

# I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento

Italian Libretti in Vienna

During the Seventeenth and Eighteenth Centuries

a cura di Adriana De Feo, Alfred Noe e Nicola Usula



# **I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento**

**Italian *Libretti* in Vienna  
During the Seventeenth and Eighteenth Centuries**

a cura di  
Adriana De Feo, Alfred Noe e Nicola Usula

BÖHLAU



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen  
<https://https://doi.org/10.7767/9783205220435>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich).

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Ludovico Burnacini (disegnatore) e Matthäus Küsel (incisore), *Teatro della Gloria austriaca* (dettaglio), scena per il prologo del *Pomo d'oro* di F. Sbarra, A. Cesti, Leopoldo I, J.H. Schmelzer (Vienna 1668), incisione acquarellata conservata nella Musiksammlung della Biblioteca Nazionale di Vienna (Misc.143-GF/2).

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: satz&sonders, Dülmen

Druck und Bindung: Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen

Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier

Printed in the EU

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlag** | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

E-Mail: [info@boehlau-verlag.com](mailto:info@boehlau-verlag.com)

ISBN 978-3-205-22042-8 (Print)

ISBN 978-3-205-22043-5 (OpenAccess)

# INDICE

Premessa .....	9
Introduzione .....	11

## I Dagli esordi ai poeti cesarei

1. <i>Herbert Seifert</i> Das <i>Drama musicum</i> zweier dilettierender Habsburger .....	23
2. <i>Paolo Fabbri</i> Aurelio Amalteo: indagini in un campo pre-Minato .....	49
3. <i>Sara Elisa Stangalino</i> «Ecco il loco ove canta». La 'musica di scena' nella <i>Tessalonica</i> di Nicolò Minato (Vienna 1673): da <i>topos</i> drammaturgico a congegno portante ....	61
4. <i>Angela Romagnoli</i> «Su, su danzate, e festeggiate». L'Introduzione al balletto nel Sei-Settecento ..	77
5. <i>Konstantin Hirschmann</i> Kriegerischer König, tapfer leidende Jungfrau. Männliche und weibliche Tugend in <i>componimenti per musica</i> am Hof Josephs I. ....	107
6. <i>Nicola Badolato</i> Pietro Antonio Bernardoni drammaturgo «mattissimo» e «poetissimo». Uno sguardo d'insieme e una nuova attribuzione .....	131

## II I temi spirituali

7. <i>Marko Deisinger</i> Osservazioni e novità sugli oratori di origine italiana eseguiti a Vienna nella cappella di Eleonora II Gonzaga .....	151
8. <i>Alfred Noe</i> I libretti spirituali di Nicolò Minato .....	181

9. <i>Matthias J. Pernerstorfer</i>	
«Il mio Cristo, il mio cor, l'anima mia!». Zu den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Haupt- und Residenzstadt Wien im 17. und 18. Jahrhundert . . . . .	197
10. <i>Elisabeth Theresia Hilscher</i>	
Von 'Arcadien' an den Donaustrand. Deutschsprachige Oratorientexte unter dem Einfluss der <i>Accademia dell'Arcadia</i> . . . . .	233
11. <i>Elena Abbado</i>	
<i>L'Ester</i> (1738) di Francesca Manzoni e Carlo Arrigoni e la nuova corte Asburgo-Lorena . . . . .	271

### III Zeniana e Metastasiana

12. <i>Adriana De Feo</i>	
Il teatro di Apostolo Zeno: dalla Serenissima al servizio cesareo . . . . .	291
13. <i>Silvia Urbani</i>	
Il <i>Venceslao</i> di Apostolo Zeno a Vienna (1725). Varianti del poeta per l'imperatore . . . . .	319
14. <i>Anna Laura Bellina</i>	
L'elmo di Scipio da Cartagena a Braunschweig . . . . .	337
15. <i>Giovanni Polin</i>	
«A me convenne restringere a brevità e picciolezza di azione ma tutta nobile e allegra il mio componimento». Note su <i>Euristeo</i> di Zeno e Caldara (Vienna 1724) . . . . .	363
16. <i>Tarcisio Balbo</i>	
L'officina del Metastasio. Le annotazioni di soggetti nel Cod.10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna . . . . .	395
17. <i>Reinhard Strohm</i>	
<i>Didone abbandonata</i> : Gottverlassenheit, Ritualität, Imperium . . . . .	419
18. <i>Marco Beghelli</i>	
Raffazzonatori, epitomisti, metastasiasti . . . . .	439

#### IV Adattamenti e riscritture

19. *Livio Marcaletti*  
 German Baroque Opera and Cultural Translation. The Case of Minato's  
 Comic Scenes Rewritten for Hamburg and Leipzig . . . . . 465
20. *Andrea Sommer-Mathis*  
 L'opera italiana nel *Theater bey dem Kärntnerthor* a Vienna (1728–1748) . . . . . 489
21. *Lorenzo Mattei*  
 I primi libretti di commedie per musica a Vienna (1729–1748).  
 Drammaturgia, adattamenti, ricezione . . . . . 507
22. *Michele Calella*  
 «...fu di Cesare figlia, or di Cesare è sposa». Maria Teresa, Francesco I e  
 la rappresentazione degli Asburgo-Lorena nell'opera (1740–1750) . . . . . 537
23. *Francesca Menchelli-Buttini*  
 Riprese e nuove intonazioni di drammi per musica italiani a Vienna fra il  
 1748 e il 1751 . . . . . 555
24. *Teresa Megale*  
 Vienna, 1773: trasfigurare, travestire, adattare in musica. *La locandiera* di  
 Goldoni nella riscrittura di Poggi-Salieri . . . . . 585
25. *Martin Nedbal*  
 Cultural Nationalism in German Adaptations of *Opera Buffa* Libretti for  
 the Viennese National Theater (1778–1783) . . . . . 601

#### V L'ultima stagione

26. *Lucio Tufano*  
 I libretti viennesi di Marco Coltellini (1763–1771). Problemi ecdotici,  
 misure stilistiche, peculiarità drammaturgiche . . . . . 613
27. *Elena Biggi Parodi*  
 Il libretto *La scola de' gelosi* di Mazzola-Salieri, precedente del teatro di  
 Da Ponte-Mozart, e propagatore delle origini intellettuali della  
 democrazia moderna . . . . . 633
28. *Magnus Tassing Schneider*  
 The Enlightened Gender Politics of Lorenzo Da Ponte . . . . . 659

29. *John A. Rice*

Da Ponte, Weigl, Ferrarese, and the First Production of Paisiello's *Nina*,  
*ossia La pazza per amore* in Vienna . . . . . 675

Bibliografia generale . . . . . 693

Indice dei nomi . . . . . 741

## 26. I LIBRETTI VIENNESI DI MARCO COLTELLINI (1763–1771)

### PROBLEMI ECDOTICI, MISURE STILISTICHE, PECULIARITÀ DRAMMATURGICHE

Lucio Tufano (Palermo)

*Abstract:* During the eight years Marco Coltellini spent in the imperial capital (1763–1771), he contributed decisively to the attempts of operatic ‘reform’ made by the group of authors who gathered around Giacomo Durazzo. His serious librettos (*Ifigenia in Tauride*, *Enea e Ascanio*, *Alcide negli Orti Esperidi*, *Il Telemaco o sia L’isola di Circe*, *Armida* in two acts, *Amore e Psiche*, *Piramo e Tisbe*, *Armida* in three acts), which are various in genre, length and number of characters, were set music by prestigious composers (G. F. de Majò, C. W. Gluck, F. L. Gassmann, J. A. Hasse, A. Salieri, G. Scarlatti, T. Traetta). These texts present specific philological problems due both to multiple Viennese editions and – in five cases – to reprints published by the author at his printing house in Livorno. The style and dramaturgical conception show evident affinities with the contemporary creations of Ranieri Calzabigi, but at the same time reveal autonomous traits and original choices.

*Keywords:* Marco Coltellini, Ranieri Calzabigi, Christoph Willibald Gluck, Reform of Opera.

