

LIVIO MARCALETTI

## La *tragicommedia per musica* alla corte di Vienna nel primo Settecento

*Un genere di importazione o una creazione della corte imperiale?*

### Abstract

The names of the operatic genres used in the early eighteenth century reveal a general tendency toward a division between the serious *dramma per musica* (“play for music”), which was stripped of any comic element by libretto reforms until the achievement of the Metastasian model, and the *commedia per musica* (“comedy through music”), which originated in Italy and was increasingly exported by troupes traveling throughout Europe. Between these two extremes, however, there is a plethora of mixed genres that maintain the mixture of the tragic and the comic that characterized 17th-century *dramma per musica*. Among these, the *tragicommedia per musica* seems to have been a trademark of the Viennese court, which favored tragicomic works for the carnival season, reserving serious works for occasions celebrating imperial power (genetliacs, name days, and weddings). However, the term *tragicommedia per musica* is also found in other operatic centers, notably Venice, where Apostolo Zeno and Pietro Pariati worked as librettists before moving to the Viennese court. The aim of this paper is to highlight the peculiarities of Viennese tragicomedy as the result, on the one hand, of the permanence of an indigenous tradition and, on the other hand, of fruitful cultural transfer relations with Venice, a productive and fertile ground for experimentation with new operatic genres.

La storia dell’opera italiana del Settecento è stata per lungo tempo interpretata come un percorso teleologico di trasformazione del caotico *dramma per musica* seicentesco nel ben più razionale *dramma metastasiano*. Una qualunque trattazione, anche ben fatta, dell’opera settecentesca è normalmente divisa in capitoli che prendono in considerazione alternatamente l’opera seria e l’opera buffa<sup>1</sup>. Agli occhi dei letterati italiani del primo Settecento, i cui giudizi hanno

---

<sup>1</sup> Vedi tra gli altri Reinhard STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (Wilhelmshaven 1979); *Die Oper im 18. Jahrhundert*, a cura di Herbert SCHNEIDER–Reinhard WIESEND (Laaber 2006); Piero WEISS, *L’opera italiana nel ‘700* (Roma 2013), o Margaret R. BUTLER, *Italian opera in the eighteenth century*, in: *The Cambridge History of*

pesato e pesano tuttora sulla percezione odierna dell'opera barocca, i libretti seicenteschi costituivano un'irrazionale mescolanza di serio e faceto, un guazzabuglio di trame primarie e secondarie con un numero di personaggi insostenibilmente alto e continui cambi di scena<sup>2</sup>, in barba alle unità aristoteliche di luogo, tempo e azione. Lontana sia dalla tragedia che dalla commedia, l'opera seicentesca afferiva piuttosto alla tragicommedia, di cui Roberto Gigliucci individua tre possibili modelli: la tragicommedia di tipo pastorale, che attinge ai modelli de *Il pastor fido* di Guarini e *L'Aminta* di Tasso; una tragicommedia in cui gli elementi seri e comici sono contigui senza però essere osmotici, con scene e personaggi seri ben distinguibili da quelli comici (è il caso ad esempio di molte opere romane di soggetto sacro); infine, una tragicommedia in cui serio e comico sono intrecciati e inscindibili (come per molti drammi per musica veneziani della metà del Seicento)<sup>3</sup>.

In seguito a tendenze 'riformistiche', solitamente associate con l'Accademia dell'Arcadia romana ma in realtà già iniziate a Venezia nel tardo Seicento<sup>4</sup>, i librettisti si ispirano a modelli drammaturgici diversi, talora mutuati dalla tragedia francese di Corneille e Racine. Ciò non significa però che vi sia un organico e improvviso cambio di paradigma, e che il dramma per musica tragicomico sparisca dall'oggi al domani. Studi monografici su singoli librettisti hanno infatti ampiamente mostrato l'eterogeneità dei processi di evoluzione del dramma per musica di primo Settecento<sup>5</sup>. Riprenderne le fila dettagliatamente esula dai fini del presente contributo, che molto più modestamente aspira a tratteggiare i rapporti di *transfert* culturale di un genere operistico misto, a metà tra serio e ridicolo, coltivato alla corte di Vienna nel primo Settecento: la *tragicommedia per musica*. Questo sottogenere trovava la sua ragion d'essere nella differenziazione all'interno della pletora di lavori drammatico-musicali che erano composti alla corte imperiale. Il calendario di corte prevedeva infatti un fitto susseguirsi di eventi ricorrenti (genetliaci, onomastici, carnevale) e occasionali (matrimoni, nascite), che, insieme alla spiccata inclinazione musicale

---

Eighteenth-Century Music, a cura di Simon P. KEEFE. In tutti questi esempi è chiara fin dall'indice la creazione di una dicotomia tra *opera seria* e generi comici (*opera buffa* e intermezzo), senza fare menzione dell'esistenza di generi 'ibridi'.

<sup>2</sup> Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento* (Torino 1982, rist. Torino 1991) 175–184.

<sup>3</sup> Roberto GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma* (Milano 2011) 33–38.

<sup>4</sup> Vedi Paolo FABBRI, *Il secolo cantante* (Bologna 1990, rist. Roma 2003) per le tendenze 'riformistiche' nell'opera veneziana di fine Seicento.

<sup>5</sup> Robert FREEMAN, *Opera Without Drama* (Ann Arbor 1981) ha contribuito a ridimensionare la volontà 'riformistica' di Apostolo Zeno, uno dei librettisti normalmente associati al processo di espunzione del comico dall'opera, e che invece ebbe un ruolo primario nella tragicommedia per musica viennese. A questo proposito si veda anche Claudia MICHELS, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. (1771–1740)* (Wien 2019) 58–75.

di Leopoldo I e dei suoi successori, costituiva un terreno fertile per la creazione di sottogeneri operistici cuciti su misura per ogni specifico evento. Già a partire dal 1670 si può individuare un chiaro carattere delle opere per il carnevale: benché prive di una denominazione univoca (accanto a *dramma per musica* si usa talora *favola per musica*, *dramma giocoso-morale*, *trattenimento per musica*, ecc.), esse sono caratterizzate da trame che mescolano elementi seri e comici, con riferimenti satirici a personaggi della corte e assenza degli elementi tipici delle *Huldigungsopern* quali prologo e licenza finale celebrativa del festeggiato<sup>6</sup>. È però solo sotto il regno di Carlo VI, a partire dagli anni Dieci del Settecento, che queste opere acquisiscono un carattere uniforme e assumono la denominazione stabile di *tragicommedia per musica*. La creazione di un sottogenere misto *ad hoc* per il carnevale, a questa altezza cronologica, sembra essere una peculiarità distintiva della corte di Vienna, dal momento che casi analoghi di una produzione sistematica di tragicommedie definite in quanto tali non sono ravvisabili in altri centri operistici europei; casi isolati di riferimenti al genere tragicomico per l'opera non sono certo da escludere – si pensi all'*Orfeo* di Buti e Luigi Rossi eseguito nel Palazzo del cardinale Richelieu nel 1647<sup>7</sup> – così come la presenza di commedie per musica in altre corti europee nei primi decenni del Settecento<sup>8</sup>, senza però quel carattere di misto fra tragico e comico che rimane una peculiarità viennese.

