



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
In Filologia, linguistica  
e letteratura italiana

Tesi di Laurea

**I libretti di Giambattista Casti.**

**Analisi strutturale, metrica e stilistica.**

**Relatore**

Ch. Prof. Daniele Baglioni

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Elisa Curti

**Laureanda**

Elizaveta Klimova

Matricola 903646

**Anno Accademico**

2025/2026

# Indice

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Prefazione .....                                                                            | 3   |
| 1. L'opera italiana nel Settecento e la produzione librettistica di Giambattista Casti..... | 5   |
| 1.1 L'opera italiana nel Settecento.....                                                    | 5   |
| 1.2 Giambattista Casti: profilo biografico e produzione librettistica.....                  | 11  |
| 1.2.1 Una breve biografia .....                                                             | 11  |
| 1.2.2 I melodrammi giocosi.....                                                             | 17  |
| 2. L'architettura dei libretti di Casti .....                                               | 33  |
| 2.1 Nota filologica.....                                                                    | 33  |
| 2.2 La macrostruttura .....                                                                 | 37  |
| 2.3 L'aria .....                                                                            | 38  |
| 2.3.1 La collocazione delle arie di Casti.....                                              | 39  |
| 2.3.2 La struttura delle arie di Casti: tra forma e contenuto .....                         | 54  |
| 2.4 L'articolazione dei numeri collettivi .....                                             | 97  |
| 2.4.1 I duetti.....                                                                         | 97  |
| 2.4.2 Dai terzetti ai finali concertati .....                                               | 106 |
| 2.5 Le tipologie e le caratteristiche dei recitativi .....                                  | 127 |
| Conclusioni.....                                                                            | 145 |
| Riferimenti bibliografici.....                                                              | 154 |
| Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA).....                 | 159 |
| Ringraziamenti .....                                                                        | 161 |

## Prefazione

A partire dagli anni Sessanta del Settecento, l'opera comica divenne il genere più vitale, attuale e versatile, avviandosi a superare l'opera seria per la sua spinta innovativa, come d'altronde testimonia l'orientamento dei maggiori compositori della generazione del 1740, quasi interamente dediti a questo ambito (Kunze, 1990, p. 35). L'accoglienza di librettisti e compositori italiani presso le principali corti europee favorì la nascita di una solida koinè teatrale e musicale, capace di superare i confini geografici e di imporre i modelli italiani come canone di gusto condiviso. Il genere giocoso, pur relativamente giovane, subì una rapida evoluzione durante il Settecento, culminandosi tra il '86 e il '90 con tre capolavori di Mozart. In questo contesto, la corte viennese fu di primissima importanza. Qui, al Burgtheater, precedendo di due anni la *première* delle *Nozze di Figaro*, andò in scena con grande successo *Il re Teodoro in Venezia* di Giovanni Paisiello e Giambattista Casti, un'opera destinata a esercitare una profonda influenza musicale e drammaturgica sul successivo capolavoro mozartiano (Gallarati, 1984, pp. 159-161). Tuttavia, se la trilogia di Lorenzo Da Ponte e Mozart gode di una vastissima fortuna critica, *Il re Teodoro* viene raramente indagato nella sua autonomia, essendo evocato il più delle volte nelle monografie sulla storia dell'opera solo come precursore delle *Nozze di Figaro* o in virtù della rivalità che oppose Casti e Da Ponte; un analogo destino di marginalità critica accomuna anche gli altri drammi della produzione castiana.

Eppure, i libretti di Giambattista Casti meritano uno studio approfondito: le sue innovazioni strutturali sono infatti chiaramente leggibili già a livello testuale, sia nelle opere nate in sinergia con compositori quali Paisiello e Salieri — che seppero tradurre quelle novità in partitura —, sia nei drammi rimasti non intonati. Dato che l'opera prende vita da un testo destinato all'intonazione musicale, tale dinamica evidenzia ulteriormente come Casti fosse pienamente consapevole delle tendenze coeve, mostrandosi capace di svilupparle e portarle a maturazione all'interno della propria produzione. Egli si configurava, d'altronde, come un letterato di finissima cultura, in grado di innestare nei propri libretti una fitta rete di riferimenti e parodie letterarie.

Il presente studio si propone di delineare i tratti stilistici e formali costanti della produzione librettistica di Giambattista Casti, assumendo come campione d'indagine le opere *Il re Teodoro in Venezia*, *Teodoro in Corsica*, *Cublai*, *gran Can de' Tartari*, *Catilina* e *Prima la musica e poi le parole*.

Se la letteratura critica precedente ha esaminato la produzione castiana privilegiando il confronto con le fonti letterarie d'origine (si pensi ai pionieristici lavori di Luigi Pistorelli), o si è concentrata sulle linee generali e sull'analisi della produzione di Casti (in particolare, di *Il re Teodoro in Venezia*) intesa prevalentemente come momento di passaggio ai tre drammi giocosi mozartiani (come nel fondamentale studio di Paolo Gallarati), questa ricerca intende muoversi in una direzione differente. L'indagine si focalizzerà, infatti, sulla concreta architettura formale e sullo stile dei libretti.

L'analisi si svilupperà nel secondo capitolo muovendo dal livello macrostrutturale — l'articolazione interna degli atti — per scendere progressivamente al livello microstrutturale. L'attenzione si appunterà così sull'esame dei singoli numeri (arie, numeri collettivi e recitativi), di cui verranno sviscerati la posizione, l'impianto formale, i meccanismi metrici, le scelte stilistiche e lessicali e il tessuto retorico. In particolare, la ricerca isolerà due modelli principali — lo stile serio e lo stile comico —, offrendo un'indagine puntuale e sistematica sulle modalità con cui Casti declina i singoli numeri all'interno di questi due contesti. Si tratta di un approccio testuale che, per grado di dettaglio e capillarità analitica, si distacca dai pur preziosi contributi della critica precedente.

Questo itinerario d'analisi sarà preceduto, nel primo capitolo, da una panoramica sulla storia e sulle tendenze dell'opera italiana nel Settecento, da una sintetica ricostruzione biografica dell'autore, nonché dalla rassegna della produzione librettistica di Casti, volta a riassumere le principali tappe degli studi critici finora dedicati ai suoi testi. Si terrà conto in particolar modo dei contributi scientifici più recenti, poiché lo studio della produzione librettistica di Casti è tuttora oggetto di costante aggiornamento, in virtù del progressivo riaffiorare di importanti documenti e testimonianze inedite legate alla genesi dei testi.

# **1. L'opera italiana nel Settecento e la produzione librettistica di Giambattista Casti**

## **1.1 L'opera italiana nel Settecento**

In origine, cioè tra la fine del Cinquecento e i primissimi anni del Seicento, l'opera italiana fu uno spettacolo di corte. Nel 1637, con l'introduzione del teatro a pagamento a Venezia, il genere divenne accessibile anche al pubblico pagante; tale evoluzione, pur procedendo parallelamente alla preesistente prassi dell'élite aristocratica, determinò un incremento considerevole della produzione. Già negli anni Quaranta del Seicento, a Venezia erano attivi ben quattro teatri, con un repertorio che contava più di quaranta opere rappresentate nel solo arco temporale tra il 1637 e il 1645 (Coletti 2017, p. 94).

Ben presto, l'opera italiana divenne famosissima e fu esportata in tutta Europa, consentendo alla lingua italiana di conquistare il monopolio assoluto in campo musicale. Tra le corti europee che accoglievano artisti italiani spiccò quella asburgica di Vienna, dove, dalla metà del Seicento alla fine del Settecento, trovarono ospitalità maestri e librettisti di primissimo piano (Radoš-Perković, 2007, pp. 185-186). In questo ambiente, nella prima metà del Settecento, con l'avvento dei poeti cesarei Apostolo Zeno e Pietro Metastasio, la parola cantata dell'opera subì una fondamentale evoluzione, procedendo di pari passo con il rinnovamento della componente musicale.

Il melodramma del Seicento rifletteva pienamente l'estetica barocca attraverso una pluralità di elementi: sul piano linguistico, con l'uso di metafore e la complessità lessicale; su quello strutturale, mediante l'alternanza di scene e personaggi drammatici e comici; e sul piano visivo, grazie a scenografie imponenti e all'inserimento di eventi prodigiosi (Coletti, 2017, p. 105). Inoltre, l'intreccio drammatico si era progressivamente arricchito di arie pensate per mettere in luce le abilità tecniche dei cantanti, attraverso vocalità sempre più elaborate. Questa marcata attenzione verso il virtuosismo degli interpreti finì

per ampliare il divario strutturale tra i recitativi e i pezzi chiusi, che si accentuò nel secolo successivo (Coletti, 2017, p. 105).

Con l'avvento del Settecento, la complessa eterogeneità e la disorganicità del melodramma barocco entrarono in aperto contrasto con i principi razionalisti che ridefinivano l'estetica e la cultura del tempo (Coletti, 2017, p. 105).

Il primato della riforma in senso antibarocco viene tradizionalmente attribuito ad Apostolo Zeno, sebbene il librettista veneziano abbia in realtà sviluppato e consolidato istanze di rinnovamento già latenti nei suoi predecessori (Gallarati 1984, p. 8). L'intervento di Zeno si concentrò anzitutto sulla caratterizzazione dei personaggi: superando i modelli mitologici tipici dell'opera barocca, il librettista introdusse figure storiche dotate di una dimensione più terrena, sebbene rivestite di solennità e di tratti straordinari (Coletti, 2017, p. 106). D'altro canto, egli eliminò del tutto le parti comiche (Gallarati, 1984, p. 8). La tematica amorosa, che era stata il fulcro del melodramma secentesco, cedette il passo a finalità moralistiche, mentre la trama, influenzata dal teatro tragico francese diventò più limpida e lineare (Gallarati, 1984, p. 8; Coletti, 2017, p. 106). Dal punto di vista della struttura, Zeno collocò le arie al termine delle scene. Questa scelta rispondeva a uno scopo ben preciso: l'aria divenne il momento conclusivo in cui l'azione guidata dal recitativo si fermava, cedendo il passo alla melodia e permettendo al personaggio di manifestare i propri sentimenti su quanto era appena accaduto (Gallarati 1984, p. 8). In quel periodo, lo sviluppo della musica strumentale e l'ampliamento delle orchestre portarono a una maggiore complessità musicale delle arie. Queste ultime, arricchite dagli interventi orchestrali e strutturate nella forma col *da capo* (articolate in due parti, con la ripresa della prima sezione dopo la seconda), divennero molto più lunghe (Coletti, 2017, p. 106). Ad Apostolo Zeno si devono inoltre l'introduzione delle unità aristoteliche di tempo e di azione, nonché l'adozione di soluzioni drammaturgiche mutuata dalla tragedia francese: la suddivisione in cinque atti (che Metastasio ridurrà a tre) e la *liaison des scènes*, secondo cui almeno un personaggio rimane sul palco per fare da raccordo con la scena successiva (Gallarati 1984, p. 9).

Nel momento in cui la trama dell'opera assunse un profilo più realistico, sul modello della tragedia classica, si rese necessario ridefinire il rapporto tra la parola e la musica (Gallarati 1984, p. 20). Sebbene tale esigenza fosse già stata avvertita da Zeno, fu Pietro Metastasio a metterla pienamente in atto. Il poeta sancì definitivamente il l'unione tra poesia e musica, strutturando il dramma in modo che le due arti si potenziassero a vicenda entro zone di competenza chiaramente delimitate. Grazie al suo contributo, al

melodramma settecentesco venne finalmente riconosciuto un valore autonomo, capace di elevarsi alla stessa dignità culturale e letteraria della tragedia (Gallarati 1984, p. 20).

La riforma di Metastasio si concentrò prima di tutto sul dare una struttura fissa e precisa all'aria. Questa, collocata stabilmente alla fine della scena e strutturata in due strofe secondo la forma col *da capo*, adottò un linguaggio semplice, caratterizzato da sintassi lineare e lessico medioalto, nonché dall'omogeneità metrico-ritmica e rime eufoniche: tratti che permettevano al compositore di rendere la melodia più nitida e armonica (Coletti, 2017, p. 111; Gallarati, 1984, p. 23). A contrasto con Zeno, le cui arie presentano un'eterogeneità di metri, le arie di Metastasio sono perlopiù isonumeriche e sempre isometriche (con l'esclusione della combinazione di settenario e quinario), con l'assoluta predelezione per il settenario, seguito dall'ottonario (Fabbri, 2007, pp. 51, 53; Benzi, 2005, pp. 253, 256).

L'organizzazione precisa dell'azione drammatica, unita alla lineare chiarezza degli eventi e alla perfezione strutturale della musica, creava un insieme coerente. Questo rifletteva una concezione del mondo di matrice illuminista: una visione in cui regnava l'ordine, le passioni non arrivavano mai a dimensioni esagerate e distruttive e il lieto fine suggellava la narrazione simmetrica (Coletti, 2017, p. 111).

Il divario tra recitativo e aria — il primo ridotto a un accompagnamento essenziale, mentre solo la seconda godeva di un'elaborazione musicale più complessa — venne attenuato dalla riforma di Ranieri de' Calzabigi e Christoph Willibald Gluck, introdotta nel 1762 con l'opera *Orfeo ed Euridice* (Coletti, 2017, p. 114). Con la riforma gluckiana il recitativo viene valorizzato sul piano musicale ed espressivo: da semplice mezzo narrativo sostenuto da un accompagnamento essenziale, esso si trasforma in una forma più vicina all'arioso, arricchita dall'intervento dell'orchestra e capace di esprimere efficacemente le emozioni dei personaggi, oltre che di far progredire l'azione drammatica (Coletti, 2017, p. 114). L'aria assume una struttura più lineare, caratterizzata da una riduzione delle ripetizioni e dall'abbandono della forma col *da capo*; inoltre, tende ad articolarsi in due sezioni, un *adagio* e un *allegro* (Coletti, 2017, pp. 114, 117). Anche il linguaggio del libretto diviene più essenziale, pur mantenendosi entro i canoni della tradizione metastasiana (Coletti, 2017, p. 115). Il coro, marginalizzato da Metastasio, recupera una funzione attiva, analoga a quella svolta nell'opera delle origini (Coletti, 2017, p. 116). Sul piano formale, si registra un frequente impiego di versi parisillabi, quali il senario, l'ottonario e il decasillabo, mentre gli *enjambements* contribuiscono a spezzare

la simmetria dei versi e delle frasi musicali. I finali d'atto, infine, acquistano maggiore ampiezza grazie alla presenza simultanea di tutti i personaggi in scena e allo sviluppo dei concertati, secondo un modello derivato dall'opera buffa (Coletti, 2017, p. 116). Come osserva acutamente Coletti, il Settecento, apertosi con una netta separazione tra genere serio e genere comico, si conclude con un progressivo avvicinamento tra i due, tanto che il melodramma finisce per assimilare alcuni degli elementi elaborati nell'ambito dell'opera buffa, genere nato proprio in questo secolo come alternativa all'opera seria (Coletti, 2017, p. 118). Tuttavia, la portata rivoluzionaria della riforma del melodramma ne ostacolò il successo immediato, lasciando così intatto il predominio del modello tragico-patetico di Metastasio. Questo monopolio stilistico resistette finché non venne scardinato dallo sviluppo dell'opera comica. Di conseguenza, i capolavori di Gluck e Calzabigi si limitarono a offrire stimoli alternativi e isolati rispetto al sistema musicale e letterario del tempo, senza riuscire a fondare una vera e propria scuola italiana autonoma (Gallarati, 1984, p. 86).

Le origini dell'opera comica sono riconducibili a due forme di spettacolo sviluppatesi agli inizi del XVIII secolo: la *commedejà pe' mmuseca* napoletana e gli intermezzi, nati a Venezia e poi esportati in altre città settentrionali e soprattutto a Napoli (Coletti, 2017, p. 120, 121; Gallarati, 1984, p. 98). La prima era “un grande spettacolo in due o tre atti destinato ben presto ad entrare in concorrenza con l'opera seria” (Gallarati, 1984, p. 107), mentre i secondi consistevano in brevi rappresentazioni eseguite negli intervalli di altri drammi, recitati o musicati (Coletti, 2017, p. 120).

Il rilievo degli intermezzi, i cui soggetti erano ispirati all'osservazione della vita quotidiana e dei suoi difetti sociali, non si limita alla loro natura di spettacoli comici ispirati alla commedia dell'arte, ma riguarda anche le innovazioni espressive che essi introdussero (Coletti, 2017, p. 121, Gallarati 1984, p. 98). Gli intermezzi favorirono infatti una caratterizzazione più complessa dei personaggi, la cui interiorità cominciò a essere esplorata attraverso la musica, anticipando soluzioni che sarebbero state successivamente accolte tanto dall'opera buffa quanto da quella seria (Coletti, 2017, p. 121). Inoltre, mentre il melodramma serio tendeva ad ampliare sempre più il divario tra recitativo e aria, gli intermezzi facevano un passo in direzione opposta, rendendo il recitativo più melodico e l'aria più discorsiva (Coletti, 2017, p. 122).

La commedia per musica, in dialetto napoletano, aveva come oggetto di rappresentazione personaggi e situazioni comuni, “comici per ambiente e livello

linguistico culturale, più che o oltre che per ridicolaggine o scurrilità” (Coletti, 2017, p. 122). Ben presto, però, questo genere abbandona il totale uso del dialetto in favore dell’atendenza con la lingua italiana, riservando il primo ai buffi e la seconda ai ruoli seri (Coletti, 2017, p. 122-123). La commedia per musica partecipò anch’essa al processo di approfondimento psicologico dei personaggi e, inoltre, promosse una razionalizzazione dell’intreccio, rendendolo più semplice e comprensibile rispetto alla complessità tipica del dramma musicale barocco. Il plurilinguismo e la compresenza di parti serie e buffe determinano una pluralità di stili, sia sul piano testuale sia su quello musicale, associati ai diversi personaggi; tale varietà costituirà una delle caratteristiche distintive del melodramma comico settecentesco (Coletti, 2017, p. 123). Un ulteriore elemento distintivo dell’opera buffa, ereditato dalla commedia per musica, è rappresentato dall’introduzione dei concertati, che contribuivano a ridurre la distanza tra recitativo e aria (Gallarati, 1984, pp. 114-115).