Nonostante la percezione diffusa della loro importanza, i libretti di Marco Coltellini (1724–1777)<sup>1</sup> non hanno ricevuto una specifica attenzione da parte della ricerca musicologica. Il presente contributo intende presentare le linee principali e i frutti acerbi di una ricognizione in corso, volta sia ad approntare l’edizione completa dei testi teatrali

---

1 Per la biografia cfr. SUSANNA CORRIERI, *Marco Coltellini da stampatore a poeta di corte*, in *La figura e l’opera di Ranieri de’ Calzabigi*, a cura di Federico Marri, Firenze, Olschki 1989, 203–215, e *Marco Coltellini e la sua stamperia nella Toscana del Settecento*, «Nuovi studi livornesi», I, 1993, 161–172, poi entrambi nel suo *Il torchio fra «palco» e «tromba». Uomini e libri a Livorno nel Settecento*, introduzione di Maria Gioia Tavoni, Modena, Mucchi 2000, 145–177; CAROLINA BALDI, *Marco Coltellini, librettista toscano a Vienna*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, atti del VII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII (Lovenò di Menaggio, 15–17 luglio 1997), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. 1999, 497–507.

licenziati dall'autore toscano, sia a studiarne le caratteristiche. Coerentemente con il duplice interesse, le pagine che seguono, dedicate al solo segmento viennese, saranno incentrate in primo luogo sulla descrizione dei testimoni e dei loro rapporti e, a seguire, sull'esame di aspetti selezionati di scrittura e di drammaturgia.

## Edizioni e varianti

Quando giunge a Vienna alla fine del 1763, Coltellini ha già trentanove anni.<sup>2</sup> Fino a questo momento si è dedicato di rado alla versificazione per musica e ha all'attivo tre soli titoli, tutti legati al circuito livornese e francamente non memorabili. I primi due sono componimenti d'occasione, i *Voti di Minerva* del 1757 per il ristabilimento in salute dell'arciduca Giuseppe, e *Venere placata* del 1760 per le nozze tra lo stesso e Isabella di Borbone, con musiche, rispettivamente, di Felice Mazzinghi e Carlo Antonio Campioni. Al 1761 risale invece l'unico dramma, *Almeria*, intonato da Gian Francesco de Majò, caratterizzato da tinte fosche e immagini truculente ma di impianto alquanto convenzionale. Nonostante il *curriculum* modesto, il letterato di Montepulciano è fortemente voluto da Giacomo Durazzo che, certo su consiglio di Ranieri Calzabigi, si attiva in prima persona per averlo e gli fa ottenere la carica di poeta del regio imperial teatro.

Marco resterà otto anni nella capitale asburgica, ossia fino alla partenza per la Russia nel 1771. A questo periodo risalgono otto lavori seri diversi per natura ed estensione, elencati nella Tabella 26.1.<sup>3</sup> Per completare il resoconto della stagione viennese bisognerebbe tener conto anche dell'attività svolta nel comparto comico, alla quale qui posso solo accennare. A quanto pare, Coltellini non militava di buona voglia sotto le insegne di Talia.<sup>4</sup> Tuttavia il ruolo che ricopriva gli imponeva, in ambito buffo, sia

2 Sul trasferimento nella città imperiale sia permesso il rinvio a LUCIO TUFANO, *Vienna 1763: Calzabigi, Coltellini e "Ifigenia" in una lettera inedita di Pietro Metastasio*, in «*Et facciam dolci canti*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni e Annunziato Pugliese, 2 tomi con num. unica delle pp., Lucca, LIM 2003, 873–893; poi nel mio *I viaggi di Orfeo. Musiche e musicisti intorno a Ranieri Calzabigi*, Roma, Edicampus 2012, 19–41, da cui cito.

3 Alcuni dei libretti enumerati conobbero cospicua fortuna e ampia circolazione, sia con le note che li rivestirono al loro primo apparire, sia in nuove musicazioni; tali tradizioni – nelle quali l'autore non ebbe parte – restano escluse dalla presente esposizione.

4 In una lettera datata 25 febbraio 1783 e parzialmente riportata in tedesco da Carl Friedrich Cramer nel «Magazin der Musik», I, 1783, p.365, Salieri dice di Coltellini: «hat er auch noch einige von comischer Gattung verfertigt; aber niemals sonderlich in dieser Art gefallen».

di fornire creazioni *ex novo*,<sup>5</sup> sia di rivedere testi preesistenti. Di fatto, nessun dramma giocoso pubblicato a Vienna durante la sua permanenza lo menziona, e ciò rende malagevole la perimetrazione del *corpus*. Allo stato attuale delle conoscenze non sono molti i titoli che gli vengono concordemente assegnati. Sono ritenuti originali *L'infedeltà delusa* del 1765<sup>6</sup> e *Il tutore e la pupilla* del 1771,<sup>7</sup> entrambi musicati da maestri non identificati. Adattamenti da Goldoni risultano invece *La finta semplice* del 1768 (dal libretto omonimo del 1764), intonata da un Mozart dodicenne per Vienna ma colà mai eseguita e probabilmente recuperata a Salisburgo l'anno dopo;<sup>8</sup> *La contessina* del 1770 (dal libretto omonimo del 1743) per Gassmann, rappresentata a Mährisch-Neustadt (oggi Uničov in Repubblica Ceca) in occasione dell'incontro di Giuseppe d'Asburgo con Federico II di Prussia;<sup>9</sup> e *Il filosofo innamorato* del 1771 pure affidato a Gassmann,

5 Nel 1766, alla riconferma nell'incarico, era tenuto a scrivere due drammi giocosi all'anno; cfr. GUSTAV DONATH, ROBERT HAAS, *Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist*, «Studien zur Musikwissenschaft», II, 1914, 34–211: 39.

6 L'INFEDELTA DELUSA / BURLETTA / PER MUSICA IN DUE / ATTI, / DA RAPPRESENTARSI DA UNA COMPAGNIA DI / NOBILI FANCIULLINE / NEL / PALAZZO DEL GIARDINO IMPERIALE / IN OCCASIONE DELLE NOZZE / DI / SUA ALTEZZA REALE / L'ARCIDUCA LEOPOLDO / D'AUSTRIA, / COLL'INFANTA / DONNA LUISA / DI SPAGNA. / [linea tip.] / VIENNA, / NELLA STAMP. PRIVIL. DI CORTE, PRESSO IL SIGNOR / GIANTOMMASO DI TRATTNERN. / [linea tip.] / 1765. (I-Rn 35 7 D 31 6). Come si sa, una versione modificata del testo fu intonata da Haydn nel 1773; l'associazione del titolo al nome Coltellini è stata proposta per la prima volta da HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON, *Some Notes on Haydn's Opera "L'infedeltà delusa"*, «The Musical Times», CII, 1961, 356–357, sulla base del libretto per la rappresentazione fiorentina del 1783 con note di Michele Neri.

7 IL TUTORE, / E LA PUPILLA. / DRAMMA GIOSO / PER / MUSICA. / [linea tip.] / DA RAPPRESENTARSI NE' TEATRI / PRIVILEGIATI DI VIENNA. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA DI GHELEN. / [linea tip.] / M. DCC. LXXI. (A-Wn 641432 A 12/12). In questo caso l'attribuzione proviene dall'edizione fiorentina del 1785 relativa alla musicazione di Giuseppe Moneta.

8 Nessun libretto venne pubblicato a Vienna; per l'esecuzione salisburghese, tuttora non accertata, fu realizzata l'unica stampa pervenuta: LA / FINTE SEMPLICE. / DRAMMA GIOSO / PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI IN CORTE, / PER ORDINE / DI S.A. REVERENDISSIMA / MONSIGNOR / SIGISMONDO / ARCIVESCOVO / E PRENCIPE / DI SALISBURGO: / PRENCIPE DEL S. R. I. / LEGATO NATO DELLA S. S. A. / PRIMATE DELLA GERMANIA, / E DELL'ANTICHISSIMA FAMIGLIA / DEI CONTI DI / SCHRATTENBACH / &c. &c. / [linea tip.] / SALISBURGO: / Nella Stamparia di Corte 1769. (F-Pn YD 1316). La paternità coltelliniana delle modifiche è attestata dalla protesta contro l'impresario Giuseppe Afflisio presentata il 21 settembre 1768 da Leopold Mozart all'imperatore Giuseppe II; cfr. WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, a cura di Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, Joseph Heinz Eibl e Ulrich Konrad, I, Kassel-Basilea, Bärenreiter / Monaco di Baviera, Deutscher Taschenbuch Verlag 2005, 279–283.