Può quindi definirsi una specificità viennese nata da esigenze interne alla corte asburgica? Nel presente contributo cercherò di mostrare come la *tragicommedia per musica* del primo Settecento nasca dalla combinazione di esigenze locali e fenomeni di *transfert* culturale di origine norditaliana e specificatamente veneziana, legati a tre tipologie di movimento: la migrazione di persone (librettisti, compositori, cantanti, impresari ecc.); la circolazione di idee, nello speci-

<sup>6</sup> Alfred NOE, *Italienische Literatur in Österreich* (Wien 2011) 314.

<sup>7</sup> La definizione di *tragicomédie* dell'opera in musica di Buti e Rossi è però da comprendere nel contesto del teatro francese, e non corrisponde alle tipologie che Gigliucci ha elaborato per il teatro italiano. Vedi Alba SCOTTI-Michael KLAPER, *Die italienische Oper zwischen Rom und Paris: L'Orfeo (1647) von Francesco Buti und Luigi Rossi*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005) 251–266.

<sup>8</sup> Vedi Philipp KREISIG, *Neapel – Wien – Dresden. Die Commedia per musica als höfische Oper*, in: *Die Musikforschung* 64 (2011) 245–258 per una trattazione delle linee di *transfert* culturale tra Napoli, Vienna e Dresda in relazione al genere della *commedia per musica*, che presenta diverse differenze ma anche punti di contatto con le tragicommedie per musica trattate nel presente contributo. La *commedia per musica* viennese è anche trattata con particolare attenzione al soggetto del *Don Quixote* di Cervantes e a questioni di genere operistico in Livio MARCALETTI, *Letteratura “al secondo grado” e generi misti operistici alla corte di Carlo VI: tre libretti donchisciotteschi a confronto*, in: *Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg*, a cura di Iskrena YORDANOVA-José CAMÕES (= *Cadernos de Queluz* 5, Vienna 2022) 323–340.

fico riguardanti aspetti di poetica ed estetica dell'opera; il movimento di oggetti culturali (libretti, partiture, ecc.)<sup>9</sup>.

L'importazione di librettisti e compositori dall'Italia non era certo un fenomeno nuovo per la corte imperiale. La scelta della lingua italiana quale lingua della cultura di corte e conseguentemente dell'opera era legata a ragioni dinastiche – i legami matrimoniali con i Gonzaga di Mantova – ma anche politiche e confessionali: il francese, che pure era ampiamente diffuso in molte corti delle terre di lingua tedesca, era, almeno fino al matrimonio fra Maria Teresa e Francesco Stefano di Lorena, idioma noto ma evitato nella politica culturale asburgica: il tedesco era impiegato dai protestanti come arma culturale e propagandistica, mentre l'italiano era la lingua *par excellence* del cattolicesimo<sup>10</sup>.

La lista di librettisti, compositori, scenografi e cantanti di origine italiana sarebbe lunghissima; basti qui ricordare il librettista Nicolò Minato, il compositore Antonio Draghi e l'architetto Lodovico Ottavio Burnacini, alla cui collaborazione si deve la creazione di decine di drammi per musica durante il lungo regno di Leopoldo I. Lo stesso vale per gli inizi del Settecento, con i librettisti Donato Cupeda, Pietro Bernardoni e Silvio Stampiglia, i compositori Carlo Agostino Badia, Marc'Antonio Ziani, i fratelli Giovanni e Antonio Bononcini, e così via. Non che i compositori di lingua tedesca mancassero: tutt'altro che secondario è il ruolo dei vari Johann Kaspar Kerll, Johann Heinrich Schmelzer, Georg Muffat, Johann Joseph Fux, Georg Reutter il Giovane e via dicendo; è però sintomatico che le loro mansioni, almeno fino alla morte di Carlo VI, fos-

<sup>9</sup> Sarebbe alquanto pretenzioso voler riassumere qui la letteratura di riferimento su un ambito di studi come quello del *transfert culturale* che è stato molto esplorato negli ultimi decenni. Una pietra miliare è senz'altro Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands* (Paris 1999), che pone già in evidenza l'importanza di analizzare movimenti migratori di persone e movimenti di oggetti culturali, i quali avvengono spesso mediante traduzione linguistico-culturale. Per trattazioni più compatte si veda tra gli altri Joseph JURT, *Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers*, in: *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, hrsg. von Günter BERGER–Franziska SICK (Tübingen 2002) 15–38, Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Interkulturelle Kommunikation* (Stuttgart 2016) 143–188, e, con particolare riferimento alla musicologia, Andreas MÜNZMAY, *Kulturtransferforschung und Musikwissenschaft*, in: *Zwischen Transfer und Transformation: Horizonte der Rezeption von Musik*, a cura di Michele CALELLA–Benedikt LESSMANN (Wien 2020) 175–191.

<sup>10</sup> L'italianità imperante in Austria già con la diffusione del cosiddetto petrarchismo si era estesa in Bassa Austria anche presso la nobiltà protestante, altrimenti ostile alla lingua italiana in quanto simbolo del cattolicesimo, mediante traduzioni in tedesco. Vedi László JÓNÁCSIK, *Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca und zur Petrarkismus-Rezeption im "Raaber Liederbuch"* (Frankfurt a. M. u. a. 1998) e NOE, *Italienische Literatur* 81.

sero perlopiù limitate alla composizione di musica sacra e strumentale, generi che non facevano uso dell'italiano<sup>11</sup>.

I protagonisti della *tragicommedia per musica* viennese di primo Settecento sono dunque, *ça va sans dire*, italiani: i librettisti Pietro Pariati e Apostolo Zeno e il compositore Francesco Bartolomeo Conti<sup>12</sup>. Pariati apprese il mestiere del librettista a Venezia nei primissimi anni del Settecento, appoggiandosi al più giovane ma più esperto Apostolo Zeno, di cui divenne collaboratore per diverse opere prodotte tra l'altro a Venezia e a Milano<sup>13</sup>. Per l'arciduca Carlo III di Barcellona, futuro imperatore Carlo VI, egli scrisse tra 1708 e 1710 diversi componimenti da camera (*Il più bel nome* 1708, *L'oracolo del fato* 1709, *Ercole in cielo* 1710) e drammi per musica in collaborazione con Zeno (*Zenobia in Palmira* 1708, *Scipione nelle Spagne* 1709)<sup>14</sup>. Queste collaborazioni esterne per la corte barcellonese, dismessa dopo le sconfitte asburgiche nella Guerra di Successione Spagnola e trasferita poi a Vienna, dovettero convincere Carlo (nel frattempo divenuto imperatore per la prematura morte del fratello Giuseppe I, stroncato dal vaiolo) a non confermare Silvio Stampiglia (che continuò la sua carriera a Roma, lavorando anche per legati asburgici) e ad affidare a Pariati il ruolo di poeta cesareo<sup>15</sup>. Pariati rimase a Vienna fino alla morte sopravvenuta nel 1733, e fu affiancato dal 1718 da Zeno stesso (che rifiutò il titolo di primo poeta per non offendere Pariati).

