

Fra tradizione e riforma: il *Telemaco* di Coltellini e Gluck

Lucia Moratto

Degli eventi viennesi, quando si tratta di teatro musicale italiano del Settecento, si sottolinea di solito l'importanza della cosiddetta 'riforma' del melodramma. La discussione sull'opera vide concretizzarsi nella Vienna degli anni 1760-70 quella palinogenesi teatrale da tempo sollecitata nelle critiche e nelle satire degli intellettuali. Una lunga serie di scritti e firma di letterati come Francesco Algarotti, Antonio Planelli — tanto per citarne alcuni —, ma anche di musicisti come Benedetto Marcello, avevano denunciato le ridicole e paradossali abitudini di mezzo secolo di teatro musicale. Contro gli abusi virtuosistici dei cantanti e le goffe invenzioni degli scenografi, si era scagliato anche lo stesso Metastasio, lamentando il deterioramento drammatico dell'opera seria.¹ Avallato dalla prestigiosa denuncia di Metastasio, il dissenso della critica acquistò nuovo vigore sotto l'influsso della cultura illuminista. Questa nuova coscienza estetica e i conseguenti fermenti riformatori trovarono nell'opera congiunta del musicista Christoph Willibald Gluck e del librettista Ranieri Calzabigi una via originale e coerente per un nuovo ordine letterario, drammatico e musicale dell'opera metastasiana. Tuttavia, senza voler far velo sull'importanza della celebre coppia, non possiamo ignorare la fitta rete di legami ed eventi che contribuì in modo determinante alla stesura di un manifesto teorico-programmatico della riforma come la prefazione all'*Alceste*. Di conseguenza, osservando il mondo del teatro musicale un po' più da vicino, la nostra attenzione si sposta su altri personaggi che, come Gluck e Calzabigi, tentarono di superare l'*impasse* segnalato dallo stesso Metastasio. L'attiva collaborazione dell'intendente Giacomo Durazzo, le esperienze artistiche del compositore Tommaso Traetta e del librettista Marco Coltellini, avvalorano la tesi di un'ampia e articolata volontà rigenerativa: la 'riforma' deve dunque la sua piena maturazione teorico-musicale anche a lavori di secondo piano — e il *Telemaco* è tra questi — in cui gli elementi "retrospettivi" si intrecciano strettamente a quelli progressivi.²

Nel tentativo di precisare al meglio gli intenti e il ruolo di un lavoro 'minore' come il *Telemaco*, giova ricordare brevemente in quale clima culturale germogliò la riforma e quali furono i suoi principali obiettivi.

La Vienna di Gluck e Calzabigi era uno dei centri europei più attivi e vitali, sensibile al gusto e al pensiero francesi, che trovavano in Durazzo un influente promotore. Il *retourn à la nature* russoviano si traduceva artisticamente in ricerca di naturalezza e spontaneità, nel tentativo di affermare l'immediatezza espressiva dei sentimenti liberandoli dalle artificiose convenzioni del gioco arcadico.

Il teatro inglese fu tra i primi ad accogliere questa nuova sensibilità. Fin dal 1741 David Garrick rivoluzionava le tecniche e il modo di recitare: non più immobili declamazioni in pose convenzionali, bensì un atteggiamento naturale, più espressivo nel gesto e nei toni di voce, libertà di movimento e possibilità di cambiare costume a seconda del personaggio e della situazione. Illuminazione, scenografie, musiche di scena, tutto doveva sostenere la recitazione e contribuire a mantenere alta la tensione e l'illusione drammatica.³ L'innovativa recitazione di Garrick, non disgiunta dalla conoscenza del pensiero e delle opere di Diderot, ispirò certamente la metamorfosi del balletto. Nel 1760 Noverre darà alle stampe le *Lettres sur la danse et les ballets*⁴ dove il balletto — liberato nel gesto e rinnovato nei contenuti — aumentava la sua forza drammatica, rifiutando un ruolo puramente decorativo.

Le istanze riformistiche metteranno ben presto in discussione anche l'opera in musica. In Italia un primo segnale di rinnovamento. Intorno al 1759-60 nel Granducato di Parma — culturalmente legato al riformismo illuminista — l'allora ministro e intendente Guillaume Du Tillot voleva imitare lo sfarzo e lo splendore della corte parigina ospitando compagnie comiche e di balletto francesi. Du Tillot si spinse ancora oltre e incoraggiò il progetto pionieristico del poeta Carlo Innocenzo Frugoni e del compositore Tommaso Traetta: si trattava di realizzare un tipo d'opera che introducesse nello schema metastasiano episodi corali, coreografici e sorprendenti effetti scenici.⁵ Il successo parmense di Traetta fu tale che, nel 1760, il compositore fu invitato nella capitale austriaca. A Vienna i venti di riforma arrivarono da più strade: dall'*Opéra comique*, dalla farsa di Favart, dalla *Tragédie lirique*, dal balletto pantomimo, dall'opera giocosa. A partire dal 1755 anche Gluck si trova a Vienna, assunto in qualità di arrangiatore di *opéras*