9 Cfr. LA / CONTESSINA / DRAMMA GIOSO / PER / MUSICA. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA AULICA, / DI GIOVANNI TOMASO DI TRATTNERN. / [linea tip.] / L'ANNO 1770. (CZ-Pu 9 H 4959). Il nome di Coltellini è citato per la prima volta nell'edizione livornese del 1773 legata all'intonazione di Gennaro Astarita. Sul rapporto con il modello cfr. DAVID NEWTON MARINELLI, *Goldoni*

che aveva già posto in note a Venezia il libretto-fonte (*Filosofia ed amore* del 1760).<sup>10</sup> Vario è l'apporto di Coltellini nei tre casi: tagli, blandi ritocchi e pochi innesti nel primo e nell'ultimo, riscrittura sostanziale nel secondo. Un posto a sé, infine, occupa *Dov'è amore è gelosia*,<sup>11</sup> scritto nel 1768 e musicato da Giuseppe Scarlatti per il teatro privato del conte Joseph Adam von Schwarzenberg a Český Krumlov; tra i quattro dilettanti che interpretarono l'operina figurava il poeta stesso, che prestò la sua voce di tenore al personaggio di Patrizio.<sup>12</sup>

Si torni dunque alla Tabella 26.1. Sebbene non copiosissima, la produzione seria degli anni viennesi è segnata da molteplici problemi filologici e richiede esercizi ecdotici differenziati. La situazione più semplice si verifica con *Piramo e Tisbe* per Hasse, frutto di una commissione privata; Coltellini contribuì all'esecuzione ricoprendo il ruolo del padre di Tisbe.<sup>13</sup> In questo caso l'attestazione è unica:

PIRAMO E TISBE / INTERMEZZO TRAGICO / A / TRE VOCI. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA DI GHELEN. / [linea tip.] / 1768.<sup>14</sup>

Più interessante la situazione dei due libretti tassiani. La prima *Armida*, intonata da Giuseppe Scarlatti, è rimasta a lungo un oggetto misterioso; ricerche recenti hanno dimostrato come anch'essa vada ricondotta alla committenza di Schwarzenberg.<sup>15</sup> È probabile che la breve *pièce*, tagliata in due atti e animata da tre personaggi, sia stata presentata una prima volta nel 1766 a Český Krumlov e ripresa nel corso dell'anno suc-

---

«saccheggiano e maltrattano»? Coltellini's Rewrite of "La contessina" and the Development of the "Dramma Giocoso" Genre, «Annali d'italianistica», XI, 1993, 41–53.

10 IL / FILOSOFO / INNAMORATO. / DRAMMA GIOSOSO PER MUSICA / DA / RAPPRESENTARSI / NE' TEATRI PRIVILEGIATI DI VIENNA / ANNO 1771. / [FREGIO] / [LINEA TIP.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA DI GHELEN. (D-Mbs P.o.it. 381).

11 DOV'È AMORE / È / GELOSIA. / INTERMEZZO / PER MUSICA / A QUATRO VOCI. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA / NELLA STAMPERIA DI GHELEN. / [linea tip.] / MDCCLXVIII. (CZ-Pu 9 j 3291).

12 L'attribuzione del libretto a Coltellini, già ipotizzata da JIŘÍ ZÁLOHA, *Premiéra opery Giuseppe Scarlattio v Českém Krumlově roku 1768*, «Hudební věda», IX, 1972, 156–159, è stata confermata da OTTO G. SCHINDLER, «Arlequin» a «Don Quichotte» na Šumavě: Rakouské prameny ke krumlovskému zámeckému divadlu knížat ze Schwarzenbergu, «Jihočeský sborník historický», LXIII, 1994, 61–68: 65, che dimostra pure la partecipazione del poeta all'esecuzione in qualità di cantante; ringrazio Helena Kazárová per i preziosi suggerimenti e l'insostituibile aiuto nella consultazione della bibliografia in lingua ceca.

13 Cfr. la lettera di Hasse del 17 dicembre 1768 in JOHANN ADOLF HASSE, GIAMMARRIA ORTES, *Lettere (1760–1783)*, a cura di Livia Pancino, Turnhout, Brepols 1998, n. 92, pp. 167–168: 168.

14 A-Wn 450.026-A.

15 Cfr. HELENA KAZÁROVÁ, «Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...». Josef Adam ze Schwarzenbergu a jeho zámecké divadlo v Českém Krumlově v letech 1766–1768 – nové poznatky a souvislosti, «Hudební věda», L, 2013, 23–47: 25–30, che rende nota la localizzazione di una partitura superstate dell'opera.

cessivo nel palazzo viennese del principe. Ciò spiegherebbe l'esistenza di due diverse edizioni del libretto, una datata 1766 e l'altra 1767:<sup>16</sup>

ARMIDA / DRAMMA PER MUSICA / *In Due Atti.* / [linea tip.] / DEL SIGNORE / MARCO COLTELLINI. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA PRIVILEGIATA DI CORTE, PRESSO IL / SIG. GIAN-TOMMASO DI TRATTNERN. / [linea tip.] / MDCCLXVI.<sup>17</sup>

ARMIDA / DRAMMA PER MUSICA / *In Due Atti.* / [linea tip.] / DEL SIGNORE / MARCO COLTELLINI. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / NELLA STAMPERIA PRIVILEGIATA DI CORTE, PRESSO IL / SIG. GIAN-TOMMASO DI TRATTNERN. / [linea tip.] / MDCCLXVII.<sup>18</sup>

Il testo resta sostanzialmente immutato, ma le forme tipografiche furono ricomposte, tant'è vero che la stampa seriore sana alcune mende occorse nell'impressione precedente; una per tutte, eclatante: nel 1766 il nome del terzo protagonista compare erroneamente nella forma «Ualdo» (non solo nella *tabula* dei personaggi, ma in tutte le didascalie e le indicazioni di battuta) e viene corretto in «Ubaldo» nel 1767. Anche questa parte fu interpretata dal librettista.<sup>19</sup>

Nel 1771 Coltellini rimette mano al libretto e ne ricava un dramma in tre atti per quattro personaggi, destinato a ricevere le cure musicali di Antonio Salieri al suo primo cimento serio:

ARMIDA / DRAMMA / PER / MUSICA. / [linea tip.] / DA RAPPRESENTARSI SU' TEATRI / PRIVILEGIATI DELLA CITTA' / DI VIENNA / *Nella primavera dell'Anno 1771.* / [fregio] / [linea tip.] / VIENNA. / NELLA STAMPERIA DI GHELEN.<sup>20</sup>

Le modalità dell'ampliamento sono sinteticamente indicate nella Tabella 26.2. Coltellini recupera quasi per intero la versione originaria, che va a costituire il corpo maggiore del nuovo testo. Le espansioni e le modifiche si concentrano agli estremi e consistono in spezzoni per il ruolo aggiunto di Ismene e occasioni per il coro, prima del tutto assente.<sup>21</sup>

Un fitto grappolo di fonti si avvita intorno al primo titolo per Vienna, *Ifigenia in Tauride*. Tanto per cominciare, Ghelen stampa il libretto in due diverse tirature, entrambe datate 1763 ma una in quarto di cinquantotto pagine, l'altra in ottavo di

16 La doppia edizione è segnalata già da SUSANNE DUNLAP, *Armida. Traetta, Salieri and Righini in Vienna: Context, Content and Tonal Coding in Viennese Italian Reform Operas, 1761–1782*, Londra, Traettiana 2011, 81, nota 97.

17 I-Bc Lo.8088.

18 CZ-Pu 9 F 4033.

19 Cfr. H. KAZÁROVÁ, *«Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...»*, 29.

20 CZ-Pu 9 J 3665.

21 Sulla trasformazione del testo cfr. S. DUNLAP, *«Armida»*, 87–97.

sessantadue. I frontespizi condividono i medesimi dati ma differiscono nel fregio (un putto con face e corona per il primo formato, un putto con tromba per l'altro); ne fornisco la trascrizione una sola volta:

IFIGENIA IN TAURIDE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI IN SCHÖNBRUNN / FESTEGGIANDOSI / LI FELICISSIMI NOMI / DELLE LORO / MAESTÀ IMPERIALI, / E REALI / L'ANNO 1763. / [fregio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / Nella Stamperia di Ghelen.<sup>22</sup>

Fatta eccezione per poche e lievi divergenze, il testo è il medesimo. Coltellini, però, fa ristampare *Ifigenia* nella sua tipografia livornese:

IFIGENIA / IN / TAURIDE / DI / MARCO COLTELLINI / DRAMMA PER MUSICA / *Rappresentato nel Teatro di Vienna / l'Autunno dell'Anno 1763.* / [fregio] / LIVORNO MDCCLXIII. / [linea tip.] / PER MARCO COLTELLINI. All'Inseg. Della Verità. / *Con Approvazione.*<sup>23</sup>

Il rapporto tra le edizioni è complesso. Alla fine della versione austriaca (in entrambe le tirature sopra descritte) compare un importante avviso: «Sebbene il presente dramma sia stato composto espressamente dall'autore per questa occasione, pure è convenuto farvi alcuni cambiamenti che potranno vedersi dalla nuova ristampa che se ne farà in appresso». Come ho già mostrato altrove,<sup>24</sup> il libretto pubblicato da Ghelen restituisce il testo intonato da Traetta ed effettivamente eseguito in teatro; quello uscito in seguito a Livorno (ossia la «ristampa» annunciata nel citato avviso) recupera invece la forma del dramma originariamente immaginata dal poeta. Le cospicue varianti tra le due attestazioni – che includono lo spostamento di un'intera scena dall'inizio del dramma al cuore del secondo atto, la semplificazione degli interventi corali, la sostituzione di alcuni numeri solistici, l'alleggerimento e, talvolta, la riscrittura dei recitativi – misurano lo scarto tra il tavolino e la scena, tra l'idea e la pratica. Ho ipotizzato che la metamorfosi di *Ifigenia* sia avvenuta con il concorso determinante di Calzabigi, il quale a Vienna (dove i versi giungono prima del loro autore) un po' soccorre e un po' prevarica il collega, entusiasta ma meno esperto.<sup>25</sup> L'espedito dell'edizione livornese sembra dunque adottato per risarcire il testo delle manipolazioni subite e per ripristinarne l'assetto primitivo almeno in sede letteraria.

