

# BIBLIOTECA DI ATHENA MUSICA

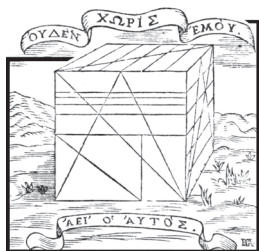
collana diretta da

**Francesco Finocchiaro, Paolo Gozza, Nicoletta Guidobaldi**

comitato scientifico

**Alessandro Arbo, Federico Celestini,  
Andrew Dell'Antonio, Giuseppe Gerbino,  
Maurizio Giani, Cecilia Panti, Antonio Serravezza**

aA



**Il discorso  
musicale**

**Il discorso  
musicale.  
La musica  
e i suoi generi  
testuali  
nella storia**

**a cura di  
Francesco Finocchiaro  
Paolo Gozza  
Stefano Lombardi Vallauri**

**aA**

**aA**

Tutti i volumi della collana 'Biblioteca di Athena Musica' sono sottoposti alla procedura di *peer reviewing*.

<b>Introduzione. Generi letterari, generi testuali, tipi di discorso</b> Francesco Finocchiaro, Stefano Lombardi Vallauri	1
<b>Discorso musicale e cosmogonia nell'immaginario greco (e non solo)</b> Massimo Raffa	9
<b>Il racconto di viaggio</b> Donatella Restani, Letterio Mauro	20
<b>I libri amicorum come testimoni di una koinè musicale nel XVI e XVII secolo</b> Paola Dessi	37
<b>Il dialogo nella teoria della musica italiana del XVI secolo</b> Vania Dal Maso	49
<b>Tra natura e cultura. La <i>laus musicae</i> e i poteri del suono nel Rinascimento</b> Stefano Lorenzetti	64
<b>La nascita del numero d'opera e il racconto dell'eccellenza</b> Massimo Privitera	82
<b>«Un allegro capriccio della drammatica fantasia»: dichiarazioni di poetica nei libretti d'opera di secondo Seicento</b> Nicola Badolato	96
<b>I dizionari di musica</b> Maria Semi	107
<b>Antichi e Moderni alle origini della storiografia musicale: Martini e Burney</b> Paolo Gozza	118
<b>Romanzi e novelle a tema musicale del Romanticismo</b> Giovanni Guanti	128
<b>Gli aforismi sulla musica da Schopenhauer a Cioran: alcuni casi di studio</b> Pier Francesco Micciché	139
<b>Sorridere di musica. Umoristi inglesi e scene di vita musicale</b> Chiara Bertoglio	153
<b>La <i>Harmonielehre</i> di Arnold Schönberg: una poetica contro l'estetica</b> Francesco Finocchiaro	167
<b>Il trattato <i>Die neue Instrumentation</i> (1928-29) di Egon Wellesz</b> Anna Ficarella	179
<b>Tratti costitutivi del discorso di poetica</b> Stefano Lombardi Vallauri	191
<b><i>Suite</i> in otto capitoli. Rileggendo il <i>Mahler</i> di Theodor W. Adorno</b> Maurizio Gianì	205
<b>Dalla recensione al saggio. Note sull'ascolto dal vivo</b> Francesca Gatta	219
<b>Bibliografia</b>	231
<b>Notizie sugli autori</b>	256

aA

aA

V

© 2023  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino



prima edizione dicembre 2023  
isbn 979-12-5500-056-3  
edizione digitale [www.aAccademia.it/athenamusica5](http://www.aAccademia.it/athenamusica5)

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

«Un allegro capriccio della drammatica fantasia»:  
dichiarazioni di poetica nei libretti d'opera di secondo