comique. Pur continuando a musicare libretti metastasiani il nostro compositore avrà la possibilità di avventurarsi in generi e stili diversi tra cui il *vaudeville* francese. Decisivo si rivelerà l'incontro con il librettista Calzabigi nel 1761. Insieme al coreografo Angiolini, la celebre coppia realizzerà a Vienna il primo *ballet d'action*: *Don Juan*.⁶ Il 5 ottobre dell'anno seguente la stessa compagine, con l'aggiunta del castrato Gaetano Guadagni, metterà in scena *Orfeo ed Euridice*. L'*Orfeo* rivoluzionò profondamente le leggi che avevano governato l'opera metastasiana. L'eliminazione del tagliente divario tra recitativo e aria, l'essenzialità dell'intreccio narrativo, la funzionale integrazione dei cori e dei balli nell'azione drammatica arginarono la straripante supremazia della musica sulla poesia, indicando al compositore nuove vie: uno stile più semplice e rapido, sobrietà nelle ostentazioni virtuosistiche e nelle ripetizioni. Il recitativo diventa un elemento costitutivo del dramma: di preferenza accompagnato, valorizzerà il portato fonosemantico della parola senza soluzione di continuità con la pateticità delle arie.⁷ Il cammino di Gluck e Calzabigi continuerà con *Alceste* nel 1767 e si concluderà con *Paride ed Elena* nel 1770.⁸ L'impegno sul fronte riformato non impedirà però a Gluck di continuare a lavorare ad opere di ambito diverso, come il metastasiano *Trionfo di Clelia* (1763) o l'*opéra comique* *La rencotre imprévue* (1763).⁹ Non mi dilungherò oltre sulla figura e l'opera di Gluck — su cui esiste un'ampia bibliografia —, preferendo spendere qualche riga su Marco Coltellini, il librettista del *Telemaco*, personaggio sicuramente meno noto al grande pubblico.

Metastasiano nei suoi libretti giovanili, Marco Coltellini fu tra i poeti del tempo quello che meglio seguì l'esempio di Calzabigi, avvicinandosi già con *Ifigenia in Tauride* al clima della drammaturgia riformata. Ma chi era Coltellini e come arrivò a Vienna? "Marco Agostino Baldassarre, figlio del capitano di Giustizia Gio. Domenico Coltellini e di Rosa Felice di Ludovico Cornacchini, nacque il dì 4 maggio 1724"¹⁰ a Montepulciano, nei pressi di Siena. Carattere operoso, ma anche irrequieto e bizzarro, non certo privo di spirito polemico, Coltellini diventerà un coraggioso protagonista delle scene editoriali stampando nella sua tipografia livornese opere di area illuminista come *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria. L'intensa e ben avviata attività editoriale non gli impedirà di esordire nel melodramma con *Almeria* (per le musiche di Francesco De Majo, Livorno 1761), primo impegno di un certo rilievo come Coltellini stesso ebbe a dichiarare nella prefazione al libretto:

Il Pubblico, che è il giudice più competente delle opere di teatro, quando mi metta in conto anche le angustie in cui è ridotta la Tragedia dalle leggi della musica, non potrà fare a meno di accordarmi un cortese compatimento per un primo parto, che mi spinge a presentargli il desiderio di piacergli.¹¹

La prima affermazione importante fu *Ifigenia in Tauride* (Vienna 1763) per la musica di Tommaso Traetta. Coltellini si dimostrò all'altezza della situazione tanto da meritare le lodi di Calzabigi e l'invito a Vienna come poeta dei Teatri Imperiali. Il Lami nelle sue "Novelle Letterarie" del 1763 ricorda che Coltellini partì per Vienna alla fine di quell'anno.¹² Durante il soggiorno austriaco, il nostro, oltre al *Telemaco*, scriverà anche *Armida* (musica di Giuseppe Scarlatti, 1766), *Amore e Psiche* (Floriano Gassmann, 1767) e *Piramo e Tisbe* (Adolf Hasse, 1768). Caduto in disgrazia alla corte austriaca, sembra a causa di una sua pungente satira in cui l'imperatrice si era riconosciuta, accettò di buon grado la proposta dei Teatri di Pietroburgo. Qui lavorò agli ultimi libretti per Traetta (*Antigona*, 1772) e per Paisiello (*Lucinda e Armidoro*, 1777).