Inaugurata con *Ifigenia in Tauride*, la prassi della ristampa toscana prosegue con *Enea e Ascanio*, breve lavoro celebrativo a due voci eseguito nella primavera del 1764 a Francoforte in occasione dell'attribuzione del titolo di re dei Romani all'arciduca

22 In quarto: CZ-Pu 9 C 1496; D-Mbs 4 P.o.it. 113 n; GB-Lbl 11715 f 26. In ottavo: A-Wn 641432 A 8/7; US-Wc ML48 S10393.

23 I-Fn 1229.12; US-Wc ML48 S10393.

24 Cfr. L. TUFANO, *Vienna 1763*, 27–31.

25 *Ivi*, 40–41.

Giuseppe al cospetto della dieta imperiale.<sup>26</sup> L'opuscolo di Ghelen non reca alcuna indicazione d'autore:

ENEAS, E ASCANIO. / COMPONIMENTO PER MUSICA DA CANTARSI / IN FRANCFORT ALL'INCORONAZIONE / DI GIUSEPPE D'AUSTRIA / RE DE' ROMANI / ALLA PRESENZA / DI SUA MAESTÀ IMPERIALE / [linea tip.] / IN VIENNA / Nella Stamperia di Ghelen 1764.<sup>27</sup>

Lo stesso vale per quello livornese:

ENEAS, E ASCANIO. / COMPONIMENTO PER MUSICA / CANTATO / IN FRANCFORT ALL'INCORONAZIONE / DI GIUSEPPE / D'AUSTRIA / RE DE' ROMANI / ALLA PRESENZA / DI SUA MAESTÀ IMPERIALE. / [fregio] / LIVORNO MDCCLXIV. / [linea tip.] / Per MARCO COLTELLINI / *Con Approvazione*.<sup>28</sup>

Per quanto riguarda la musica (perduta), si propende per il nome di Gluck. Incerta è rimasta a lungo la paternità dei versi. A favore di Coltellini giocano vari elementi. Anzitutto va ricordato come il conte Durazzo, nel viaggio a Francoforte intrapreso per sovrintendere ai festeggiamenti, fosse accompagnato proprio da Coltellini e Gluck;<sup>29</sup> più che in gita di piacere, è plausibile che poeta e compositore fossero in trasferta di lavoro. Un altro dato propizio è l'esistenza stessa dell'edizione di Livorno: a che scopo Marco avrebbe disposto il rimbalzo in patria di un testo altrui? Infine, l'esemplare della stampa italiana qui consultato presenta sul frontespizio un'attribuzione a Coltellini

26 Su di esso ha richiamato l'attenzione ARMANDO FABIO IVALDI, *La Guerra dei Sette anni (1756–1763). Politica, miti e glorificazione di Casa d'Austria in alcuni spettacoli della 'riforma' del conte Durazzo*, in *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di Iskrena Yordanova e Francesco Cotticelli, Vienna, Hollitzer 2019, 471–495: 488–490; cfr. inoltre ADRIANA DE FEO, *Zur Rezeption des Ascanio-Sujets in der barocken Librettistik*, «Mozart-Jahrbuch», 2009–2010 [2012], 149–186: 170–174.

27 CH-BEL Collezione F. Diserens – A. F. Ivaldi, in deposito vincolato e non ancora accessibile al pubblico; ringrazio Armando Fabio Ivaldi per aver messo a mia disposizione una riproduzione del raro libretto.

28 I-Bc Villa 843/3.

29 La circostanza è attestata dal diario dell'incisore tedesco Johann Georg Wille, che il 2 marzo registra l'incontro a Parigi con Durazzo e il 9 dello stesso mese reca la seguente annotazione: «M'est venu voir M. le chevalier Gluck, ce fameux compositeur [...]. Il étoit accompagné de M. Goldelini [sic], poëte, aussi au service de la maison d'Autriche»; JOHANN GEORG WILLE, *Mémoires et journal*, a cura di Georges Duplessis, prefazione di Edmond e Jules de Goncourt, I, Parigi, Renouard 1857, p. 249. L'arrivo a Francoforte avvenne intorno al 20 marzo; sul viaggio e sul soggiorno francofortese cfr. ANDREA LANZOLA, *Melodramma e spettacolo a Vienna: vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717–1794)*, Manziana, Vecchiarelli 2013, 303–308.

vergata da mano settecentesca e fa parte di una miscellanea di opuscoli tutti assegnati al poeta di Montepulciano.<sup>30</sup>

Il regime della doppia edizione – la prima realizzata a Vienna a corredo della *performance*, la seconda a Livorno a spese e per i tipi dell'autore – si estende anche ad *Alcide negli Orti Esperidi*, *Il Telemaco o sia L'isola di Circe* e *Amore e Psiche*:

ALCIDE / NEGLI ORTI ESPERIDI / DRAMMA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL  
TEATRO PRIVILEGIATO / VICINO ALLA CORTE / L'ANNO MDCCLXIV. / [fregio] / [linea tip.] / IN  
VIENNA, / Nella Stamperia di Ghelen.<sup>31</sup>

ALCIDE / NEGLI ORTI ESPERIDI / DRAMMA / PER MUSICA / RAPPRESENTATO / NEL TEATRO  
PRIVILEGIATO / DELLA CORTE DI VIENNA / L'ANNO MDCCLXIV. / [fregio] / LIVORNO / [linea  
tip.] / Per MARCO COLTELLINI. / *Con Approvazione*.<sup>32</sup>

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 / GIUSEP-  
PE SECONDO / D'AUSTRIA, / E DI / MARIA GIOSEFFA / DI BAVIERA / RÈ, E REGINA DE'  
ROMANI. / IN VIENNA L'ANNO MDCCLXV. / [fregio] / [linea tip.] / Nella stamparia di Ghelen.<sup>33</sup>

IL TELEMACO / O SIA / L'ISOLA DI CIRCE / DRAMMA PER MUSICA / DI MARCO COLTELLINI /  
RAPPRESENTATO / PER LE FELICISSIME NOZZE / DELLE SACRE REALI MAESTÀ / DI GIUSEP-  
PE II. / D'AUSTRIA / E DI / MARIA GIOSEFFA / DI BAVIERA / RE, E REGINA DE' ROMANI. /  
In Vienna l'Anno 1765. / [fregio] / LIVORNO / [linea tip.] / Per MARCO COLTELLINI in Via  
Gran. / *Con Approvazione*.<sup>34</sup>

AMORE E PSICHE / OPERA, / RAPPRESENTATA NELL'IMPERIAL REGIO TEATRO / FESTEG-  
GIANDOSI I FELICISSIMI SPONSALI / DI / FERDINANDO III. / DI BORBONE, / RE DELLE DUE  
SICILIE, / E DI / MARIA GIUSEPPA / D'AUSTRIA. / L'ANNO MDCCLXVII. / [fregio] / [linea tip.] /  
IN VIENNA, nella Stamperia di Ghelen 1767.<sup>35</sup>

30 Oltre a *Enea e Ascanio*, la raccolta segnata Villa 843 contiene i seguenti opuscoli: *Ifigenia in Tauride*, *Alcide negli Orti Esperidi*, *l'Ode sulla guerra tradotta dal francese*, *L'Almeria*, *l'Ode per Antonia Maria Aguilar*; l'indice manoscritto posto all'inizio della miscellanea li definisce «tutte produzioni di Marco Coltellini»; cfr. A. F. IVALDI, *La Guerra dei Sette anni*, 488–489, nota 24.