Seicento

Nicola Badolato

1. Introduzione

Essendo il drama un corpo lavorato dall'arte, acquisterà allora tutto l'intiero della sua bellezza quando sarà composto d'imitazione non solo, ma di allegoria insieme. Rappresenta l'imitazione all'occhio e all'orecchio de' teatri le azioni esterne dell'uomo; dispiega l'allegoria all'intelletto degli spettatori certi occulti e sensati misteri che sotto alla cortecchia delle stesse azioni rappresentate nel più interno midollo meravigliosamente s'ascondono. Alletta quella, ammaestra questa, mescolando entrambe l'utile e 'l dilettevole, che sono que' duo' scopi tanto importanti dove indirizzano il loro sguardo tutti i migliori insegnamenti della poetica. [...] Mi sono adoperato d'inventar avvenimenti che, quantunque finti, paiano veri con la forza dell'imitazione, ch'è il vigoroso diletto dell'arte; e vi ho posto tutto [...] il mio poco studio per mover nel petto degli ascoltanti con efficacia quegli affetti che riescono dilettevoli a chi non è stupido di cuore e non ottuso di spiriti ne' sentimenti delle passioni.<sup>1</sup>

Sono parole estratte da due paratesti (“Allegoria del drama” e “Al lettore”) che il poeta teatrale Domenico David

1. Cfr. Domenico David, *La forza della virtù*, Venezia, Nicolini, 1693, pp. 9-11.

«Un allegro capriccio  
della drammatica  
fantasia»:  
dichiarazioni di poetica  
nei libretti d'opera

aA

aA

premette alla *Forza della virtù*, dramma per musica dato al Teatro S. Giovanni Grisostomo di Venezia nel carnevale del 1693 con musiche di Carlo Francesco Pollarolo. Ci raccontano d'una prassi ormai consolidata a fine Seicento: i librettisti consegnano alle prefazioni e alle dediche dei loro libretti a stampa considerazioni e dichiarazioni di poetica che eleggono il dramma per musica a luogo privilegiato di dibattito sulle tecniche di scrittura impiegate in un genere tra i più rappresentativi della storia e della cultura europee.

I paratesti dei libretti a stampa tra Sei e Settecento recano infatti, seppur espresse in forme spesso frammentarie, testimonianze di più estese riflessioni teoriche sui rapporti che il melodramma instaura con la trattatistica letteraria coeva, con le altre tradizioni drammatiche europee, con la cultura accademica dell'epoca, con le esigenze stilistiche legate alla mozione degli affetti attraverso la musica e il canto. Ciò consente di ricavare informazioni sull'invenzione poetica, sugli aspetti compositivi, sulla drammaturgia nel suo complesso.<sup>2</sup>

Come è noto, nel Sei-Settecento il librettista è il principale responsabile del progetto generale dello spettacolo operistico, il primo autore del dramma per musica:<sup>3</sup> il dettato stampato nel libretto rappresenta il testo ufficiale del melodramma, mentre la partitura resta in quest'epoca un testo tecnico riservato agli specialisti (compositore, cantanti, strumentisti). Già dai primi anni dell'opera impresariale alla veneziana le dichiarazioni di intenti premesse alle stampe dei libretti, ben lungi dall'essere sistematiche, sono tuttavia piuttosto frequenti. Secondo la tassonomia che ne propongono Alessandra Chiarelli e Angelo Pompilio, ricorrono in esse valutazioni sulla collocazione del dramma per musica nella più ampia cornice dei generi teatrali coevi, sulle finalità dilettevoli e sulle giustificazioni educative e morali del

2. Sull'argomento, si vedano almeno Renato Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'Opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-71; Raffaele Mellace, *Teoria e prassi del melodramma*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, I, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 413-454.

3. Si vedano almeno Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'Opera italiana* cit., IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 231-258; Lorenzo Bianconi, *Il libretto d'opera*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 187-208.

melodramma, su vari aspetti di poetica compositiva, sui rapporti tra musica e poesia, sulla mozione degli affetti.<sup>4</sup> Se nei primi decenni della storia dell'opera tali dichiarazioni sono sporadiche e frammentarie,<sup>5</sup> dall'ultimo scorcio del Seicento (e poi con maggiore regolarità nel primo Settecento) esse si fanno più numerose e ampie, strutturate ed esplicite. Per meglio delinearne il profilo, proponiamo qui una breve rassegna delle dichiarazioni di poetica contenute in una manciata di libretti d'opera veneziani della seconda metà del Seicento, scelti in particolare tra i drammi per musica di alcuni fra i più influenti poeti dell'epoca, esponenti della seconda e terza generazione dei letterati che si dedicarono *toto corde* a questo genere teatrale e musicale.

