

**Anno Accademico 2010-2011**

**LETTERATURA ITALIANA, LETTERATURE EUROPEE (I)**

**5 maggio 2011**

**JEAN FRANÇOIS LATTARICO**

*Un raro caso di poliglottismo europeo: il dramma per musica italiano in area tedesca  
(XVII-XVIII secolo)*

Benché la fortuna dell'opera italiana tra Sei e Settecento sia cosa nota, le modalità della sua diffusione, che variano, come è ovvio, a seconda della temperie d'arrivo, rimangono spesso oscure alla critica nostrana, poco attenta a simili crocevia culturali. Al contrario, la ricezione del dramma per musica nell'Europa della prima modernità richiederebbe una riflessione sistematica, volta a identificare e circoscrivere tradizioni nazionali (o regionali, o cittadine) dalle caratteristiche assai differenti. L'intervento di Jean François Lattarico si è proposto per l'appunto l'analisi puntuale di un fenomeno, il poliglottismo del melodramma italiano in area tedesca, che costituisce un *unicum* a livello europeo.

Ciò che maggiormente colpisce, nel panorama tracciato da Lattarico, è lo scarto tra Europa occidentale e Europa centro-settentrionale. In Francia i tentativi di Mazzarino di innestare a corte il melodramma in lingua italiana si rivelarono infruttuosi, e sfociarono nello scacco subito dalla sfarzosa produzione dell'*Ercole amante* (Buti-Cavalli, 1662); ma quel giro d'anni segnò al contempo la nascita di un teatro musicale indigeno, la *tragédie lyrique*, delineata da Jean-Baptiste Lully in palese antagonismo al modello italiano. In parte affini a questo teatro musicale *sui generis*, che sotto il profilo linguistico vanta da subito una forte autonomia, sono il *mask* inglese e la *zarzuela* spagnola, che pure si rifanno largamente, negli elementi strutturali e nelle fonti mitologiche, alla favola pastorale di primo Seicento. Viceversa, la situazione dei Paesi d'area tedesca è più eterogenea e complessa, poiché si articola in città e teatri distanti per geografia e cultura.

Nei territori ereditari degli Absburgo il tono è dato dalla corte di Vienna, dove le prime opere in tedesco risalgono ai tempi di Mozart. L'elezione, tra Sei e Settecento, di poeti cesarei di lingua italiana, da Francesco Sbarra a Nicolò Minato, da Apostolo Zeno a Metastasio, è di per sé sintomatica di una precisa politica culturale, che intende rimarcare, grazie al prestigio di una tradizione limitrofa alle Tre Corone, l'alterità dell'Impero rispetto ai principi protestanti tedeschi e al nascente assolutismo di marca francese. Questo indirizzo della cultura di corte conosce un primo, clamoroso successo con *Il pomo d'oro* (Sbarra-Cesti, 1668) rappresentato in occasione

delle nozze tra Leopoldo I e Margherita Teresa. Il dramma per musica in voga a Lipsia o ad Amburgo, invece, adotta un modello radicalmente diverso. Spesso il libretto prevede l'alternanza di versi italiani e tedeschi, e in alcuni casi di cori o arie in francese; persino il *plattdeutsch*, vale a dire il dialetto locale, può giocarvi un ruolo di primaria importanza. In netta opposizione all'ortodossia della cattolica Vienna, nella Germania settentrionale la cifra stilistica del melodramma diviene il plurilinguismo, o quantomeno una radicata diglossia.

