cui Vinci, Caldara, Vivaldi, Porpora; egli scrisse inoltre numerosi libretti per cantate, oratori e serenate.

²⁰ PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, sessione quinta, in ID., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 289.

²¹ Per il giudizio di Crescimbeni su Cicognini, si vedano i seguenti riferimenti: ROSAND, *L'opera*, p. 303; FAUSTA ANTONUCCI – LORENZO BIANCONI, *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, 2 voll., Milano, Ricordi, 2013, I, pp. VII-XLIV; DANILO ROMEI, *Una vita "guardinga e giudiziosa"*, in *I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*, a cura di Chiara D'Afflito, Danilo Romei, Pistoia, Maschietto&Musolino/Protagon Editori toscani – Comune di Pistoia Museo Civico, 2000, pp. 13-26: 25.

²² Per le notizie biografiche, mi sono riferita principalmente alle voci *Stampiglia*, *Silvio* di ANNA MONDOLFI, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma,

Il primo periodo (1690-1696) lo vede a Roma²³, dove nel teatro Tordinona scrive e soprattutto rielabora alcuni drammi veneziani, tra i quali *Mutio Scevola* di Minato-Cavalli Venezia 1665, poi Stampiglia-Bononcini *Muzio Scevola* Roma Tordinona 1695, poi Vienna 1710²⁴; *Tullio Ostilio* di Adriano Morselli-Marc'Antonio Ziani 1685, poi Roma Tordinona 1694. Da sottolineare, relativamente alle caratteristiche del contesto, che il Teatro Tordinona era sostenuto da Filippo Colonna e dal Duca di Medinaceli, Luis de la Cierda, ambasciatore di Spagna a Roma dal 1687 al 1696, affiliato all'Accademia dell'Arcadia dal 1696.

Nel periodo napoletano (dal 1696 al 1702) Stampiglia, protetto dallo stesso Medinaceli, ora viceré di Napoli, il quale diede grande impulso alla vita operistica napoletana, scrive i suoi primi drammi originali, collaborando soprattutto con Scarlatti²⁵. Alcuni dei drammi napoletani ebbero grande successo, come *Partenope*, rappresentata 41 volte in 57 anni.

Stampiglia passa poi nel 1704-1705 a Firenze presso il granduca Ferdinando, dove scrive libretti per la Villa di Pratolino con musica di Alessandro Scarlatti, e forse anche rivede libretti precedenti, adattandoli all'uso fiorentino²⁶.

Le Maschere, 1962, vol. 9, pp. 259-260, di LOWELL LINDGREN, in *The Oxford Dictionary of Music-Grove* (2001, www.oxfordmusiconline.com), e, più recente e molto ricca di informazioni, di SAVERIO FRANCHI, in *Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*, coordinamento e cura di Saverio Franchi e Orietta Sartori, 3 voll., Roma, Ibimus, 2009, III, pp. 1824-1831.

²³ Utili riferimenti in GLORIA STAFFIERI, *Colligite fragmenta: la vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683-1707)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990.

²⁴ HAROLD S. POWERS, *Il «Mutio» tramutato. Part I: Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro. Premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1976, pp. 227-258, indica anche una revisione intermedia *Le gare dell'amore heroico*, Genova 1679, con musica di Stradella.

²⁵ AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella «Gazzetta di Napoli», con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli*, 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, pp. 173-209, rilevano che a Napoli inizia il processo di trasformazione del melodramma barocco nelle forme riformate del Settecento; sull'attività napoletana di Stampiglia si veda soprattutto JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Cinco óperas para el Príncipe. El ciclo de Stampiglia para el Teatro de San Bartolomeo en Nápoles*, «Il Saggiatore musicale», XIX, 2012, fasc. 1, pp. 5-40, che illustra e documenta, alla luce del contesto politico e culturale, il significato e la funzione storico-politici dei suoi drammi napoletani, tra loro strettamente connessi.

²⁶ NORBERT DUBOWY, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 99-118, FRANCESCO LORA, *Nel teatro del Principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa Medicea di Pratolino*, Torino, Albisani, 2016.

Infine, dopo altri brevi soggiorni a Roma, Napoli e forse Venezia, l'ultimo e più importante periodo della sua attività è quello di poeta cesareo e storiografo a Vienna, dal 1706 al 1718, con 5 opere e 3 oratori²⁷. L'incarico prosegue anche dopo il suo ritorno in Italia, a Roma e Napoli, con la composizione di alcuni drammi per anniversari di personaggi della corte. La corte gradiva la sua capacità di variare stili e la sua grande perizia nello strutturare drammi, ma soprattutto richiedeva una componente comica che, sgradita agli Arcadi soprattutto dopo il 1710, sarà del tutto estranea ai veri riformatori Zeno e Metastasio.