Benché Pariati dovesse confrontarsi con una pluralità di generi drammatici, dal dramma per musica ai più piccoli componimenti da camera celebrativi di membri della famiglia imperiale, financo agli oratori sacri, il genere forse più peculiare della sua produzione è quello della *tragicommedia per musica*, destinata alla stagione del carnevale, talora in collaborazione con Zeno stesso<sup>16</sup>. Sebbene anche drammi per musica scritti per il carnevale contengano in parte

<sup>11</sup> Fux costituisce un'eccezione, in quanto ebbe a comporre diverse opere, anche di una certa rilevanza, come *Costanza e Fortezza* per l'incoronazione di Carlo VI a re di Boemia a Praga nel 1723; è però vero che la sua produzione operistica non è quantitativamente comparabile a quella, per esempio, del vicemaestro di cappella Antonio Caldara.

<sup>12</sup> Pietra miliare negli studi su Pietro Pariati, dopo lo studio pionieristico di Naborre CAMPANINI, *Un precursore del Metastasio* (Reggio Emilia 1883), è il volume miscelaneo *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, a cura di Giovanna GRONDA (Bologna 1990).

<sup>13</sup> Brendan DOOLEY, *Pietro Pariati a Venezia*, in: GRONDA 15–44.

<sup>14</sup> Herbert SEIFERT, *Pietro Pariati poeta cesareo*, in: *Texte zur Musikdramatik*, hrsg. von Matthias PERNERSTORFER (Wien 2015) 539–558.

<sup>15</sup> Andrea SOMMER-MATHIS, *Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI*, in: *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Carmelo GRECO (Napoli 2001) 343–358.

<sup>16</sup> 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

scene comiche, le tragicommedie per musica così definite nel libretto sono sei: *Il finto Policario* (1716); *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719, con Zeno); *Alessandro in Sidone* (1721, con Zeno); *Archelao re di Cappadocia* (1722); *Creso* (1723); *Penelope* (1724)<sup>17</sup>.

Se analizzata alla luce delle categorie di tragicommedia elaborate da Gliucci, quella di Pariati e Conti può essere classificata come inscindibile intreccio di serio e buffo. Al di là delle scene più o meno autonome dei servi buffi (concentrate perlopiù a fine d'atto), l'elemento tragicomico coinvolge direttamente anche alcuni personaggi principali della trama mediante il rovesciamento delle gerarchie stabilite, la creazione di legami matrimoniali tra personaggi di classi sociali differenti, e la messa in ridicolo di personaggi quali re e filosofi.

Prendendo le mosse dal concetto di 'carnevalizzazione' della letteratura di Michail Bachtin, Claudia Michels vede in questi elementi drammaturgici tipici della *tragicommedia per musica* un *pendant* operistico, una sorta di 'carnevalizzazione' dell'opera<sup>18</sup>. La corte di Vienna (così come altre corti, per esempio Monaco di Baviera e Dresda) celebrava infatti il carnevale con una nutrita serie di eventi: non solo balli mascherati, ma anche le cosiddette *Wirtschaften* (in cui la coppia imperiale fingeva di ricevere in qualità di gestori dell'osteria *Zum schwarzen Adler* i membri della corte mascherati da personaggi di un ideale villaggio, spesso celebrante un matrimonio contadino), caroselli di slitte sulla neve, commedie teatrali e, appunto, opere<sup>19</sup>. Comune denominatore è la creazione di un "mondo rovesciato" ("verkehrte Welt") e provvisorio, che nelle trame di queste opere carnevalesche prevede spesso lo scambio di identità tra padrone e servo, con l'elevazione di quest'ultimo a monarca per un giorno, poi prontamente destituito a favore del ristabilimento dell'ordine originario.

L'idea del "mondo rovesciato" si può ritrovare anche in altre trame che coinvolgono la presenza di filosofi coinvolti in dispute apparentemente intellettuali, ma in fondo condotte da ragioni ben più terrene quali possono essere il denaro, il potere o l'amore per una donna; esse costituiscono un omaggio

---

di Nadia AMENDOLA–Alessandro COSENTINO–Giacomo SCIOMMERI (Roma 2019) 95–106.

<sup>17</sup> Per un'analisi dettagliata di queste tragicommedie si veda MICHELS, *Karnevalsoper* e EAD., *Oper am Hof Kaiser Karls VI.*, in: *Geschichte der Oper in Wien 1: Von den Anfängen bis 1869*, a cura di Otto BIBA–Herbert SEIFERT (Wien–Graz 2019) 50–75.

<sup>18</sup> MICHELS, *Karnevalsoper* 93–100.

<sup>19</sup> *Ibid.* 76–93. Uno studio approfondito delle *Verkehrungsfeste*, ovvero dei festeggiamenti legati al "mondo rovesciato", dovrebbe però tenere in considerazione non solo il lato profano ma anche quello sacro legato alla Chiesa e alla liturgia, come mostrato ad esempio in Katrin KRÖLL, *Die mittelalterlichen Verkehrungsfeste junger Kleriker im Kontext von Liturgie, Kirchenpolitik und sozialem Wandel*, in: *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, a cura di Erika FISCHER-LICHTE–Matthias WARSTAT (Tübingen–Basel 2009) 35–56.

a una tradizione viennese di lunga data, instaurata dal librettista Nicolò Minato, autore di diversi libretti a soggetto “filosofico”. Alfred Noe suggerisce una divisione di queste opere in tre gruppi: “a) quelle in cui una costellazione di personaggi allegorici oppure tratti da leggende antiche si dedica a riflessioni sulle facoltà intellettuali; b) quelle in cui appare un filosofo come personaggio periferico; c) quelle che presentano un filosofo come personaggio centrale, menzionato nel titolo”<sup>20</sup>.

In queste opere, espressamente concepite per il carnevale, i filosofi rivolgono i propri acuti strali contro gli umani vizi che caratterizzano gli altri personaggi del dramma per musica, e, in maniera traslata, determinati membri della corte imperiale fatti così oggetto di attacchi satirici. La proverbiale clemenza di Leopoldo I doveva infatti contentarsi dell’attacco satirico sul palcoscenico di fronte alla ristretta cerchia della corte. Ne è esempio lampante *La lanterna di Diogene* (1674), un libretto “a chiave” nel quale ogni personaggio della trama storica tessuta intorno alla guerra tra Alessandro Magno e il re persiano Dario corrisponde a un personaggio della politica asburgica ed europea<sup>21</sup>. In altri casi, come *Le risa di Democrito* (1670), si ravvisano invece più generiche tematiche anticortigiane. Democrito, rozzaamente vestito e messo in ridicolo dal suo servo nella prima scena dell’opera, che preferisce la compagnia di un orso a quella del suo padrone, ride dell’umana follia e delle menzogne su cui si fonda la vita di corte. Anche in questo libretto si possono trovare elementi tipici del “mondo rovesciato” creato dallo scambio di identità tra la principessa Rosinda, sorella non conosciuta di Lisimaco e chiusa in una torre fin dalla sua infanzia a causa di una profezia funesta, e la pastorella Olinda, che a causa delle proprie umili origini è incapace di comportarsi in maniera appropriata a corte.