Lattarico si è soffermato in particolare sul caso della città anseatica, illustrandone con un ricco apparato documentario la storia operistica. L'apertura del teatro Am Gänsemarkt di Amburgo data al 2 gennaio 1678, quando la rappresentazione dell'opera sacra di Johann Theile *Adam und Eva* coronò i tentativi, a lungo infruttuosi, di un consorzio capitanato dall'imprenditore Gerhardt Schott e dal duca in esilio Anton Ulrich, che più volte si era recato a Venezia per studiare da vicino il melodramma italiano. Fino ai primi anni del Settecento, tuttavia, le opere messe in scena ad Amburgo furono scritte in tedesco, benché i libretti fossero per lo più adattamenti e traduzioni da vecchi lavori veneziani o romani (*Hannibal*, Hinsch-Franck, 1681 / *Annibale in Capua*, Beregani-Ziani, 1661; *Der mächtige monarch der Perser Xerxes in Abidus*, Postel, 1689 / *Xerse*, Minato-Cavalli, 1654). L'adozione della lingua tedesca sulle scene dell'Am Gänsemarkt – così come la facciata sobria e disadorna del teatro, che pure fu progettato dall'italiano Girolamo Sartorio – si spiega in parte con il peso del clero protestante, ostile alla lascivia e all'immoralità considerate proprie del melodramma italiano, in parte con la tipologia della platea: il teatro di Amburgo fu concepito da subito per un pubblico pagante, che a differenza della cerchia cesarea ignorava del tutto l'italiano, e che non avrebbe potuto seguire la vicenda neppure con il libretto alla mano.

Ciò nonostante, la lingua italiana viene percepita come un tratto caratteristico del teatro musicale. Nel Settecento, se il canovaccio drammatico (i recitativi) rimane in tedesco, così da facilitare la comprensione degli spettatori, le forme chiuse (le arie) sono spesso cantate in italiano. Ben 96 dei 162 drammi rappresentati all'Am Gänsemarkt dal 1703 al 1738 si fondano su questo tipo di diglossia. Nell'opera che inaugura tale stagione (*Die verdammte Staat-Sucht oder Der verführte Claudius*, Hinsch-Keiser, 1703 / *Nerone*, Corradi-Pallavicino, 1679) undici delle 67 arie sono in italiano: siamo di fronte a un fenomeno di autentico poliglottismo, che va oltre gli stratagemmi adottati in altri teatri di lingua tedesca, dove il libretto può recare il frontespizio in due lingue, una traduzione a fronte del testo, o ancora dei brevi riassunti all'inizio di ogni scena.

Di qui in avanti, ad Amburgo la diglossia del libretto viene declinata secondo direttrici diverse, anche grazie alla relativa permeabilità tra recitativi e forme chiuse. Il riuso delle arie italiane varia di dramma in dramma: nel *Flavius Bertaridus* (Wend-Telemann) dodici arie sono

testualmente riprese dal libretto di Stefano Ghigi (*Flavio Bertarido re de' Longobardi*, 1706) e tradotte in versi tedeschi; nella *Fredegunda* (König-Keiser), invece, diciotto arie sono esemplate, ma liberamente rimaneggiate dall'originale di Francesco Silvani. Quando *La Pazienza di Socrate con due mogli*, un dramma scritto da Minato per il teatro imperiale di Vienna nel 1680, viene rielaborato da Johann Ulrich König per l'Am Gänsemarkt (*Der gedultige Socrates*, 1721), i recitativi vengono tradotti e le arie riportate in italiano; ma compaiono anche delle sezioni inedite, tra cui ben otto arie, scritte direttamente in italiano, che risultano assenti nella *Urfassung*. Infine, attraverso una consapevole e volontaria storpiatura degli idiomi stranieri (italiano, ma anche francese e inglese), il poliglottismo può mirare alla parodia: è il caso dei due libretti di Johann Philipp Praetorius (*Der Hamburger Jahr-Marckt* e *Die Hamburger Schlacht-Zeit*, 1725), dove l'incongruenza morfologica dell'espressione, coadiuvata dalla presenza del *plattdeutsch*, si prende gioco dell'italianismo dilagante e dei *topoi* già triti del mondo melodrammatico.

Nelle conclusioni di Lattarico, la breve attività del teatro di Amburgo (1678, 1703-1738) fece della città anseatica uno dei centri operistici più attivi e innovatori d'Europa. Le scene dell'Am Gänsemarkt rappresentarono un'alternativa ai fasti italiani della corte di Vienna: una variante poliglottica che, seppure destinata a minore fortuna, non fu meno autonoma e coerente della sua controparte absburgica.

**Alessandro Metlica**