## 2. *Capriccio, diletto, gusto: Aurelio Aureli*

L'attività veneziana di Aurelio Aureli, molto cospicua da metà Seicento,<sup>6</sup> s'inserisce sulla scia del "capriccio bizzarro" del pubblico veneziano e appare piuttosto distante da una rigorosa concezione teorico-letteraria. Autore di una settantina di drammi per musica (esordio nel 1652 al Teatro dei SS. Apostoli con l'*Erginda* per Gasparo Sartorio), Aureli lascia nei paratesti dei propri libretti numerose dichiarazioni di

«Un allegro capriccio  
della drammatica  
fantasia»:  
dichiarazioni di poetica  
nei libretti d'opera

poetica, quasi a voler instaurare con i lettori/spettatori una sorta di esteso dialogo critico volto a sottolineare *in primis* le difficoltà del mestiere di librettista e l'esigenza di soddisfare il gusto del pubblico.

Nella prefazione al lettore dell'*Erismena* (Venezia, Andrea Giuliani, 1655, musica di Francesco Cavalli),<sup>7</sup> Aureli si ricollega fermamente alla poetica del capriccio e del diletto:

Io non fo professione di poeta, ma d'esser uomo che della virtù si diletta, e che operando può errare. [...] Scrisi con fine di diletartarti. Se mi sortirà l'effetto, dirò che la mia opinione fu buona; se m'accaderà altrimenti, non sarò il primo ad avermi ingannato. Pregoti ad aver più riguardo a la grandezza del mio desiderio che ebbi di volerti aggradire scrivendo [...] Attribuisi la gloria del tutto a l'amirabile virtù del sig. Francesco Cavalli che t'avrà radolcite con la soavità della sua musica le amarezze del drama.

Considerazioni simili ritornano anche nella premessa al *Medoro* (Venezia, Francesco Nicolini, 1659), dato al SS. Giovanni e Paolo con musiche di Francesco Lucio,<sup>8</sup> a ribadire la volontà del poeta di soddisfare il piacere dello spettatore attraverso la costruzione di un dramma funzionale alla realizzazione scenico-musicale:

Già tu sai che compongo per mero capriccio e non per ambizione d'acquistarmi titolo di poeta. So anch'io le regole d'Aristotile, ma studio quelle d'aggradire al veneto genio e di compiacere a chi spende. Compatisci la debolezza di questo mio quarto scenico abozzo [...] Io però desidero che tu 'l guardi al lume della scena, e non a quello del giorno, per veder quali effetti possino partorir le sue ombre.

Si rilegga ancora la prefazione a *Le fatiche d'Ercole per Deianira* (Venezia, Francesco Nicolini, 1662):

So d'essermi espresso più fiate ch'io scrivo per mero capriccio e per obbedire a chi me lo comanda, e non per ambizione d'immortalarmi con quell'opere che per essere

4. Cfr. «*Or vaghi or fieri*». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (1640-1740)*, a cura di Alessandra Chiarelli e Angelo Pompilio, Bologna, CLUEB, 2004.

5. La prima (e ben nota) riflessione teorica rivolta «al poeta favolaio accioché la sua composizione sia più atta a porsi in musica di stile recitativo» elaborata nel Seicento è rappresentata dal *Corago*, trattatello redatto tra il 1628 e il 1637 da un autore ignoto (forse Pierfrancesco Rinuccini o Ferdinando Saracini). Se ne veda l'edizione a cura di Angelo Pompilio e Paolo Fabbri: *Il corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983. Sui rapporti tra teoria del melodramma e sue applicazioni nella scrittura librettistica coeva a Venezia si vedano Nicola Michelassi, *Michelangelo Torcigliani e l'Incognito autore delle "Nozze di Enea con Lavinia"*, «Studi secenteschi», XLVIII, 2007, pp. 381-386; Anna Tedesco, «Capriccio», «Comando», «Gusto del pubblico» e «Genio del luogo» nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuovo*, a cura di Giulia Poggi e Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 345-358.

6. Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, *ad indicem*; Ellen Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo: la nascita di un genere* (1991), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, *ad indicem*; Cristiana Lubini, *Ideologia e struttura del teatro musicale veneziano nel Seicento: i drammi di Aurelio Aureli*, in *Ecco mormorar l'onde: la musica nel barocco*, a cura di Carlo De Incontrera e Alba Zanini, Trieste, Stella, 1995, pp. 171-202; Mauro Calcagno, *Censoring Eliogabalo in Seventeenth-Century Venice*, «The Journal of Interdisciplinary History», XXXVI n. 3, 2006, pp. 355-377.

7. L'opera è disponibile in edizione critica: Aurelio Aureli - Francesco Cavalli, *LErismena*, a cura di Beth E. Glixon (introduzione), Nicola Badolato (libretto), Jonathan L. Glixon (partitura italiana) e Michael Burden (partitura inglese), Kassel, Bärenreiter, 2018 («Francesco Cavalli - Opere», 4).

8. La partitura è disponibile in facsimile: Aurelio Aureli - Francesco Lucio, *Il Medoro*, a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 4).

tutte composte in musica non hanno altro fondamento che l'aria. Io già mai non pretesi sovra base sì debole stabilirmi concetto [...] Sono oggidì le persone della città di Venezia divenute così svogliate ne' gusti dei drammi che non sanno più che desiderar di vedere, né l'intelletto di chi compone sa più che inventare per acquistarsi gl'applausi de' spettatori o per incontrare la soddisfazione della maggior parte (che di tutti è impossibile).

O si veda in ultimo la prefazione agli *Amori di Apollo e Leuco-toe* (Venezia, Francesco Nicolini, 1663), dove il poeta dichiara di voler «proseguire l'impresa d'affaticarmi nello studio di nuove favolose invenzioni, non avendo altro scopo che il tuo diletto». È la conferma della possibilità di individuare in Aureli la determinazione, peraltro già espressa a più riprese dai librettisti degli anni '40, di un progressivo distacco del dramma per musica dalle norme della poetica aristotelica in nome del favore del pubblico, nella consapevolezza dell'importanza del fattore musicale nella percezione degli spettatori.

### 3. *L'incomparabile Matteo Noris*

Il veneziano Matteo Noris spicca nella storia dell'opera del secondo Seicento e primo Settecento come autore di una quarantina di drammi per musica rappresentati tra il 1666 e il 1713.<sup>9</sup> Già all'epoca il suo nome ebbe risonanza europea, tanto da comparire nei *Gedancken von der Opera* (1708) del librettista amburghese Barthold Feind come drammaturgo di spicco.<sup>10</sup> Noris debutta a Venezia nel Teatro di S. Cassiano con *La Zenobia* di Giovanni Antonio Boretti,<sup>11</sup> e la-

9. Sulla vita e sull'attività di Matteo Noris si veda la voce di Nicola Badolato nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2013, pp. 747-751.

10. Barthold Feind, *Gedancken von der Opera*, in Id., *Deutsche Gedichte*, Stade, Hinrich Brummer, 1708, p. 84 (trad. italiana in Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, p. 334). Il suo necrologio pubblicato nel «Giornale de' letterati d'Italia» (tomo XX, 1715, p. 459) ne attesta la grande fecondità drammaturgica dichiarandolo «autore di cento e più drammi musicali ne' quali egli si è esercitato più con le regole della sua fantasia che con quelle dell'arte».

11. Un fiasco clamoroso che gli procurò tra l'altro una disputa legale con lo stampatore Camillo Bortoli, cui aveva ceduto i diritti sui proventi della vendita dei libretti in cambio di una liquidazione corrisposta in gioielli. Sull'episodio cfr. Beth E. Glixon - Jonathan L. Glixon, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 111.

«Un allegro capriccio  
della drammatica  
fantasia»:  
dichiarazioni di poetica  
nei libretti d'opera

vora poi senza sosta per i principali teatri della Serenissima: negli anni '70 e '80 per il Teatro dei SS. Giovanni e Paolo tredici drammi (undici originali e due rifacimenti di testi precedenti); tra il 1681 e il 1703 per il S. Giovanni Grisostomo e il S. Salvatore; per il S. Angelo dagli anni '90 in poi.