La collocazione di Stampiglia tra i riformatori del melodramma non è priva di elementi di incertezza, a partire dai giudizi su di lui degli Arcadi e dei letterati del Settecento²⁸. Muratori nel quarto libro della *Perfetta poesia* (1706) si limita a lodarlo come poeta, autore di un sonetto, senza citarlo come melodrammatico²⁹; Correa nella *Vita di Giuseppe Paolucci* (1751) fa solo un breve riferimento a Stampiglia, citando una «leggiadrissima Egloga impressa nel Tomo secondo delle Rime degli Arcadi»³⁰. Martello (nel 1715)³¹, con un giudizio poco argomentato, inserisce il suo dramma *La caduta de' decemviri* tra gli esempi apprezzabili di melodrammi contemporanei, richiamando nell'indice delle cose notabili la lode dei suoi drammi per musica. Apostolo Zeno, che gli succede come poeta di corte a Vienna, lo considerava «più ingegnoso che dotto» e attribuiva ai suoi drammi «più (di) spirito che (di) studio», come ci riferisce nel *Grove* Lowell Lindgren³², che rileva opportunamente come i drammi di Stampiglia, non in linea con le tendenze riformatrici degli Arcadi e soprattutto dello stesso Zeno, siano stati spesso modificati e “purgati” rispetto ai dettami arcadici nelle diverse riprese almeno fino al 1750. Quadrio (*Della storia e della ragione di ogni poesia*, 1739-52) lo nomina tra gli autori di testi per musica, senza commentare³³. Più tardi, negli anni Ottanta, Arteaga enfatizza la sua opera di rifor-

²⁷ ERICA KANDUTH, *Silvio Stampiglia, poeta cesareo*, in *L'opera italiana a Vienna*, pp. 43-63.

²⁸ Cfr. in particolare KANDUTH, *Silvio Stampiglia*, pp. 49-51, e FRANCHI, *Stampiglia*, pp. 1827-1828; utili anche i sintetici rilievi in STAFFIERI, «*Versi, macchine e canto*», p. 183.

²⁹ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971-1972, II, p. 800. Sulla complessa posizione teorica di Muratori relativamente al teatro musicale si veda in particolare ALFREDO COTTIGNOLI, *Muratori teorico. La revisione della 'Perfetta Poesia' e la questione del teatro*, Bologna, Clueb, 1987.

³⁰ *Le vite degli Arcadi illustri [...] Parte quinta [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1751, p. 264.

³¹ MARTELLO, *Della tragedia*, p. 274.

³² LINDGREN, *Silvio Stampiglia: il giudizio è del 1725*.

³³ Cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Tra storia e amori: una Virginia di fine Seicento*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 17-36.

matore nel melodramma, lodando elementi, come l'assenza del comico, che invece, come vedremo, fu in buona parte mantenuto: «Lo Stampiglia merita bensì qualche distinzione [...] per essere stato uno de' primi a purgar il melodramma della mescolanza ridicola di serio, e di buffonesco, degli avvenimenti intrigatissimi, e del sazievole apparato di macchine»³⁴.

Negli studi recenti, mi pare che la sua collocazione tra i riformatori del melodramma venga da più parti (Mondolfi, Kanduth, Romagnoli, oltre a Lindgren)³⁵ messa in discussione: questi critici riducono la portata della sua operazione riformatrice, rilevando che Stampiglia fu più aderente ai dettami dell'*Arcadia* nelle rime che nel melodramma, difficilmente modificabile per la forza della tradizione e delle convenzioni, e sottolineando che, anzi, nei suoi drammi la presenza dell'elemento comico aumenta nel tempo³⁶.

In effetti, nel melodramma Stampiglia mantenne alcuni elementi tipici del melodramma barocco: una certa mescolanza dei generi (tragedia e commedia) e degli stili, l'elemento grottesco e magico (anche se in *Xerse*, come ora vedremo, lo elimina) di matrice ariostesca, la componente comica con il dialetto e il plurilinguismo. Sembra di poter affermare che Stampiglia portò avanti una linea riformatrice, per nulla sistematica però, nelle sedi di Roma, Napoli e Firenze, per interromperla nella sua attività alla corte di Vienna: e ciò si deve, più che a una autonoma evoluzione critica dell'autore, al suo adeguamento ai diversi contesti in cui ebbe a operare.