Il librettista, in questo caso Nicolò Minato, quasi un *pendant* del buffo di corte, si fregia della protezione dell’imperatore per deridere e attaccare membri della corte sotto il manto allegorico dei libretti a chiave. Come il buffone può attaccare chiunque in corte e rimanere impunito perché protetto dal re o dall’imperatore, il poeta di corte diviene così uno strumento efficace del potere assolutistico<sup>22</sup>. Minato non impiega però il termine *tragicommedia per musica* per le commedie filosofiche, che iniziano a essere chiamate tali a partire da *L’Esopo* di Marc’Antonio Ziani (1703, libretto anonimo). Nella prefazione a quest’ultimo, l’origine del termine viene ricondotta all’*Anfitrione* di Plauto, sul

<sup>20</sup> Alfred NOE, I filosofi nei libretti di Nicolò Minato, in: *La filosofia e la sua storia: studi in onore di Gregorio PIAIA II/1*, a cura di Marco FORLIVESI (Padova 2017) 265.

<sup>21</sup> Herbert SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing 1985) 247s.

<sup>22</sup> Gerhard PETRAT, *Die letzten Narren und Zwerge bei Hofe. Reflexionen zu Herrschaft und Moral in der Frühen Neuzeit* (Bochum 1998) 39. Vedi anche MICHELS, *Karnevalsoper* 96s.

quale anche Pariati baserà una propria tragicommedia per musica a Venezia nel 1707. Il riferimento comune è evidente dal confronto tra le due prefazioni:

(*L'Esopo*, Vienna 1703)

*Benigno Lettore.*

*Se mi dimanderai il motivo di questo drama burlesco, ti dirò, che ho voluto conformarlo alla piacevole stagione del carnevale, in cui deve rappresentarsi. Quando ciò non ti basti, sappi, che così è piaciuto ad un sovrano comando, che presso me ha forza di legge. Se vorrai sapere la ragione d'averlo intitolato tragicommedia, te la dirà Plauto nel prologo del suo Amfitrione.*

(*L'Anfitrione*, Venezia 1707)

*Questo argomento, trattato latinamente da Plauto, diede motivo anche a me di tessere la presente TRAGICOMMEDIA, che così ad imitazione di lui mi piacque denominarla, adattandole la mezzanità de' caratteri e dello stile, e la mescolanza del ridicolo con il grave.*

Sulla base della destinazione e del tipo di temi privilegiati, soprattutto l'impiego satirico dei filosofi, la collaborazione tra Pariati e Conti – un vero e proprio “caso fortunato” della storia dell'opera viennese<sup>23</sup> – è senza dubbio in continuità con la tradizione operistica viennese del secondo Seicento. L'elemento di novità più significativo è però la coniazione di un vero e proprio sottogenere operistico definito espressamente *tragicommedia per musica* e che si afferma per un paio di decenni fino alla dipartita di Pariati e Conti all'inizio degli anni Trenta del Settecento. Lo sviluppo di questo sottogenere non può essere totalmente compreso se non alla luce della volontà di sperimentazione fervente nei teatri d'opera veneziani a cavallo tra Sei e Settecento, nel tentativo di conciliare voglia di novità del pubblico, spirito concorrenziale tra le diverse imprese teatrali, e scrupoli letterari.

#### ESPERIMENTI TRAGICOMICI A VENEZIA: LE TRAGICOMMEDIE PER MUSICA DI GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI

Girolamo Frigimelica Roberti (1653–1732) fu un erudito eclettico, esperto di lettere e di architettura<sup>24</sup>. Dopo gli studi presso lo zio professore allo Studio di Padova, sua città natale, e poi al collegio dei nobili di Parma, ricoprì il ruolo di conservatore della Biblioteca Universitaria di Padova, dove fondò anche un'Accademia di Architettura. La sua attività di librettista, nella sua quasi

<sup>23</sup> Il termine „Glücksfall“ si trova in Herbert SEIFERT, *Conti und Pariati – Ein Glücksfall für die Operngeschichte*, in: *Texte zur Musikdramatik* (Wien 2014) 559–562.

<sup>24</sup> Nicola BALATA–LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Girolamo Frigimelica Roberti*, in: *DBI 50* (1998), [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frigimelica-roberti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frigimelica-roberti_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 30 marzo 2021).

totalità diretta al teatro S. Giovanni Grisostomo di Venezia, durò quasi quindici anni (dal 1694 al 1708). Ricusando la generica definizione di *dramma per musica*, Roberti si cimentò nella scrittura di *tragedie per musica*, *tragedie satiriche*, *tragicommedie per musica* e *tragicommedie pastorali*, giustificando le ragioni dei propri esperimenti nelle prefazioni dei libretti così come in successivi scritti pamphlettistici. Le tre tragicommedie che egli scrive dal 1704 al 1708 possono essere ascritte di fatto a tre diversi sottogeneri: il primo tipo di tragicommedia consiste in un giusto mezzo tra tragedia e commedia, che elimina gli eccessi dell'una e dell'altra; il secondo unisce elementi eroici della tragedia ed elementi tipici della tragicommedia pastorale; l'ultimo, il più vicino al dramma seicentesco, prevede una messa in ridicolo trasversale che include anche personaggi di alto lignaggio.

La prima tragicommedia di Frigimelica Roberti è *La fortuna per dote*, scritta per l'autunno del 1704 per il teatro S. Giovanni Grisostomo e probabilmente musicata da Carlo Francesco Pollarolo, in quegli anni operista di punta a Venezia<sup>25</sup>. Il soggetto, tratto dalla tarda romanità, tratta dell'amore tra l'imperatore bizantino Teodosio il Giovane e la figlia del filosofo ateniese Leonzio, Atenaide. Questa si reca a corte per chiedere giustizia e avere parte all'eredità del padre defunto, che nulla le aveva lasciato in dote se non la sua fortuna d'essere giovane, intelligente e di bell'aspetto. Tale fortuna le vale effettivamente il trono di Bisanzio, dacché Teodosio se ne innamora e la prende in sposa. La trama unisce i tipici intrighi del dramma per musica, con la regina infanta di Bitinia Ildegarde che si reca a corte sotto mentite spoglie maschili per reclamare il promesso sposo Teodosio, alle più triviali scene della zia di Atenaide, la vecchia Leandra che si innamora proprio di Ildegarde *en travesti*. Comico è anche il pomo della discordia nel senso letterale del termine che causa il temporaneo crollo delle fortune di Atenaide: ella riceve infatti una mela in dono da Teodosio (dono alquanto inusuale da parte di un imperatore), mela che ella dona a sua volta senza veruna malizia a un favorito dell'imperatore. Questa innocente azione provoca una sconsiderata gelosia in Teodosio, e Atenaide, mal consigliata dalla zia, cerca di nascondere la verità con scuse poco credibili che accrescono lo sdegno dell'imperatore. Cacciata dalla corte, Atenaide è prossima al suicidio ma è salvata *in extremis* dal generale Marziano, di rustiche origini (altro elemento 'misto' della trama) e cionondimeno amante riamato di Flacilla, sorella di Teodosio. Il lieto fine consente gli spozalizi di Teodosio e Atenaide da un lato, di Flacilla e Marziano dall'altra: due apparenti *mésalliances* non potrebbero essere sancite da un regolare dramma per musica, ma sono adeguate a

<sup>25</sup> Per un'analisi dettagliata della trama e delle questioni drammaturgiche vedi Karl LEICH, Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694–1708): Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig (München 1972) 95–104.