La morte lo colse improvvisamente proprio a Pietroburgo nel 1777, non senza qualche mistero. Secondo alcuni il poeta morì avvelenato per ordine della zarina offesa dall'ennesima satira stilata dalla pungente e provocatoria penna del livornese. Un'ipotesi, questa, drasticamente smentita dal Mooser che la giudicò completamente infondata.¹³

La prima esecuzione del *Telemaco*¹⁴ ebbe luogo il 30 gennaio 1765 al *Burgtheater* di Vienna, in occasione dei festeggiamenti nuziali di Giuseppe II d'Austria e Maria Gioseffa di Baviera. L'opera siglò il breve sodalizio artistico tra Gluck e Coltellini. La collaborazione tra i due iniziò — secondo Hortschansky¹⁵ — al ritorno da un viaggio in Francia, dove si erano recati con Durazzo per la pubblicazione dell'*Orfeo*. Nonostante la partecipazione di famosi cantanti come Gaetano Guadagni (già Orfeo nel 1762), Giuseppe Tibaldi (futuro Admeto in *Alceste*), Rosa Tartaglini e Elisabeth Teyber, il *Telemaco* non ebbe un grande successo. La scelta degli interpreti mostra comunque una particolare cura nell'allestimento dell'opera da parte degli artefici, che vollero tutte persone aperte alle nuove correnti di pensiero. Infatti, il *Telemaco* di Coltellini, pur non essendo ancora un libretto "riformato", offriva a Gluck molte occasioni per allontanarsi dal solco della tradizione.¹⁶

Sul piano dei contenuti il libretto è ancora vincolato a Metastasio. La tendenza riformata pretendeva, infatti, un'assoluta chiarezza rappresentativa che isolasse l'azione principale del dramma. Nel *Telemaco*, invece, permangono in parte quelle vicende accessorie che deviano la nostra attenzione dal nucleo principale (la delusa passione di Circe per Ulisse e il dramma di Telemaco alla ricerca del padre) verso personaggi e azioni secondarie (l'amore di Telemaco per Asteria e la ricerca di Merione della sorella rapita). Il poeta, però, non si sofferma tanto sui rapporti fra i personaggi quanto sui loro affetti e le conseguenze che ne derivano; in tal senso, il palinsesto drammatico, pur non risolvendosi drasticamente nell'essenzialità

costruttiva di Calzabigi, può dirsi vicino agli orientamenti riformati.

Metastasio nella scelta degli argomenti e dei metri, il *Telemaco* sembra guardare con diffidenza ai tradizionali meccanismi drammaturgici. Alla ricerca di un'alternativa al consueto binomio scenico recitativo-aria, Coltellini propone delle soluzioni ispirate ai *tableaux* di marca calzabigiana (Quinault-Lully). Come il suo illustre conterraneo, egli eviterà di focalizzare l'attenzione dello spettatore su un unico elemento (di solito l'aria), sperimentando nuove geometrie costruttive in cui il coro e i brani d'assieme acquistano una funzione aggregatrice e unificante. Dal prospetto dell'opera (cfr. tav. 1) appare chiaramente la tendenza a concentrare l'attenzione su un complesso di due o più scene. Il raccordo tra due unità sceniche può essere un *ensemble* (atto I, scene 2-3) o un recitativo (I, 6-7) che sigla il passaggio con una rima baciata o un endecasillabo diviso fra personaggi di scene diverse (II, 3-4, 6-7, 9-10). Con questa tecnica, non estranea neanche a Metastasio, Coltellini evitava di separare quelle scene che non comportavano un cambio di situazione, garantendo la continuità drammatica dell'azione. Di conseguenza, l'uso asistemico dell'aria a fine scena ne aumentava l'effetto conclusivo sottolineando con più efficacia i cambi di situazione (I, 5). La tendenza a superare l'ormai sclerotizzata demarcazione fra parte declamata e cantata si concretizza in alcune interessanti formule di confine fra recitativo e aria. Queste aree poetiche sono da un lato vicine al recitativo per la scelta metrica che include anche l'endecasillabo, ma, dall'altro, affini ai brani strofici per la struttura rimica e il contesto in cui sono iscritte. Un compromesso evidente anche quando l'endecasillabo non è chiaramente citato — come nell'aria di Merione “Chi consola il tuo cor” (II, 1) —, ma solo evocato dalla sequenza alternata di settenari tronchi e quinari nella cui unione è ravvisabile una tipologia metrica largamente impiegata nel recitativo. Questa ambiguità consente al compositore di scegliere la veste musicale drammaticamente più efficace: dal coro (I, 7), alla cavatina (II, 3)¹⁷ e al recitativo (I, 7), confermandone così la duttilità formale.