Il confronto linguistico tra i due libretti del *Xerse* intende appunto verificare il grado e il tipo di ripulitura formale a cui egli sottopose il libretto: l'analisi sarà, in prospettiva, da estendere agli altri libretti del periodo iniziale romano, ma anche a quelli dei periodi successivi, con particolare attenzione per le riscritture. Potrebbe anche avere influito sulle caratteristiche del libretto e sulle modalità di revisione la personalità del compositore, considerando che nelle opere riviste nel primo periodo romano Stampiglia lavorò con Bononcini, con il quale collaborò ancora a Vienna, e che nel periodo napoletano e in quello fiorentino collaborò con Alessandro Scarlatti.

³⁴ STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine al presente*, 3 tt., Bologna, Trenti, 1783 (rist. anast., Sala bolognese, Forni, 1969), II, p. 68.

³⁵ MONDOLFI, *Silvio Stampiglia*; KANDUTH, *Silvio Stampiglia*; ANGELA ROMAGNOLI, *I sacrifici di Silvio per la salute di Vienna, ossia la produzione viennese di Silvio Stampiglia*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 119-157.

³⁶ Più orientato a riconoscere la portata riformatrice di Stampiglia sembra invece BENISCELLI, *Tra storia e amori*.

Ai mutamenti strutturali introdotti³⁷ rispetto al libretto di Minato, Stampiglia fa chiaro riferimento nella Dedicata al Lettore:

Palemone Licurio, per comando di stimatissimo personaggio³⁸ a cui ha per legge il servire, ha posto le mani nel *Xerse*, dramma del sig. Nicolò Minati, e per conformarsi al genio de' tempi moderni è stato obbligato di levarvi alcune scene, e di aggiungervene alcune nove con 60 arie, e mutare in diversi luoghi molti recitativi, come tu stesso riconoscer potrai nel confronto dell'antico esemplare³⁹.

Le rilevanti modifiche strutturali sono dovute principalmente all'allontanamento dai caratteri tipici del teatro e del melodramma barocco, molto influenzato dal teatro spagnolo, e all'adeguamento poetico-musicale all'opera tardo-secentesca, con l'aumento significativo di arie, soprattutto collocate a fine scena (arie d'entrata) e con la parallela riduzione del recitativo⁴⁰ e il declino del suo uso espressivo.

Stampiglia inoltre, sempre nella linea dell'allontanamento dal modello barocco, rafforza la continuità drammaturgica, che peraltro già Minato aveva seguito più di altri librettisti. Così, nella revisione del dramma, cade il Prologo, si dimezza il numero dei personaggi, che da 21 (comprendendo i personaggi del prologo e il coro) diventano 11; vengono eliminati i maghi Sesostre e Scitalce (e le loro scene con i canonici versi sdruciolli) e i diavoli nella scena tredicesima del terzo atto: entrambe sono eliminazioni di *topoi* del teatro barocco e di influenza spagnola.

Tornando ai mutamenti intervenuti relativamente alle arie, precisiamo che dalle 34 arie della versione Minato-Cavalli si passa a 60 nella revisione di Stampiglia-Bononcini: 8 arie originali sono conservate, 11 sono soppresse, 15 sostituite, 37 aggiunte *ex novo*. Si ha un deciso aumento delle arie d'entrata, a conferma dei cambiamenti intervenuti nei 40 anni precedenti: in Minato-Cavalli si avevano 14 arie d'uscita, 10 mediane e 10 d'entrata; in Stampiglia-Bononcini 7 d'uscita, 20 mediane e 33 d'entrata⁴¹.

Le sostituzioni con arie diverse e l'introduzione di nuove arie in contesti che ne erano privi da una parte sono indotte dal diverso gusto poetico,

³⁷ Cfr. soprattutto HAROLD S. POWERS, *Il «Xerse» trasformato*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241, e la premessa di Paolo Fabbri al libretto nell'edizione in *Libretti italiani*, pp. 210-212.

³⁸ Filippo Colonna, secondo la documentazione dal Fondo Bolognetti dell'Archivio Segreto Vaticano, segnalatami da José María Domínguez, che ringrazio per i preziosi suggerimenti e le indicazioni.

³⁹ *Libretti italiani*, p. 215.

⁴⁰ Il numero dei versi passa da 2143 a 1614.