una tragicommedia. Del pari è tragicomica la prevalenza della felicità personale sulla ragion di Stato, mentre il dramma per musica serio dovrebbe risolvere questo conflitto in maniera diversa<sup>26</sup>. Il soggetto ebbe un certo successo e venne ripreso da Apostolo Zenò che ne fece un *Atenaide* musicata da diversi compositori ed eseguita a Vienna nel 1714 per l'onomastico dell'imperatrice<sup>27</sup>; Vivaldi intonò lo stesso libretto a Venezia nel 1728. Frigimelica Roberti esordisce nella prefazione al libretto mettendo subito in primo piano la questione di genere, ovvero la denominazione di tragicommedia non data *né a caso, né per capriccio*. Egli definisce la tragicommedia come segue:

[E]gli è un drama, che piglia dalla tragedia non tutta la favola tragica intera; ma quel solo, che di sua natura è atto ad unirsi con la comedia. E così non prende dalla comedia una compiuta favola comica; ma quel tanto, che può accoppiarsi con la tragedia, senza guastarsi l'una con l'altra. Ma come questo? Si lascia il terribile dell'una, ed il ridicolo dell'altra, e si temprano insieme il compassionevole di quella col piacevole di questa; e ne risulta un componimento acconciamente misto, ch'è attissimo a dare quel nobile piacere, che è il basso della comedia, non è l'affannoso della tragedia. Non move il riso dissoluto, non eccita il gusto del pianto; ma rallegra con onesto solletico di giocondo divertimento.

L'autore si propone quindi di ricercare un genere misto che partecipi solo delle parti moderate di tragedia e commedia, tralasciandone gli aspetti estremi che mal si fonderebbero tra di loro nello stesso dramma. Le conseguenze su personaggi e trama sono le seguenti:

*Le persone immitate saranno parte tragiche, parte comiche di lor natura. Gli avvenimenti, che compongono la favola, saranno tali, che da cagioni comiche vengano effetti tragici; ma finalmente tutto vada a terminare con gioia comica moderata da tragica dignità. Miste in tal modo le persone, e gl'avvenimenti, non può di meno, che da sé medesimi non si mescolino i costumi, la sentenza, l'elocuzione, e l'altre parti di qualità. Da tutto questo si comprende quanto sia diversa la tragicommedia, dalla Tragedia di lieto fine.*

Sia per origine sociale che per atteggiamento, i personaggi sono infatti misti: accanto alle figure di sangue reale Teodosio, Flacilla, Ildegarda, ve ne sono di seri ma di umile estrazione (Atenaide, Marziano) e di spiccatamente comici (Leandra). Da sottolineare il fatto che quest'ultima interagisca nelle scene buffe non già con una figura maschile buffa di bassa estrazione come sarebbe d'uso, per esempio un servo, ma con Arsace, una donna di alto lignaggio *en travesti*, il che contribuisce senz'altro alla mescolanza dei generi<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> LEICH 102.

<sup>27</sup> Non è chiaro se vi sia stata anche un'esecuzione barcellonese di quest'opera, vedi SOMMER-MATHIS 348.

<sup>28</sup> LEICH 102.

L'elemento comico è però piuttosto temperato e non scade nel ridicolo. Marziano è fiero delle proprie "villane spoglie" che mantiene anche nella solennità degli sponsali prossimi, ma questa apparente incongruenza è risolta dal personaggio con esaltazione della virtù interiore (atto I, scena 2): *Dica chi vuol / La nobiltà non è / sangue antico, e veste d'oro, / Far romor per la città. / Nobile è sol / Chi ha valor, e serba fè, / Chi è cortese con decoro, / Liberal con dignità.*

Frigimelica Roberti si cimentò negli anni seguenti con una *tragicommedia eroico pastorale*, *Il selvaggio eroe* (1707). L'autore stesso anticipa in tono sarcastico le possibili critiche alla coniazione di un sottogenere operistico:

*IL SELVAGGIO EROE TRAGICOMEDIA EROICO PASTORALE. E che? Io veggio increspar tante fronti alla vista del solo titolo? Tregua di meraviglie, e discorriamola. Questo drama è tragicomedia; perché le persone operanti son parte comiche, parte tragiche. È poi eroicopastorale, perché le stesse persone, alcune sono di condizione eroica, ed altre di pastorale. Come si dà il misto nelle prime, chi me le vuol negare nelle seconde? Ma questa è novità? Siasi. E per questo? Se il mondo bandite avesse sempre le novità, quante bellezze vi mancherebbono! L'acqua sarebbe anche oggidì la nostra bevanda; il nostro cibo le ghiande. Bel frutto di non voler novità!*

La trama seria prende spunto dalle *Historiae Philippiace* di Pompeo Trogo ed è ambientata nella penisola iberica. La trama fonde elementi tratti dallo *Ione* di Euripide, una tragedia a lieto fine con moderati elementi comici<sup>29</sup>, e li mescola con scene pastorali ispirate a *Il Pastor fido* di Guarini. Le schermaglie amorose tra Serrana (innamorata dell'eroe Abide) e Bilbile, invano innamorato di lei, hanno come modello evidente quelle tra Silvio e Dorinda nella *tragicommedia pastorale* di Guarini<sup>30</sup>.

Di altro tenore è la terza e ultima *tragicommedia* di Roberti, *Alessandro in Susa* (1708), della quale egli discute in dettaglio la scelta di genere nel *Discorso poetico sopra il soggetto della tragicommedia per musica Alessandro in Susa*. Per sua stessa ammissione, la scelta di scrivere una *tragicommedia* sarebbe da ascrivere alla direzione del San Giovanni Grisostomo, che aveva intenzione di scritturare cantanti versati nel comico (*alcuni personaggi creduti di grande abilità nel rappresentare le parti ridicole*)<sup>31</sup>. La *tragicommedia* sarebbe dunque un compromesso scelto per *mettere in palco* questi cantanti e *salvare la dignità del teatro* allo

<sup>29</sup> Ibid. 133; Kjeld MATTHIESSEN, *Der Ion – eine Komödie des Euripides?*, in: *Sacris Erudiri* 31 (1989) 271–292.

<sup>30</sup> Livio MARCALETTI, *Girolamo Frigimelica Roberti's Venetian tragicomedies (1704–1708): a compromise between literary aspirations and theatrical needs?* in: *Music, Individuals and Contexts. Dialectical Interactions*, a cura di Nadia AMENDOLA–Alessandro COSENTINO–Giacomo SCIOMMERI (Roma 2019) 91–102.