Scopo di questi riformatori della tragedia in musica è ottenere una maggiore aderenza tra poesia e musica “acciocché possano rendersi padrone degli animi degli uditori e gli effetti volgerne a loro piacere, secondo quel che pretendono esprimere”.¹⁸ Gluck si mostra rispettoso di questo proposito. Così il recitativo non è più pateticamente asettico, ma diventa una regione musicale espressiva volta a caratterizzare l'azione e i personaggi, integrandosi pienamente con gli altri elementi scenici. La scelta del tipo di recitativo è subordinata al contesto drammatico. L'accompagnato può essere limitato ad un sostegno strumentale ad accordi tenuti o richiedere un intervento orche-

strale più incisivo e massiccio. In tal caso Gluck è attento all'effetto timbrico e ricorre senza indugio a indicazioni dinamiche come *Adagio* o *Presto* differenziando la scrittura musicale con l'alternarsi dei personaggi. Pur riservando l'accompagnato ai momenti di maggior interesse patetico, il musicista non trascura il recitativo semplice. Da sempre considerato solo un tessuto connettivo fra brani strofici, il recitativo semplice ospita innumerevoli soluzioni simbolico-musicali — tessere ricorrenti del vasto e consolidato repertorio tradizionale ben noto a Gluck — tese a sottolineare sezioni testuali semanticamente pregnanti (con passaggi al modo minore, sospensioni sulla dominante, ritmi concitati), nonché moduli ritmico-melodici che enfatizzano le geometrie retoriche rispecchiandone la dinamica espressiva in termini di reattività psicologica.

Ma il desiderio di rinnovamento interessò soprattutto l'aria, ritenuta l'elemento più vistoso della fossilizzazione formale dell'opera. La struttura dell'aria può cambiare in ragione della collocazione, della funzionalità e del personaggio a cui è affidata. Accanto ad arie che ricordano i modelli metastasiani, si riscontrano testi polistrofici di ampio respiro in cui l'asimmetria del numero e del tipo di versi, nonché del sistema rimico, che ostenta talvolta una certa complessità, si risolve a favore di una maggiore varietà e libertà nella messa in musica. Non ci soffermeremo, in questa sede, ad analizzare le opzioni formali, più o meno canoniche, dei brani strofici — indagine che costringerebbe ad aprire una corposa parentesi corredata di un'ampia casistica esemplificativa —, preferendo riflettere su alcuni esempi dove la rinnovata funzionalità dell'aria determina un nuovo assetto delle consuete sinergie sceniche. Ci limitiamo, quindi, a sottolineare la propensione del musicista ad allontanarsi dalla forma del *da capo*, che Gluck piega e adatta di volta in volta all'esigenza drammatica, accogliendo spesso il suggerimento del librettista che predispone una geometria strofica adeguata. In alcuni casi, tuttavia, Gluck ignora anche il modulo proposto dal poeta e decide per una formula inaspettata, interpretando in modo personale la dicotomia strutturale insita nel rapporto testo-musica.¹⁹ Questa libertà di concezione formale, irrispettosa della corrispondenza tra strofa e sezione musicale e dei collaudati *itinerari* armonici fino a violare le architetture testuali e musicali, permette al compositore di variare il profilo convenzionale dell'aria senza metterne necessariamente in discussione il ruolo.

D'altro canto, l'aria, eccezionalmente rivoluzionata nella sua funzione di pacata riflessione sugli avvenimenti precedenti, può diventare anche il motore dell'azione. A tal proposito, la scena che analizzeremo è molto interessante: le arie non determinano più una sospensione dell'azione, ma diventano parte attiva del divenire drammatico. La seconda scena dell'ultimo atto è interamente dedicata alla maga

Circe che invoca l'aiuto delle forze infernali per impedire la partenza di Ulisse dall'isola. Lo spettatore, reduce dalla scena precedente conclusa dalla comune esortazione agli dei di Merione e Ulisse, è ora bruscamente proiettato in un'atmosfera magica e soprannaturale. La ripartizione tradizionale di recitativo e aria finale è accantonata. Coltellini propone una struttura che permette una gestione libera del monologo narrativo-descrittivo della maga, protagonista indiscussa della prima parte. Una volta giunti alla rappresentazione del sogno di Telemaco, il poeta abbandona il polimetro del recitativo per ritornarvi poi all'annuncio della comparsa delle evocazioni infernali, con una sequenza strofica di settenari e quinari. In tal modo l'aria "Dall'orrido soggiorno" viene incastonata in un modulo "a cornice", in cui realizza una momentanea, graduale amplificazione della contestualità evocata dal recitativo. Il monologo si evolve così senza soluzioni di continuità in virtù di una costante semantica e di echi rimici (cfr. tav. 2, vv. 536-541, *giorno:soggiorno*) e ritmici (la ripresa del recitativo è mediata da un settenario sdrucchiolo che richiama l'esito proparossitono del primo verso della strofa finale dell'aria). Il testo dell'aria è del tutto insolito: quattro gruppi (due + due) di versi rimati si susseguono come strofe consecutive e suggeriscono al musicista una soluzione vicina al declamato con pochissime ripetizioni di parole o parti di verso (cfr. tav. 3). In senso tonale possiamo ravvisare una formula bipartita che, raggruppando le strofe a due a due, procede dalla tonica alla dominante e dalla dominante alla tonica; tuttavia l'andamento declamatorio dell'aria impedisce ogni sorta di ripresa e di organizzazione formale della linea del canto. Il linguaggio drammatico prende vigore grazie alle corrispondenze ritmico-semantiche del testo, puntualmente enfatizzate dal compositore che riesce così a far coincidere l'azione con lo stesso canto-invocazione.²⁰ Con la comparsa delle ombre oltremondane evocate da Circe, la scena si arricchisce di un nuovo elemento impersonato dal Coro. La geometria "a cornice" è ora sostituita da uno schema che alterna brevi interventi corali alle arie della maga. La rima tronca, a