⁴¹ POWERS, *Il «Xerse»*, p. 235.

dall'altra sono da legare all'evoluzione della forma musicale. In alcuni casi appare evidente lo stile petrarchesco-arcadico delle nuove arie, come in questo esempio (aria di Xerse, nella scena III dell'atto III):

Per rendermi beato
parto, vezzose stelle,
e poi, pupille belle,
a voi ritornerò.
Farfalla al vostro lume
il core innamorato,
ardendo le sue piume,
fenice io sorgerò.

Viene anche introdotto un duetto (Clito-Elviro «I tuoni m'assordano»), alla fine della scena X del secondo atto.

Significativo, anche se non tanto dal punto di vista linguistico, il cambiamento poetico-musicale della prima scena, Serse sotto l'amato platano, in cui la breve unità strofica di quinari *Ombra mai fu* (diventata poi famosa nell'intonazione di Händel), inizialmente nella forma di intercalare o ritornello, poi di vera e propria aria, passa dalla posizione iniziale di Minato-Cavalli a quella solo finale nella revisione (conservata nella revisione di Händel):

MINATO-CAVALLI 1655

XERSE sotto un platano

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

STAMPIGLIA-BONONCINI 1694

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

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

A proposito di questo inizio dell'opera, ma anche di altri passi, la Rosand⁴² sottolinea come la struttura poetica del libretto sia strettamente legata alla musica di Cavalli, che condizionò la stesura del testo poetico.

Dal punto di vista tematico e stilistico, il motivo del platano amato da Serse, già in Erodoto, si arricchisce di echi petrarcheschi, ariosteschi e tassiani⁴³.

Va invece ben sottolineato come nella revisione non venga eliminato o modificato nella sua valenza prettamente comica il servo Elviro, che rimane nella versione di Stampiglia, e resterà poi in quella di Händel come unico caso di disobbedienza ai dettami arcadici⁴⁴. Anche nella versione riscritta da Stampiglia il linguaggio di Elviro, servo comico nella linea della librettistica seicentesca, nelle scene in cui si finge venditore di fiori, prende la forma di finta lingua straniera e pseudo-dialetto (napoletano):

Ah, chi voler fiora
 di bella giardina,
 giacinta indiana,
 tulipana, gelsomina?
 [...]
 Da mia che cercar?
 Voler fiora comprar?
 [...]
 Ma dire, ti chi star?
 E perché domandar?
 [...]
 Ariodate di chista
 città signur, che stare a re vassallo,

⁴² ROSAND, *L'opera*, pp. 350-352.

⁴³ NOE, *Geschichte*, p. 74.

⁴⁴ GIER, *Das Libretto*, pp. 86-88.

aver figlia Romilda, e re voler
chista sposare, e dir:
“Se nu sposar, morir” (atto II, scena I).

Nella nuova versione, invece, si riducono il motivo dell'eroticismo e l'enfasi relativa ai forti effetti, come anche, sul fronte più strettamente stilistico, i motti sentenziosi e le metafore, molto ricorrenti nella librettistica barocca, i contrasti e le antitesi, destinati invece a costituire una delle cifre stilistiche metastasiane.

L'analisi linguistica comparativa ha mostrato alcuni dati interessanti, nella linea di una revisione evidente ma non sistematica in direzione antibarocca, e verso una pur parziale regolarità di stampo classicistico. Il secondo atto, in particolare, presenta una notevole rielaborazione strutturale, con l'aggiunta di molte arie, ma anche con l'eliminazione di alcuni passi strofici, brevi e lunghi: cambiamenti rilevanti che rendono più difficile il puntuale confronto linguistico.

Sul piano grafico-fonetico⁴⁵, spicca l'eliminazione di alcune grafie latine⁴⁶: *hor* > *or*⁴⁷, *istante* > 0, ma *istanze* resta uguale.

Nel vocalismo, sono corretti alcuni dittonghi o monottonghi *o/uo*, senza che si intraveda una linea coerente: per esempio *mova* > *muova*, ma *nuoce* > *noce*.

Più significativo l'ambito consonantico. L'uso delle doppie⁴⁸ si mantiene irregolare, soprattutto per la presenza di geminazione per l'affricata palatale sonora, solo in parte corretta nella revisione: *straggi* > 0, *disaggi* > =, *preggio* > *pregio*.