<sup>31</sup> Girolamo FRIGIMELICA ROBERTI, *Discorso sopra l'Alessandro in Susa*, in: *La galleria di Minerva* 6 (Venezia 1708) 97.

stesso tempo. Per giustificare la scelta del soggetto di *Alessandro in Susa*, Roberti si richiama ancora una volta a Euripide, in particolare al dramma satiresco *Il Ciclope* e alla tragedia a lieto fine *Alceste*. A differenza che nelle tragicommedie precedenti, in questa Roberti mette in ridicolo un personaggio eroico quale Alessandro Magno: la sua intemperanza nel bere, stimolata dalla gara con un soldato spaccone, lo porta a ubriacarsi e a rischiare di uccidere, in preda ai fumi dell'alcool che alterano la sua percezione della realtà, l'amata Statira, che è creduta morta ma viene in realtà salvata e il lieto fine è quindi possibile. Questa sorta di *travestissement burlesque*, che applica uno stile triviale a un soggetto altrimenti elevato (gli amori tra personaggi di alto lignaggio)<sup>32</sup>, tradisce un legame con i drammi eroicomici del pieno Seicento veneziano, in cui il tiranno mette talora in mostra un comportamento sconveniente – ne è un esempio pertinente l'ubriachezza di Bassiano ne *I due Cesari* di Giulio Cesare Corradi (1683)<sup>33</sup>. Roberti prende a modello Euripide: da *Il Ciclope* derivano i satiri nei cori de *L'Alessandro in Susa* – purgati però del loro aspetto più triviale per mantenere la soprammenzionata 'dignità' teatrale – e l'ubriachezza di Alessandro, criticata dai detrattori di Roberti, si ispira a quella di Polifemo. Egli rivendica la propria scelta con un certo livore, attribuendola a quello che egli chiama il *secondo modo* di una tragicommedia<sup>34</sup>, di cui è *famosissimo esemplare* l'*Anfitrione* di Plauto, in cui *Giove, e Mercurio s'abbassano ad azioni comichissime*. Non comprende quindi le critiche alla rappresentazione di un Alessandro ubriaco:

*L'ubriachezza non è deformità così vile, che l'autore potesse credere offesa la delicatezza d'alcun moderno italiano; mentre che non se ne riputò offesa la delicatezza degli antichi Greci, e particolarmente degli Ateniesi, tanto colti, e delicati, e teneri del decoro, ed ogni politezza. Guai, se non vivesse ancora nella memoria degli uomini, e delle stampe il Ciclope d'Euripide. Tutto quel dramma è ragirato su l'ubriachezza del Ciclope; di questa si serve Ulisse di mezzo per accecarlo, e per fuggire; e pure quel poema è tragedia, per tale nominata dal grand'auttore, e riconosciuta da tutt'i maestri dell'arte, e l'Alessandro alla fine è una Tragicomedia, tagliata su la maniera dell'Anfitrione di Plauto*<sup>35</sup>.

I molteplici riferimenti all'*Anfitrione* di Plauto sono tanto più interessanti, se si considera che *L'Alessandro in Susa* andò in scena l'anno dopo l'*Anfitrione* di Pariati e Gasparini, dato al teatro San Cassiano nel 1707. Roberti non poteva non essere al corrente di un'opera data in un teatro concorrente della medesima

<sup>32</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes* (Paris 1982) 31–58.

<sup>33</sup> FABBRI 213–219.

<sup>34</sup> Nella sua bipartizione della tragicommedia, Frigimelica Roberti sembra prende in considerazione solo i due tipi ipostatizzati da *La fortuna per dote* e *L'Alessandro in Susa*; *Il selvaggio eroe*, in quanto tragicommedia eroico-pastorale, appartiene evidentemente a una categoria diversa.

<sup>35</sup> ROBERTI, Discorso sopra l'Alessandro in Susa 101.

città pochi mesi prima, e non si può quindi escludere che la propria inclinazione per la stesura di un lavoro tragicomico ispirato all'*Anfitrione* non fosse almeno in parte ad attribuire all'interesse parallelo di un altro librettista. Dal canto suo, Pariati potrebbe aver fatto tesoro della sperimentazione così come della riflessione sulla tragicommedia per musica operata da Roberti a Venezia nei primi anni del Settecento. Le tragicommedie che Pariati scrive per il carnevale viennese, infatti, includono *deformità* non minori dell'*Alessandro Magno ubriaco* inscenato da Roberti. Nell'*Alessandro in Sidone* (1721) di Pariati, Zeno e Conti, la messa in ridicolo è traslata dal protagonista eponimo – qui ben degno del ruolo di condottiero – ai due filosofi presenti tra i personaggi del dramma, il cinico Crate e il cirenaico Aristippo. Questi infatti sono protagonisti di battibecchi a colpi di insulti indegni della statura intellettuale che dovrebbero mostrare. Nella seguente scena la lite avviene sotto gli occhi della divertita Fenicia, alla cui mano entrambi aspirano invano (atto III, scena 3):

*Crate: Addio can meliteo, can signorile.*

*Aristippo: Chi più cane è di te, che sei mastino?*

*Fenicia: (Gentil scena ad udir qui m'apparecchio).*

*Crate: Quella, che porti indosso*

*Purpurea vesta, è di tua madre, o tua?*

*Aristippo: Vai tu nudo, o vestito? Hai tu su l'ossa*

*Pelle? O non l'hai? Tanto sei straccio, e smunto.*

*Crate: Vesta certo è di donna intorno ad uomo.*

*Che guardi tu?*

*Aristippo: Per li forami io guardo*

*Del tuo lacero pallio,*

*Se t'esce la pazzia; ma l'hai nel capo.*

*Fenicia: (Questi son quei, che saggi il mondo appella).*

Pariati attinge senz'altro alla tradizione viennese delle commedie filosofiche, inserendola in un impianto drammaturgico di una tragicommedia, in un periodo in cui le scene buffe erano di norma appannaggio delle figure umili quali servi e nutrici, che pure sono presenti in *Alessandro in Sidone*. Si creano dunque tre diverse classi di personaggi, in cui i filosofi si collocano in una posizione intermedia tra i personaggi seri di nobile origine e quelli buffi di bassa estrazione sociale. In altre sue tragicommedie, Pariati coinvolge il protagonista. Il caso del *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719) è iconico da questo punto di vista<sup>36</sup>, ma rappresenta una particolarità per via della fonte di ispirazione, una sorta di *travestissement burlesque* a livello metatestuale del genere del romanzo

<sup>36</sup> Vedi Konstantin HIRSCHMANN, "Mezzanità de' caratteri e dello stile"? Die tragicommedia per musica nördlich und südlich der Alpen, in: *Musicologica Brunensia* 53 (2018) 99–108.

cavalleresco: il protagonista, un cavaliere errante messo in ridicolo dalla sua propria follia, subisce un processo di *dévalorisation*, come si potrebbe definire secondo paradigmi genettiani<sup>37</sup>, rispecchiato anche nella tragicommedia epinima. Una *dévalorisation* si può riscontrare anche in altre tragicommedie dalla trama più tradizionalmente radicata nella storia o nella mitologia antica. È il caso per esempio dell'*Archelao*, in cui il protagonista è un re che è costretto a fingersi pazzo e a cantare arie come la seguente, in cui pretende di crederci una statua:

*Archelao. Fredda, insensata, e immobile,  
La statua io son di Memnone;  
Ma se mi scalda il cerebro  
Raggio di sol benefico,  
La musica dirò, ch'or dir non posso.  
Sembro un bamboccio ignobile  
Fatto di pasta tenera;  
E pur di bronzo ho l'anima:  
Vanto di acciar le viscere:  
E son de la costanza un gran colosso.*

Archelao si appropria di un registro linguistico basso e inappropriato al suo lignaggio (*bamboccio*) e canta in versi perlopiù sdruciolati, che (nei libretti di Zeno e Pariati come in molti altri dell'epoca) sono spesso associati alle scene comiche.