La commedia per musica si diffuse nell’Italia centrale e settentrionale e nel 1743 fu importata anche a Venezia (Gallarati, 1984, p. 126). Nello stesso anno Carlo Goldoni, dopo una serie di intermezzi, presentò a Venezia la sua prima commedia per musica, *La Contessina*. Negli anni successivi l’opera buffa si consolidò a Venezia attraverso una varietà di spettacoli comici. Una svolta decisiva si ebbe con *La scuola moderna* di Goldoni (1748), musicata da Francesco Ciampi, che contribuì a definire il modello del *dramma giocoso per musica*, destinato a imporsi come la forma e la denominazione ufficiale dell’opera comica italiana per tutto il Settecento (Gallarati, 1984, p. 127). Si trattava di un genere svincolato dai rigidi modelli del melodramma serio, libero di sperimentare nuove soluzioni musicali — come i numeri d’assieme e forme d’aria alternative a quella col *da capo*<sup>1</sup> — nonché di combinare diversi stili musicali e poetici, variare i registri linguistici e adottare diverse soluzioni metriche, attraverso l’impiego sia di versi estranei al canone metastasiano sia della polimetria. Inoltre, l’opera buffa si configurò come un genere incline a una profonda parodia sia sul piano musicale sia su quello letterario, in virtù di una precettistica molto più libera rispetto a quella dell’opera seria. Se in quest’ultima il reimpiego di materiali altrui rischiava di essere considerato un plagio, nel dramma giocoso la ripresa di brani famosi – soprattutto quelli musicali –

---

<sup>1</sup> A tal proposito, già Goldoni utilizzava strutture diverse rispetto alla tradizionale aria col *da capo* metastasiana: egli scriveva infatti non solo strofe bipartite di varia lunghezza, ma ancor più frequentemente forme tripartite (Strohm, 1991, p. 266).

rispondeva a un preciso codice di intesa con il pubblico, che accoglieva favorevolmente queste citazioni (Strohm, 1991, pp. 256-257; p. 270).

Nella seconda metà del Settecento il dramma giocoso italiano conobbe una vasta diffusione nelle corti europee e divenne ben presto un forte concorrente dell'opera seria, affermandosi al suo fianco come spettacolo ufficiale e godendo frequentemente di un favore maggiore presso il pubblico (Gallarati, 1984, pp. 154-155). A Vienna, dopo alcuni anni di predominio del *Singspiel*, dal 1783 l'opera italiana tornò a occupare una posizione centrale sulla scena del Burgtheater. Il tentativo di Giuseppe II di promuovere un teatro musicale nazionale tedesco fallì ben presto, poiché il *Singspiel*, ancora incerto sul piano musicale e drammaturgico, non era in grado di rivaleggiare con la solida tradizione dell'opera comica italiana (Hodges, 1992, p. 49; Gallarati, 1984, p. 155). Reintrodotta nei teatri imperiali, il dramma giocoso italiano raggiunse a Vienna un nuovo livello di raffinatezza stilistica, aprendo la strada alla grande stagione della commedia musicale mozartiana (Gallarati, 1984, p. 155).

In questo contesto, Giambattista Casti, poeta e futuro librettista comico, giunto a Vienna per la prima volta all'inizio degli anni Settanta, conseguì il suo primo successo nel dramma giocoso con *Il re Teodoro in Venezia* (1784), opera che esercitò un'influenza significativa, benché talvolta sottovalutata, sull'evoluzione del genere comico.

## 1.2 Giambattista Casti: profilo biografico e produzione librettistica

### 1.2.1 Una breve biografia

Giambattista Casti nacque ad Acquapendente (Viterbo) il 27 agosto 1724 in una famiglia borghese (Bonora, 1998, p. XXVII). All'età di dodici anni, il futuro librettista iniziò il suo percorso di formazione presso il Seminario Barbarigo di Montefiascone, dove si dedicò agli studi classici di grammatica, lettere, retorica e filosofia. Già a sedici anni, divenne titolare della cattedra di Eloquenza presso il Seminario Barbarigo — insegnamento che gli fu nuovamente affidato nel 1759 — e ottenne il ruolo come canonico all'interno della Basilica di Santa Margherita (Bonora, 1998, p. XXVII; Sorrenti, 2019a, p. IV).

Attorno al 1761 si trasferì a Roma, dove fece parte dell'Accademia dell'Arcadia sotto lo pseudonimo di Niceste Alideno e iniziò a farsi un nome di letterato nei salotti (Bonora 1998, p. XXVII). Nel 1762 pubblicò *I tre giulii*<sup>2</sup>, una raccolta di 216 sonetti in endecasillabi tronchi (Gibellini, 2013, p. 130), dedicata alla principessa Cecilia Mahoni-Giustiniani (Muresu, 1978, p. 39). Ettore Bonora, i cui studi filologici hanno offerto un contributo fondamentale alla critica castiana, nella nota biografica posta a prefazione dei cinque libretti di Casti da lui curati, fa notare come la raccolta *I tre giulii* fu “dispersiva, addirittura fastidiosa per le ripetizioni e per il molto indulgere a pettegolezzi che potevano interessare i lettori” (Bonora 1998, p. XXVII). Tuttavia, *I tre giulii* rivelano l'abilità di Casti nel parodiare la “rimeria alla moda” nell'Accademia dell'Arcadia (Bonora 1998, p. XXVII).

Nel 1764 l'autore lasciò Roma per intraprendere un viaggio per l'Olanda che, tuttavia, si interruppe. Nel settembre 1765 si installò a Firenze, dove ottenne la nomina di poeta cesareo presso la corte del Granduca Leopoldo d'Asburgo ed entrò nelle grazie

---

<sup>2</sup> In questi versi, Casti esprime soddisfazione per essere riuscito a non pagare tre giulii (monete d'argento equivalenti ciascuna a mezza lira romana) a un creditore particolarmente insistente (Gibellini, 2013, p. 130).

del conte di Rosenberg<sup>3</sup> (Bonora, 1998, p. XXVII). Nel 1769 pubblicò le *Poesie liriche*, meliche e anacreontiche, intrise di spirito ed ironia (Bonora, 1998, pp. XXVII-XXVIII).

Nel 1772 Casti si trasferì a Vienna, seguendo il conte di Rosenberg e confidando nella sua protezione. Nel 1776, in compagnia del principe di Kaunitz, intraprese un viaggio verso la Russia attraverso la Svezia. L'anno seguente tornò in Russia, dove rimase fino al 1780. In qualità di informatore diplomatico, trattò la questione dell'alleanza austro-russa contro la Prussia, diffidando però della personalità di Caterina II; nonostante la sua apprensione, l'alleanza fu stretta nel 1779 e rinnovata due anni dopo (Bonora, 1998, p. XXVIII). Fu a San Pietroburgo che Casti compose il libretto *Lo sposo burlato*, messo in musica da Paisiello; l'opera, tuttavia, si rivelò di scarsa qualità e cadde presto nell'oblio (Bonora, 1998, p. IX).

Alla fine del 1780, dopo un breve ritorno a Vienna, Casti intraprese una serie di viaggi in Spagna, in Portogallo e a Genova, dove lesse con successo brani del *Poema tartaro* — che allora si intitolava ancora *Novelle tartare* — e delle *Novelle galanti*. A causa della sifilide contratta poco prima, Casti iniziò a soffrire di gravi disturbi alla gola già durante il soggiorno a Genova. Nel 1782, anche durante il suo soggiorno a Milano, le sue letture riscossero una grande risonanza pubblica; tuttavia, l'aggravarsi del disturbo e una voce sempre più rauca le compromisero (Bonora, 1998, pp. XXVIII-XXIX).

Nel 1783 Casti terminò il *Poema tartaro* che, a causa della censura, fu pubblicato anonimamente e senza indicazione editoriale solo nel 1796; ciononostante, l'opera fu ampiamente conosciuta e apprezzata all'interno dei circoli della corte milanese. Il *Poema tartaro* si presenta come una satira contro la corte di Caterina II, nella quale vengono fusi anche eventi risalenti all'epoca di Pietro il Grande, celati però dietro una vicenda ambientata nel XIII secolo nell'Asia dei Mongoli. Casti evidenzia dei tratti controversi del governo di Caterina II, soffermandosi sia sul fenomeno dei favoriti di corte, sia su una politica sociale volta a blindare i privilegi nobiliari a scapito di un popolo condannato alla miseria (Bonora, 1998, p. XXIX).

Nel 1783 Casti lasciò Milano per Vienna dove, tra il 1784 e il 1786, compose tre dei suoi libretti: *Il re Teodoro in Venezia*, *La grotta di Trofonio* e *Prima la musica e poi le parole*. Nella primavera del 1786 Casti presentò il *Poema tartaro* a Giuseppe II, ma

---

<sup>3</sup> Il conte Franz Xaver Wolfgang Orsini von Rosenberg (1723-1796) fu una figura centrale nello scenario politico e culturale asburgico del pieno Settecento. La sua rilevanza a livello europeo si deve sia ai prestigiosi incarichi diplomatici sia, soprattutto, alla fitta rete di relazioni avute con i maggiori rappresentanti della cultura del tempo, specialmente negli anni in cui assunse la direzione dei teatri imperiali di Vienna (Beltrami, 2024, p. 221).

l'audacia della satira politica non piacque all'imperatore in vista dell'alleanza stretta con la Russia (Herrmann, 2024, p. 21; Metlica, 2014, p. CCIII). Casti sperava di diventare il successore di Metastasio come poeta cesareo ma, non avendo ottenuto la nomina, si congedò dal sovrano per fare ritorno in Italia. Fu probabilmente attorno a quel periodo che Casti progettò con Salieri la futura opera *Cublai, gran Can de' Tartari*, il cui libretto era allora in fase di stesura. Mentre a un primo sguardo potrebbe sembrare che il dramma derivi strettamente dal canto XI del *Poema Tartaro*, allora ancora inedito, in realtà l'opera ne mutua soltanto alcuni nomi di personaggi e determinati spunti; essa mantiene infatti una totale autonomia, configurandosi come una satira mirata sulla figura di Pietro il Grande (Metlica, 2014, p. CCV; Herrmann, 2024, p. 21).

Al suo ritorno in Italia, Casti intraprese un lungo itinerario che lo portò da Trieste a Venezia, e poi a Milano, Torino e nuovamente a Milano. Nel 1787 Casti si spinse più a sud: attraversando Roma e Napoli, si spostò fino alla Sicilia e raggiunse persino Malta. In questo periodo il poeta si dedicò al libretto di *Cublai, gran Can de' Tartari* e continuò la stesura del *Re Teodoro in Corsica*<sup>4</sup>, il cui primo atto era già stato composto probabilmente prima del suo soggiorno a Roma (Bonora, 1998, p. XV); parallelamente, proseguì con le letture pubbliche delle *Novelle galanti*, “una voluminosa raccolta di storie boccacesche in ottave” (Gibellini, 2013, p. 127), che Casti aveva iniziato a scrivere già durante il periodo fiorentino e alla quale lavorò quasi fino alla morte (Bonora, 1998, p. XXIX). Come nota Ettore Bonora, le *Novelle* “entrano nella plurisecolare letteratura erotica, edonistica, grossamente giocosa, che nel Settecento ebbe ancora un successo enorme, e il Casti non fu autore più di altri scandaloso” (Bonora, 1998, p. XXX), tanto che furono proibite nell'Ottocento, forse anche a causa dell'incompatibilità con la qualifica di abate (Rodler, 2001, p. 12). La satira del clero e del potere nelle *Novelle* si fonde con una profonda convinzione di tipo materialistico e antispiritualista, che porta Casti alla tolleranza della religione e delle convinzioni altrui, al rifiuto della violenza e al riconoscimento dell'importanza del piacere (Muresu, 1978, pp. 13-14; Bonora, 1998, pp. XXX-XXXI).

Nel 1788, dopo essere passato per Milano, Casti intraprese un viaggio verso l'Oriente partendo da Venezia; dopo aver fatto tappa a Costantinopoli, in Grecia e in Dalmazia, fece ritorno nella città lagunare nel marzo del 1789. Frutto di quell'itinerario

---

<sup>4</sup> Questo libretto non venne mai musicato.

fu la *Relazione di un viaggio da Venezia a Costantinopoli*, resoconto che fu pubblicato a Milano soltanto nel 1802 (Bonora, 1998, p. XXXI).

Nel 1791, dopo aver soggiornato in diverse città dell'Italia settentrionale tra cui Milano e Venezia, Casti rientrò a Vienna sperando di ottenere la nomina a poeta cesareo da Leopoldo II (successore di Giuseppe II, morto nel 1790). Proprio in quell'anno, il nuovo imperatore aveva avviato un'importante riforma dei teatri di corte, riorganizzandone radicalmente il personale e il repertorio (Rice, 2016, p. 1). A lungo si è ritenuto che Casti fosse stato nominato poeta cesareo soltanto sotto il regno di Francesco II; tale ipotesi è stata tuttavia smentita da una lettera del principe Georg Adam Starhemberg, datata 15 novembre, a un anonimo dignitario di corte, nella quale si afferma che la nomina avvenne in realtà già sotto Leopoldo II (Rice 2016, p. 1)<sup>5</sup>. Dopo la morte di Leopoldo II, avvenuta il 1 marzo 1792, salì al trono l'imperatore Francesco II. Fu proprio alla consorte di quest'ultimo, Maria Teresa, che Casti presentò il *Catilina*, un libretto di recente composizione; l'opera, tuttavia, non fu rappresentata, nonostante Salieri ne avesse portato la partitura quasi interamente a termine (Bonora, 1998, p. XXII, Rice, 2016, p. 3). Nessuno degli altri libretti appartenenti all'ultima fase della produzione castiana ricevette un'intonazione musicale. Si tratta de *I dormienti*, de *L'Orlando furioso* e della *Rosmonda*; a essi si aggiungono alcune scene del *Bertoldo*, un'opera che Casti lasciò incompiuta (Bonora, 1998, p. XXIV).

Per quanto riguarda la cronologia compositiva degli ultimi libretti, attorno alla quale la critica è stata spesso incerta, Francesco Sorrenti stabilisce che *I dormienti* e il *Cublai* erano stati per lo meno cominciati tra il 1787 e il 1789; nello stesso periodo dovrebbero essere stati composti il *Catilina* e l'*Orlando Furioso*, a cui seguono la *Rosmonda* e, infine, il *Bertoldo*; *Teodoro in Corsica* fu cominciato nel 1786, messo da parte e ripreso più volte (Sorrenti 2019b, p. 2)<sup>6</sup>. Nell'articolo di John Rice (2016, pp. 2-

---

<sup>5</sup> Come evidenziato nell'articolo di Rice (2016, p. 1), la tesi che Casti avesse dovuto attendere l'imperatore Francesco II prima di ottenere il titolo di poeta cesareo risale almeno al profilo biografico anonimo pubblicato nella *Vita di Giambatista Casti* (in *Poesie drammatiche di Giambatista Casti*, Parigi, 1821). L'ipotesi potrebbe trovare riscontro anche nelle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte, all'interno delle quali si afferma che Casti avrebbe ottenuto la prestigiosa carica solo sotto il regno di Francesco I (Pistorelli 1995, p. 450). A tale tradizione storiografica si allineano, ad esempio, Roberto Benaglia Sangiorgi (1956) e Ettore Bonora il quale, nella sua *Nota bibliografica*, sostiene che Casti, rientrato a Vienna nel 1792 nella speranza di ricevere l'ufficio da Leopoldo II, lo avrebbe in realtà ottenuto solo dal successore Francesco II a causa dell'improvvisa morte del primo (Bonora 1998, p. XXXI).

<sup>6</sup> Per la cronologia della composizione degli ultimi libretti di Casti si rimanda all'articolo di Francesco Sorrenti, «*Sai di quanta forza / presso tutte le genti ognor sia stato / di guerra il dritto, e la ragion di Stato*»: rivoluzioni, complotti e autobiografismo negli ultimi drammi di G. B. Casti (1786-1796) (2019b,

3) si ricorda che, stando alle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte, Casti avrebbe portato con sé a Vienna nel 1792 quattro "tragedie buffe per musica"; tra queste, secondo l'ipotesi di Rice, doveva figurare il *Catilina*. È d'altronde lecito supporre che tra gli altri tre libretti portati dal poeta in Austria dall'Italia erano *I dormienti* e il *Cublai*, anche considerando che, secondo alcuni studiosi, tra cui Rudolph Angermüller (2000, p. 253) quest'ultimo (sia il libretto sia la partitura) fu completo nel 1788.

Casti guardò con simpatia agli eventi della Rivoluzione francese e fu accusato di giacobinismo, tanto che gli venne vietato di frequentare i diplomatici stranieri, ai quali era solito leggere i propri componimenti poetici. Inoltre, gli venne meno la protezione del conte di Rosenberg, il quale aveva lasciato la carica di gran ciambellano in seguito a una malattia. Spinto da tali circostanze, Casti maturò la decisione di abbandonare Vienna e, dopo aver ottenuto un congedo di sei mesi, nel dicembre del 1796 partì alla volta dell'Italia. Presso la dogana di Graz, la polizia austriaca confiscò lettere e pacchi in suo possesso; gli effetti personali gli vennero tuttavia restituiti in un secondo momento a Trieste (Benaglia Sangiorgi 1956, pp. 185-186). Nel febbraio del 1797 raggiunse Firenze, dove ricevette un ordine in cui gli si prescriveva di non fare ritorno a Vienna e di stabilirsi in provincia in una città a scelta; il provvedimento disponeva inoltre che il suo stipendio venisse ridotto della metà<sup>7</sup>. Nel 1998 Casti si spostò a Parigi (Bonora, 1998, pp. XXXI-XXXII).

---

pp. 1-10), nel quale l'autore ricostruisce le tappe compositive basandosi sullo studio dell'epistolario del poeta e di altri documenti storici.

Il *Terminus ante quem* è la lettera del 28 gennaio 1796, che Casti inviò all'amico Maurizio Gherardini, in cui affermava che il *Teodoro in Corsica* e *La morte di Alboino* (la *Rosmonda*) fossero "già composti da gran tempo". Dalla lettera del 20 marzo 1796 si apprende che "il *Cublai*, *I dormienti* e l'*Orlando Furioso* risultavano già recuperati dal Casti, in attesa del *Catilina* e del *Teodoro in Corsica*". Nella lettera del 7 aprile 1796 si rende evidente, però, che *La morte di Alboino* era ancora in revisione. Nella *Lettera apologetica attorno al teatro italiano* di Giuseppe Voltiggi del 1793 vengono menzionati sette drammi di Casti: *Teodoro in Corsica*, *Teodoro in Venezia*, *La Grotta di Trofonio*, *Catilina*, *Cublai*, *Alboino* e *Carlo Magno* (l'*Orlando Furioso*) (Sorrenti 2019a, p. LIII). Inoltre, il marchese Cesare Lucchesini, nel diario di viaggio, alla data del 1 gennaio 1793, annota di aver ascoltato da Casti la lettura di alcuni brani tratti da un'opera intitolata il *Bertoldo*. Infine, *I dormienti* e il *Cublai* vengono menzionati nella lettera di Renieri di Calzabigi del 28 aprile 1789, inviata in risposta a una lettera di Casti andata perduta (Sorrenti, 2019a, p. 307; Sorrenti, 2019a, p. XLIX).