Sin dai suoi primi lavori, Noris ordisce di preferenza intrecci basati su soggetti storici rielaborati secondo le esigenze e le convenzioni di scrittura dell'epoca: i testi antichi non forniscono solo uno sfondo alle vicende favoleggiate, bensì informano di sé i drammi, sistematicamente alterati dall'inserimento degli accidenti necessari al canonico lieto fine. L'ambientazione storico-antica della gran parte dei suoi lavori, musicati da compositori come Carlo Pallavicino, Giovanni Legrenzi, Pietro Andrea Ziani, è sovente suffragata dal ricorso alle fonti classiche. Queste prassi di scrittura vengono più volte manifestate con chiarezza dal poeta. La dedica "A' lettori" del *Marcello in Siracusa* (Venezia, Francesco Nicolini, 1670) messo in musica da Giovanni Antonio Boretti al Teatro dei SS. Giovanni e Paolo è sintomatica, ad esempio, dell'opinione del drammaturgo sulla dialettica tra storia e invenzione poetica: il «capriccio» e «la poetica fantasia» fungono da sostegno ad un «componimento» che s'esprime attraverso «la bizaria nel sceneggiamento», ovvero nella costruzione del *plot*:

Mi dichiaro che in questa debolissima mia fatica ha la minor parte il capriccio e la poetica fantasia a cui non fu permesso il far da Aracne ricamandola di tratti ingegnosi, poiché da crudi Terei furono troncati i discorsi per brevità alla mia Musa [...] Degnati osservare la base del componimento e vedrai che il fisso bersaglio della mia penna fu la bizaria nel sceneggiamento, il brio nell'equivoco, la brevità romana e la curiosità nel succeder dell'una all'altra scena.

Si legga inoltre la prefazione "Al lettore" del *Greco in Troia*, dato nel 1688 a Firenze nel Teatro della Pergola con musiche di Giovanni Maria Pagliardi, là dove il poeta, nel descrivere «l'invenzione» come «il primo scopo di chi compone», rivendica per sé la piena libertà di rimaneggiare miti e vicende della storia antica al servizio della costruzione del dramma:

Non si scaldino gli Aristarchi al fuoco storico del troiano incendio che arde nelle carte del presente drama, né s'ingegnino dire che da quello è stato scritto è diverso quello

che si rappresenta. Non mi è incognita l'istoria, perché il fuoco d'Asia ha per le memorie sì grande la fiamma che ben chiara si fa vedere da tutti gli occhi ed in essa pellegrinano tutte le menti. Chi compone sa che la invenzione è 'l primo scopo di chi compone, perché dev'essere. Sa che questa è la prima parte che dee avere la composizione osservata in essa. Chi più e meglio inventa ha la maggior parte della lode. La favola è il primo elemento della poesia: questa è del poeta, l'istoria dell'istorico. Nel drama, il quale altro non è che una viva rappresentanza delle umane azioni, si deve più atteggiare che discorrere, più fare che dire, onde conviene molto inventare per molto fare.

Nella prefazione al *Numa Pompilio* (Venezia, Francesco Nicolini, 1674, ancora Pagliardi al Teatro Grimani) il poeta dichiara d'«aver obliati ad arte tutti gl'ordini e le regole, appigliandosi solo a quella del dilettere». E poi *Il demone amante, ovvero Giugurta* (Venezia, Francesco Nicolini, 1684; musica di Carlo Francesco Pollarolo al Teatro S. Angelo) è descritto come «un allegro capriccio della drammatica fantasia, un pensiero giocondo dell'idea scenica e un riso bizzarro dell'estro poetico».

Sono queste solo alcune delle succinte dichiarazioni che Matteo Noris premette ai suoi libretti per musica; e tuttavia ci paiono indicative della consapevolezza con cui il drammaturgo opera, a partire da una serie di strumenti scenici e testuali utili alla costruzione di forme e strutture idonee alla comunicazione e al dialogo con gli spettatori.