31 I-Mc Lib. H 21.

32 I-Fn Misc. 541.3; I-Rn 35 5 L 28 3.

33 A-Wn 629690 B; il libretto offre il testo italiano con traduzione tedesca a fronte.

34 I-Rn 35 5 L 28 5; sul rapporto tra le due edizioni cfr. BRUNO BRIZI, *Libretti e partiture: a proposito dell'Axur re d'Ormus di Lorenzo da Ponte (Salieri) e del "Telemaco" di Marco Coltellini (Gluck)*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM 1995, 437–442: 440–442.

35 CZ-Pu 9 C 1500.

AMORE E PSICHE / OPERA / RAPPRESENTATA / NELL'IMPERIAL REGIO TEATRO DI VIENNA / *Festeggiandosi* / I FELICISSIMI SPONSALI / DI / FERDINANDO IV. / DI BORBONE / RE DELLE DUE SICILIE / EDI / MARIA GIUSEPPA / D'AUSTRIA / L'ANNO MDCCLXVII. / [fregio] / LIVORNO 1767. / [linea tip.] / Per MARCO COLTELLINI / *Con Approvazione*.<sup>36</sup>

Per questi tre lavori così come per *Enea e Ascanio*, non si registrano le profonde divaricazioni segnalate a proposito di *Ifigenia*. La lezione toscana coincide sostanzialmente con quella della *princeps*, salvo presentare qualche utile emendazione dei refusi in cui il proto-viennese incorre per imperfetto maneggio dell'italiano. Le ristampe, inoltre, risultano più accurate nel suggerire l'assetto strofico dei pezzi chiusi; se l'articolazione di questi è spesso ovvia, non mancano casi ambigui, soprattutto nelle formazioni più lunghe, per i quali il conforto del testimone italiano risulta prezioso. Solo eccezionalmente, nel riproporre il testo, l'autore coglie l'opportunità di introdurre varianti sostanziali. Si consideri il seguente luogo di *Enea e Ascanio*, qui riportato secondo il libretto di Vienna:

[...] In questa guisa  
 Giove regna su in cielo. I baci alterna  
 a Pallade, a Minerva; al fiero Marte  
 le battaglie abbandona  
 e su' Titani sol fulmina e tuona.

Come si sa, Pallade è un epiteto di Atena, della quale Minerva è il corrispettivo romano. Evidentemente Marco si accorge di aver menzionato due volte la stessa divinità, e pertanto a Livorno sostituisce Minerva con Giunone, in modo da ritrarre Giove intento a compartire il proprio affetto tra la figlia prediletta e la consorte.

Quale molla spinge Coltellini a ripubblicare a Livorno cinque degli otto libretti nati per Vienna? Non la semplice vanità, né – credo – un intento propriamente commerciale, visto che all'epoca la sua notorietà non è tale da lasciar sperare in un grande smercio. Penso piuttosto che, attraverso questa operazione, egli intenda alimentare in patria la facella della propria fama, altrimenti destinata a estinguersi per la lontananza. Nei primi anni trascorsi all'estero, il poeta non sa bene dove lo condurranno le lusinghe o i rovesci della sua stella e perciò si preoccupa di non perdere i contatti con il contesto d'origine, nel quale potrebbe prima o poi dover o voler ritornare. I duplicati delle creazioni austriache servono come una sorta di presidio e di *memento*, come segnali che l'autore invia periodicamente alla repubblica delle lettere al fine di consolidare il proprio profilo professionale per qualunque evenienza futura.

36 I-Rn 35 5 L 26 4.

## Stile e drammaturgia

Reclutato da Durazzo, Coltellini si unisce di slancio al *clan* dei 'riformatori' che agiscono intorno a – e sotto la protezione di – Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg. Si riguarda la Tabella 26.1 e la si integri idealmente con le tre creazioni nate dalla collaborazione di Calzabigi e Gluck, *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) e *Paride ed Elena* (1770). Se si incrociano i titoli licenziati dai due poeti toscani, balzano agli occhi, da una parte, il fitto intreccio delle loro esperienze di scrittura e, dall'altra, la maggior prolificità di Marco, che nel medesimo arco di tempo sforna un numero di libretti più che doppio rispetto a Ranieri.

Pur tenendo nel debito conto la varietà dei generi di appartenenza, gli otto testi seri coltelliniani possono essere riguardati nel loro insieme come un unico laboratorio nel quale l'autore si ingegna di mettere a punto una serie di dispositivi, di testarne la funzionalità, di perfezionarne gli effetti. Un laboratorio posto accanto a quello, altrettanto vivace, di Calzabigi, con la conseguente possibilità di proficue condivisioni e di sperimentazioni comuni. Autorizza a immaginare un lavoro di squadra la nota lettera a Kaunitz del 6 marzo 1767 nella quale Ranieri parla del «nuovo piano di drammi da *lui* se non inventato, almeno il primo eseguito in *Orfeo*, poi in *Alceste* e dal sig. Coltellini continuato». <sup>37</sup> Nella stessa missiva, il livornese cita di seguito due lavori suoi e due del letterato poliziano come dandone per scontata la consustanzialità estetica:

Ne' drammi del sig. abate [Metastasio] gorgheggin pure e si sfiatino sopra un'aria di mormorante ruscelletto le Gabrielli, le Bastardelle e simili zufolatrici [...]; ma nell'*Orfeo*, nell'*Ifigenia*, nel *Telemaco*, nell'*Alceste* ci vogliono delle attrici che cantino ciò che scrisse il maestro, né pretendano inserirvi le note del baule con ripeter 30 o 40 volte o un «parto» o un «addio» e farci sopra de' geroglifici musici, de' quali forse potrà dirsi il *pulchrum est, sed non erat hic locus* per far loro grazia. <sup>38</sup>

Coltellini, da parte sua, non ha mai esposto in forma articolata e distesa le proprie idee sul teatro musicale. Si può supporre che avesse apprezzato e in parte sposato i contenuti del *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti, che stampò nel-

37 Così la lettera pubblicata da VLADIMIR HELFERT, *Dosud neznámý dopis Ran. Calzabigibo z r. 1767*, «Musikologie», I, 1938, 114–122: 116.

38 *Ivi*, 117; in due diversi passi della tarda *Risposta di Santigliano* (1790), Calzabigi presenta Coltellini come autore che scrive «sul fare di lui» e suo imitatore; cfr. RANIERI CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, 2 tomi con num. unica delle pp., Roma, Salerno editrice 1994, 360–550: 379–380, 464.

la sua officina livornese poco prima di partire per Vienna.<sup>39</sup> Esiste però una traccia che indirettamente getta luce sulla sua concezione drammaturgica e conferma la sua convinta adesione all'estetica gluckiana. Si tratta di un documento posteriore al soggiorno austriaco e decisamente laterale, che tuttavia merita di essere riletto. Alla fine del 1772 Marco, ormai al servizio di Caterina II, invia in dono a Federico di Prussia una copia della sua *Antigona*, messa in note da Traetta e andata in scena in novembre a San Pietroburgo con grande successo. Nella lettera con cui accompagna l'omaggio, pubblicata nelle fiorentine «Notizie del mondo», il poeta ringrazia il sovrano tedesco per alcuni consigli che questi gli avrebbe elargito durante un incontro personale.<sup>40</sup> In realtà i principi enunciati nella missiva, attribuiti a Federico per piaggeria, risultano già largamente applicati da Coltellini nella sua produzione viennese e rivelano una palese consonanza con gli ideali della 'riforma':

Voi avete la degnazione, o sire, di farmi osservare che le prolisse espressioni, i freddi monologhi ed il dialogizzare placidamente sono i maggiori inconvenienti dell'opere italiane, per la ragione che soltanto nel calore delle gran passioni accade che la declamazione abbia dei sentimenti i quali dalla musica possono esser fatti suoi ed imitarsi. Che in un paese dove non è intesa bastevolmente la lingua, cercar bisogna di favellare più agli occhi che agli orecchi e di interessare più collo spettacolo e coi colpi di teatro anzi che coi fiori dell'eloquenza. A buona fortuna per lo scopo mio, non ebbi la mano vincolata sulla scelta dell'argomento, né l'obbligo di sostituire inette allegorie e lodi adulatrici alle due poderose risorse della scena tragica, il terrore e la pietà.<sup>41</sup>

39 Cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, per Marco Coltellini in via Grande 1763; riprod. anastatica in Id., *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, LIM 1989.

40 L'incontro era avvenuto a Berlino durante il viaggio di Coltellini verso la Russia; se ne trova un resoconto dettagliato nelle «Notizie del mondo», IV/18, 3 marzo 1772, p. 143, che riferiscono fra l'altro di «una lunga udienza nella quale il re con tutta la benignità gli tenne discorso sul tempo che restava impiegato alla corte di Moscovia, dell'emolumento che ne riceveva, dei titoli dell'opere teatrali da lui composte e di molte altre cose».