<sup>7</sup> I biografi concordano generalmente sul fatto che Casti, in virtù della sua carica di poeta cesareo, ricevesse un assegno annuo di duemila fiorini. Tale dato trova apparente conferma, ad esempio, in una lettera indirizzata da Casti a Paolo Greppi il 20 luglio 1796, nella quale l'autore scrive: "Ultimamente ricevetti una lettera da Molini stabilito a Parigi, che mi esibiva la metà del guadagno detratte le spese: questo è bell'e buono, ma non basta poichè, dovendovi accudire io stesso, mi converrebbe lasciar Vienna e la pensione che vi godo di duemila fiorini, che peraltro, pagando le tasse, bisogna defalcarne un quarto" (Sorrenti 2019a, p. 489, lett. 211). Dall'altro lato, le indagini di Rice (2016, p. 2) sui rendiconti viennesi sollevano forti dubbi sull'esistenza di un vero e proprio salario, rilevando una discrepanza nei registri ufficiali: "Il titolo conferito a Casti gli garantiva prestigio, ma ben poche responsabilità, se non addirittura nessuna. Per quanto mi consta, i documenti d'archivio non hanno confermato la tesi —

Quando si trovava ancora a Vienna, Casti aveva composto quattro apologhi di satira politica: *L'asino*, *Le pecore*, *La lega dei forti* e *La gatta e il topo*. Sempre a Vienna cominciò inoltre a stendere *Gli animali parlanti*, un poema in sestine strutturato in ventisette canti. L'opera è diretta contro la concezione del governo assolutista, la corruzione dei cortigiani e l'ingerenza della Chiesa nella politica, ma dal bersaglio della critica non restano esclusi neppure gli scontenti dell'ordine costituito. La critica di Casti non si dirige soltanto contro l'ormai tramontato *Ancien Régime* ma, avendo egli assistito alle conseguenze della Rivoluzione, finisce per denunciare anche le contraddizioni del nuovo ordine politico (Bonora, 1998, pp. XXXII-XXXIII). Il poema fu stampato a Parigi nel 1802; nell'attesa della pubblicazione, Casti era solito leggerne alcuni canti agli amici. Sebbene l'opera avesse inizialmente riscosso il favore dei suoi contemporanei, successivamente andò incontro a recensioni negative, tra le quali spicca quella di Ugo Foscolo (Bonora, 1998, p. XXXIV).

Casti morì il 6 febbraio 1803, appena un anno dopo la stampa de *Gli animali parlanti*.

---

avanzata in un primo profilo biografico e in seguito ripetuta frequentemente — secondo cui egli riceveva uno stipendio annuo di 2000 Gulden; in ogni caso, il suo nome non figurava sul libro paga dei teatri di corte” (traduzione mia).

È lecito supporre che questo divario interpretativo nasca da una sovrapposizione concettuale tra le nozioni di "salario" e "pensione". A conferma di tale supposizione concorre l'analisi lessicografica della quarta edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1729-1738) (<https://www.lessicografia.it/index.jsp>). Alla voce *salario*, il dizionario fornisce infatti una definizione rigida e vincolata a una prestazione attiva: “Mercede pattuita, che si dà a chi serve”; viceversa, alla voce *pensione*, la Crusca registra l'accezione di assegno o emolumento corrisposto “per Istipendio, Salario, e talora senza impiego”. Questo esplicito rinvio interno allo “stipendio” trova perfetta sponda nella voce omonima del medesimo vocabolario, dove lo *Stipendio* viene codificato come il salario o la paga che “li Principi, e Signori danno alle persone di qualità”.

Lo statuto di Casti a Vienna rispondeva evidentemente a quest'ultima logica: i duemila fiorini non configuravano un "salario" da funzionario teatrale (il che ne giustifica l'assenza dal libro paga dei teatri di corte), bensì uno "stipendio" o "pensione" erogato dal sovrano a una “persona di qualità”, da intendersi come rendita d'onore *ad personam* legata al titolo cesareo e svincolata da un impiego attivo quotidiano.

### 1.2.2 I melodrammi giocosi

Giambattista Casti è l'autore di dieci libretti: *Lo sposo burlato*, *Il re Teodoro in Venezia*, *La grotta di Trofonio*, *Prima la musica e poi le parole*, *Il re Teodoro in Corsica*, *Cublai*, *gran Can de' Tartari*, *Catilina*, *I dormienti*, *Orlando furioso* e *Rosmonda* (dal computo viene escluso il *Bertoldo*, del quale sono state composte solo le scene iniziali). Questi libretti possono essere suddivisi in melodrammi giocosi editi e inediti. Il critico letterario Roberto Benaglia Sangiorgi, nel suo saggio *I melodrammi giocosi dell'abate Casti poeta cesareo e successore del Metastasio a Vienna*, afferma che, sebbene Casti sia stato un librettista ampiamente riconosciuto dalla critica, i suoi melodrammi inediti rimasero a lungo ignorati; i primi studiosi a prenderli in esame furono Camillo Ugoni e, soprattutto, Luigi Pistorelli (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 101). Seguendo i due articoli di quest'ultimo, *I melodrammi giocosi di G. B. Casti* (1895) e *I melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti* (1897) apparsi su *Rivista Musicale Italiana*, possiamo nominare tra i primi *Il re Teodoro in Venezia*, *Cublai gran Can de' Tartari*, *Prima la musica e poi le parole*, *Catilina*, *La Grotta di Trofonio* e *I dormienti*, mentre i secondi includono *Orlando Furioso*, *Rosmonda*, *Teodoro in Corsica* e *Lo sposo Burlato*, a lungo rimasti senza pubblicazione.

Gli autografi di otto libretti sono conservati a Parigi, presso il Département des manuscrits della Bibliothèque nationale de France, all'interno del *Fonds Italien*. Nello specifico, il codice 1625 tramanda il *Catilina* (in duplice esemplare), il *Cublai* con gli emendamenti d'autore e *I dormienti*; il codice 1626 contiene invece l'*Orlando furioso*, la *Rosmonda*, il *Teodoro in Corsica*, lo *Sposo burlato* e le scene iniziali del *Bertoldo*. I manoscritti, interamente digitalizzati, sono oggi liberamente consultabili online sul portale dell'istituto<sup>8</sup>.

Di seguito si delineano le caratteristiche principali di ciascun libretto. Si è scelto di non seguire un ordine strettamente cronologico di composizione poiché, come illustrato nel paragrafo antecedente, la critica solleva ancora diversi dubbi sull'esatta datazione dei testi castiani; si adotterà, piuttosto, la sequenza proposta da Ettore Bonora (1998, pp. IX-XXVI) nell'introduzione ai cinque melodrammi da lui editi, integrandola con i contributi

---

<sup>8</sup> URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc10592f?collect>

offerti dalla bibliografia critica precedente e successiva. L'analisi si concentrerà, nello specifico, sulle opere *Il re Teodoro in Venezia*, *Prima la musica e poi le parole*, *Il re Teodoro in Corsica*, *Cublai, gran Can de' Tartari* e *Catilina*, che costituiranno l'oggetto di studio del presente lavoro.

Il primo libretto in ordine cronologico è *Lo sposo burlato*, composto a San Pietroburgo in occasione della nascita, il 12 dicembre 1777, del principe Alessandro, figlio del granduca Paolo e futuro erede al trono russo, circostanza esplicitamente testimoniata dalla licenza posta a chiusura del secondo atto. (Benaglia Sangiorgi, 1956, p. 181, Muresu, 1982a, p. 84). La musica fu composta da Giovanni Paisiello, che in quel periodo si trovava anch'egli a San Pietroburgo e propose a Casti di collaborare al progetto. Il compositore reimpiegò la propria partitura del *Socrate immaginario* (composta sul libretto di Galiani e Lorenzi per la messinscena napoletana del 1775), un'opera di cui in Russia non si aveva alcuna conoscenza (Bonora 1998, p. IX). Anche Casti fu influenzato dal libretto del *Socrate*, tanto da trarne in seguito lo spunto per un altro suo melodramma giocoso, *La grotta di Trofonio*. Nello *Sposo burlato*, l'autore sostituì la satira contro i filosofastri con una parodia diretta contro i poetastri: un'idea di matrice illuminista che – come nota Gabriele Muresu – Casti avrebbe successivamente ripreso nel *Poema tartaro* (Muresu, 1982a, p. 83). Per quanto riguarda la trama e il testo, Casti mutuò dal *Socrate* soltanto due arie e la scena finale della grotta infernale (Muresu, 1982a, p. 86). Si può ipotizzare che la prima prova librettistica di Casti abbia incontrato l'indifferenza del pubblico; ciò spiegherebbe il motivo per cui l'autore, in seguito, avrebbe teso a presentare *Il re Teodoro in Venezia* come il suo vero debutto nel genere (Muresu, 1982a, p. 87).

Il libretto dello *Sposo burlato* fu stampato a San Pietroburgo nel 1779 in edizione bilingue, italiana e russa. Il manoscritto, conservato nel *Fonds Italien* (n. 1626) della Biblioteca Nazionale di Parigi, è stato successivamente recuperato e pubblicato nella *Rassegna della letteratura italiana*, LXXXVI, da Gabriele Muresu nel 1982 (Bonora 1998, p. XXXVI).

La vera carriera librettistica di Casti ebbe inizio con il dramma eroicomico *Il re Teodoro in Venezia*: interpellato da Giuseppe II per l'allestimento di un'opera, Paisiello accettò l'incarico a condizione che il libretto fosse affidato a Casti, con il quale aveva già collaborato in passato (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 103). Il dramma andò in scena al Burgtheater di Vienna nel 1784, riscuotendo un grande successo (Bonora 1998, p. X). Oggi ingiustamente poco conosciuto, *Il Re Teodoro a Venezia* è in realtà un dramma

importante, che lasciò un'impronta evidente sulla produzione di Mozart e Da Ponte, in particolare sulle *Nozze di Figaro*<sup>9</sup>.

Per la trama, Casti trasse ispirazione dal ventiseiesimo capitolo del *Candide* voltairiano<sup>10</sup>: la vicenda si basa sulla figura storica di Teodoro di Neuhoff, un nobile avventuriero tedesco che nel 1736 era riuscito a farsi eleggere Re di Corsica, prima di essere costretto alla fuga e a una vita di espedienti. Nel romanzo di Voltaire, il protagonista, giunto a Venezia, si imbatte in sei monarchi spodestati che cercano nel carnevale una distrazione dalla loro sfortuna. Facendo di re Teodoro il protagonista della propria storia, il librettista conservò dal testo di partenza anche la figura del sultano Acmet (Ahmed) III, anch'egli costretto a nascondersi (Bonora 1998, p. X). Nella figura di Teodoro, Casti inserì la parodia di re Gustavo III di Svezia per via del suo singolare carattere, forse anche su suggerimento di Giuseppe II. L'autore aveva d'altronde avuto l'occasione di incontrare Gustavo III mentre si trovava in Russia (Benaglia Sangiorgi 1959, pp. 103, 121).

La trama del *Re Teodoro* è la seguente. Trovatosi a Venezia, il sovrano è ormai spodestato, privo di un soldo e ridotto a vivere in incognito in una locanda insieme al fido ministro Gafforio. Spinto dal bisogno economico ma anche da un sincero sentimento, Teodoro corteggia Lisetta, la figlia del locandiere Taddeo. L'ambizioso e vanitoso albergatore accetta di buon grado le nozze e anche la proposta di ottenere il brevetto di generale; uno stratagemma orchestrato da Gafforio proprio per spingere l'uomo a sborsare liberamente il proprio denaro. Al contempo, il sultano Acmet III corteggia Belisa, una giovane avventuriera che si rivelerà essere la sorella di Teodoro. L'intreccio amoroso si complica quando Lisetta, credendo erroneamente che il suo promesso sposo Sandrino sia innamorato di Belisa, decide per ripicca e per compiacere il padre di cedere alle lusinghe di Teodoro. Tuttavia, al culmine degli equivoci, i numerosi creditori del re scoprono la sua vera identità: incapace di saldare gli enormi debiti accumulati, Teodoro viene infine arrestato e condotto in prigione.

Il luogo d'azione è tipico della commedia settecentesca: la locanda, in cui spicca il personaggio della servetta con il tradizionale nome di Lisetta. La trama è ricca di agnizioni: quella di Belisa e Teodoro, quella della vera identità di Acmet da parte di

---

<sup>9</sup> Vedi Gallarati (1984), pp. 162-198 e Goldin (1985) pp. 77-148.

<sup>10</sup> Paolo Gallarati individua nel *Re Teodoro* di Casti l'influenza dell'*opéra comique* francese e, in particolare, nota le affinità della trama con quella di *Richard Cœur-de-Lion* di Sedaine e Grétry (Gallarati, 1984, p. 159).

Sandrino, e il momento in cui Taddeo viene a sapere che Teodoro è il re di Corsica (Bonora 1998, p. XI). L'elemento più comico dell'intreccio è il contrasto tra il passato glorioso di re Teodoro e la miseria del presente, insieme al corteggiamento intrapreso dal fiero e rozzo Acmet nei confronti di Belisa, la quale si fa gioco di lui (Benaglia Sangiorgi, 1959, p. 104). La trama si presenta come l'opposto del melodramma serio, ponendo personaggi di estrazione nobile, come re Teodoro e Acmet III, in un ambiente meschino e a stretto contatto con i personaggi della commedia (Bonora, 1998, p. XI).

Grazie al grande successo ottenuto, il *Re Teodoro* fu rappresentato in altre città europee e anche al teatro di Versailles, nella traduzione in francese di M. Dubuisson (Bonora 1998, p. X). Nel 1821 il dramma giocoso entrò a far parte del sesto volume delle *Opere varie* di Giambattista Casti pubblicate a Parigi, insieme a *La grotta di Trofonio*, *Prima la musica e poi le parole*, *Catilina* e *Cublai*. Nel 1826, all'interno della *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII* edita dalla Tipografia de' Classici italiani milanese, il *Re Teodoro in Venezia* venne pubblicato nuovamente, associato in questo caso a *Prima la musica e poi le parole*, *La grotta di Trofonio* e *I dormienti* (Bonora 1998, p. XXXVI).

Il successivo dramma giocoso composto da Casti fu *La grotta di Trofonio*. Il libretto fu approntato in due versioni: la prima, a otto voci, venne rappresentata a Napoli presso il Teatro dei Fiorentini con la musica di Paisiello; la seconda variante, ridotta a sei voci e caratterizzata da una significativa contrazione dell'intreccio originale – dovuta con ogni probabilità all'adattamento per la compagnia di canto disponibile –, fu data al teatro di Lussemburgo (della villeggiatura imperiale) e al Burgtheater di Vienna con la musica di Salieri (Bonora 1998, p. XI; Benaglia Sangiorgi 1959, pp. 105-106, 122). Entrambe le versioni riscossero un grande successo, nonostante il libretto fosse assai mediocre, privo sia dell'approfondimento psicologico dei caratteri sia della satira sociale e della parodia letteraria tipiche della produzione di Casti (Benaglia Sangiorgi 1959, pp. 106, 122; Bonora 1998, p. XII). Come accennato in precedenza, il librettista trasse alcuni spunti dal *Socrate immaginario*, in particolare nel tratteggiare i caratteri di Don Piastrone ed Eufelia e nelle scene ambientate all'interno della grotta, gli incantesimi e la figura del mago (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 105). Pistorelli (1995, p. 465) indica che, stando all'*Argomento* dell'opera, l'intento iniziale dell'autore era quello di scrivere una “satira morale” contro le credenze popolari e le superstizioni dell'epoca. Tuttavia, invece di ridicolizzare la magia e le superstizioni, Casti finì per mettere in scena quegli elementi

assurdi come se fossero reali, trasformando l'opera in una semplice fiaba per chi non ci crede e in una conferma per chi è già superstizioso.

Fin dall'inizio del Settecento, il metamelodramma si configurava come un genere ricorrente, incentrato su tematiche quali il controverso rapporto tra la musica e la poesia, la rivalità tra il compositore e il poeta, il disaccordo con l'impresario, i tempi ridotti della stesura e il comportamento capriccioso dei cantanti (Bonomi 2010, pp. 47, 48). A questa tradizione contribuirono importanti librettisti come Metastasio, Goldoni e Calzabigi, e tra questi anche Casti, con il suo "divertimento teatrale" di un solo atto *Prima la musica e poi le parole*. L'opera andò in scena a Vienna nel 1786 nel teatro di Schönbrunn con la musica di Salieri, per festeggiare l'arrivo del duca Alberto di Sassonia, governatore dei Paesi Bassi austriaci (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 106)<sup>11</sup>. Secondo una diffusa tradizione biografica, Giuseppe II avrebbe commissionato a Casti la stesura dei versi su una musica di Salieri già preesistente; si tratta tuttavia di un aneddoto che appare assai improbabile, smentito peraltro da una lettera dello stesso Casti (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 106). Il dramma venne rappresentato in concomitanza con *L'impresario teatrale* (*Der Schauspieldirektor*) di Mozart, basato sul libretto di Johann Gottlieb Stephanie, con il preciso intento di mettere a confronto l'opera buffa italiana e il *Singspiel* tedesco. La trama verte attorno alla messinscena del *Giulio Sabino*, un melodramma assai celebre all'epoca, basato sulla musica di Giuseppe Sarti e sul libretto di Pietro Giovannini, di cui Casti cita testualmente alcuni brani (*Pensieri funesti, Non dubitar, verrò/ Là tu vedrai chi sono e Cari oggetti del mio core*) (Bonomi 2010, p. 55).