#### 4. Adriano Morselli e la drammaturgia francese

Più ci si inoltra nel Seicento, maggiori si fanno le riflessioni sulle potenzialità drammatiche del genere “opera in musica” e sempre più complessi diventano gli intrecci e i dialoghi con il più ampio panorama della drammaturgia europea. Il caso di Adriano Morselli è a tal proposito significativo. Autore di sedici drammi per musica rappresentati a Venezia tra il 1679 e il 1692,<sup>12</sup> egli fu fra i primi librettisti veneziani ad alimentare un filone di melodramma per così

12. Per una biografia e cronologia delle opere di Adriano Morselli si veda la voce di Nicola Badolato nel *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma, Istituto per della Enciclopedia Italiana Treccani, 2012, pp. 205-207.

«Un allegro capriccio  
della drammatica  
fantasia»:  
dichiarazioni di poetica  
nei libretti d'opera

dire “tragico”, sensibile in particolare ai modelli della drammaturgia classica francese, senza tuttavia rinunciare, nella costruzione degli intrecci, al consueto lieto fine e all'impiego di personaggi e scene comici.<sup>13</sup> Eppure l'orientamento tragico di vari melodrammi di Morselli sembra un'aspirazione, piuttosto che un risultato effettivamente raggiunto: quasi a voler sminuire ogni intento programmatico, nella lettera ai lettori dell'*Amulio e Numitore* (Venezia, Nicolini, 1689; musiche di Giuseppe Felice Tosi per il Teatro di S. Giovanni Grisostomo) il poeta dichiara infatti di non avere «scritto una tragedia, ma un drama per le scene di Venezia», e con ciò evidenzia una netta opposizione tra generi teatrali che, pur elaborando una materia o un soggetto comune, divergono necessariamente nell'invenzione, disposizione ed elocuzione.

La drammaturgia di Morselli si allontana sensibilmente dalle unità pseudoaristoteliche, per ordire trame complesse su mutazioni sceniche frequenti ed escursioni cronologiche spesso molto dilatate. La tematica amorosa, ingrediente di base del dramma per musica del Seicento, persegue qui fini di edificazione morale ed etico-politica, come l'autore dichiara nella dedica del *Pirro e Demetrio* (Venezia, Nicolini, 1694; musiche di Tosi al Teatro di S. Giovanni Grisostomo): «Questo drama è tutto amoroso, ma gl'amori sono tutti onesti ed adornati di qualche azione eroica per adattarsi alla dignità del teatro ed al genio nobile de' spettatori».

Almeno due drammi di Morselli manifestano l'impronta diretta della drammaturgia francese: *L'incoronazione di Serse* (Venezia, Nicolini, 1690) si basa sulla *Rodogune* di Pierre Corneille ed è l'autore stesso a dichiarare al lettore della *Pace fra Tolomeo e Seleuco* (Venezia, Nicolini, 1691) di aver modulato l'argomento del dramma su «un nobile e strano motivo da una delle più belle tragedie del grande Cornelio».<sup>14</sup>

13. Cfr. Nicola Badolato, «Non ho scritto una tragedia, ma un drama per le scene di Venezia»: i libretti di Adriano Morselli per il Teatro di San Giovanni Grisostomo (1688-1692), «Drammaturgia», XIX n. 9, 2022, pp. 53-104.

14. La filiazione è segnalata anche da Giovanni Carlo Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, Buonarrigo, 1730 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979), p. 242, che nell'operazione di Morselli ravvisa una novità densa di conseguenze: «A questo drama ha somministrato l'idea M. Cornelio, il Sofocle della Francia. Né in avvenire sarà più o meno nuovo questo costume d'andar mendicando il soggetto alle composizioni drammatiche da fantasia forastiera». Già nel 1688, tuttavia, Vincenzo Grimani aveva tratto dall'*Horace* di

A sua volta l'*Ibrahim sultano* (Venezia, Nicolini, 1692) attinge dichiaratamente il soggetto dal *Bajazet* di Jean Racine, non senza arricchire l'azione di personaggi supplementari (a cominciare dall'eroe eponimo, forse ricalcato sull'*Ibrahim ou l'illustre Bassa* di Georges de Scudéry), che consentono frequenti deviazioni episodiche dall'intreccio principale.