conclusione di ogni sezione, fa da comune denominatore bilanciando l'eterogeneità del metro. Voce solista e coro devono intrecciarsi in modo incalzante e senza sosta: per questo la complementarietà musicale delle arie di Circe viene estesa anche al secondo intervento corale includendolo come sezione mediana, sotto il profilo armonico (cfr. tav. 3). Il coro "Qual voce possente" ha il compito di garantire la continuità tonale col recitativo precedente, prima di cedere il testimone all'aria "Larve nemiche al giorno". L'aria apre una breve parentesi melodica che interrompe il compatto declamato corale. La maga cede progressivamente all'implorazione, concludendo con una cadenza sospesa che si ripiana nella nuova risposta corale. Il coro "Ah, tremi l'indegno" riprende omoritmicamente il disegno ritmico del precedente intervento e prolunga l'atmosfera di sospensione ereditata dall'aria con continue oscillazioni dell'ambito tonale nella relazione secondaria con la sottodominante. Con l'aria "Notte fedel custode" Circe ci riporta alla tonalità di MIb maggiore. L'aria riprende l'accompagnamento orchestrale della precedente "Larve nemiche al giorno", di cui echeggia anche alcuni elementi ritmico-melodici.

L'intero palinsesto scenico appare quindi testualmente articolato in due parti — il monologo-evocazione e gli appelli agli spiriti ora divenuti diretti interlocutori di Circe — distinte da uno stacco metrico-ritmico e da una diversa geometria costruttiva. Gluck supera anche questa debole demarcazione basando l'intera scena su tonalità bemollizzate e ricorrendo a tessere ritmico-melodiche di collegamento.²¹ Con questo esempio si realizza nel *Telemaco* la volontà di vincere la staticità del modello teatrale tradizionale, senza rinunciare ai suoi elementi costitutivi ora fusi e integrati in un unico, inscindibile blocco scenico. Per concludere, dai grandi quadri "corali" — che accanto a scene più tradizionali ridanno vigore all'economia strutturale dell'opera —, alla revisione formale e funzionale dei brani strofici e, in misura minore, dei recitativi, fino alla messa in discussione dell'idea stessa di aria, nel *Telemaco* traspare l'intenzione di ricercare e sperimentare nuove vie.

Tav. 2

Atto II

Scena 2

Grotta d'incanti destinata alle pratiche superstiziose e alle evocazioni magiche di Circe. Ara nel mezzo e tripode dinanzi all'ara.

CIRCE sola e poi Coro di sogni.

CIRCE Ombre tacite e chete, amico sonno
de' miseri conforto, oblio de' mali,
Circe da voi non viene 520
a cercare un riposo a' pianti sui,
vien disperata a disturbarlo altrui.
Voi, de' regni di Dite (*mettendosi a
sedere sul tripode*)
pallidi abitatori, il suon temuto
de' miei magici carmi udite, udite! 525
E tu, Stige tremendo,
de' giuramenti miei vindice eterno,
se ritorno d'Averno
colle mie furie ad agitar le sponde,
non temer, non t'offendo. 530
Ulisse m'abbandona e trova in Cielo
forza maggior che lo difende e affrena
tutto il poter di Circe. Ed io che trassi
dal suo carro lucente Ecate al suolo
livida e sbigottita, io, che copersi 535
di pallid'ombra in sul meriggio il giorno,
io, che scuoto l'abisso e turbo il corso
a Lete, a Flegetonte, or son ridotta
a confidare in queste angustie estreme
a un inganno del sonno ogni mia speme. 540

Dall'orrido soggiorno
delle cimmerie grotte
sorgete al cenno mio,
voi, dell'eterna notte
fantasmi di terror, 545
prole funesta!

Recate al figlio intorno
dell'empio traditor,
che l'amor mio schernì,
d'un sogno ingannator 550
l'immagin mesta!