La vicenda si sviluppa all'interno della casa del Maestro di cappella (il compositore), che ha ricevuto dall'Impresario teatrale l'ordine di scrivere una nuova opera in soli quattro giorni. Il problema è che la musica è già stata composta, ma manca del tutto il testo. Entra così in scena il Poeta (il librettista), che viene ingaggiato per comporre i versi sopra le note già scritte. Questo innesca il nucleo centrale del dramma: una disputa estetica e pratica tra i due intellettuali (il "dissidio" tra musica e poesia), costretti a fare i conti con i tempi strettissimi e i rispettivi ego artistici. A complicare la situazione intervengono le pretese e i capricci di due cantanti rivali: Eleonora, una pomposa primadonna legata allo stile serio, e Tonina, una vivace ed esuberante cantante d'opera

---

<sup>11</sup> Una rappresentazione che ebbe un notevole successo, a differenza della successiva messinscena al Teatro dell'Opera di Vienna, che non registrò lo stesso favorevole esito (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 106).

buffa. Entrambe pretendono un ruolo di primo piano e un'aria che ne metta in risalto le doti.

La figura del Poeta fu concepita come una caricatura del rivale di Casti, Lorenzo da Ponte, un dettaglio che quest'ultimo ha peraltro documentato all'interno delle proprie *Memorie* (Bonora 1998, p. XV). La comicità dell'opera scaturisce, tra le altre cose, dalla compresenza dell'opera buffa e del melodramma serio; tale dualismo si riflette anche a livello linguistico nel libretto, dove i due codici risultano fortemente contrapposti (Bonomi 2010, p. 55). Questa divergenza emerge soprattutto nel duetto di Eleonora e Tonina posto alla chiusura dell'opera, nel quale la prima canta un'aria dell'opera seria e la seconda dell'opera buffa.

Il libretto conobbe numerose edizioni tra l'Ottocento e il Novecento, benché non abbia avuto rappresentazioni successive a quella di Vienna del 1786 fino al secolo scorso. Su molte di tali edizioni compare il nome del compositore, ma non quello del poeta (Bonomi 2010, p. 55).

Il successo riscosso dal *Re Teodoro in Venezia* spinse Casti a comporre un nuovo libretto, *Teodoro in Corsica*, incentrato sulle avventure del medesimo personaggio. Il testo era destinato a essere musicato da Paisiello, ma il progetto rimase infine privo di intonazione musicale (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 107). Dalle dichiarazioni dello stesso Casti sappiamo che la stesura dell'opera avvenne in più tappe, intervallate da diverse interruzioni, estendendosi per un considerevole lasso di tempo dopo il suo rientro in Italia dalla corte viennese. Nel *Viaggio in Italia*, Goethe menziona di aver ascoltato con piacere, a Roma nel luglio del 1787, una delle *Novelle galanti* e il primo atto del *Teodoro in Corsica*; per quanto riguarda la stesura del secondo atto, invece, non si conosce l'esatta cronologia della composizione (Bonora 1998, p. XV). Come fonte storica, Casti utilizzò la cronaca anonima *Storia delle rivoluzioni dell'isola di Corsica*. Il testo riportava le peripezie di Teodoro di Neuhoff, sbarcato sull'isola circa cinquant'anni prima della stesura del libretto per mettersi a capo dei moti insurrezionali; si trattava tuttavia di aneddoti leggendari, messi in discussione dallo stesso autore della cronaca (Bonora 1998, pp. XV-XVI). Nel comporre il libretto, Casti non solo attinse ad alcuni fatti e descrizioni storiche – come quella dello sbarco di Teodoro in abiti bizzarri<sup>12</sup> –, ma mantenne anche

---

<sup>12</sup> A questo proposito, nell'articolo *King Theodore of Corsica* (1886, pp. 295-296), l'archeologo e viaggiatore J. Theodore Bent riporta una testimonianza tratta dal diario di Sebastiano Costa, Gran Cancelliere e costante sostenitore del sovrano. Costa annota infatti che l'arrivo di Teodoro in Corsica fu

diversi nomi reali. È il caso di Pinello (ispirato al genovese Felice Pinelli, inviato in Corsica per trattare con i rivoltosi), Gafforio (identificabile con il dottor Cafforio, segretario e primo ministro di Teodoro) e Ciaferro, modellato sulla figura di Luigi Giafferri, il quale in realtà non avversò Teodoro, ma figurò tra i suoi sostenitori (Bonora 1998, pp. XVI-XVII).

La trama del libretto di Casti è la seguente: giunto in Corsica con il suo confidente Bertaccio, Teodoro ottiene la corona reale promettendo agli abitanti finanziamenti e rifornimenti militari per il conflitto contro i Genovesi. Teodoro viene aiutato da Gafforio, capo degli insorti, che diviene il suo segretario. Per rimediare alle sue perenni difficoltà economiche, il sovrano progetta di prendere in moglie Rodegonda, la figlia di Gafforio e promessa sposa di Ciaferro, uno dei capi dei rivoltosi, uomo dall'“indole feroce”, mentre Bertaccio decide di sposare la sorella Elisa, promessa sposa dell'ambasciatore genovese Pinello. Questo stratagemma matrimoniale tuttavia salta, quando Ciaferro fa pace con Pinello per unire le loro forze guidate da loro e allontanare Teodoro, che infine fugge dalla Corsica insieme a Gafforio.

Ettore Bonora riconosce nel *Teodoro in Corsica* “la trasformazione parodistica degli elementi del melodramma serio” - dell'erotico e del patetico di maniera, dei giochi dei duetti e persino delle variazioni metriche, “che vanno dai correnti quinari e settenari ai roboanti decasillabi” (Bonora 1998, p XVII). Inoltre, per dare vita a questa parodia del melodramma, Casti ricorre alla creazione di coppie di voci, “un'esigenza strutturale imprescindibile”. L'azione, infatti, si basa non sull'incontro dei singoli personaggi, bensì su quello delle coppie: ai binomi Teodoro-Bertaccio e Gafforio-Carlone (quest'ultimo ministro di Gafforio) vengono contrapposti Ciaferro-Rodegonda e Pinello-Elisa. In seguito, dopo che le giovani donne vengono promesse a Teodoro e Bertaccio, le alleanze si ricompongono in nuove combinazioni: Rodegonda-Elisa e Ciaferro-Pinello, nonché Teodoro-Gafforio, costretti alla fuga, e Bertaccio-Carlone, confusi e impauriti (Bonora 1998, p XVII). Gli incontri tra le coppie, che imprimono alla trama un movimento artificiale e burattinesco, si fondono così nell'insieme di voci dei finali d'atto, mossi e ricchi di azione. Al contempo, Bonora nota come le coppie Teodoro-Bertaccio e Gafforio-Carlone – con i secondi che agiscono quasi come “ombre deformate” dei primi – si trovino

---

accolto dalle entusiastiche esclamazioni della folla, che gridava: "Viva Teodoro il nostro re". In tal senso, si ricordano i versi intonati dal coro nel libretto di Casti: "Viva di Corsica / il difensor" (Atto I, scena IV).

coinvolte in eventi di gran lunga superiori alle loro capacità, riproponendo e trasformando così il modello della celebre coppia di Cervantes (Bonora 1998, p. XVIII).

Il testo del *Teodoro in Corsica* è rimasto inedito per lungo tempo; la sua prima pubblicazione, a cura di Ettore Bonora e Roberto Leydi, risale infatti al 1956, all'interno del *Giornale storico della letteratura italiana* (vol. CXXXIII). Poiché il codice autografo presenta due diverse redazioni, gli studiosi hanno scelto di metterne a testo la stesura meglio elaborata, riportando le lezioni alternative della prima stesura in appendice (Bonora 1998, p. XXXVI).

Contemporaneamente alla composizione del *Re Teodoro in Corsica*, Casti si dedicò a un altro dramma, *Cublai, gran Can de' Tartari*<sup>13</sup>. Le prime notizie sull'opera risalgono al 1786 quando, durante il suo soggiorno a Vienna, l'autore inviò alcuni brani del libretto, all'epoca incompiuto, ad Antonio Salieri. L'opera fu completata nel 1788, ma la prima rappresentazione ebbe luogo solo nel 1999 al Mainfranken Theater di Würzburg<sup>14</sup>; al tempo della composizione, infatti, severe ragioni di censura ne avevano impedito la messa in scena (Angermüller 2000, p. 153). Nel contesto della Guerra con la Turchia del 1788-1791 l'Austria e la Russia strinsero l'alleanza, e, di conseguenza, la satira contro la corte russa, evidente in *Cublai*, fu impossibile.

Karl Hägelin (1735–1809), che tra gli altri incarichi politico-culturali, ricopriva all'epoca quello di censore teatrale. Nella sua *Denkschrift* del 1795, all'interno del capitolo intitolato *Delle imperfezioni del soggetto dal punto di vista politico o contro lo Stato* (*Ebrechen des Stoffes in politischer Hinsicht oder wider den Staat*), osservò che

In uno Stato monarchico non si possono rappresentare opere il cui contenuto miri alla degradazione della forma di governo monarchica, o che accordino la preferenza a quella democratica o a un'altra rispetto alla monarchica, o che sviliscano la costituzione attuale di un paese. A questo riguardo, il vecchio teatro francese sotto i re è il modello migliore e più puro.

Parimenti, non si devono far passare quelle opere in cui i reggenti, e in particolare quelli della madrepatria, vengano descritti con caratteri sfavorevoli o degradanti [...] Non si possono portare a teatro nemmeno i monarchi, le vicende sfavorevoli o i maltrattamenti degradanti a loro danno, qualora essi costituiscano il soggetto di un'opera.

---

<sup>13</sup> Si tratta dell'opera di Casti che ha suscitato il maggior interesse da parte della critica letteraria.

<sup>14</sup> Luigi Pistorelli, nel suo saggio *I melodrammi giocosi di G. B. Casti*, sostiene al contrario che il *Cublai* sia stato rappresentato nel 1788 (Pistorelli 1895, p. 450). Si tratta tuttavia di un dato errato, giustificato dal fatto che lo studioso, tra i pionieri della critica castiana, non poteva ancora disporre dell'epistolario completo del poeta e di altre fonti documentarie necessarie a un esame approfondito.

Non si possono far passare soggetti o caratteri attraverso i quali intere nazioni, specialmente quelle amiche, vengano maltrattate o rappresentate come viziose<sup>15</sup>.

(cit. Angermüller 2000, p. 156)

In una lettera priva di data, ma attribuita provvisoriamente al periodo compreso tra il dicembre 1791 e il febbraio 1792 e indirizzata a Vienna a un' "Altezza" — con ogni probabilità il conte Johann Wenzel von Ugarte (1748-1796), succeduto a Rosenberg nella direzione dei teatri imperiali dal 1791 al 1792 — Casti scrive (Sorrenti, 2019a, p. 374):

[...] altro non attendo che di sapere se l'intenzione della M.S.<sup>16</sup> è che debban farsi tutti i cangiamenti notati o quelli solamente che si crederanno più convenevoli e opportuni, essendovene molti sui quali parrebbe che ragionevolmente cader non possa scrupolo alcuno. Nel primo caso, trattandosi non meno che di settantasei versi, 5 notati in tutto il contesto del dramma, né essendo possibile di cangiar verso per verso e parola per parola, ma dovendosi sostituire ai sentimenti e all'espressioni originali altre espressioni ed altri sentimenti, e questi opportunamente preparati e connessi con quel che precede e con quel che siegue, sarà conseguentemente necessario di cangiare spesso le intere scene, immaginarne e comporne delle nuove, e 10 quasi rifondere la maggior parte del dramma, cosa talvolta più difficile che comporne un nuovo.

Sia nella lettera all'"Altezza" — dove attribuisce le critiche al *Cublai* non al "vizio o difetto intrinseco del dramma", bensì a "fatue dicerie", "pettegolezzi teatrali" e alle "circostanze del tempo" — sia nell'Argomento e nella nota con emendamenti rivolta all'Imperatore, conservati assieme al manoscritto nel *Fonds Italien* 1625, Casti non ammette mai di aver rivolto la propria satira contro le corti europee, bensì sostiene di aver tratto i fatti unicamente dalla storia dei Mongoli. Tuttavia, secondo quanto rileva il musicologo Timo Jouko Herrmann, "come nel *Tarare* di Beaumarchais, l'ambientazione esotica del dramma funge unicamente da copertura per il contenuto satirico e critico; sarebbe pertanto vano ricercare nel *Cublai* un qualche colore orientalista"<sup>17</sup> (Herrmann, 2024, p. 21).

Il *Cublai* si distingue per una spietata immediatezza, per la rapidità dei dialoghi e per i repentini cambi di scena (Herrmann 2024, p. 21). Il dramma si sviluppa attorno al progetto del potente imperatore del Catai, il Can Cublai, di dare in sposa la principessa bengalese Alzima al proprio figlio Lipi, facendola accompagnare a corte dal nipote Timur. Il piano del sovrano si scontra tuttavia con ostacoli a lui ignoti: Alzima e Timur

---

<sup>15</sup> Traduzione dal tedesco condotta con il supporto di sistemi di intelligenza artificiale.

<sup>16</sup> Maestà Sua, cioè Leopoldo II.

<sup>17</sup> Traduzione dall'inglese dell'Autrice.

sono segretamente innamorati<sup>18</sup>, mentre il principe Lipi, cresciuto dal potente e manipolatore precettore Posega, è un completo imbecille. Per difendere la propria posizione di potere ed evitare le nozze, Posega convince l'ingenuo principe che le donne siano in realtà crudeli e calcolatrici. Nel frattempo Memma, amante di Cublai, e suo marito Bozzone — due avventurieri italiani alla corte cinese — commentano ironicamente le vicende. Esercitando una forte influenza sul Can, Memma lo persuade a introdurre i costumi occidentali nella corte tartara, spingendo i suoi sudditi e persino lui stesso a rasarsi la barba alla moda europea. Dopo che il primo incontro ufficiale tra i promessi sposi si risolve in uno scandalo, Bozzone suggerisce la soluzione ideale: nominare il valoroso Timur erede al trono affinché possa sposare Alzima. Nonostante i disperati tentativi di Posega di screditare Timur e Memma agli occhi della principessa — accusandoli di complottare per il regno e millantando un legame amoroso tra i due —, l'intreccio si risolve positivamente: Timur viene proclamato ufficialmente erede del Catai e si unisce ad Alzima, mentre Lipi e Posega vengono definitivamente espulsi dalla corte<sup>19</sup>.

Come già evidenziato nel capitolo biografico dedicato a Casti, la vulgata secondo cui il libretto costituirebbe un semplice adattamento del Canto XI del *Poema tartaro* non trova corrispondenza nel testo: a un'analisi più rigorosa emerge chiaramente come l'autore si sia limitato a mutuare dal *Poema* solo i nomi di alcuni personaggi e alcune idee generali. Il *Cublai* si configura pertanto come una satira del tutto autonoma, volta a colpire Pietro il Grande e la sua corte (Herrmann, 2024, p. 21)<sup>20</sup>. Come evidenziato da Herrmann (2024, pp. 21-22), la parodia della corte russa e dell'istituto monarchico si incarna soprattutto nelle figure di Cublai, del cerimoniere Orcano, di Bozzone e di Lipi. (Herrmann, 2024, pp. 21-22). Distante dall'ideale del monarca illuminato, il Cublai di Casti viene tratteggiato come un autocrate dispotico, bellicoso, privo di buone maniere e analfabeta, il cui comportamento dissoluto non riceve alla fine alcuna punizione, lasciando intenzionalmente insoddisfatto il senso morale del pubblico. La critica di Casti ai rigidi cerimoniali di corte si incarna nella figura del maestro delle cerimonie Orcano,

---

<sup>18</sup> Bonora (1998, p. XIX) riconosce nella linea narrativa di Timur e Alzima il classico motivo letterario dell'amore che sboccia tra la donna e il suo accompagnatore. Si tratta di un *topos* celebre, che trova il parallelismo più illustre nella vicenda di *Tristano e Isotta*. A ciò si aggiungono motivi analoghi alla linea di Timur e Alzima, rintracciabili nell'episodio di Paolo e Francesca, interpretato secondo la chiave di lettura offerta dal commento boccacciano alla *Divina Commedia*.

<sup>19</sup> Il riassunto della trama è parzialmente tratto dalla *Synopsis* ufficiale dell'opera, reperibile in formato PDF sul portale eClassical (URL: <https://eclassical.textalk.se/shop/17115/art24/5157524-d502a0-3149028151657.pdf>).

<sup>20</sup> Bonora (1998, p. XIX) ipotizza che Casti abbia tratto ispirazione dall'opera di Voltaire *L'histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*.

funzionario ossequioso e indifeso che, in balia dei capricci del sovrano, tenta disperatamente di arginare il caos di palazzo diffondendo resoconti mistificatori per celare la realtà all'opinione pubblica. Cieco d'amore per l'europea Memma, Cublai si riduce a una docile pedina nelle mani della donna e del suo astuto complice Bozzone, figure modellate sulle reali personalità storiche dei favoriti di Pietro il Grande, Franz Lefort e Anna Mons<sup>21</sup>; è proprio un capriccio di Memma a spingere il sovrano a ordinare il taglio della barba in tutto il regno, evidente allusione alla celebre tassa sulla barba dello zar. L'aspro giudizio di Casti sull'alta società si riflette poi nella sfarzosa "gala di corte europea" introdotta alla fine del primo atto: una parodia dei divertimenti cortigiani che ne esaspera l'insensata opulenza fino a renderla grottesca. La formazione del principe Lipi è posta nelle mani del calcolatore Posega, abile nello sfruttare l'ingenuità del giovane per consolidare il proprio potere. Il programmato matrimonio tra l'inadatto erede e la principessa bengalese, Alzima, risponde a mere logiche di allargamento territoriale, con un'esplicita allusione al cinismo delle alleanze matrimoniali tra le corti occidentali. L'intrigo si risolve tuttavia con la destituzione del principe in favore del cugino Timur; la sfortunata sorte dell'esilio in un convento buddista riservata a Lipi funge così da specchio letterario del celebre e tragico conflitto dinastico intercorso tra Pietro il Grande e il suo primogenito Aleksej (Herrmann, 2024, pp. 21-22).