Anche il raddoppiamento anomalo della bilabiale sonora viene corretto spesso, ma non sempre: *rubbar* > 0, mentre nel caso del passaggio da *labbro* a *labro* si ha una correzione latineggiante, nella direzione di un chiaro innalzamento, di cui vedremo tra poco altri segni. Nel caso della dentale sonora nelle forme verbali *viddi/vidde*, ricorrenti in Minato, si ha generalmente la correzione alla forma regolare.

Significativi, anche se non del tutto sistematici, alcuni interventi correttori sul piano della regolarità delle forme grammaticali. Nel pronome, *li* dativo sia

⁴⁵ Ma in questo ambito, come si sa, gioca un ruolo rilevante la collocazione geografica tanto della sede di edizione del libretto, quanto del copista (ricordo che, come precisato alla nota 18, mi sono attenuta all'edizione di Gronda e Fabbri).

⁴⁶ Per questa parte, dati gli interventi di normalizzazione (per esempio eliminazione dell'*h* etimologica) introdotti da Stangalino nell'edizione dei libretti di Minato, mi sono attenuta all'edizione Leni citata alla nota 11.

⁴⁷ Le correzioni puntuali dalla I alla II versione sono indicate con il segno >; il segno 0 indica l'assenza della parola.

⁴⁸ Da rilevare che nell'edizione curata da Stangalino alcune scrizioni consonantiche sono differenti rispetto all'edizione Leni.

maschile sia femminile passa generalmente a *gli* e *le*, ma qualche occorrenza di *li* resta in Stampiglia. Nel verbo, i futuri e i condizionali in *-ar-*, comune settentrionalismo in testi di area veneta, quasi costanti in Minato, vengono solo in parte corretti da Stampiglia secondo la fonetica fiorentina (*amerò, parleremo*): alcune forme in *-ar-* cadono per mutamento del testo, altre restano (per esempio *sgomentarò, tenterà, restarete, adornarò, amarete*).

Nella revisione vengono introdotti, nella linea dell'innalzamento linguistico, parecchi imperativi proclitici, che diventeranno tipici della tragedia e del melodramma: *ti ferma, t'allontana*, ecc. Vengono inoltre introdotte da Stampiglia forme elevate che saranno tipiche del melodramma successivo come il clitico *ne* per la prima persona plurale, assente in Minato (*curioso desio vagar ci fa*, v. 617 > *ne fa*, v. 386), e la forma impersonale del verbo come *si prenda* che sostituisce il *prendete* di Minato (*costui prendete*, v. 1246 > *costui si prenda*, v. 997).

L'innalzamento del dettato emerge poi in alcuni passi, con una sostituzione di registro complessiva, non solo lessicale o grammaticale: *Si tosto v'accendete?*, v. 787 > *potrete | render d'amore i vostri sensi accesi?*, vv. 519-520; *faccia che siate sposa*, v. 768 > *al fin sarete sposa*, v. 499; *Abi qual ver me | fera sen viene*, vv. 265-266 > *Abi, qual ver me | angue avventossi?*, vv. 128-129.

Sul piano lessicale si notano parecchie sostituzioni, solo alcune delle quali sembrano motivate dall'allontanamento del registro espressivo e vivace, con rilevante componente comica, che caratterizza il libretto di Minato: *sbarbicar*, v. 691 > *svellere*, v. 511; *beffate*, v. 1082 > *schernite*, v. 837; *premio*, v. 1233 > *mercede*, v. 983; *lettera (lettra)*, v. 642 > *foglio*, v. 457. Nella stessa linea rientra l'eliminazione di alcune interiezioni tipicamente comiche come *uh, uh*.

Non mancano, poi, tanto nelle arie quanto nel recitativo, variazioni nelle numerose *iuncturae*, indotte sia da ragioni metriche, specie laddove sia intervenuto un mutamento più ampio, sia da ragioni stilistiche, come per esempio: *dilettooso concerto*, v. 141 > *soave concerto*, v. 17, *repente nubilo*, v. 1151 > *nubilo impuro*, v. 906 (nel recitativo: la modifica forse sarà stata fatta per eliminare lo sdrucchiolo a fine verso).

Nella sintassi, infine, non sembrano intervenire cambiamenti di rilievo, ad eccezione di una attenuazione dell'andamento prosastico e frammentario che caratterizza molto del recitativo di Minato: ma in questo può incidere la divisione dei versi, che, in linea generale piuttosto problematica⁴⁹, lo è in particolare nel caso della divisione di un verso in più battute di diversi personaggi (fenomeno dell'*antilabè*) che rimane molto presente anche in Stampiglia.