Nel suo sonno affannoso
miri la madre oppressa,
innanzi all'ara istessa
che unilla al caro sposo, 555
schernire i suoi tiranni
e trapassarsi il cor!

Oda le strida e i gemiti
de' popoli dolenti
e al suo terror spaventati 560
l'ingrato genitor!

Ma già si scuote il tripode (*pria tremando
sul tripode e poi alzandosi*)
già trema il suolo e al triplice ululato
dell'antro ogni caverna alto rimbomba.
(*S'accende il fuoco sull'ara*)
Già d'un pallido lume 565
Ecate si ricuopre e già sull'ara
la torba fiamma apparve.
Ubbidito è il mio cenno. Ecco le larve!
(*Si vedono escire dalle varie
caverne in cui è aperta la
grotta in differenti forme
bizzarre i falsi sogni, che
riempiono intorno la scena
cantando il seguente [coro]*).

Coro Qual voce possente
de' regni di morte 570
le porte ci aprì!

CIRCE Larve nemiche al giorno,
che in cento forme orribili
sorgete a me d'intorno,
se al vivo ardor che m'agita 575
riposo invan desio,
al misero amor mio
servite almen così!

Coro Ah! tremi l'indegno
che Circe schernì. 580
(*Spariscono i sogni.*)

CIRCE Notte, fedel custode
de' miei dolenti lai,
se m'abbandona il perfido,
se ritener nol sai, 585
ah! non ritorni mai
a rischiararmi il dì. (*Parte.*)

Opera

Tav. 3**

NOTE

* TAV. 1

I tipi metrici sono segnalati dai numeri che indicano il numero di sillabe del verso. La lettera "R" indica il recitativo. I brani d'assieme e le arie sono evidenziate in riquadri.

** TAV. 3 – **Legenda**

Per l'analisi e la descrizione delle arie e dei recitativi ho realizzato degli schemi grafici ispirandomi a ROBERT FREEMAN, *Opera without drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675-1725*, Ann Arbor, UMI, 1981 (Studies in Musicology, n. 35). Lo schema mette in relazione i segmenti poetici e musicali costituenti una data forma: una linea di frazione divide l'organizzazione del testo (zona superiore) dalla struttura musicale del brano (zona inferiore); si è ritenuto opportuno aggiungere, per esteso perpendicolarmente allo schema strofico, il testo e l'eventuale cantilena per un chiaro e immediato confronto.

Nei brani strofici, l'area descrittiva riservata al testo poetico indicherà nell'ordine:

- la struttura strofica dei versi con lettere maiuscole;
- l'organizzazione dei versi data dal musicista con lettere minuscole (le lettere indicano la disposizione delle rime nella strofa; l'apice mostra la presenza di versi tronchi (') o sdruccioli (")); il cambio di metro è segnalato da un esponente numerico che esprime il numero delle sillabe del verso; un numero tra parentesi tonde distinguerà i versi accomunati dalla stessa rima; indicherò entro parentesi quadre i versi ripetuti: il numero 1 o 2 dopo la barra inclinata segnerà l'esposizione del primo o secondo emistichio o parte di essi; le lettere S, A, T, B, indicano rispettivamente: soprano, alto, tenore, basso; i nomi dei personaggi compaiono in forma abbreviata).

La zona descrittivo-musicale, sotto la linea di frazione (dove il segno '| |' indica la fine del brano) riporterà:

- la sintassi armonica (al carattere maiuscolo corrisponde il modo maggiore, al minuscolo quello minore; il segno '>' segnala la tonicizzazione di un grado della scala, es.: V>V accordo di dominante secondaria sulla dominante della tonalità di riferimento; l'asterisco segnala un momentaneo cambiamento di modo che non da luogo ad una vera e propria modulazione);
- le sezioni musicali (le lettere X, Y, Z, K, indicano gli interludi strumentali);
- il numero di battuta.

La formalizzazione grafica dei recitativi riprende nella sezione musicale i criteri e la nomenclatura dei brani strofici. Per la descrizione testuale, lo schema tiene conto della diversa consistenza strutturale del recitativo, evidenziando con maggiore precisione la fisionomia metrico-sintattica; lo schema specificherà nell'ordine:

- il numero dei versi;
- la struttura rimica: la lettera 'x' indica i versi irrelati, il carattere maiuscolo l'endecasillabo, quello minuscolo il settenario; per le pause sintattiche: la virgola indica la pausa forte (due punti, punto e virgola, punto), il punto la fine battuta; le parentesi racchiudono la pausa sintattica, il cambio di battuta all'interno del verso o il nome del personaggio (cfr. BRUNO BRIZI, *Metrica e poesia verbale nella poesia teatrale di Pietro Metastasio*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXXI 1972-73, pp. 679-740);
- il tipo (la linea di frazione singola indica il recitativo semplice, quella doppia il recitativo accompagnato);
- la sintassi armonica;
- l'eventuale suddivisione in sezioni;
- il numero di battuta.