### 5. Girolamo Frigimelica Roberti tra Arcadia e tragedia

Sul finire del Seicento, e ancor di più nel primo scorcio del Settecento, si fanno infine ben presenti e frequenti le influenze delle teorizzazioni arcadiche. Nei paratesti dei suoi drammi per musica il padovano Girolamo Frigimelica Roberti aspira a delineare con razionalità quali dovessero essere le nuove regole del teatro, inserendosi in tal senso nelle discussioni arcadiche intorno alla tragedia. Frigimelica esordisce come librettista nel 1694 con una "tragedia per musica" in cinque atti, *Ottone*, rappresentata al Teatro di S. Giovanni Grisostomo con musica di Carlo Francesco Pollarolo. Nella prefazione dell'"Autore a chi legge" vengono delineati con chiarezza i contorni entro i quali il poeta intende inscrivere il proprio lavoro:

Il poeta non ha mai luogo di parlare nel drama, ond'è che l'uso ha introdotto di metterlo innanzi al drama a parlar col lettore. Questa è la sola cagione che mi ha persuaso a far proemio. Eccovi dunque, lettor mio caro, una tragedia, però di lieto fine [...] Il nome solo di tragedia vi dice ch'io vi propongo per vostro divertimento il piacer del dolore, cioè quel diletto che vien dal vedere imitate azioni compassionevoli, e dal sentirsi forzati a vera pietà d'una finta miseria. Diletto il più nobile che possa eccitarsi per universale ricreazion su le scene.

Di qui e nei successivi lavori per il teatro in musica Frigimelica elabora una distinzione in quattro tipi di tragedie: le «fiere» e le «appassionate», dal carattere orroroso; quelle «morate» e quelle «giocose», a lieto fine. Teorizzazione che riprende in varie circostanze, ad esempio nella stampa delle proprie *Tragedie sacre per musica* (Venezia, Marino Rossetti alla Pace, 1702) e che sottostà all'impostazione del *Discorso*

Pierre Corneille alcuni episodi del suo *Orazio* (Venezia, Nicolini, 1688), messo in musica da Giuseppe Felice Tosi nel Teatro di S. Giovanni Grisostomo.

«Un allegro capriccio della drammatica fantasia»: dichiarazioni di poetica nei libretti d'opera

poetico sopra il soggetto della tragicomedia per musica L'Alessandro in Susa contenuto nel quinto tomo della *Galeria di Minerva* (Venezia, Girolamo Albrizzi, 1706, pp. 97-104).<sup>15</sup>

Il libretto del *Ciclope* stampato per i tipi di Pietro Maria Frambotto configura invece l'opera – data col titolo di «tragedia satirica» al Teatro Obizzi di Padova nel 1695 – come una «novità» nel trattamento del soggetto rispetto alla tradizione classica,<sup>16</sup> e nel contempo ne ribadisce i contorni poetici anche in rapporto alla resa musicale del compositore (a noi ignoto):

In Atene combattevano i poeti con quattro tragedie per parte, e l'ultima era sempre satirica. Si chiamavano tetralogie tali poetici combattimenti. [...] Cessati questi secoli felici per le lettere, è cessato altresì il costume, lo stimolo e l'occasione di così fatti cimenti. [...] Da eruditissimi antichi fu la satirica chiamata bensì tragedia, ma giocosa. L'azione era di persone illustri, ma parte serie, parte festive, e con l'esito per lo più allegro. Il coro formato di satiri, da' quali ha preso il nome; la mole più breve dell'altre; i costumi mezzani; lo stile men grave del tragico ordinario e più fiorito. [...] Se si annoda, si scioglie alla maniera de' buoni tragici antichi. Se i costumi, la sentenza e l'elocuzione corrisponde al disegno quanto permette l'impegno della musica e la mediocrità de l'ingegno, non potrete dolervi dell'attenzione mia particolare a servirvi. [...] Nelle arie parimenti ne vedrete taluna che udita vi riuscirà molto meglio che letta. La virtù singolare del maestro lascia campo d'introdurre modi stranieri, capaci di quell'armonioso diletto che vi diranno meglio le vostre orecchie che le mie voci.