41 Così la corrispondenza da San Pietroburgo del 12 febbraio pubblicata nelle «Notizie del mondo», V/23, 20 marzo 1773, pp. 179–180: 179; seguono la risposta di Federico II e una dichiarazione di apprezzamento di Caterina II. L'intero articolo è riprodotto con minime varianti alle pp. 7–8 della ristampa toscana del libretto: ANTIGONA / TRAGEDIA PER MUSICA / DI MARCO COLTELLINI / POETA AL SERVIZIO DI SUA MAESTA' IMPERIALE / CATERINA SECONDA / IMPERATRICE DI TUTTE LE RUSSIE / RAPPRESENTATA / NELL'IMPERIAL TEATRO / DI ST. PIETROBURGO / IL NOVEMBRE DELL'ANNO MDCCLXXII. / [linea tip.] / IN ST. PIETROBURGO / Nella Stamperia dell'Accademia delle Scienze; ma in fine: «RISTAMPATA / IN FIRENZE L'ANNO MDCCLXXIII. / PER GAETANO CAMBIAGI STAMPATOR GRANDUCALE / [linea tip.] / Con Licenza de' Superiori» (I-Rn 35 5 L 26 2).

La contrapposizione freddo/caldo e l'importanza attribuita alle passioni energetiche quali oggetti appropriati alla rappresentazione operistica trovano riscontri puntuali nell'arcifamosa prefazione dell'*Alceste*:

Per buona sorte si prestava a meraviglia al mio disegno il libretto, in cui il celebre autore, immaginando un nuovo piano per il drammatico, aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui e alle sentenziose e fredde moralità il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti e uno spettacolo sempre variato.<sup>42</sup>

Si tratta, in entrambi i casi, di abolire l'eloquente a vantaggio dell'appassionato. O – se si vuole – di far sì che il rococò ceda il passo al neoclassico. Se dunque l'integrazione di Coltellini nel cenacolo dei novatori è piena e perfetta (o almeno come tale viene presentata), se convinta è la sua adesione all'utopia teatral-musicale di Durazzo, ciò non vuol dire che egli sia un mero epigono e uno scialbo ripetitore di formule altrui. A smentire questa visione sta già, banalmente, la cronologia prima rammemorata, che evidenzia come diversi prodotti coltelliniani si collochino prima delle più celebri e celebrate creazioni di Calzabigi. A confermare l'originalità di Marco è l'esame diretto dei testi, dal quale emergono gli accenti di una voce autonoma. In attesa di più approfondite verifiche e di più puntuali comparazioni, vorrei dunque tentare una prima disamina di alcuni tratti peculiari della sua produzione per Vienna.<sup>43</sup>

Mediamente alta è la qualità del verso coltelliniano, «sempre armonioso» a detta dello stesso Metastasio.<sup>44</sup> Lessico e immagini presentano contatti certo non fortuiti con le coeve realizzazioni di Calzabigi. Segnalo solo poche coincidenze. La cavatina di Telemaco «Se per entro alla nera foresta» (*Telemaco* I,6) ricorda da vicino la trenodia d'apertura di *Orfeo ed Euridice*:

Se per entro alla nera foresta,  
ombra mesta del padre, t'aggiri,  
odi i voti, consola i sospiri  
del tuo figlio che piange per te.

Ah! Se intorno a quest'urna funesta,  
Euridice, ombra bella, t'aggiri,  
odi i pianti, i lamenti, i sospiri  
che dolenti si spargon per te.<sup>45</sup>

42 Com'è noto, la prefazione accompagna la prima edizione a stampa della partitura: *Alceste. Tragedia messa in musica dal signor cavagliere Cristoforo Gluck*, Vienna, nella stamperia aulica di Giovanni Tomaso de Trattner 1769, pp. [XI]–[XII]: [XI].

43 Qui appresso mi atterrò sempre all'assetto e alla lettera dei libretti secondo le *principes* viennesi, dando il riferimento semplicemente alla scena; mi regolerò allo stesso modo per i libretti calzabigiani richiamati nei raffronti.

44 Cfr. la lettera del 22 agosto 1763 pubblicata in L. TUFANO, *Vienna 1763*, 20.

45 Qui e in seguito leggo dalla *princeps*: ORFEO, ED EURIDICE / AZIONE TEATRALE / PER MUSICA / DA / RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO PRIVILEGIATO / VICINO ALLA CORTE / NELL'AUTUNNO DEL 1762. / [fre-

Il ricalco è talmente evidente da far pensare a un omaggio, tanto più interessante quando si consideri che Coltellini dovette costruire il testo in modo che si adattasse a materiali musicali preesistenti;<sup>46</sup> la riconoscibilità del modello, in altre parole, non è un rischio, ma un obiettivo scientemente perseguito per rimarcare l'appartenenza a un medesimo orizzonte di gusto. Rice, inoltre, ha fatto notare come il coro di furie «Ah fralla nera» di *Armida* 1771 I,1 sia debitore di «Chi mai dell'Erebo» di *Orfeo ed Euridice* II,1.<sup>47</sup> Intarsi leggiadri impreziosiscono anche *Piramo e Tisbe*. Nel secondo verso dell'aria cantata da Tisbe in II,1 («Infelice! In tanto orrore / che farò senza il mio bene?») non è difficile riconoscere la sintesi di un attacco fin troppo famoso («Che farò senza Euridice! / Dove andrò senza il mio ben!», *Orfeo ed Euridice* III,1). Il primo recitativo di Piramo in II,2 accoglie al proprio interno un passaggio strettamente imparentato con l'arrivo di Orfeo negli Elisi (*Orfeo ed Euridice* II,2):

Che puro ciel! Che placid'ora! Appena s'ode del vicin fonte il lento mormorar; dell'aure appena s'ode il suon tralle fronde; e par che tutto fra questi muti orrori dolce fede prepari a dolci amori.	Che puro ciel! Che chiaro sol! Che nuova serena luce è questa mai! Che dolce lusinghiera armonia formano insieme il cantar degli augelli, il correr dei ruscelli, dell'aure il sussurrar! [...]
--	--

Sebbene il riecheggiamento letterale<sup>48</sup> sia limitato alla formula d'apertura e a singoli dettagli, la ripresa riguarda la situazione nel suo insieme. Se ne accorge Hasse che, memore dello straordinario trattamento gluckiano, sulle parole «Che puro ciel!» passa dal recitativo semplice all'accompagnato per dischiudere una breve parentesi 'atmosferica' ispirata a un analogo senso della natura.<sup>49</sup>

D'altra parte i transiti possono avvenire anche nella direzione opposta. In *Telemaco* II,2 Circe, terminata l'evocazione dei sogni, constata gli effetti del suo potere

gio] / [linea tip.] / IN VIENNA, / Nella Stamperia di GHELEN (CZ-Pn B 4450/c). Calzabigi guardava a sua volta a «Se mai senti spirarti sul volto» della *Clemenza di Tito* (II,15); sulla produttività di questo luogo metastasiano cfr. LUCIO TUFANO, *La clemenza di Silla. Paradossi della tirannide e mutamenti del gusto sulla scena musicale europea, 1772–1802*, in GIOVANNI DE GAMERRA, *Lucio Silla. Lucio Cornelio Silla dittatore*, a cura di Lucio Tufano, Treviso, Diastema 2013, 143–211: 160–161.

46 Cfr. KLAUS HORTSCHANSKY, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Colonia, Volk 1973 («Analecta musicologica», 13), 88–100.

47 Cfr. JOHN A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese opera*, Chicago, The University of Chicago Press 1998, 168–169.

48 Notato già da FRANCESCO DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, «Chigiana», XXIX–XXX, 1972–1973 [1975], 309–329; poi in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, I, Fiesole, Discanto 1979, 132–154: 145, che parla di «esplicito omaggio».

49 Cfr. la copia della partitura in D-Mbs Mus.ms. 535, II, cc. 34r–36r.



de-eroicizzati, de-regalizzati, ridotti a misura sentimentale e direi quasi borghese. Un esperimento, quello di *Alcide*, che non trova prosecuzione nel catalogo di Coltellini, ma che forse permette di meglio inquadrare un'operazione altrimenti enigmatica come *Paride ed Elena*.