Nonostante il ritardo di oltre due secoli nella messa in scena, il dramma conobbe diverse edizioni a stampa, la prima delle quali fu, con ogni probabilità, quella inclusa nella raccolta parigina del 1821. Il testo del libretto – che differisce da quello tradizionalmente pubblicato, in quanto segue un'altra lezione del manoscritto autografo –, l'*Argomento* del *Cublai* e le note dirette all'imperatore (contenenti il cambiamento di alcuni passaggi) sono stati pubblicati nel 2012 da R. Angermüller nel saggio *Cublai*

---

<sup>21</sup> Bonora (1998, p. XXI) evidenzia come già nel *Poema Tartaro* la figura di Gengis Khan contenga un chiaro riferimento a Pietro il Grande. Nei personaggi di Bozzone e Memma, in particolare, si identificavano tradizionalmente il calzolaio tedesco Joseph Bergler — divenuto confidente dello zar — e sua moglie Lisa, che ne era l'amante. Tuttavia, è molto probabile che i coniugi Bergler non siano mai esistiti e che si tratti di un semplice aneddoto. A tal proposito, Mario Corti (2020, pp. 90-91) rileva che, sebbene alcune edizioni del *Poema Tartaro* includano note esplicative (presumibilmente di Casti) che accreditano questa tesi, l'unico commento autografo dell'autore rimasto non menziona affatto il nome "Bergler", limitandosi alla laconica definizione di "*calzolaio tedesco e sua moglie, amica di Pietro*". Secondo Corti, la scelta del cognome "Bergler" nelle edizioni successive non è casuale, ma nasconde un preciso indizio: in tedesco *Berg* significa "montagna", l'esatto equivalente del latino *Mons*. Per questo motivo, la critica recente concorda nel vedere in Bozzone e Memma un raffinato travestimento letterario dei veri favoriti di Pietro il Grande: Franz Lefort e Anna Mons; quest'ultima fu probabilmente l'amante di Lefort prima che lui stesso la introducesse alla corte dello zar.

(*Fassung Casti*), in *Antonio Salieri (1750-1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche, Atti del convegno internazionale di studi*, pp. 153-256.

Il legame privilegiato con il conte Rosenberg orientò la produzione librettistica di Casti verso un pubblico di circolo aristocratico ristretto, piuttosto che verso quello più ampio dei teatri di corte; questo è il caso del *Catilina* (Rice 2016, p. 2). Come si evince dai diari del conte Carl von Zinzendorf, il 26 novembre 1791 — pochi giorni dopo il rientro del poeta a Vienna e l'avvio del nuovo corso teatrale di Leopoldo II — Casti prese parte a un ricevimento privato a casa di Rosenberg, alla presenza di figure di spicco. In quell'occasione, il neo-nominato poeta cesareo diede lettura, “con grande espressività”, del “dramma tragicomico” *Catilina*, nel quale figure storiche del calibro di Cicerone e Catone venivano declinate in chiave parodistica (Rice, 2016, p. 3). È possibile stabilire, dunque, che il *Catilina* fosse già stato composto prima del rientro del poeta a Vienna, avvenuto nel 1791. Salieri compose l'intonazione musicale nel 1792 (secondo il biografo Ignaz von Mosel), senza tuttavia condurla a termine: nel manoscritto autografo, infatti, l'aria di Sempronia (*Seguo il tuo fier consiglio*) rimase incompiuta, sostituita da dieci carte musicali in bianco siglate dallo stesso Salieri con la dicitura “non fatta” (Rice 2016, p. 3).

Benaglia Sangiorgi afferma che *Catilina* è uno dei libretti più riusciti di Casti, “se non il più riuscito di tutti, e, insieme a *Cublai*, rappresenta la maturità del librettista” (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 111). A fungere da base letteraria per Casti fu la tragedia *Rome sauvée* di Voltaire (1752), un'opera in cui Cicerone veniva tratteggiato come un personaggio di eccezionale statura morale e dalla quale erano programmaticamente esclusi gli intrighi amorosi (scopo per il quale Voltaire aveva sostituito la figura storica di Fulvia con il personaggio di Aurelia)<sup>22</sup>. Casti operò un vero e proprio ribaltamento del testo voltairiano, dissacrandone i presupposti eroici (Bonora 1998, p. XXIII). Allo stesso tempo, specialmente nel delineare i caratteri di tutti i personaggi, l'autore si mantenne fedele ai ritratti tramandati dalle fonti storiche, in particolare da Sallustio (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 111).

---

<sup>22</sup> Per un confronto puntuale tra il *Catilina* di Casti e *Rome sauvée* di Voltaire, si veda L. Pistorelli, *I melodrammi di Giambattista Casti*, in *Rivista musicale italiana*, II (1895), pp. 450-476. Secondo l'opinione di Gabriele Muresu (1982c, pp. 127-128), oltre alla parodia della *Rome sauvée* voltairiana, l'opera mette soprattutto in “ironico e divertito contrasto la statuaria mobilità dei paludati personaggi ritratti da Sallustio con la cantabile atmosfera settecentesca che pervade tutto il dramma”.

Il libretto si apre con la solenne scena della congiura di Catilina e dei suoi sodali, un momento che Casti provvede immediatamente a svalutare in chiave ironica. Nonostante l'ostentata fierezza dei ribelli, la stabilità del piano viene compromessa da un punto debole di natura sentimentale: Curio, accecato dalla passione per Fulvia, le confida il segreto della congiura al solo scopo di conquistare il suo amore (Bonora 1998, p. XXIII). Valutata la situazione, Fulvia svela il complotto a Cicerone, il quale si prepara a denunciare Catilina davanti ai senatori. In una sequenza dichiaratamente parodistica, il console si affanna alla ricerca dell'incipit ideale per la sua orazione; come ben descritto da Benaglia Sangiorgi, “finalmente gli viene in mente il celebre *quo usque tandem*, di cui si rallegra immensamente, e corre al Foro, proponendosi di improvvisare il resto” (Benaglia Sangiorgi, 1959, p. 112). La seconda metà del primo atto si sposta nel Foro Romano, cornice di ampie scene d'azione: qui Catilina e Cetego arrivano quasi a sfidarsi a duello per l'amore di Sempronia, anch'essa affiliata ai ribelli. Nel frattempo Fulvia, celando il proprio tradimento, viene introdotta da Sempronia stessa nella cerchia dei congiurati; insieme, le due donne tentano di farsi strada nel Foro. L'atto si chiude con il tentativo di Cicerone di pronunciare l'orazione contro Catilina: un proposito che tuttavia fallisce miserevolmente a causa della sua stessa codardia di fronte ai congiurati. Interrotto bruscamente da Catilina, il console tenta invano di riprendere il filo del discorso, finendo per ripetere l'espressione caricaturale “conciofossecosaché”; sopraffatto dalla frustrazione, rinuncia infine all'arringa e manda comicamente tutti al diavolo (Benaglia Sangiorgi, 1959, p. 112). Un'ulteriore scena volta a dissacrare la figura dell'oratore romano è quella ambientata durante il culmine della congiura: mentre Roma è avvolta dalle fiamme, Cicerone cerca rifugio all'interno di un tempio, limitandosi a esortare gli altri a difendere la patria da una posizione di sicurezza. L'intreccio giunge alla sua risoluzione nel momento in cui Curio scopre il tradimento di Fulvia; segue la definitiva sconfitta di Catilina e dei suoi complici, sopraffatti dalle truppe guidate da Catone (Benaglia Sangiorgi, 1959, p. 113).

Come osserva Bonora, a differenza di quanto accade in altri libretti castiani — quali il *Cublai*, entrambi i *Teodoro* e *Prima la musica e poi le parole* —, nel *Catilina* l'ambientazione in un tempo remoto non offriva all'autore l'opportunità di agganciare la narrazione alla realtà del Settecento; di conseguenza, la satira verso la società a lui contemporanea risulta qui del tutto assente (Bonora, 1998, p. XXIV).

Il *Catilina*, come già accennato, non fu eseguito all'epoca; la prima rappresentazione si è tenuta nel 1994 allo Staatstheater di Darmstadt (*Staatstheater Darmstadt*) (Rice 2016, p. 8).

I quattro libretti dell'ultima fase di Casti — *I dormienti*, *l'Orlando furioso*, *La Rosmonda* e l'incompiuto *Bertoldo* — non vennero mai musicati. A tal proposito, Francesco Sorrenti (2019b, p. 2) sostiene che *I dormienti* e *L'Orlando furioso* sarebbero coevi al *Cublai* e al *Catilina*, mentre *La Rosmonda* e il *Bertoldo* si collocherebbero in un momento di poco successivo. Se *I dormienti* furono pubblicati già nella raccolta del 1826, *l'Orlando* e la *Rosmonda* furono editi soltanto nel 1968 nella *Rassegna della letteratura italiana*, LXXII a cura di G. Muresu (Bonora, 1998, p. XXXVI).

*I dormienti* trae l'ispirazione da un'antica leggenda dei *Sette Dormienti d'Efeso*, che Casti reinterpreta in modo nuovo (Pistorelli, 1895, p. 466). Pistorelli afferma che, analogamente a quanto accade in *La Grotta di Trofonio* — data la comune presenza di un elemento fantastico —, anche nel caso de *I dormienti* si tratta di una “satira morale”, evidenziando però come in nessuna delle due opere l'intento originario di Casti riesca a compiersi pienamente (Pistorelli, 1895, p. 465). Casti stesso scrive nell'*Argomento* a proposito de *I dormienti*:

La maliziosa impostura, e la credula ignoranza hanno introdotto in tutti i tempi, e fra tutte le Nazioni tradizioni assurde, e favolose autorizzate sovente dalla leggerezza, dall' imperizia, e dall' intemperante immaginazione degli incorretti Scrittori, ed avidamente abbracciate dalla superstiziosa moltitudine sempre portata allo straordinario, ed al portentoso.

(BNF, Département des Manuscrits, Fonds italien 1625, f. 234r)

Tuttavia, afferma Pistorelli, le figure di due cavalieri di Goffredo di Buglione, Roberto e il suo scudiero Guglielmo, che hanno dormito tre secoli, non vengono satireggiati (Pistorelli, 1895, p. 465). Qual è dunque l'oggetto della satira nel libretto? Si potrebbe pensare a un contrasto parodistico tra i valori dell'antica cavalleria e i costumi della modernità, o viceversa, alla critica dei tempi moderni messi a confronto con la fierezza del passato. In ogni caso, senza la dichiarazione programmatica espressa dall'autore nell'“Argomento”, l'intento satirico iniziale rimarrebbe del tutto indecifrabile (Pistorelli, 1895, p. 466).

*L'Orlando furioso* di Casti riprende il poema di Ariosto con alcuni cambiamenti (Bonora, 1998, p. XXV). Gabriele Moresu (1982, p. 107) ne individua le idee principali. Una di esse è il motivo della follia, in cui Casti vede il trionfo delle decisioni assurde e

irrazionali prese dai governanti europei di fronte agli avvenimenti del primo periodo postrivoluzionario (specie in parallelo con le riflessioni politiche delle sue lettere da Vienna del 1793). Di conseguenza, questo dramma eroicomico risulta ben diverso dall'altra produzione di Casti: l'elemento giocoso passa infatti in secondo piano, e il proposito parodistico verso la tradizione epico-eroica si rivela del tutto irrilevante, cedendo il passo alla critica diretta ai fatti politici coevi (Muresu, 1982b, pp. 107-108). Pertanto, lo stesso autore rimase sorpreso dall'effetto comico suscitato dall'opera: scrivendo all'amico Maurizio Gherardini il 7 aprile 1796, dopo avergli inviato il manoscritto, Casti confessava: "Quicquid del merito di quest'opera, mi stupisco che vi abbia fatto fare più risate che le altre, perch'io credeva che diverse altre mie opere fossero più atte a ciò che l'*Orlando*" (Muresu, 1982b, p. 107).

La *Rosmonda* riprende il celebre motivo della vendetta di Rosmunda sul re longobardo Alboino — già radicato nella letteratura fin dal Medioevo e precedentemente affrontato nelle tragedie di Giovanni Rucellai nel Cinquecento e di Vittorio Alfieri nel 1779 —, il quale, dopo aver ucciso il padre della donna, l'aveva costretta a bere dal suo cranio (Bonora, 1998, p. XXV). Casti, tuttavia, non intende satireggiare la tradizione letteraria legata a questo soggetto, ma sceglie di trattare la vicenda con la serietà propria del genere tragico; per contro, al fine di inserire una componente comica, introduce i personaggi di Bertoldo, Marcolfa e Bertoldino, mutuati dall'opera di Giulio Cesare Croce (Bonora, 1998, p. XXV). La mediocrità del dramma deriva non solo dal generale attenuarsi della componente giocosa, ma anche dal fatto che la linea tragica e quella comica restano parallele, senza che i rispettivi personaggi riescano a entrare in un reale rapporto dialettico, come avviene in più felici opere di Casti (Bonora, 1998, p. XXVI; Muresu, 1982c, p. 128).

Del *Bertoldo* (*Il ritorno di Marcolfa alla campagna*), Casti compose solamente due scene. Il dramma avrebbe dovuto raccontare il ritorno di Bertoldo, Bertoldino e Marcolfa alla rozza vita di campagna dopo la morte di Alboino (Benaglia Sangiorgi, 1959, p. 115). Il testo, rimasto presumibilmente inedito, è conservato in forma manoscritta presso la Bibliothèque nationale de France, all'interno del codice *Fonds italien 1626* (cc. 190r-200r).

In conclusione, appare opportuno riprendere la tesi di Benaglia Sangiorgi (1959, pp. 117-118) il quale, reinterpreta alcune idee espresse nelle prefazioni e nelle note di accompagnamento al *Cublai* e al *Catilina*, evidenzia come Casti mirasse a introdurre nei

suoi drammi giocosi personaggi reali, lontani sia dalle caricature sia dalla solennità eroica. Riconoscendo che nella realtà il tragico e il comico coesistono, il poeta intendeva superare la rigida separazione tra opera seria e opera buffa; una fusione di generi che trova una felice metafora nel divertente accordo pacifico tra Eleonora e Tonina in *Prima la musica e poi le parole* (Benaglia Sangiorgi 1959, p. 118).

## 2. L'architettura dei libretti di Casti

### 2.1 Nota filologica

L'oggetto di questa ricerca, come già dichiarato, comprende i testi di cinque melodrammi giocosi di Giambattista Casti: *Il re Teodoro in Venezia*, *Prima la musica poi le parole*, *Teodoro in Corsica*, *Cublai*, *gran Can de' Tartari* e *Catilina*. Le opere scelte illustrano l'intero percorso librettistico del poeta, muovendo dagli esordi del *Re Teodoro* per giungere alla maturità del *Catilina*, uno dei suoi ultimi lavori. L'analisi testuale si conduce sull'edizione dei cinque libretti curata da Ettore Bonora (1998, Mucchi Editore, Modena).

Nella propria *Nota al testo*, Bonora (1998, p. XXXIX) dà conto della provenienza dei testi utilizzati per la sua edizione. Per il *Teodoro in Corsica*, Bonora riproduce l'edizione critica da lui precedentemente pubblicata, insieme a Leydi, nel *Giornale storico della letteratura italiana* (CXXXIII, 1956), basata sulla seconda redazione del libretto conservata nel codice autografo. Gli altri quattro melodrammi giocosi sono invece riprodotti sulla scorta dell'edizione delle *Poesie drammatiche* (Avignone, 1842), curata da Maurizio Gentili, che lo stesso Bonora giudica la più affidabile tra le testimonianze ottocentesche. Nel testo, Bonora ha normalizzato la grafia secondo l'uso moderno, introducendo le necessarie correzioni specialmente negli accenti.

Si precisa, per rigore metodologico, che la presente ricerca si concentra esclusivamente sull'analisi critica del testo letterario stabilito da Bonora (1998) e non sul riscontro diretto dei testimoni manoscritti. Sebbene per opere come *Catilina*, *Il Cublai*, *gran can de' Tartari* e *Teodoro in Corsica* la tradizione autografa sia accessibile, la consultazione diretta dei manoscritti esula dagli obiettivi di questo studio, volto primariamente a delineare un ritratto generale della produzione librettistica castiana. A ciò si aggiunga che, nell'ambito della presente disamina bibliografica, non è stato possibile rintracciare l'esatta collocazione o lo stato di conservazione dei testimoni

manoscritti relativi a *Il re Teodoro in Venezia* e *Prima la musica e poi le parole*. Una simile incertezza sulla reperibilità delle fonti d'archivio riguarda anche *La grotta di Trofonio*, un libretto che tuttavia esula dal corpus testuale qui indagato.

Per il presente studio è stato inoltre consultato il testo del *Cublai*, contenuto nell'articolo di Rudolph Angermüller *Cublai (Fassung Casti)*, pubblicato in *Antonio Salieri (1750-1825) e il teatro musicale a Vienna: convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche* (a cura di R. Angermüller e E. Biggi Parodi, Legnago, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 153-256). Questa versione presenta alcune discrepanze rispetto alla lezione di Bonora, riscontrabili sia a livello testuale, sia nell'ordinamento interno delle scene, in quanto Angermüller riproduce il testo sulla base del manoscritto conservato presso la Bibliothèque nationale de France (*Fonds italiens*, 1625), il quale conserva le varianti d'autore. Lo studioso segnala altresì che, nel corso della stesura della partitura musicale, si succedettero modifiche a vari passaggi del libretto; tra queste, il rifacimento *ex novo* del testo dell'aria di Alzima (Atto II, XII), che sarà oggetto di specifica analisi in questo studio. Angermüller (2000, p. 255) segnala che “la differenza tra il testo di Casti e quello intonato da Salieri consiste in quanto segue:

Nel testo di Salieri:

1. Le didascalie relative alle scene, nei recitativi e nei pezzi chiusi, risultano ridotte o, nella maggior parte dei casi, del tutto omesse. Queste ultime sono tuttavia di estrema importanza per lo scenografo, il regista e il costumista.
2. Il testo di Salieri presenta numerosi tagli.
3. Le annotazioni presenti nel testo di Casti sono state soppresse.
4. Si riscontrano tagli nelle arie, come ad esempio nel n. 7 (dove sono state eliminate due strofe), nei nn. 10 e 12 della Scena XXI e nel Finale II.
5. Il testo dell'aria di Alzima (n. 30) risulta completamente modificato<sup>23</sup>.

Del resto, come dimostra l'esempio del *Cublai* e in perfetta aderenza con la prassi teatrale dell'epoca, è lecito ipotizzare che i testi di Casti messi in musica presentino, all'interno delle partiture, discrepanze più o meno marcate rispetto alle lezioni di partenza.