Questo tipo di tragicommedia, in cui elementi del ridicolo e del grottesco sono trasversali ai personaggi del dramma musicale e coinvolgono quindi anche i protagonisti seri, era negli anni Venti del Settecento tutt'altro che comune al di fuori della corte imperiale. Pariati avrebbe quindi ben potuto giovare di un certo gusto per la sperimentazione che aleggiava nei teatri veneziani dei primi anni del secolo, e in particolare dei tentativi altrimenti senza seguito di Roberti, per i suoi stessi esperimenti tragicomici a Vienna. Come nel caso de *L'Alessandro in Susa*, inoltre, dovette giocare un ruolo primario anche per la tragicommedia di Pariati la disponibilità a corte di attori esperti nel recitare ruoli comici, in questo caso più specificatamente tragicomici. È il caso di Francesco Borosini, tenore eccezionale per qualità vocali e attoriali nel panorama del primo Settecento operistico<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> MARCALETTI, Letteratura "al secondo grado" 329–332.

<sup>38</sup> Emilia PELLICCIA, Francesco Borosini (\* ca. 1690, † nach 1756): Leben und Karriere eines Tenors im Frühen Settecento, in: *Musicologica Brunensia* 53 (2018) 109–121. Per una trattazione degli interpreti ingaggiati alla corte di Vienna vedi la dissertazione di Frank HUSS, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI., mit einem Spielplan von 1706 bis 1740* (Wien 2003).

Alla luce di queste considerazioni bisogna forse parzialmente rivalutare il ruolo del “mondo rovesciato” e delle teorie di Bachtin nella valutazione dell’opera tragicomica viennese, che da un lato attinge sì a una tradizione carnevalesca viennese, ma dall’altro si rifà a una sperimentazione di generi teatrali e operistici proveniente dall’area veneziana e che si può ricondurre solo in parte alle celebrazioni legate al carnevale: alcune delle opere di Frigimelica Roberti, per esempio, non erano nemmeno eseguite nella stagione del carnevale ma in quella autunnale. La mescolanza di tragico e comico non ha quindi un diretto legame con il “mondo rovesciato” del carnevale, che pure è riscontrabile nelle opere carnevalesche per la corte viennese. I rapporti di *transfert* culturale tra Venezia e Vienna sono dunque piuttosto complessi, come mostra anche un caso di studio del tutto peculiare, quello di *Penelope* (1724), l’ultima tragicommedia per musica di Pariati e Conti, che costituisce un intrico di riscritture e adattamenti non comune a partire da un libretto di Minato del 1670<sup>39</sup>.

IL GELOSO ULISSE E LA CASTA PENELOPE:  
DA VIENNA A VIENNA ATTRAVERSO VENEZIA

Il ritorno di Ulisse a Itaca, narrato negli ultimi canti dell’*Odissea*, è un soggetto che ritorna spesso nell’opera italiana barocca, a partire da *Il ritorno di Ulisse in patria* di Badoaro e Monteverdi del 1642<sup>40</sup>. Non è quindi atipica la scelta di Minato di scrivere un libretto su un soggetto mitologico piuttosto fortunato. La trama sviluppata da quest’ultimo ruota attorno alle vicende degli ultimi canti dell’*Odissea* che descrivono il ritorno ad Itaca di Ulisse. Minato costruisce una propria versione del mito e aggiunge nuovi personaggi, come la principessa Orisbe, promessa sposa di uno dei proci, Acrisio, ora dimentico del suo precedente legame e ardente d’amore per Penelope. Orisbe adotta l’usitato espediente di presentarsi a Itaca sotto spoglie maschili nel tentativo di riacquisire l’amante. Nel frattempo, anche Ulisse ritorna ad Itaca, accompagnato da un servo buffo, Lippio, i cui lazzi sono spesso basati su *qui pro quo* e *calembours*. Ulisse stesso si rende ridicolo perché afflitto da gelosia eccessiva e immotivata: egli decide di non rivelare la propria identità a Penelope non già per celarsi ai Proci, ma per mettere alla prova la fedeltà della propria sposa. Messa al corrente della vera identità del geloso marito dal servo Lippio, Penelope decide di vendicarsi fingendo di essere innamorata del principe Olmiro, che altri non è che

<sup>39</sup> Vedi anche Livio MARCALETTI, Die keusche Penelope und der zornige Odysseus: Kurrieren einer tragikomischen Opernhandlung zwischen Wien und Norditalien, in: *Musikologische Brunensia* 53 (2018) 85–97.

<sup>40</sup> Per una disamina accurata dell’uso di questo soggetto nel dramma per musica vedasi Hendrick SCHULZE, *Odysseus in Venedig: Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main 2004).

Orisbe. La trama assume quindi tinte eroicomiche: le figure mitologiche ed eroiche di Ulisse e Penelope sono ‘abbassate’ al rango di due amanti da commedia, mediante un processo di *dévalorisation* e *démistification*<sup>41</sup>.

Questo libretto di Minato, che si potrebbe quasi definire una sorta di *divertissement burlesque* di una trama mitologica secondo un gusto che ben assecondava quello della corte di Vienna ma al contempo non si discostava molto da ciò che si sarebbe aspettato il pubblico dei teatri veneziani (per i quali Minato aveva lavorato prima di divenire poeta cesareo) attirò senza troppa sorpresa l’attenzione di uno dei librettisti di punta della Venezia operistica, Matteo Noris. Presumibilmente venuto a contatto con una stampa del libretto, che dalla capitale dell’impero asburgico circolavano anche a sud delle Alpi<sup>42</sup>, Noris intraprende una riscrittura nient’affatto superficiale del dramma: egli cambia il nome di tutti i personaggi inventati da Minato e aggiunge scene allegoriche che coinvolgono diverse divinità mitologiche (scene poi espunte in versioni successive in quanto non essenziali alla trama), ma mantiene i principali intrecci creati da Minato. Vi sono quindi pochi dubbi su quale sia l’ipotesto (non dichiarato) del libretto di Noris. La trama rivela evidenti punti di contatto con la *Penelope* di Minato: il pretendente Lutezio ha abbandonato la principessa Ariene per aspirare alla mano di Penelope; Ariene si traveste da uomo per seguire il fedifrago, e finge di aspirare alla mano di Penelope, suscitando la gelosia di Ulisse, anche in quest’opera accompagnato da un servo (che ora si chiama Gildo). Le inequivocabili somiglianze si accompagnano anche a evidenti differenze: Telemaco (ruolo secondario in Minato) muta sesso e diviene Elvida, cosicché possa anch’essa innamorarsi del *villain* Lutezio e infittire gli intrighi amorosi. Gildo esibisce una comicità diversa, non più basata su raffinati *calembours* che dovevano stuzzicare la curiosità della corte imperiale, ma piuttosto su scaltrezza e una certa ragionevolezza che pare mancare al padrone, secondo un modello che sopravviverà fino ai vari Leporello del tardo Settecento.