Un clima ancora diverso caratterizza *Telemaco*, che guarda a Omero ma anche tanto a Fénelon.<sup>54</sup> Torna qui alla ribalta l'elemento lugubre con tanto di incubo, svolto però in pantomima (in II,3 i sogni atterriscono Telemaco figurandogli la morte della madre), né manca l'amore. Ma, soprattutto, la tavolozza di Coltellini si arricchisce di una nuova tinta, quella magica e meravigliosa,<sup>55</sup> generosamente utilizzata per la costruzione del personaggio di Circe. La figura della maga, inoltre, offre all'autore l'occasione di sviluppare per la prima volta il grande tema dell'amante abbandonata.

Magia, amore e abbandono tornano nella successiva *Armida* del 1766/1767, ampliata – come si è visto – nel 1771.<sup>56</sup> In *Amore e Psiche*, infine, Coltellini accosta in maniera ancora diversa gli ingredienti precedentemente collaudati. Di nuovo la materia amorosa è associata all'elemento magico, ma quest'ultimo risulta declinato in chiave fantastica e a fini spettacolari. L'opera è una specie di luna park settecentesco che annovera tra le sue principali attrazioni cori invisibili, miracolose trasformazioni a vista, nubi che rapiscono, oscure caverne e varchi oltretombali. Con in più il recupero, in tutt'altro

54 Cfr. K. HORTSCHANSKY, *Parodie und Entlehnung*, 87–108; R. STROHM, *L'opera italiana*, 337–343; LUCIA MORATTO, *Fra tradizione e riforma: il "Telemaco" di Coltellini e Gluck*, «Diastema», IV/10, maggio 1995, 30–39; MAX LOPPERT, «An island entire of it self»: Gluck's "Telemaco", in *Words on Music. Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of his 75th Birthday*, a cura di David Rosen e Claire Brook, Hillsdale, Pendragon 2003, 199–206, poi anche in *Gluck*, a cura di Patricia Howard, London-New York, Routledge 2016, 195–202; MICHELE CABRINI, *Recalibrating Reform: Homer, Fénelon, and their Imprint on Gluck's "Telemaco"*, «The Journal of Musicology», XXXV, 2018, 183–222.

55 Cfr. MARINA MAYRHOFER, *Un poeta cesareo all'ombra di Metastasio: Marco Coltellini, librettista di Gluck e Salieri*, in *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, a cura di Marta Columbro e Paologiovanni Maione, Napoli, Altrastampa 2000, 85–100: 90.

56 I punti di contatto tra Telemaco e Armida sono evidenziati da MARINA MAYRHOFER, *Un'elaborazione viennese di un soggetto tassesco: "Amida" di Antonio Salieri*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Carmelo Greco, prefazione di Siro Ferrone, Napoli, Luciano 2001, 633–652; il saggio ricompare con pochi cambiamenti in altre due sedi: In «*stile magico-eroico-amoroso toccante il tragico: "Armida"*, dramma per musica di Marco Coltellini, musica di Antonio Salieri, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, atti del convegno internazionale di studi (Legnago, 18–20 aprile 2000), a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi, Lucca, LIM 2012, 41–75, e *Un soggetto tassesco per la prima opera seria di Antonio Salieri, "Armida"*, dramma per musica di Marco Coltellini, in «*Si canta l'empia... Renaissance et opéra / Rinascimento e opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM 2016, 153–177. Per l'intonazione di Salieri si veda inoltre J.A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, 162–175; S. DUNLAP, «*Armida*», 171–220; MARITA P. McCLYMONDS, *Salieri and the Franco-Italian Synthesis. "Armida" and "Europa riconosciuta"*, in *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna*, 77–88: 78–83.

contesto, dei temi della prova, della condizione incomprensibile imposta e violata, della perdita e della grazia finale concessa dalla divinità che avevano caratterizzato il percorso simbolico di *Orfeo ed Euridice*.

I libretti appena passati in rassegna presentano caratteri strutturali ricorrenti. Nella maggior parte dei casi si tratta di meccanismi non esclusivi, che tuttavia diventano qualificanti sia perché applicati con sistematicità, sia perché caratteristicamente abbinati e combinati. Sono congegni che non definirei anti-metastasiani, bensì non-metastasiani e tuttavia non per questo necessariamente calzabigiani.

Nel confezionare i segmenti lirici destinati alle arie, Coltellini mostra una spiccata predilezione per i versi lunghi, per le strofe asimmetriche e – soprattutto – per i costrutti ampi. In *Armida* se ne trovano di tredici, quindici e diciassette linee,<sup>57</sup> in *Piramo e Tisbe* addirittura di diciannove.<sup>58</sup> Tanto scialo di carburante verbale, che a quest'altezza cronologica si incontra solo in ambito comico, si traduce per i compositori in un invito a escogitare architetture originali. Quanto ai contenuti, va notato come le similitudini, onninamente schivate in *Ifigenia*, compaiano con incidenza significativa in tutti gli altri libretti, in aperto contrasto con il divieto espresso nella prefazione dell'*Alceste*.

Un dispositivo caro a Coltellini consiste nell'affidare al medesimo personaggio due occasioni vocali entro la medesima scena. Può essere utile esaminare alcuni casi e rilevare il corrispondente trattamento musicale. Un esempio precoce è il monologo di Atlante in *Alcide negli Orti Esperidi* II,1:<sup>59</sup>

- «Se in voi non destano»,  $\frac{3}{8}$  Andantino, do minore (4 + 4 quin., 39 bb.)
- recitativo accompagnato (16 vv., 26 bb.)
- «Chi un'alma perfida»,  $\frac{3}{8}$  Andante, do minore (4 quin., 18 bb.)
- recitativo semplice (7 vv., 8 bb.)

«Chi un'alma perfida» si ricollega chiaramente al precedente aggregato lirico, del quale – in virtù della comunanza di metro e di rime – costituisce una sorta di terza strofa delocalizzata; de Majo rispetta la consegna e riveste i quattro quinari della stessa musica utilizzata per la seconda strofa di «Se in voi non destano», solo arricchita di una codetta.<sup>60</sup>

57 Indico qui le localizzazioni nella versione del 1766/1767: «Tremo, bell'idol mio» di Armida in I,2, «Finta larva d'abisso frall'ombra» di Ubaldo in I,1 e «Chi sorde vi rende» di Armida in II,1; in quella del 1771 corrispondono alle scene II,1, I,3 e III,1.

58 «Fuggiam dove sicura» di Piramo in I,3, «Nella nera ombra di morte» del padre di Tisbe in II,4.

59 Utilizzo la copia conservata in A-Wn Mus. Hs.17187, II, cc. [1]r-[8]r.

60 Ipotizzo che la diversa indicazione di andamento sia dovuta al copista anziché alla volontà del compositore di differenziare i due momenti.

La formula si affina nei titoli successivi. In *Telemaco* se ne trovano due occorrenze.<sup>61</sup> In I,4 Asteria rievoca il primo incontro con Telemaco e si affligge al pensiero di non poter godere del suo amore:<sup>62</sup>

- recitativo semplice, poi accompagnato (12 vv., 20 bb.)
- «Ah l'ho presente ognor»,  $\frac{3}{4}$  s.i.t., sib maggiore (4 + 4 + 2 set., 21 bb.)
- recitativo accompagnato (7 vv., 11 bb.)
- «Ah che vi feci mai»,  $\phi$  [Moderato], fa maggiore (3 + 4 + 4 set., 101 bb.)

Le due sequenze liriche predisposte da Coltellini impiegano lo stesso metro, hanno peso quasi equivalente e sono accomunate dall'uscita tronca in *-or*, suggello di tutte le strofe. Gluck dà intonazione indipendente alle due opportunità di canto e modella l'una in forma di concisa cavatina senza ripetizioni, l'altra come ampia aria con da capo scritto per esteso, nella quale A abbraccia i primi sette versi e B i restanti quattro.

Non molto diverso è il trattamento della scena II,3, dove però la 'cavata' e l'aria di Telemaco sono incorniciate da recitativi ai quali prende parte anche Ulisse:<sup>63</sup>

- recitativo semplice (5 vv., 10 bb.)
- «Perché t'involi, oh dei!»,  $\phi$  Moderato, poi Allegro, sol maggiore (1 set. + 1 end. + 3 set. + 1 quin., 37 bb.)
- recitativo semplice, poi accompagnato (19 vv., 34 bb.)
- «Ah! Non turbi il mio riposo»,  $\phi$  s.i.t., si minore (6 + 4 ott., 80 bb.)
- recitativo semplice (14 vv., 22 bb.)

Qui merita di essere segnalata l'inusuale struttura poetica del primo modulo lirico, quasi indistinguibile dal recitativo, eppure ben evidenziato dal maggior rientro tipografico e dal trattamento musicale, che assegna andamento lento ai primi tre versi e veloce ai successivi; la pateticissima «Ah! Non turbi il mio riposo» ha struttura 'dal segno'.