Una completa ricognizione delle fonti musicali è risultata impossibile a causa dell'irreperibilità di alcuni materiali; la partitura del *Catilina*, in particolare, resta tuttora

---

<sup>23</sup> Traduzione dal tedesco condotta con il supporto di sistemi di intelligenza artificiale.

indisponibile. Per quanto riguarda *Il re Teodoro in Venezia*, è stato possibile consultare il primo atto della partitura autografa di Paisiello relativa alla ripresa del 1785 al Teatro dei Fiorentini, conservata a Napoli presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella (*Fondo Autografi*, n. 109050, segnatura attuale: *Rari 3.2.1*), di cui si è visionata la copia digitale disponibile sulla piattaforma IMSLP (ID: [IMSLP401009](https://imslp.org/view/IMSLP401009)). Per l'esame di entrambi gli atti dell'opera ci si è invece avvalsi di una partitura manoscritta (copia, 1798 ca.) custodita a Padova presso la Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica "Cesare Pollini", accessibile in formato digitale tramite il portale PHAIDRA: l'Atto I (URL: <https://phaidra.unipd.it/detail/o:556827>) e l'Atto II (URL: <https://phaidra.unipd.it/detail/o:556828>).

Per quanto riguarda *Il Cublai*, l'indagine si è avvalsa della fonte fonografica registrata dalla compagine Little Tribeca dal 4 al 7 luglio 2024 presso lo Studio RIFFX 1 della Seine Musicale a Boulogne-Billancourt (Francia). L'incisione è attualmente fruibile sia su YouTube (tramite la playlist dedicata) sia sulla piattaforma Spotify. La registrazione è accompagnata dal testo del libretto, il quale si discosta dalle lezioni curate sia da Bonora sia da Angermüller; è pertanto altamente probabile che esso rappresenti proprio la versione del *Cublai* di Salieri attestata in partitura (incluso, com'è ovvio, la variante salieriana dell'aria di Alzima). Il materiale discografico è inoltre corredato da un dettagliato commento critico<sup>24</sup>.

Per quanto riguarda l'aspetto grafico, si segnala che nell'autografo di Casti la parola *can* è originariamente scritta con la *k* (*kan*). Tuttavia, per garantire l'uniformità del testo ed evitare ambiguità, nella presente indagine si è scelto di adottare la grafia con la *c* (*can*), uniformandosi alla lezione introdotta da Gentili e mantenuta da Bonora.

Nella sezione dedicata all'analisi testuale, i libretti vengono esaminati secondo il seguente ordine: *Il re Teodoro in Venezia*, *Teodoro in Corsica*, *Cublai*, *gran kan de' Tartari*, *Catilina* e *Prima la musica e poi le parole*. Come si può notare, la sequenza non segue un criterio strettamente cronologico, e ciò risponde a precise ragioni metodologiche:

1. Il presente studio non mira a ricostruire l'evoluzione diacronica della produzione librettistica di Casti, bensì si propone di delineare i tratti stilistici e strutturali comuni a tutte le sue opere.

---

<sup>24</sup> URL: <https://eclassical.textalk.se/shop/17115/art24/5157524-d502a0-3149028151657.pdf>

2. *Prima la musica e poi le parole* è stato collocato in chiusura in virtù della sua natura di metamelodramma; un genere, che presenta caratteristiche distinte rispetto agli altri libretti castiani, configurandosi come un'opera a sé stante.

## 2.2 La macrostruttura

Nel solco del classicismo metastasiano, l'opera seria mantenne una rigorosa ripartizione in tre atti<sup>25</sup>. Al contrario, l'opera buffa beneficiò di una maggiore flessibilità strutturale: sebbene Goldoni — padre del genere — prediligesse l'articolazione in tre atti, gli altri librettisti del filone comico optarono talvolta per la forma bipartita.

Casti si inserì in questa tendenza: i libretti presi in esame in questo studio presentano, infatti, un'articolazione in due sezioni. Paolo Gallarati in *Musica e Maschera* attribuì la preferenza di Casti per la forma in due atti allo “sviluppo inconsueto dei finali” (Gallarati, 1984, p. 159). La nuova tendenza all'espansione di questi grandi pezzi d'assieme, della quale Casti fu uno dei primi sperimentatori, infatti, ridefiniva i pesi dell'architettura librettistica<sup>26</sup>.

L'articolazione interna degli atti varia dalle 7 scene di *Prima la musica e poi le parole* (che si configura come un atto unico) fino alle 25 che compongono il secondo atto di *Teodoro in Corsica. Il re Teodoro in Venezia e Cublai, gran Can de' Tartari* esibiscono la simmetria numerica tra le parti: entrambi i libretti presentano un'identica ripartizione scenica in due atti, composti rispettivamente da 18 scene ciascuno nel primo caso e 19 nel secondo. Il *Catilina* si articola in 19 scene nel primo atto e 15 nel secondo, mentre *Teodoro in Corsica* presenta una marcata asimmetria, con una ripartizione rispettivamente di 17 e 25 scene.

L'architettura delle scene si articola in numeri chiusi, quali le arie e i pezzi d'insieme (che spaziano dal duetto ai complessi concertati) e in sezioni aperte, ovvero i recitativi.

Nelle pagine che seguono si propone una disamina dei pezzi chiusi (arie e insiemi) e dei pezzi aperti (recitativi) che compongono l'opera.

---

<sup>25</sup> Cfr. L. Russo (1915, pp. 150-152). L'autore evidenzia come Metastasio, nell'“Estratto dell'Arte Poetica di Aristotele”, contrariamente alla prassi precedente di divisione in cinque atti, rivendichi la libertà di ripartire il dramma in un numero variabile di atti (da due a cinque), definendo tale scelta una questione “fisiologica” legata all'attenzione del pubblico e non una norma estetica assoluta. Tali riflessioni vennero formulate dal poeta in risposta polemica a quei critici che consideravano il melodramma in tre atti una forma d'arte ambigua o imperfetta.

<sup>26</sup> Cfr. P. Gallarati, *Musica e Maschera. Il libretto d'opera settecentesco*, 1984, p. 220. L'autore evidenzia come l'espansione dei finali abbia imposto la riduzione delle opere da tre a due atti, citando il caso de *Il paese della cuccagna* di Goldoni (1750), rielaborato nel 1777 come *L'isola di Bengodi* proprio per adattarne la struttura ai nuovi pesi dell'architettura librettistica.

## 2.3 L'aria

L'aria rappresenta la componente più significativa per lo studio della produzione di un librettista: essa ne rivela il talento non solo come drammaturgo, ma come poeta *tout court*.

Mentre il recitativo, sezione priva di velleità liriche, aveva il compito di far progredire l'azione, l'aria fungeva da strumento per dar voce alle riflessioni del personaggio<sup>27</sup>. In tale ambito, l'impiego di sofisticati artifici retorici e di varie forme metriche consentiva al poeta di elevare il tono drammatico.

Se nel dramma serio di stampo metastasiano le arie presentavano spesso una struttura bipartita, isometrica e con un numero limitato di versi, nel genere buffo i librettisti potevano trasformare l'aria in un ampio monologo dalla struttura eterogenea (Gallarati, 1984, p. 23, Coletti, 2017, p. 107; Fabbri, 2007, pp. 53, 75, 77, 79). Questa libertà formale permetteva loro di sfoggiare perizia poetica, ricorrendo a complessi espedienti retorici e varietà ritmica.

A differenza del canone melodrammatico settecentesco, che intendeva l'aria come una parentesi lirica riflessiva e statica, nell'opera buffa l'aria era integrata nel flusso dell'azione (Staffieri, 2012, p. 150). La drammaturgia comica elaborò la struttura dinamica dell'aria discorsiva (Coletti, 2017, p. 122). Qui, il virtuosismo lirico del librettista e la sua visione teatrale convergevano in una sintesi inedita, trasformando il momento solistico in un motore fondamentale per lo sviluppo dell'intreccio.

Dal punto di vista musicale, l'aria rappresentava il vertice espressivo dell'opera. Qui i compositori dilatavano il testo del librettista con ampi vocalizzi, ripetizioni e cadenze<sup>28</sup>, espandendo considerevolmente le dimensioni di brani anche molto sintetici;

---

<sup>27</sup> Come osserva Paolo Gallarati, nel sistema metastasiano l'aria non è concepita come un libero sfogo sentimentale, bensì come il "precipitato razionale di un sillogismo" o di una sentenza morale; i personaggi, dotati di una "nitida lucidità razionale", non esprimono l'affetto nudo, ma analizzano accuratamente la propria reazione emotiva agli eventi svoltisi nel recitativo secco. Tale impostazione retorica, determinante per lo sviluppo della librettistica successiva, era stata già individuata da Francesco De Sanctis, sebbene inserita in un giudizio globalmente negativo su Metastasio (cfr. Gallarati 1984, p. 26).

<sup>28</sup> La cadenza è un passaggio virtuosistico improvvisato dal solista, la cui presenza è estremamente frequente nelle arie col da capo del Settecento (Somerset-Ward, 1998, p. 33).

ciò dava ai cantanti l'opportunità di sfoggiare il proprio virtuosismo<sup>29</sup>. Inoltre, essendo concepite per un solo interprete e dotate di una struttura conchiusa, le arie erano le parti del libretto destinate alla maggiore circolazione, venendo spesso trascritte e cantate come brani autonomi.

### 2.3.1 La collocazione delle arie di Casti

Il corpus dei libretti castiani preso in esame (*Il Re Teodoro in Venezia*, *Teodoro in Corsica*, *Cublai*, *gran Can de' Tartari* e *Catilina*) comprende complessivamente 60 arie. Dal computo è stata esclusa l'opera *Prima la musica e poi le parole*, poiché la dimensione metateatrale riduce tali momenti a meri inserti citazionali o frammenti esemplificativi, privi dell'autonomia drammatica.

Risulta essenziale osservare la posizione puntuale delle arie all'interno delle scene per comprendere come esse si inseriscano nello sviluppo dell'azione. Si propone di seguito una tabella volta a indagare il rapporto tra il numero solistico e la sua collocazione all'interno degli atti e delle scene.

| Titolo dell'opera | Atto | Scena | Posizione dell'aria  | Incipit dell'aria                             |
|-------------------|------|-------|----------------------|-----------------------------------------------|
| <i>Re Teodoro</i> | I    | III   | In chiusura di scena | <i>Io re sono, e sono amante</i><br>(Teodoro) |

<sup>29</sup> E. Surian nell'articolo *Metastasio, i nuovi cantanti, il nuovo stile: verso il classicismo* osserva come nel Settecento il successo di una rappresentazione dipendesse in larga misura dal cast dei cantanti, il cui compito primario era quello di "sbalordire il pubblico con le più sensazionali tecniche vocali". Il compositore, in fase di scrittura della partitura, adattava la musica alle specifiche doti virtuosistiche degli interpreti già scritturati, modellando le arie affinché ne esaltassero il potenziale tecnico. Da questa prassi derivano "la lunghezza, la complessità e la frequenza dei vocalizzi" che caratterizzano le arie dell'epoca. Surian precisa tuttavia che "soltanto nell'opera buffa il compositore mantenne la sovranità sul cantante", poiché in quel contesto si confrontava con interpreti tendenzialmente "meno pretenziosi e meno capaci" rispetto a quelli dell'opera seria (Surian, 1978, pp. 354-356).

|               |    |      |                                           |                                                   |
|---------------|----|------|-------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| in<br>Venezia |    | IV   | In apertura di scena                      | <i>O giovinette innamorate</i> (Lisetta con coro) |
|               |    | V    | In chiusura (seguita da commento a parte) | <i>Se stride irato il vento</i> (Sandrino)        |
|               |    | VI   | In apertura (preceduta da recitativo)     | <i>Che ne dici tu Taddeo?</i> (Taddeo)            |
|               |    |      | In chiusura di scena                      | <i>Queste son lettere</i> (Gafforio)              |
|               |    | VII  | In chiusura di scena                      | <i>Figlia, il Cielo ti destina</i> (Taddeo)       |
|               |    | VIII | In posizione mediana (tra due recitativi) | <i>Come obbliar potrei</i> (Lisetta)              |
|               |    | XI   | In chiusura di scena                      | <i>Se voi bramate</i> (Belisa)                    |
|               | II | II   | In chiusura di scena                      | <i>Che stuol d'infelici</i> (Belisa)              |
|               |    | VI   | In chiusura di scena                      | <i>Infidel! Tu pria m'inganni</i> (Lisetta)       |
|               |    | VII  | In chiusura di scena                      | <i>Voi, semplici amanti</i> (Sandrino)            |
|               |    | X    | In chiusura (seguita da coro)             | <i>Tu servimi e la mensa</i> (Acmet)              |
|               |    | XI   | In chiusura di scena                      | <i>Per onor farmi ammazzare!</i> (Taddeo)         |

|                           |    |       |                                              |                                                         |
|---------------------------|----|-------|----------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
|                           |    | XII   | In chiusura (seguita da un breve recitativo) | <i>Non era ancora</i> (Teodoro)                         |
|                           |    | XVIII | In apertura di scena                         | <i>Questo squallido soggiorno</i> (Teodoro)             |
| <i>Teodoro in Corsica</i> | I  | I     | In chiusura di scena                         | <i>Se il nome di pace</i> (Pinello)                     |
|                           |    | III   | In chiusura di scena                         | <i>Odi: chi l'arte ignora</i> (Gafforio)                |
|                           |    | V     | In chiusura di scena (seguita da coro)       | <i>Non volgeran molt'anni</i> (Teodoro)                 |
|                           |    | VI    | In chiusura di scena                         | <i>È questi un uomo</i> (Bertaccio)                     |
|                           |    | VIII  | In apertura di scena                         | <i>Nacqui pure sventurata</i> (Elisa)                   |
|                           |    | X     | In chiusura di scena                         | <i>È ver che a nascer donna</i> (Rodegonada)            |
|                           |    | XIII  | In chiusura di scena                         | <i>Altamente in cor scolpita</i> (Ciaferro)             |
|                           |    | XIV   | In chiusura di scena                         | <i>Spesso il can coi latrati e col morso</i> (Gafforio) |
|                           | II | V     | In chiusura di scena                         | <i>Ah, se dell'armi</i> (Rodegonda)                     |
|                           |    | VIII  | In chiusura di scena                         | <i>Riflettiamo, o miei pensieri</i> (Bertaccio)         |

|                                                |   |      |                                                          |                                                                         |
|------------------------------------------------|---|------|----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
|                                                |   | X    | In chiusura di scena                                     | <i>Dal furor, dalla smania agitato</i><br>(Ciaferro)                    |
|                                                |   | XII  | In apertura di scena                                     | <i>Miei compagni, ecco l'ingresso</i><br>(Ciaferro)                     |
|                                                |   | XVII | Aria a scena intera                                      | <i>Che risolvo... qual consiglio</i><br>(Teodoro)                       |
|                                                |   | XX   | Aria a scena intera                                      | <i>L'ho scampata brutta assai</i><br>(Bertaccio)                        |
| <i>Cublai<br/>gran Can<br/>de'<br/>Tartari</i> | I | II   | In chiusura di scena<br>(seguita da commento<br>a parte) | <i>Nei fasti del mondo</i> (Posega)                                     |
|                                                |   | III  | In chiusura di scena                                     | <i>Vien quà, figliuola mia</i> (Cublai)                                 |
|                                                |   | IV   | In chiusura di scena                                     | <i>Sono un buon uomo, eppure</i><br>(Orcano)                            |
|                                                |   | VII  | In chiusura di scena                                     | <i>La ragione è un non so che</i><br>(Bozzone)                          |
|                                                |   | IX   | In apertura di scena                                     | <i>Cavallo, Cavallo</i> (Lipi)                                          |
|                                                |   |      | In posizione mediana                                     | <i>Non ti fidar di femmina</i> (Posega,<br>aria con pertichino di Lipi) |
|                                                |   | XI   | In apertura di scena                                     | <i>Più dell'argento</i> (Memma)                                         |

|  |    |      |                                                             |                                                                            |
|--|----|------|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
|  |    |      | In posizione mediana                                        | <i>Con tuon sì feroce</i> (Memma, aria con pertichini di Cublai e Bozzone) |
|  |    | XII  | In chiusura di scena                                        | <i>Della lor sorte nemica</i> (Bozzone)                                    |
|  |    | XIII | In chiusura di scena                                        | <i>Quando a colei che adoro</i> (Timur)                                    |
|  |    | XIV  | In chiusura di scena                                        | <i>Soffrir non so, né voglio</i> (Alzima)                                  |
|  |    | XVI  | Scena in forma di aria discorsiva                           | <i>Venite, il piè movete</i> (Memma)                                       |
|  | II | I    | In chiusura di scena                                        | <i>Quai grazie rendere</i> (Timur)                                         |
|  |    | III  | In chiusura (seguita da una replica in forma di recitativo) | <i>Di questa reggia indegna</i> (Posega)                                   |
|  |    | V    | In chiusura di scena                                        | <i>M'inganno se vedo</i> (Orcano)                                          |
|  |    | VII  | In prossimità di chiusura di scena                          | <i>Ascolta, figlia cara</i> (Memma)                                        |
|  |    | XI   | In chiusura di scena                                        | <i>Come il medico al polso conosce</i> (Bozzone)                           |
|  |    | XII  | In chiusura di scena                                        | <i>Omai vicina al termine</i> (Alzima)                                     |
|  |    | XVI  | In prossimità di chiusura di scena                          | <i>V'è nel mondo tanta gente</i> (Orcano)                                  |

|                 |    |     |                                                                                               |                                                 |
|-----------------|----|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| <i>Catilina</i> | I  | I   | In apertura di scena                                                                          | <i>Compagni, colleghi</i> (Catilina con coro)   |
|                 |    | III | In chiusura di scena                                                                          | <i>Oggi Roma non è più</i> (Catone)             |
|                 |    | V   | In chiusura di scena                                                                          | <i>Perché da man suprema</i> (Catilina)         |
|                 |    | VI  | In chiusura di scena                                                                          | <i>Se l'amor tuo mi rendi</i> (Curio)           |
|                 |    | VII | Aria con breve recitativo introduttivo                                                        | <i>Amo esser splendida</i> (Fulvia)             |
|                 |    | X   | In chiusura di scena                                                                          | <i>Assomigli la nostra vendetta</i> (Cetego)    |
|                 |    | XII | In chiusura di scena                                                                          | <i>Ecco il popolo adunato</i> (Cicerone)        |
|                 |    | XV  | In chiusura di scena (seguita da un breve recitativo e da una battuta dell'altro personaggio) | <i>Vedrai nuovi arcani</i> (Sempronia)          |
|                 | II | III | In chiusura di scena                                                                          | <i>Dèi pietosi, eterni Dèi</i> (Cicerone)       |
|                 |    | VI  | In chiusura di scena                                                                          | <i>Siegua il tuo fier consiglio</i> (Sempronia) |
|                 |    | VII | In posizione mediana                                                                          | <i>Tu, che spargi i sensi miei</i> (Catilina)   |

|  |  |    |                      |                                         |
|--|--|----|----------------------|-----------------------------------------|
|  |  | IX | In chiusura di scena | <i>Notte fatal, che celi</i> (Cacerone) |
|--|--|----|----------------------|-----------------------------------------|

*Un caso a sé stante è rappresentato dall'aria di Tonina “Via largo, ragazzi” nella scena VI di “Prima la musica e poi le parole”. A differenza degli altri frammenti dell'opera, questo numero si presenta come un'aria compiuta, collocata a metà della scena con la funzione drammaturgica metateatrale: essa serve alla protagonista per mostrare le proprie doti al poeta e al maestro.*

Dalla disamina della tabella emerge che la distribuzione delle arie segue un'asimmetria strutturale costante, caratterizzata da una maggiore concentrazione di numeri solistici nei primi atti rispetto a quelli conclusivi. Nello specifico, per *Teodoro in Venezia* e *Teodoro in Corsica*, si contano rispettivamente 8 arie nel primo atto e 7 e 6 nel secondo; lo scarto si accentua nel *Cublai* (13 a 7) e nel *Catilina* (8 a 4). Tale discrepanza è riconducibile alla progressiva intensificazione dell'azione, che si traduce in una maggiore interazione tra i personaggi e, di conseguenza, in una prevalenza dei pezzi d'insieme e dei recitativi dialogati a discapito delle arie solistiche.