Il libretto di Noris, musicato da Carlo Pallavicino nel 1685 per il teatro S. Giovanni Grisostomo, ebbe un certo successo e fu ripreso in altre piazze italiane, pur con nuove intonazioni musicali. Il suo successo non sfuggì a Pariati, che nella sua fase italiana rielaborò diversi libretti d’opera suoi, di Zeno o di Noris per la compagnia teatrale di Luigi Riccoboni. *Penelope la casta* diviene con una semplice inversione *La casta Penelope*; il testo teatrale è una riscrittura in prosa che semplifica la trama intessuta da Noris e la avvicina maggiormente all’*Odissea*. Sparisce Lutezio, ritorna Telemaco in luogo di Elvida; l’oggetto

<sup>41</sup> GENETTE 184–192.

<sup>42</sup> Sulla ricezione delle opere viennesi di Minato nei centri operistici italiani vedi Norbert DUBOWY, *Opere di Draghi in Italia?* in: “Quel novo Cario, quel divin Orfeo”: Antonio Draghi da Rimini a Vienna, atti del convegno internazionale, Rimini 1998, a cura di Davide DAOLMI–Emilio SALA (Lucca 2000) 226.

della gelosia di Ulisse è Doriclea, ora promessa sposa di Telemaco; il servo di Ulisse si chiama ora Gradellino e si produce in lazzi improvvisati, annotati in maniera sommaria nel testo stampato – soluzione, questa, possibile solo nel teatro parlato. Il rapporto con l'ipotesto rimane chiaro in alcune citazioni del testo di Noris, come nella seguente battuta ironica tra Penelope e Ulisse sotto mentite spoglie che parla di sé in terza persona:

(Noris 1696, Atto III, scena 8)

*Penelope: Sempre io lo sposo amai, benché lontano*

*Da me vagando ei visse.*

*Principe lo credete?*

*Ulisse: Io 'l credo sì; ma no'l credeva Ulisse.*

(Pariati 1707, Atto III, scena 14)

*Penelope: [...] E tu ti rendi difficile a creder, che dal mio core mai un pensier contro lo sposo uscisse?*

*Ulisse: Il credo sì, ma no'l credeva Ulisse.*

Non v'è quindi da dubitare che Pariati avesse preso come punto di partenza il libretto di Noris e non, per esempio, quello di Minato, al quale si rapporta solo indirettamente; Pariati aveva peraltro rielaborato un altro libretto di Noris per Riccoboni, il *Cajo Marzio Coriolano*.

Il cerchio delle riscritture iniziate dalla Penelope viennese di Minato si chiude a Vienna con la tragicommedia per musica *Penelope* del 1724. Pariati adatta alcuni elementi delle *dramatis personae* e dell'intreccio alle necessità della tragicommedia per musica viennese. Ulisse e Tersite si scambiano di ruolo sociale tramite i soliti travestimenti, e divengono così entrambi oggetto di derisione da parte del pubblico: Tersite per la sua inadeguatezza a ricoprire il ruolo di principe fittizio, Ulisse nella sua incapacità di contenere la propria gelosia, che lo spinge ad abbandonare il suo ruolo subalterno e a osare di esprimere rimostre dirette a Penelope. Egli, interpretato dall'ottimo cantante Francesco Borosini, arcinoto per le sue capacità attoriali eccezionali, si rivela così a livello metateatrale un pessimo attore nel fingersi servo.

Tersite partecipa inoltre alle scene buffe, com'è uso nelle tragicommedie di Pariati e Conti, con una controparte femminile, la serva di Penelope Dorilla. La presenza di una coppia buffa è una soluzione che Pariati aveva già messo in atto nell'*Anfitrione* veneziano nel 1707, in cui aveva affiancato Cleanta al servo di Anfitrione, Sosia. Questo accorgimento drammaturgico non era però invenzione pura di Pariati, ma derivava dalla riscrittura francese della tragicommedia plautina a opera di Molière. L'effetto è quello di una sorta di *dégradation d'action* che

riproduce, in guisa di eco parodistica, i rapporti amorosi tra i protagonisti seri<sup>43</sup>. Si può quindi concludere che la *Penelope* di Pariati e Conti sia il prodotto di un processo multiplo e multidirezionale di *transfert* culturale e riscrittura da parte di differenti autori in diverse aree geografiche e in uno spazio di tempo di mezzo secolo. La *Penelope* del 1724 è ben diversa da quella del 1670 di Minato e Draghi, ma ne condivide l'idea di base di un *travestissement burlesque*: Ulisse geloso cela la propria identità per cogliere in flagrante la (a torto creduta) infedele Penelope, e nel fare ciò si serve dell'aiuto più o meno goffo di un servo; la prole di Ulisse e Penelope – sia essa maschile o femminile – è coinvolta in un rapporto di desiderio amoroso con una figura che aspira (apparentemente o realmente) alla mano di Penelope. I cambiamenti che intercorrono nel frattempo sono certo da ascrivere allo stile e al gusto del singolo librettista, ma anche al contesto di esecuzione, agli interpreti disponibili, alle abitudini del pubblico della corte o del teatro, al sottogenere di riferimento.

\* \*

Quest'ultimo caso di studio dimostra chiaramente come la *tragicommedia per musica* viennese del primo Settecento non possa spiegarsi unicamente come sviluppo di una tradizione autoctona di celebrazione della stagione del carnevale alla corte imperiale, ma sia il risultato di complessi rapporti di *transfert* culturale che intercorrono in ogni processo di riscrittura. La *longue durée* di alcuni *topoi*, quali la presenza di filosofi ridicoli, sono riconducibili ai libretti di Minato – che, non va dimenticato, portava alla corte imperiale il suo bagaglio di esperienze dai teatri veneziani –, ancora reimpiegati nei primi decenni del Settecento<sup>44</sup>. Pariati e Zeno non si limitano però a rivitalizzare questi *topoi*, ma li reinterpretano alla luce del bagaglio di esperienze arricchito dalla sperimentazione nei teatri veneziani dei primissimi anni del Settecento. La *tragicommedia per musica* non sopravviverà ai suoi creatori: il librettista Giovanni Claudio Pasquini, che nei tardi anni Venti del Settecento collaborerà con Antonio Caldara per scrivere opere carnevalesche (Pariati e Conti erano entrambi indisponibili

<sup>43</sup> GENETTE 200.

<sup>44</sup> *Le risa di Democrito* viene rieseguito nel 1700 con musica di Francesco Antonio Pistocchi, *La pazienza di Socrate* nel 1731 con musica di Antonio Caldara e Georg Reutter il Giovane. Alcuni libretti di Minato sono anche tradotti e rielaborati in lingua tedesca per i teatri cittadini di Amburgo e Lipsia – un progetto di ricerca dell'autore del presente articolo, finanziato dal fondo di ricerca austriaco FWF (P 32865, Translating and rewriting Italian opera in German [1600–1750], 2019–2024) si prefigge lo scopo di indagarne i processi di traduzione linguistica e culturale.

per ragioni di salute), impiegherà soggetti donchisciotteschi e molieriani<sup>45</sup> rinunciando però alla definizione di *tragicommedia* e virando più sul genere comico *tout court*, che dominerà le scene dei teatri viennesi nei decenni a venire.

---

<sup>45</sup> Traggono spunto da Cervantes *Don Chisciotte in corte della duchessa*, definita *opera serio-ridicola per musica* (1727) e la *commedia per musica* del 1733 *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*; basata su *Le Misanthrophe* di Molière è invece *I disingannati*, *commedia per musica* del 1729.