- 1 In una lettera a Francesco Giovanni Chastellux (luglio 1765) Pietro Metastasio scriveva: "Quando la musica, riveritissimo signor cavaliere, aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e sé stessa; [...] I miei drammi in tutta l'Italia, per quotidiana esperienza, sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' comici che cantati da' musici, prova alla quale non so se potesse esporsi la più eletta musica di un dramma, abbandonata dalle parole." (PAOLO GALLARATI, *Metastasio e Gluck: per una collocazione storica della "riforma"*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Musicali "Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo"*, "Chigiana", XXIX-XXX, Firenze 1972-73, p. 299).
- 2 Cfr. REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, (trad. di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi), Venezia, Marsilio 1991, pp. 318-346.
- 3 Cfr. DANIEL HEARTZ, *Da Garrick a Gluck: la riforma del teatro e dell'opera in musica a metà Settecento*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino 1986, pp. 57-73.
- 4 JEAN GEORGES NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stutgard, si vende a Lyon presso Aimé de la Roche a Halle de la Grenette 1760; rist., St. Petersburg, Jean-Charles Schoor 1803-1804.
- 5 Per un esempio degli allestimenti riformistici parmensi mi limito a citare il recente lavoro di LUIGI PAPAGNI, *"I Tindaridi" di Frugoni-Traetta*, tesi di laurea in Musicologia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a.a. 1991-92.
- 6 Cfr. ANNA LAURA BELLINA, *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. "Le festin de Pierre" e "Sémiramis"*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Atti del Convegno di Studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di Federico Marri, Firenze, Olschki (Historiae Musicae Cultores - Biblioteca 54) 1989, pp. 107-117.
- 7 Agli occhi dei contemporanei Vienna sembrò dividersi in due: i fautori della riforma e i difensori dell'opera "tradizionale". Ecco come CHARLES BURNEY (*Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT/Musica 1986, p. 90) descrive le due opposte correnti: "Anche qui a Vienna, come dovunque, i poeti, i musicisti ed i loro sostenitori sono divisi in opposti partiti. Si dice che Metastasio e Hasse siano a capo di una delle principali fazioni. Calzabigi e Gluck di un'altra. I primi, che considerano ciarlataneria ogni innovazione, aderiscono all'antica forma del dramma musicale, in cui poeta e musicista esigono dagli spettatori uguale attenzione: il poeta nei recitativi e nelle parti narrative, il compositore nelle arie, nei duetti e nei cori. Gli altri danno maggiore importanza agli effetti teatrali, all'aderenza del personaggio, alla semplicità della dizione e dell'esecuzione musicale, piuttosto che a ciò che essi definiscono descrizioni fiorite, similitudini superflue, moralità sentenziosa e freddezza per quanto riguarda la poesia, e noiose sinfonie e lunghe fioriture per quel che riguarda la musica".
- 8 Cfr. BRUNO BRIZI, *L'impudente provocazione del Paride*, in *Feste Musicali*, Bologna, Ed. del Teatro Comunale di Bologna 1986, pp. 106-172.
- 9 Per una visione d'insieme sulla riforma di Gluck e Calzabigi, cfr. *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, cit., e *Atti del Convegno Internazionale di Studi Musicali "Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo"*, cit.; per Gluck rinvio alla bibliografia generale e specifica contenuta in KLAUS HORTSCHANSKY, *Parodie und Entlehnung in Schaffens Christoph Willibald Glucks*, Köln, Arno Volk 1973 ("Analecta Musicologica" 13), pp. 84-333.