⁴⁹ Le due edizioni di Della Corte e di Stangalino presentano numerose differenze.

Il periodare semplice e l'ordine generalmente diretto delle parole connotano entrambi i testi in una direzione di linearità che sarà cara al razionalismo arcadico e al Metastasio. Naturalmente la rilevante aggiunta di arie modifica l'andamento complessivo, aumentando molto la presenza di frasi coincidenti con il verso, secondo quella che sarà una costante della librettistica settecentesca.

Nell'ordine delle parole intervengono alcune modificazioni che non sembrano indicare una linea precisa, tranne qualche caso di eliminazione di costrutti oralizzanti marcati, come una dislocazione a destra: *non l'amate l'ingrato*, v. 1123 > *lasciate pur, lasciate | di soffrir tante pene, e non l'amate*, vv. 779-880.

Sul piano metrico l'analisi di Gillio⁵⁰, a cui rimando, ha documentato una chiara tendenza riformatrice rispetto al libretto secentesco, nella «forte tendenza di gusto “arcadico” alla semplificazione delle strutture strofiche e alla brevità dei testi»⁵¹, e, anticipando Metastasio, nell'esclusione dalle arie della polimetria, e di alcuni versi come l'endecasillabo, il novenario, il settenario anapestico, a favore di quello giambico, esclusivo.

Dunque, l'analisi linguistica della revisione del libretto ha documentato una ripulitura formale verso l'alto e antibarocca, anche se non massiccia né sistematica, la quale si aggiunge alle modifiche strutturali, già rilevate da precedenti studi, che confermano come Stampiglia possa essere considerato riformatore in senso arcadico. Ma, per valutare appieno i contorni dell'effettiva portata riformatrice di Stampiglia, e per rapportarla ai differenti contesti nei quali egli operò, sarà necessario procedere a un'analisi linguistica allargata a tutta la sua produzione, con attenzione ai diversi periodi (Roma, Napoli, Firenze, Vienna) e ai diversi generi dei drammi.

Propongo infine qualche ulteriore spunto di lavoro, a parte il caso considerato, nell'ambito delle riscritture, campo di interesse linguistico oltre che musicologico e drammaturgico: spigolando qua e là, altri esempi che potranno essere analizzati sono quello de *La finta pazza*, in corso di stampa per le cure di Nicola Michelassi⁵², con l'edizione sinottica della versione di Venezia 1641 del dramma di Strozzi e della sua versione itinerante (Piacenza 1644, Parigi 1645).

⁵⁰ PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il revisore revisionato. Qualche osservazione sulle strutture metriche del libretto di Stampiglia e sul loro superamento*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 389-407.

⁵¹ Ivi, p. 390.

⁵² *La doppia Finta pazza. Un dramma veneziano in viaggio nell'Europa del Seicento*, a cura di Nicola Michelassi, Firenze, Olschki, i.c.s.

Dal recente volume, poi, di Francesco Lora⁵³ dedicato all'opera in musica promossa da Ferdinando de' Medici nella reggia di Pratolino, ho intravisto una stimolante revisione del *Lucio Vero* di Apostolo Zeno fatta da un librettista anonimo (probabilmente Antonio Salvi) nel medesimo anno delle due rappresentazioni, il 1700: la prima a Venezia con musica di Carlo Francesco Pollarolo, la seconda a Firenze, Pratolino, con musica di Giacomo Antonio Perti:

[...] un vero e proprio atto di riappropriazione autoriale, effettuato da parte di un poeta che, incaricato di intervenire sul testo originale di Zeno, sottopose a severa critica ogni recitativo e ogni aria, ogni verso e ogni struttura teatrale, non solo tagliando ma anche aggiungendo (spesso in misura cospicua) ed esibendo, parola dopo parola e situazione dopo situazione, alternative retoriche e teatrali di tutto rilievo⁵⁴.

In questo caso, la revisione sembra andare da uno stile più sobrio ed essenziale ad uno più ricco ed espressivo. Il contesto e il rapporto con il compositore avranno certo determinato, insieme e oltre allo stile del librettista, la direzione del cambiamento. Del resto, che la lingua di Zeno si sia modificata, condizionata dal contesto, da Venezia a Vienna, è un fatto documentato, anche se forse un'analisi linguistica mirata potrà ancora aggiungere qualcosa.

⁵³ LORA, *Nel teatro del Principe*.

⁵⁴ Ivi, p. 91.