Per finire, un esempio da *Armida*. La scena I,3 della versione *minor* 1766/1767 offre una doppia opportunità di canto a Rinaldo. Il luogo torna intatto in *Armida* 1771 II,2, e Salieri – come Gluck – opta per un trattamento nettamente diversificato delle isole liriche, nelle quali d'altra parte già Coltellini gioca con metri diversi:<sup>64</sup>

61 Su di esse si è soffermato R. STROHM, *L'opera italiana*, 339–340.

62 Utilizzo l'edizione critica a cura di Karl Geiringer, Kassel, Bärenreiter 1972, 97–108.

63 *Ivi*, 232–242.

64 Utilizzo la copia conservata in A-Wn Mus. Hs. 17837, II, cc. 31r–50v, che dovrebbe testimoniare l'aspetto dell'opera al suo primo apparire. Nell'autografo di Salieri, caratterizzato da una complessa stratificazione redazionale, il luogo si presenta sensibilmente modificato; cfr. A-Wn Mus. Hs. 16517, I, cc. 82r–95r. Nelle annotazioni vergate dal compositore sul foglio di guardia si legge: «Tutta la scena a solo

- recitativo accompagnato (12 vv., 23 bb.)
- «Lungi da te, ben mio», <sup>3</sup> Andantino, sol maggiore (5 + 3 set., 43 bb.)
- recitativo accompagnato (8 vv., 11 bb.)
- «Vieni a me sull'ali d'oro»,  $\text{♩}$  Adagio, mi $\flat$  maggiore (4 + 4 ott., 85 bb.)

Altri esempi potrebbero seguire. Non mi pare che il coevo repertorio serio offra molti casi di strutture siffatte, che frazionano l'esibizione vocale in due momenti distinti come in una specie di 'solita forma' allo stato embrionale (manca – come si sarà notato – lo slancio agogico dell'ultima tessera). Qualcosa di simile, semmai, si trova talvolta in Goldoni almeno a partire dal *Filosofo di campagna*;<sup>65</sup> Marco guarda forse a questo o ad altri modelli giocosi, anche in virtù di quell'attività di raffazzonatore che attende di essere meglio indagata?

Non numerosissimi sono i numeri d'insieme. A governarne l'articolazione non è la logica comica dell'accumulo e della crescente concitazione. Le strutture a fisarmonica immaginate da Coltellini si snodano con grande libertà per assecondare il flusso degli accadimenti. In *Telemaco* II,6 il terzetto «Basta nel mio tormento» accoglie un ampio episodio centrale per Telemaco, ma quando questi si allontana diventa un duetto per Asteria e Merione che a sua volta si assottiglia in un monologo finale di Merione. Anche il terzetto «Strappami il cuor dal seno» di *Armida* 1766/1767 II,3 (*Armida* 1771 III,5) procede per sottrazione e diventa un duetto a causa dello svenimento della protagonista. A chiudere il secondo atto di *Amore e Psiche*, infine, provvede un numero complesso con interventi successivi di tutti i personaggi e commenti corali, che tuttavia resta lontano dalla natura e dalla struttura di un concertato buffo.

Una delle caratteristiche principali della drammaturgia 'riformata' è il largo impiego del coro. Coltellini utilizza spesso e volentieri il canto collettivo nei cinque libretti maggiori, *Ifigenia*, *Telemaco*, *Alcide*, *Amore e Psiche* e la seconda *Armida*. Gli esiti sono assai vari per estensione e per funzione: si va da semplici inserti decorativo-processionali abbinati al ballo ad ampi politici che includono episodi solistici al proprio interno. Tasselli corali possono anche intrudersi nelle arie o marcarne la conclusione. Spesso, inoltre, il poeta prescrive la ripetizione integrale o parziale del coro all'interno della stessa scena o in quella immediatamente successiva. Ma il meccanismo sul quale Coltellini lavora con maggiore dedizione è l'opposizione dialettica tra individuo e massa. Il modello ineludibile della scena delle furie di *Orfeo ed Euridice* II,1 sembra essere il

---

di Rinaldo, particolarmente l'aria "Vieni a me su l'ali d'oro", ha fatto sempre un buon effetto particolarmente per l'istromentale»; cfr. ELENA BIGGI PARODI, *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri. Gli autografi*, Lucca, LIM 2005 («Gli strumenti della ricerca musicale», 8), CIII–CIV, 41–56.

65 Cfr. LUCIO TUFANO, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica*, III: 1754–1755, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio 2016, 9–125: 32.

punto di partenza di una serie di meditazioni che riprendono e mescolano in modo sempre diverso le stesse molecole di base: l'alterità, lo scontro, la perorazione, la compassione. La prima di queste variazioni sul tema si trova nella già ricordata scena II,4 di *Ifigenia*, che si configura come un ricalco ravvicinato ma non pedissequo del precedente calzabigiano. In *Telemaco* il congegno appare due volte: in I,6 il personaggio eponimo interroga i compagni di Ulisse virgilianamente intrappolati nei tronchi della selva, mentre in II,2 Circe evoca e fronteggia le potenze infernali. In *Amore e Psiche* I,1 la stessa modalità di interazione trova applicazione più lieve, giacché Psiche dialoga con il coro invisibile dei piaceri; con scelta raffinata, Gassmann differenzia le due sfere puntellando le patetiche proposte della protagonista con i soli archi e avvolgendo le risposte del coro nei bagliori preziosi che promanano da un impasto di corni, corni inglesi e fagotti.<sup>66</sup>

I libretti viennesi sono punteggiati da insistenti inviti alla continuità musicale. Transizioni graduali, sospensioni, inopinate interruzioni rendono poroso l'involucro dei pezzi chiusi. Gli oggetti preposti alla comunicazione scenica, anziché sigillati e giustapposti, sfumano o sfociano l'uno nell'altro, oppure si collegano a formare catene variegata. Questa attitudine, insieme alle già descritte sperimentazioni sullo sdoppiamento delle occasioni solistiche e sugli interventi corali iterati o combinati, porta Coltellini a disegnare ampie campate, nelle quali il principio binario recitativo/aria è progressivamente superato dalla logica della scena. In tal modo il progetto drammaturgico procede con respiro più ampio e per maglie più larghe, nelle quali trovano posto organismi complessi dotati di pulsazione mobilissima.

Spiccata, infine, è l'attenzione riservata al gesto sia individuale, sia collettivo, regolato da minuziose didascalie. In più di un caso il movimento non è semplice complemento ma, articolato in eloquenti guise pantomimiche, si fa portatore di un contenuto non esplicitato nel dialogo ed essenziale allo svolgimento dell'azione.<sup>67</sup> La semantizzazione del gesto non è cosa di poco conto, giacché valorizzare l'*agire* accanto al – o al posto del – *dire* implica la progressiva erosione della concezione logocentrica metastasiana.

Al termine del soggiorno viennese, Coltellini si ritrova con la faretra piena di frecce acuminate e pregiatissime. Saprà scoccarle con scaltrezza anche nel successivo periodo russo, durante il quale riprenderà sia la maschera tragica, sia il volo fiabesco: basti pensare rispettivamente alla tetraggine di *Antigona* per Traetta e alla levità di *Lucinda e Armidoro* per Paisiello.

66 Utilizzo la copia conservata in I-Nc 27 6 31–33, I, cc. 48r–53r; il testimone è riprodotto in facsimile con introduzione di Eric Weimer, New York-London, Garland 1983.

67 A titolo d'esempio si consideri l'episodio dei pirati in *Alcide negli Orti Esperidi* I,9–10.

Tabella 26.1 I lavori seri di Coltellini per Vienna

ANNO	TITOLO	COMPOSITORE	GENERE (ATTI/PARTI, PERS.)
1763	<i>Ifigenia in Tauride</i>	T. Traetta	dramma per m. (3, 5)
1764	<i>Enea e Ascanio</i>	C. W. Gluck?	componimento per m. (1, 2)
	<i>Alcide negli Orti Esperidi</i>	G. F. de Majo	dramma per m. (2, 5)
1765	<i>Il Telemaco o sia L'isola di Circe</i>	C. W. Gluck	dramma per m. (2, 5)
1766/1767	<i>Armida</i>	G. Scarlatti	dramma per m. (2, 3)
1767	<i>Amore e Psiche</i>	F. L. Gassmann	opera (3, 5)
1768	<i>Piramo e Tisbe</i>	J. A. Hasse	intermezzo tragico (2, 3)
1771	<i>Armida</i>	A. Salieri	dramma per m. (3, 4)

Tabella 26.2 Confronto tra le due versioni dell'*Armida* di Coltellini