- 10 Archivio Diocesano di Montepulciano, b. n. 18-R dei battezzati del Duomo, c. 59r. Sulla vita di Coltellini, cfr. SUSANNA CORRIERI, *Marco Coltellini da stampatore a poeta di corte*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, cit., pp. 203-215.
- 11 *L'ALMERIA / nuovo dramma / per musica / da rappresentarsi in Livorno / nel teatro da S. Sebastiano / la primavera dell'anno 1761 / In Livorno / nella stamperia di Gio. Paolo Fantechi*. Cfr. *L'autore al lettore*, p. XI.
- 12 GIOVANNI LAMI, "Novelle Letterarie", Firenze, 1763, XXIV, coll. 740-741.
- 13 ROBERT ALOYS MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie*, II, Genève, Mont Blanc 1951, p. 147.
- 14 *IL TELEMACO / o sia / L'ISOLA DI CIRCE / dramma per musica in due atti / da rappresentarsi / per le felicissime nozze / delle sacre reali maestà / di / Giuseppe secondo / d'Austria / e di / Maria Gioseffa / di Baviera / re e regina de' Romani / In Vienna l'anno MDCCLXV / Nella stamperia di Ghelen*. Per l'edizione critica del libretto cfr. LUCIA MORATTO, *"Il Telemaco o sia L'isola di Circe" di Coltellini-Gluck*, tesi di laurea in Musicologia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a.a. 1992-93. L'ed. critica della partitura è in C.W. GLUCK, *Il Telemaco*, a cura di Karl Geiringer, in *Sämtliche Werke*, a cura di R. Gerber e successori, sotto gli auspici dell'Institut für Musikforschung di Berlino e con il contributo della città di Hannover, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basilea, 1951-, serie I 2 (1972). La questione della datazione del Telemaco, ormai attestata al 1765, è trattata in GIOVANNA GRUBE, *"Il Telemaco" di Coltellini-Gluck come esempio di conferma della drammaturgia "riformata" viennese*, tesi di laurea in Lettere, Università degli studi di Venezia, a.a. 1990-91.
- 15 Cfr. KLAUS HORTSCHANSKY, *Parodie und Entlehnung in Schaffen Christoph Willibald Glucks*, cit., p. 86.
- 16 Particolarmente discussa dagli studiosi la scena conclusiva del *Telemaco*: è possibile che l'opera, appositamente composta per le nozze del futuro imperatore d'Austria, potesse concludersi con un recitativo accompagnato in cui Circe trasformava l'intera isola in un deserto? L'insolita asimmetria dello schema tonale, determinata dalla mancata conferma finale della tonalità d'impianto, ha indotto Karl Geiringer ad ipotizzare l'esistenza di un ballo conclusivo che suggellasse l'intervento risolutore del *deus ex machina*. Lo studioso non esclude la possibilità che il ballo (di cui si trova conferma solo in *Supplément à la Gazette de Vienna* n. 11 del 7 febbraio 1765) potesse essere stato ripreso, per mancanza di tempo, dall'*Orfeo* (KARL GEIRINGER, *Zu Glucks Oper "Il Telemaco"*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, a cura di C. Dahlhaus, H.J. Marx, M. Marx-Weber e G. Massenkeil, Kassel, Bärenreiter, 1971, pp. 400-402). Sul lieto fine nei drammi della riforma visto alla luce della storia dei generi del teatro musicale, cfr. LUDWIG FINSCHER, *Gluck e la tradizione dell'opera seria. Il problema del lieto fine nei drammi della riforma*, "Chigiana", cit., pp. 263-274, e RAYMOND MONELLE, *Gluck and the festa teatrale*, "Music and Letters", 54, 1973, pp. 308-325.
- 17 La cavatina di Telemaco "Perché t'involi, oh dio!" (II 3) orienta la scena verso la "solita forma", ovvero, verso il modulo recitativo-cavata-recitativo-aria, struttura melodrammatica normativa dell'opera italiana di metà Ottocento. Cfr. HAROLD POWERS, *"La solita forma" and "the uses of convention"*, in *Atti del congresso internazionale di Vienna (1983) dedicato al "Rigoletto"*, Milano, Ricordi, di prossima pubblicazione.
- 18 RANIERI CALZABIGI, *Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi dell'Accademia di Cortona sulle poesie drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio*, in *Poesie dell'abate Pietro Metastasio*, Parigi, presso la vedova Quillau 1755, I, pp. XII-CCIV.
- 19 Un esempio è dato dall'aria di Circe "S'a estinguer non bastate" (II 8). Le geometrie strofiche non trovano pieno riscontro nella messa in musica: il compositore, infatti, trasforma una organizzazione strofica chiusa (A B A / A B A B) in una micro-struttura musicale aperta (a b c / a' b' c' c") che a sua volta altera l'equilibrio binario dell'aria, sbilanciandolo a favore della seconda sezione e concludendo il brano mediante l'abbinamento "a sorpresa" della strofa B con una variante dell'episodio c (c"). Cfr. G. GRUBE, *"Il Telemaco" di Coltellini-Gluck come esempio di conferma della drammaturgia musicale "riformata" viennese*, cit., pp. 175-181, L. MORATTO, *"Il Telemaco o sia L'isola di Circe" di Coltellini-Gluck*, cit., pp. 427-432 e 456-472.
- 20 Cfr. G. GRUBE, *"Il Telemaco" di Coltellini-Gluck come esempio di conferma della drammaturgia musicale "riformata" viennese*, cit., p. 155 e sgg.
- 21 Nel recitativo centrale della scena alle immagini del testo corrisponde una figurazione di quartine ripetuta sempre tre volte. Questa tessera musicale ricomparirà nell'aria di Circe "Notte fedel custode" a conclusione dell'intera unità scenica.