### 6. Conclusioni

Molti altri potrebbero essere gli esempi utili a completare questa rassegna, che non ha pretesa di esaurire una tematica molto più ampia e frastagliata di quanto non sia possi-

15. «La tragicomedia è drama misto, che immita azioni di persone parte tragiche, parte comiche, che da cagioni comiche farà uscire avvenimenti tragici, e che alla fine terminerà con esito felice e comico. Tanto basti a descrivere in compendio questa sorta di poema, diretto a temperare il grande e 'l doloroso della tragedia col piacevole della comedia ed a rintuzzare il dissoluto e ridicolo della comedia col grave e col compassionevole della tragedia».

16. Così nell'*incipit* dell'"Argomento" in testa al libretto (p. 9): «L'argomento è tutto d'invenzione. Altro non han dato le antiche favole che i nomi e certi caratteri universali delle persone».

bile qui dettagliare. Quel che importa sottolineare è però la possibilità di una lettura del genere letterario del libretto in un'ottica che va oltre la funzionalità del testo poetico alla sua resa musicale, ma che invece mette in dialogo le prassi di scrittura drammaturgica per musica con riflessioni proprie di generi teatrali "altri", seppur tangenziali e per molti aspetti contigui al melodramma.

Nelle formulazioni poetiche e nelle dichiarazioni drammaturgiche qui enucleate, tanto in quelle più frammentarie quanto nelle più sistematiche, gli autori non mancano di far trasparire la loro consapevolezza del sentire poetico, quasi sempre pronta a cogliere questioni di maggior respiro teorico, e a metterle tuttavia in relazione con un'attenzione ben radicata nelle difficoltà concrete della scrittura per la scena; a ulteriore conferma della consapevolezza che il perno poetico stabile e imprescindibile del dramma per musica risieda, tra Sei e Settecento, nel libretto, e che a partire da questo emergano le ragioni della musica.

L'interrogazione sui generi testuali connessi al discorso musicale (nel nostro specifico, attorno al libretto d'opera) colloca dunque la musica, per il tramite del testo drammatico, in dialogo e in convergenza con saperi e discipline differenti.

Si quelqu'un a commis quelque crime odieux,  
S'il a trahi son père ou blasphémé les Dieux,  
Qu'il fasse un Lexicon, s'il est supplice au monde  
Qui le punisse mieux, je veux que l'on me tonde.

*Dictionnaire de Trévoux*, 1743, I, XIV

La lessicografia musicale moderna, così come la moderna storia della musica, si attesta come vero e proprio genere del discorso sulla musica solo nel XVIII secolo. Ciò non vuole, ovviamente, dire che prima di tale epoca non vi fossero definizioni di termini musicali o non ci si fosse mai confrontati con temi quali quello delle origini della musica, ma non vi erano la volontà e necessità di istituire dei generi del discorso musicale indipendenti che si occupassero solo ed esclusivamente di questi aspetti. Come confermato anche dall'articolo *Musiklexika* di Markus Bandur nell'*MGG*: «La disciplina della lessicografia musicale in senso proprio, ossia come branca della letteratura sulla musica con uno sviluppo autonomo e indipendente, si stabilisce nel XVIII secolo».<sup>1</sup>

Il presente capitolo cerca una risposta primariamente alla seguente domanda: come e perché la lessicografia musicale nasce e si sviluppa nel Settecento? La risposta alla domanda sarà articolata in due fasi principali. In primo luogo illustreremo lo stato della lessicografia generale nel

1. Markus Bandur, *Musiklexika*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2ª ed. a cura di Ludwig Finscher, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1994-2008, *Sachteil 2*, VI, 1997, pp. 1390-1421: 1390.

aA

finito di stampare  
per i tipi di  
**Accademia University Press**  
in Torino  
nel mese di dicembre 2023