Le arie sono collocate all'interno degli atti senza uno schema rigido, così da privilegiare la fluidità dell'azione scenica: i numeri solistici appaiono infatti in modo discontinuo, alternandosi ad ampie sezioni di solo recitativo e di pezzi d'insieme. Ne consegue che non tutte le scene ospitano un'aria e solo in tre casi una singola scena ospita due arie.

Inoltre, si osserva che la maggior parte delle arie è collocata in chiusura di scena: in molti di questi casi, il brano viene eseguito dal personaggio immediatamente prima di lasciare il palcoscenico. Tale tendenza risponde alle convenzioni formali dell'opera seria, nelle quali la cosiddetta “aria di partenza” permetteva al personaggio di esprimere i propri riflessioni su quanto appena accaduto, prima di abbandonare il palco (Somerset-Ward, 1998, p. 33). Tuttavia, l'opera buffa non aderiva rigidamente a tali convenzioni. In primo luogo, essa adottava la collocazione a fine scena anche per brani di carattere prettamente dinamico o comico, privi della funzione riflessiva tipica del dramma serio. Inoltre, il genere buffo più spesso di quello serio prevedeva anche un occasionale inserimento di arie in apertura o in posizione mediana della scena, una scelta strutturale volta a

dinamizzare il ritmo teatrale e a rendere l'azione più varia e imprevedibile. Questa flessibilità si ritrova anche nei libretti di Casti.

Nel corpus analizzato quasi tutte le arie poste all'inizio delle scene sono arie di sortita, che segnano il primo ingresso di un personaggio sul palco. Questa tipologia, già diffusa in epoca barocca, viene discussa da Pier Jacopo Martello nel trattato *Della tragedia antica e moderna* con la definizione di *aria d'ingresso* (Martello, 1715, p. 182). Le arie di sortita sono state studiate soprattutto in relazione al repertorio dell'Ottocento, dove vengono frequentemente chiamate *cavatine*; tuttavia, l'uso dei due termini come sinonimi è improprio. Se nell'Ottocento — a partire da Rossini — la cavatina identifica solitamente un'aria “complessa destinata alla presentazione del personaggio” (la cosiddetta *aria di sortita*), nel Settecento il termine *cavatina* o *cavata* indicava invece un'arietta semplice, priva di “da capo” e basata su un'unica strofa di testo (Beghelli, 1994, p. 188), la quale non assumeva necessariamente una funzione di sortita, potendo comparire in diversi momenti dell'azione scenica. Tuttavia, in entrambi i secoli non si riscontra una precisione assoluta nell'impiego della definizione, che mantenne spesso margini di ambiguità terminologica<sup>30</sup>.

In quanto momento della prima apparizione, la sortita dovrebbe delineare il carattere del personaggio che andrà poi a svilupparsi nel corso dell'azione; tuttavia, ciò non avviene in modo sistematico. Nell'articolo *Figaro's "aria di sortita" in "Il barbiere di Siviglia"*, Rodney Stenning Edgecombe esamina diversi casi in cui l'aria di sortita fornisce una presentazione fuorviante del personaggio. Un esempio emblematico è il Figaro di Paisiello-Petrosellini che, seguendo fedelmente il modello di Beaumarchais, introducono il protagonista intento a comporre un brindisi. Questa scelta drammaturgica genera una falsa impressione di un uomo dedito esclusivamente al vino e all'ozio, celando la sua reale natura operosa e risoluta (Edgecombe, 2016, p. 58).

Esaminiamo adesso il modo in cui Casti utilizza l'aria della prima apparizione per definire l'indole del personaggio e attraverso quali forme questa caratterizzazione venga espressa.

Si consideri l'aria di Elisa, *Nacqui pure sventurata* (*Teodoro in Corsica*, Atto I, VIII): essa ricalca perfettamente lo stile del genere serio per l'uso della forma col *da capo*

---

<sup>30</sup> Per la storia del termine *cavatina*, si rimanda al saggio di Marco Beghelli, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in “Le parole della musica”: “Studi sulla lingua della letteratura musicale”, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Olschki, 1994, pp. 185-217.

(identificabile a livello testuale, nonostante il libretto non sia mai stato musicato), nonché per il registro patetico. Mentre nel dramma metastasiano queste arie fungevano tipicamente da congedo a fine scena (Surian, 1978, p. 345), qui l'aria viene utilizzata per introdurre il personaggio all'inizio della sequenza drammatica. Casti si allinea alla prassi tardo-settecentesca, che prevedeva arie di sortita strutturate sia in forma tripartita, sia come semplici cavatine (Beghelli, 1994, p. 190).

#### ELISA

Nacqui pure sventurata  
ed ognor la ria fortuna  
sin dagli anni della cuna  
meco irata si mostrò.

E se un'ombra di contento  
apparir vidi talora,  
il contento a un tratto allora  
in tormento si cangiò.

Il tono tragico del brano non serve tanto a illustrare le sventure della protagonista, quanto a definirne l'indole catastrofista, una femminilità esasperata e una fragilità che la porta a spaventarsi facilmente. Tale ritratto di Elisa si pone in netto contrasto con la figura di Rodegonda, dotata di un'indole decisa e quasi “maschile”. Sarà lei stessa, nella scena X, a definire la propria personalità attraverso un'aria, preceduta da un recitativo chiarificatore: *Se il mio carattere non conosci appieno, / Giusto è però che te lo spieghi almeno.*

Nel *Cublai, gran Can de' Tartari*, l'aria di Lipi Cavallo, cavallo (Atto I, IX) adotta la forma breve della cavatina settecentesca. L'intonazione musicale di questa forma è priva di sezioni contrastanti o di ampie ripetizioni, mantenendo un'uniformità di ritmo e melodia supportata da un accompagnamento orchestrale essenziale. In quest'aria di sortita, Lipi compare sulla scena per la prima volta svelando immediatamente agli spettatori la sua indole profondamente immatura. Nonostante sia un giovane in età da marito — la sua futura sposa è giunta a corte solo poche scene prima — egli si presenta immerso in un gioco fanciullesco, cavalcando un destriero immaginario:

#### LIPi

Cavallo, cavallo,  
finiam questo ballo  
e questo saltar,  
o col mazzafrusto  
ti frusto, t'aggiusto,  
t'insegno a trottar.

Nello stesso atto si colloca la cavatina di Memma (scena IV), la cui struttura originale nel libretto prevedeva una canzonetta breve con un ritornello, destinata a sfociare, dopo un recitativo, in un duetto con Bozzone. Nella partitura, tuttavia, Salieri interviene sulla forma drammaturgica: elimina il duetto autonomo e ne riassorbe i versi all'interno della sezione finale dell'aria di Memma. Di seguito si riportano le prime due quartine e il ritornello, che costituiscono il nucleo originario dell'aria secondo la lezione del libretto (edito da Bonora):

#### MEMMA

Più dell'argento  
E più dell'or  
Vale il contento  
D'un lieto cor.  
Quei ch'ognor cercano  
Sorte miglior,  
Se non la trovano,  
È colpa lor.  
La la ra: m'empia il petto la gioia,  
E la noia rimanga di fuor.

L'opinione di Salieri in merito a quest'aria si esprime come segue:

Qui vengono due Cavatine, la prima – La ragione e' un non so che [No. 7] – alla quale fu aggiunto un secondo tempo, per istaccarla un poco da quella che segue – Piu' dell'argento e piu' dell'or [No. 8a] – e che veniva in altra scena –. Si l'una che l'altra sono picciole cose, ma necessarie per ispiegar il carattere di questi due personaggi europei. Male non faranno se saranno cantate con finezza e spirito.

(cit. Angermüller 2012, p. 160)

La cavatina di Memma si configura quindi come uno strumento essenziale per delinearne la personalità; il suo modo di esprimersi ne riflette immediatamente l'indole pratica e decisa. In tutte e quattro le sue arie, infatti, lei usa un linguaggio semplice e diretto che si contrappone nettamente allo stile aulico e solenne dei personaggi nobili, come la principessa indiana Alzima. Sebbene Memma non incarni il modello della “donna virtuosa” tipico dell'opera seria — essendo l'amante del Can nonostante il legame matrimoniale — ella emerge come un personaggio positivo e intraprendente, che mette la propria astuzia al servizio dei protagonisti. Sin dal suo ingresso in scena, la protagonista si distingue per un'indole vivace e spensierata, manifestando attraverso il canto una saggezza popolare che ne definisce la visione del mondo. Questa filosofia di vita emerge chiaramente anche nella canzonetta con *refrain Ascolta figlia cara* (Atto II, VII): qui la protagonista trasmette un precetto ricevuto dalla nonna, una sorta di massima che invita a non lasciarsi mai abbattere dalla tristezza, in qualsiasi situazione.

In *Argomento del Cublai, dramma eroicomico dell'abate Casti, poeta cesareo* (Vienna 1794) Casti descrive il personaggio di Memma come segue:

Non può pertanto al primo colpo d'occhio sfuggire all'avvedutezza dell'intelligente Lettore, esser Memma il principal personaggio, su di cui tutto il Dramma s'appoggia. Ella domina l'animo fiero dell'orgoglioso Tartaro <...> Ella scuopre e svela la dissimulata imbecillità del mal educato Lipi, e gli artifici dell'ambizioso Impostore. Ella raddolcisce e vince la sprezzante alterezza dell'indocile Alzima, per opera finalmente di Lei il disingannato Monarca ristabilisce il virtuoso Timur nel suo dritto alla successione dell'Impero Mogollo. <...> Ella principalmente ravviva e rallegra lo spettacolo <...>

(cit. Angermüller 2012, p. 165)

L'aria con coro di Lisetta, *O giovinette innamorate* (*Il re Teodoro in Venezia*, Atto I, IV), si colloca in apertura di scena; tuttavia, non può essere definita propriamente un'aria di sortita, essendo il personaggio di Lisetta già apparso in un precedente pezzo d'insieme. L'aria confluisce poi nel duetto con lo sposo Sandrino, momento dal quale emerge chiaramente il legame affettivo che unisce i due giovani. Nella partitura Paisiello elimina la seconda strofa di Lisetta; in questo modo, viene meno la sezione solistica che apriva il brano, il quale assume immediatamente l'aspetto di un duetto con coro.

LISETTA

O giovinette

innamorate,  
deh mi spiegate  
che cos'è amor.  
Se dia diletto,  
se sia martire,  
io ben capire  
non posso ancor.

#### CORO DI DONZELLE

O giovinette  
innamorate,  
deh ci spiegate  
che cos'è amor.

#### LISETTA

Il mio Sandrino  
quando non vedo,  
allora io credo  
che sia dolor.  
Se a me vicino  
spiega il suo affetto,  
gioia e diletto  
lo credo allor.

#### CORO DI DONZELLE

O giovinette  
innamorate,  
deh ci spiegate  
che cos'è amor.

In questa “canzone” intrisa di motivi popolari e pastorali Lisetta si introduce al pubblico come una fanciulla semplice e ingenua: un tipo di personaggio femminile di estrazione non nobile spesso presente nell’opera buffa. Il carattere di Lisetta non è però così lineare. Dopo aver sospettato un tradimento da parte dell'amato, la donna accetta la

possibilità di sposare Teodoro, mostrando persino un desiderio di diventare la regina, che emerge nel duetto dell'atto secondo (Atto II, XIV).

Il libretto di *Catilina* si apre con un'aria con coro che, più che presentare il singolo protagonista, introduce lo spettatore nel clima della congiura. Qui Catilina appare già connotato da quel linguaggio patetico e da quell'indole risoluta che lo distingueranno per l'intera durata del dramma.

#### CATILINA

Giurando, bevendo,  
Nel nappo tremendo  
S'immergan le labbia,  
E l'odo e la rabbia  
S'inciti e fomenti;  
E Roma paventi  
Il nostro furor.

(Frammento dell'aria, *Catilina*, Atto I, I)

Nei libretti di Casti si incontrano inoltre arie che, pur non coincidendo con la prima apparizione del personaggio o con l'inizio della scena, ne delineano l'indole o la situazione drammatica in cui si trova. In questa categoria rientrano le arie di Teodoro, *Io re sono, e sono amante* (*Re Teodoro in Venezia*, I, III), di Rodegonda, *È ver che a nascer donna* (*Teodoro in Corsica*, I, X), di Ciaferro *Altamente in cor scolpita* (*Teodoro in Corsica*, I, XIII), di Orcano, *Sono un buon uomo, eppure* (*Cublai, gran Can de' Tartari*, I, IV), di Bozzone, *La ragione è non so che* (*Cublai, gran Can de' Tartari*, I, VII) e di Fulvia, *Amo esser splendida* (*Catilina*, I, VII).

Nel primo atto del *Cublai* si incontrano due arie in posizione apertamente mediana: *Non ti fidar di femmina* (Posega, Atto I, IX) e *Con tuon sì feroce* (Memma, Atto I, XI). Entrambe possono essere classificate come cavatine con pertichini e si distinguono per brevità temporale, procedendo in modo lineare, con minime ripetizioni testuali e un accompagnamento orchestrale ridotto all'essenziale. Queste arie risultano organicamente inserite nel flusso del recitativo e, in quanto arie d'azione, contribuiscono attivamente allo svolgimento della trama: attraverso di esse, i personaggi cercano di esercitare una diretta influenza sui loro interlocutori.

In linea con la tradizione librettistica sia del genere serio che di quello buffo, Casti costruisce intere scene attorno alle riflessioni dei personaggi, sviluppandole in ampie sezioni di recitativo che culminano nell'espansione lirica dell'aria. Tali sequenze possono estendersi talvolta per oltre una pagina di libretto: si tratta di un'ampiezza non comune tra i librettisti del Settecento (si consideri, ad esempio, il monologo di Cicerone nella scena XIII del primo atto di *Catilina* o quello di Bozzone nella scena XI del primo atto di *Cublai*).

Un'attenzione particolare merita un'aria discorsiva che occupa un'intera scena (*Cublai, gran Can de' Tartari*, atto I, XVI). Si tratta di un'aria d'azione, in cui Memma insegna alle nobili tartare come acquisire il decoro dei costumi europei:

#### MEMMA

Venite, il piè movete  
Con grazia e dignità.  
Oibò! più sciolte e libere,  
Più serie per pietà.  
Guardatemi, apprendete,  
Ecco: così si fa...  
Se viene in pompa e in gala  
La sposa di Bengala,  
Se viene il gran canino,  
Con un profondo inchino  
Ricever si dovrà...  
Oibò! che modi ignobili,  
Che poca dignità!  
Guardatemi, apprendete:  
Ecco così si fa...  
Quando il gran can poi viene,  
Curvate allor le schiene,  
Col capo in giù piegatevi  
Quanto più andar potrà...  
Che femmine selvatiche!  
Che gran rusticità!

Guardatemi, apprendete:  
Ecco, così si fa...  
A voi non diero i numi  
Gli europei costumi;  
A voi non diè la sorte  
Il saper stare a corte;  
Non siete avvezze a vivere  
In nobil società.

Questa scena è un vero e proprio spettacolo, molto vivace e con tanti personaggi sul palco, come indicato dalla didascalia: *Memma, seguita da donne tartare vestite in modo ridicolo con abiti di gala*. Il discorso di Memma presuppone dei movimenti di accompagnamento: Salieri infatti rallenta il ritmo proprio nei momenti in cui la protagonista deve mostrare fisicamente come fare un inchino (*Con un profondo inchino*) o come piegare la schiena (*Col capo in giù piegatevi*). In questo modo, la musica “aspetta” i gesti dell'attrice, trasformando il canto in una vera lezione di galateo. Salieri esprime la sua opinione sulla musica di questo brano nei termini seguenti: “L’azione comica, che devono far le Donne in più luoghi di questo pezzo è una cosa molto delicata, e domanda certi limiti per non renderla più buffa di quello che deve essere” (cit. Angermüller 2012, p. 160).

## 2.3.2 La struttura delle arie di Casti: tra forma e contenuto

### 2.3.2.1 Strutture metriche e rimiche delle arie: linee generali

La struttura delle arie di Casti segue da vicino la tradizione del libretto del Settecento, in particolare quella dell'opera comica. Prima di procedere con l'analisi dettagliata, viene presentata una tabella riassuntiva che riporta lo studio del metro e degli schemi di rima delle arie contenute in cinque libretti di Casti presi in esame nel presente lavoro.

*Negli schemi che seguono, le lettere maiuscole indicano i versi piani, mentre le lettere minuscole segnalano la presenza di versi sdruccioli. Le lettere X e Y sono utilizzate per identificare i versi tronchi finali che chiudono le strofe.*

| Titolo dell'opera               | Aria                                                           | Metro      | Schema                           |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------|------------|----------------------------------|
| <i>Il re Teodoro in Venezia</i> | Atto I, III: <i>Io re sono, e sono amante</i><br>(Teodoro)     | Ottonario  | ABBX<br>CDDX<br>EFFX<br>GGHHILIX |
|                                 | Atto I, IV: <i>O giovinette innamorate</i><br>(Lisetta e Coro) | Quinario   | ABBX<br>ACCX<br>DEEX<br>DFFX     |
|                                 | Atto I, V: <i>Se stride irato il vento</i> (Sandrino)          | Settenario | ABBX<br>CDDCEEX                  |
|                                 | Atto I, VI: <i>Che ne dici tu Taddeo?</i><br>(Taddeo)          | Ottonario  | AXAX<br>XXX<br>BBDD<br>AX        |

|                                                          |                                                                 |                                  |
|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| Atto I, VI: <i>Queste son lettere</i> (Gafforio)         | Quinario                                                        | aBcBdefGX<br>hllMcX              |
| Atto I, VII: <i>Figlia, il Cielo ti destina</i> (Taddeo) | Ottonario                                                       | ABBCCADADX<br>EBFEFBX            |
| Atto I, VIII: <i>Come obbliar potrei</i> (Lisetta)       | Settenario                                                      | AXAX<br>BXXB                     |
| Atto I, XI: <i>Se voi bramate</i> (Belisa)               | Quinario: le prime due strofe;<br>Senario: le ultime due strofe | ABAX<br>cDeDfX<br>GHGHIX<br>LMMX |
| Atto II, II: <i>Che stuol d'infelici</i> (Belisa)        | Senario                                                         | ABBAX<br>CDDCEEX<br>FFGX         |
| Atto II, VI: <i>Infedel! Tu pria m'inganni</i> (Lisetta) | Ottonario                                                       | ABBX<br>CXCX                     |
| Atto II, VII: <i>Voi, semplici amanti</i> (Sandrino)     | Senario                                                         | ABABX<br>CDCDX<br>EEFFX<br>ABBX  |
| Atto II, X: <i>Tu servimi e la mensa</i> (Acmet)         | Settenario                                                      | ABAX<br>CDDX<br>EXEX             |
| Atto II, XI: <i>Per onor farmi ammazzare!</i> (Taddeo)   | Ottonario: le prime due strofe<br>Senario: le ultime due strofe | AABX<br>CCDDX<br>EFEGGX<br>HIIX  |

|                           |                                                                |                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------|----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                           | Atto II, XIX: <i>Non era ancora</i><br>(sogno di Teodoro)      | Quinario                                                                        | 36 versi (quinari). Quattro strofe anisomeriche con quantità diversa di versi.<br>Prevalentemente sdruciolli sciolti, con inserzione di versi piani rimati e di clausole tronche alla fine di ogni strofa; si segnala un verso tronco interno in posizione antepenultima nella terza strofa.<br>Schema (prime due strofe):<br>AAbcdX<br>efghiLLMnOMOpX |
|                           | Atto II, XVIII: <i>Questo squallido soggiorno</i><br>(Teodoro) | Alternanza di ottonari e quadrisillabi (2, 8, 14 e 16 versi sono quadrisillabi) | AABCDX<br>EEFGGX<br>HHIIX<br>LMX                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <i>Teodoro in Corsica</i> | Atto I, I: <i>Se il nome di pace</i><br>(Pinello)              | Settenario                                                                      | ABBAX<br>CXCX                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|                           | Atto I, III: <i>Odi: chi l'arte ignora</i><br>(Gafforio)       | Settenario                                                                      | AABBcX<br>DEDEX<br>FGXFGX<br>HHX<br>(c: verso sdruciollo; X e H: versi tronchi)                                                                                                                                                                                                                                                                        |

|                                                                                 |                                                                                              |                                                                          |
|---------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Atto I, V: <i>Non<br/>volgeran<br/>molt'anni<br/>(Teodoro)</i>                  | Settenario                                                                                   | AABBCX<br>DDEFfEgX<br>HHillX<br>MMnX                                     |
| Atto I, VI: <i>È<br/>questi un uomo<br/>(Bertaccio)</i>                         | Quinario                                                                                     | ABABcX<br>defegX<br>HillmX<br>nOpOqX<br>rStSuX<br>(X e S: versi tronchi) |
| Atto I, VIII:<br><i>Nacqui pure<br/>sventurata (Elisa)</i>                      | Ottonario                                                                                    | ABBX<br>CDDX                                                             |
| Atto I, X: <i>È ver<br/>che a nascer<br/>donna<br/>(Rodegonda)</i>              | Settenario;<br>Quinario:<br>l'ultima strofa                                                  | ABBX<br>ACCX<br>DEEX<br>DFFX<br>gHYlHY                                   |
| Atto I, XIII:<br><i>Altamente in cor<br/>scolpita<br/>(Ciaferro)</i>            | Ottonario                                                                                    | ABBX<br>CCDX<br>EEFFGX                                                   |
| Atto I, XIV:<br><i>Spesso il can coi<br/>latrati e col<br/>morso (Gafforio)</i> | Decasillabo                                                                                  | AABX<br>CCX                                                              |
| Atto II, V: <i>Ah, se<br/>dell'armi<br/>(Rodegonda)</i>                         | Sette versi: un<br>quinario, un<br>senario,<br>tre endecasillabi,<br>quattro<br>decasillabi. | AABB<br>CDXEX                                                            |

|                                     |                                                                      |                                                                      |                                                    |
|-------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
|                                     | Atto II, VIII:<br><i>Riflettiamo, o miei pensieri</i><br>(Bertaccio) | Ottonario                                                            | AABCB <del>D</del> XX<br>EEDXX<br>EDDXX            |
|                                     | Atto II, X: <i>Dal furor, dalla smania agitato</i><br>(Ciaferro)     | Decasillabo                                                          | ABX<br>BCX                                         |
|                                     | Atto II, XII: <i>Miei compagni, ecco l'ingresso</i><br>(Ciaferro)    | Ottonario                                                            | AABX<br>BCCX                                       |
|                                     | Atto II, XVII:<br><i>Che risolvo... qual consiglio</i><br>(Teodoro)  | Ottonario: la prima strofa;<br>senario: la seconda e la terza strofa | AABBCX<br>DEXFGGX<br>HXIHIX                        |
|                                     | Atto II, XX: <i>L'ho scampata brutta assai</i> (Bertaccio)           | Ottonario: le prime due strofe<br>decasillabo: l'ultima strofa.      | AABX<br>CCDDX<br>EEFFY<br>(A, X, Y: versi tronchi) |
| <i>Cublai, gran Can de' Tartari</i> | Atto I, II: <i>Nei fasti del mondo</i><br>(Posega)                   | Senario                                                              | ABBX<br>ACCX<br>DEEY<br>DFFY<br>GYGY               |
|                                     | Atto I, III: <i>Vien quà, figliuola mia</i><br>(Cublai)              | Settenario                                                           | AABX<br>BCCBX<br>DYDEEY<br>FFgY<br>DHHIY<br>ILgY   |

|  |                                                                                        |                                                              |                                                                                                                                   |
|--|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | Atto I, IV: <i>Sono un buon uomo, eppure</i> (Orcano)                                  | Settenario                                                   | AAbX<br>CCbX                                                                                                                      |
|  | Atto I, VII: <i>La ragione è un non so che</i> (Bozzone)                               | Ottonari tronchi                                             | XAAX<br>XBBX<br>(Tutti i versi sono tronchi)                                                                                      |
|  | Atto I, IX: <i>Cavallo, Cavallo</i> (Lipi)                                             | Senario                                                      | AAXBBX                                                                                                                            |
|  | Atto I, IX: <i>Non ti fidar di femmina</i> (Posega, aria con pertichino di Lipi)       | Settenario                                                   | aBcBdX<br>deFX<br>FGGX                                                                                                            |
|  | Atto I, XI: <i>Più dell'argento</i> (Memma)                                            | Quinario: due quartine;<br>decasillabo: gli ultimi due versi | AXAX<br>BXXB<br>CX                                                                                                                |
|  | Atto I, XI: <i>Con tuon sì feroce</i> (Memma, aria con pertichini di Cublai e Bozzone) | Senario                                                      | <i>Memma</i><br>AABBCDEEDCFX<br><i>Cublai</i> HXIX<br><i>Memma</i><br>IXLLMMNNOOPY<br><i>Cublai</i> PX<br><i>Memma</i> RY<br>Ecc. |
|  | Atto I, XII: <i>Della lor sorte nemica</i> (Bozzone)                                   | Ottonario                                                    | AXABBCCBX<br>DDX<br>EEX<br>FGGHX<br>HIHX                                                                                          |

|                                                                      |                                                                                                                                                        |                                                     |
|----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| Atto I, scena XIII<br><i>Quando a colei<br/>che adoro</i><br>(Timur) | Settenario                                                                                                                                             | ABBX<br>cXDXDX<br>(D: verso tronco)                 |
| Atto I, XIV:<br><i>Soffrir non so, né<br/>voglio</i> (Alzima)        | Settenario: una<br>quartina;<br>quinario: una<br>strofa di dieci<br>versi                                                                              | AABX<br>CDEDFgHXiX                                  |
| Atto I, XVI:<br><i>Venite, il pié<br/>movete</i> (Memma)             | Settenario                                                                                                                                             | AXbXAX<br>CCDDXeXAX<br>FFgXhXAX<br>IILLhX           |
| Atto II, I: <i>Quai<br/>grazie rendere</i><br>(Timur)                | Quinario                                                                                                                                               | aBcBdX<br>eFgFhIImX                                 |
| Atto II, III: <i>Di<br/>questa reggia<br/>indegna</i> (Posega)       | Settenario                                                                                                                                             | ABABX<br>CDCDEEX                                    |
| Atto II, V:<br><i>M'inganno se<br/>vedo</i> (Orcano)                 | Senari: una<br>strofa di sette<br>versi e una<br>strofa di cinque<br>versi; settenari:<br>una ottava, una<br>strofa de sette<br>versi e una<br>ottava. | ABACBCX<br>DDEEX<br>FXGGHXIX<br>HLLMMIX<br>NONOPXIX |
| Atto II, VII:<br><i>Ascolta, figlia<br/>cara</i> (Memma)             | Settenario;<br>endecasillabo: il<br>sesto e il<br>ventesimo verso                                                                                      | AABBCD<br>EEFFAA<br>GGhIICD                         |

|                 |                                                               |                                                                         |                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------|---------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                 | Atto II, XI: <i>Come il medico al polso conosce</i> (Bozzone) | Decasillabo                                                             | AABBCCX<br>DDEX<br>FGGX                                                                                                                                                                              |
|                 | Atto II, XII: <i>Omai vicina al termine</i> (Alzima)          | Settenario                                                              | aBcBdX<br>eFFGX                                                                                                                                                                                      |
|                 | Atto II, XVI: <i>V'è nel mondo tanta gente</i> (Orcano)       | Ottonario                                                               | AABX<br>BCX                                                                                                                                                                                          |
| <i>Catilina</i> | Atto I, III: <i>Compagni, colleghi</i> (Catilina con coro)    | Senario                                                                 | ABBABCCX<br>DEEDX<br>FFGGHHX                                                                                                                                                                         |
|                 | Atto I, III: <i>Oggi Roma non è più</i> (Catone)              | Ottonario: le prime due strofe;<br>decasillabo: l'ultima strofa.        | AABX<br>CBCDDX<br>EFFX<br>(A: verso tronco)                                                                                                                                                          |
|                 | Atto I, V: <i>Perché da man suprema</i> (Catilina)            | Settenario                                                              | ABBX<br>CDCX<br>EFEX                                                                                                                                                                                 |
|                 | Atto I, VI, <i>Se l'amor tuo mi rendi</i> (Curio)             | Settenario                                                              | ABBX<br>AcDDEEX                                                                                                                                                                                      |
|                 | Atto I, VII, <i>Amo esser splendida</i> (Fulvia)              | Quinario: le prime quattro strofe;<br>settenario: le ultime due strofe. | 25 versi quinari e nove versi settenari. Sei strofe anisomeriche con quantità diversa di versi. Alternanza di versi sdruciolli sciolti, versi piani rimati e sciolti e di clausole tronche alla fine |

|                                                                    |                                                                  |                                                  |                                                                                                                                                                               |
|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                    |                                                                  |                                                  | di ogni strofa (La rima tronca finale (X) muta in Y nelle ultime due strofe).<br>Schema della prima strofa:<br>abCCdEFefX<br>Schema delle ultime due strofe:<br>gHHilY<br>mnY |
| Atto I, X:<br><i>Assomigli la nostra vendetta</i><br>(Cetego)      | Decasillabo                                                      | AABX<br>CCDX                                     |                                                                                                                                                                               |
| Atto I, XIII: <i>Ecco il popolo adunato</i><br>(Cicerone)          | Ottonario: le prime tre strofe;<br>senario: le ultime due strofe | AABCB CDDX<br>EEFX<br>GGHIIX<br>LMMXLX<br>NNOOPX |                                                                                                                                                                               |
| Atto I, XV:<br><i>Vedrai nuovi arcani</i><br>(Sempronia)           | Senario                                                          | AABBCX<br>DDEECX<br>(C: verso tronco)            |                                                                                                                                                                               |
| Atto II, III: <i>Dèi pietosi, eterni Dèi</i><br>(Cicerone)         | Ottonario                                                        | ABBAX<br>CDCDX<br>(A: verso tronco)              |                                                                                                                                                                               |
| Atto II, VI:<br><i>Siegua il tuo fier consiglio</i><br>(Sempronia) | Settenario                                                       | ABABX<br>CCdX                                    |                                                                                                                                                                               |
| Atto II, VII: <i>Tu, che spargi i sensi miei</i> (Catilina)        | Ottonario                                                        | AXAX<br>BXXB<br>(A: verso tronco)                |                                                                                                                                                                               |

|                                        |                                                                           |                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                        | Atto II, IX: <i>Notte fatal, che celi</i><br>(Cacerone)                   | Settenario                                                        | AXAX<br>BCBCX                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <i>Prima la musica e poi le parole</i> | VI: <i>Via largo, ragazzi</i> (Tonina)                                    | Senario: le prime due strofe;<br>settenario: le ultime due strofe | 20 versi senari e 20 versi settenari. Quattro strofe anisonumeriche con quantità diversa di versi. Versi piani rimati e sciolti; si segnala un verso sdrucchiolo nella posizione penultima nella quarta strofa. Le clausole tronche segnano la fine di ogni strofa (la rima tronca finale <i>X</i> nelle prime due strofe, <i>Y</i> nelle ultime due).<br>Schema della prima strofa:<br>ABBCCDEDEFX<br>Schema delle ultime strofe:<br>ghILX<br>MMX<br>(g, h: versi sdreccioli; X, M: versi tronchi). |
|                                        | VII: <i>Se questo mio pianto</i><br>(Eleonora, brano in forma di duetto)* | Senario                                                           | ABABCX<br>CDDX                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|                                        | VII: <i>Per pietà, padrona mia</i>                                        | Ottinario                                                         | ABABX<br>CDCX                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

|  |                                     |  |     |
|--|-------------------------------------|--|-----|
|  | (Tonina, brano in forma di duetto)* |  | EDX |
|--|-------------------------------------|--|-----|

*\* I brani contrassegnati dall'asterisco, pur presentando una struttura metrica regolare tipica dell'aria, non possono essere considerati propriamente tali: essi risultano infatti frammentari o concepiti come parodie dei modelli del genere serio. Inoltre, i brani "Se questo mio pianto" e "Per pietà, padrona mia" ("Prima la musica e poi le parole", scena III) sono eseguiti in forma di duetto. Per le ragioni sopra esposte, tali componimenti non sono stati inclusi nel computo statistico dei metri utilizzati da Casti.*

Di seguito si riporta una tabella riassuntiva del numero totale di arie per ogni tipologia metrica.

| Metro                                          | Numero arie |
|------------------------------------------------|-------------|
| Settenario                                     | 17          |
| Settenario e quinario                          | 3           |
| Settenario e senario                           | 1           |
| Settenario e endecasillabo                     | 1           |
| Ottonario                                      | 12          |
| Ottonario e senario                            | 3           |
| Ottonario e decasillabo                        | 2           |
| Ottonario e quadrisillabo                      | 1           |
| Senario                                        | 7           |
| Senario e quinario                             | 1           |
| Quinario                                       | 5           |
| Quinario e decasillabo                         | 1           |
| Decasillabo                                    | 4           |
| Quinario, senario, endecasillabo e decasillabo | 1           |

Già da una prima analisi preliminare emergono alcune conclusioni generali sulla struttura delle arie castiane:

- 1) Il settenario è il metro più frequente nelle arie di Casti, seguito dall'ottonario. La sua produzione accoglie inoltre metri quali il senario, il quinario e il decasillabo, con sporadiche apparizioni dell'endecasillabo all'interno di strutture polimetriche.

Tale selezione metrica risulta pienamente conforme alla tradizione librettistica del Settecento: già Goldoni, infatti, faceva ampio uso di questi metri e di alcune loro combinazioni (Fabbri, 2007, p. 75). Nella costruzione delle arie, Casti adotta soluzioni ricorrenti nell'opera seria, come l'unione di settenari e quinari, così come le combinazioni di settenari ed endecasillabi o ottonari e quadrisillabi — che risalgono all'età di Apostolo Zeno (Benzi, 2005, p. 254) —, ma sperimenta anche accostamenti diverse a seconda delle specifiche esigenze drammatiche e poetiche.

- 2) Le arie contengono un numero variato di versi e di strofe, da una sestina nel caso della cavatina di Lipi *Cavallo, Cavallo* (Cublai, gran Can de' Tartari, Atto I, IX) a 36 versi in *Non era ancora* di Teodoro (*Re Teodoro in Venezia*, Atto II, XII).
- 3) Casti utilizza schemi rimici variegati, nei quali non sempre tutti i versi trovano corrispondenza. In particolare, mentre i versi piani risultano prevalentemente rimati, la maggioranza di quelli sdruccioli rimane irrelata. Frequente è l'uso di versi anarimi<sup>31</sup> sia piani, che sdruccioli.
- 4) Circa il 95% delle strofe analizzate si chiude con un verso tronco (indicato negli schemi dalle costanti X o Y). Tali clausole sono costituite sia da termini accentati sull'ultima sillaba (come le terminazioni in *-tà*, *-dò*, ecc.), sia, nella stragrande maggioranza dei casi, da infiniti tronchi, (*-ar*, *-er*, *-ir*). Come evidenziato da Fabbri, fin dalle origini dell'opera la terminazione tronca ha svolto una funzione essenziale, segnando la conclusione dei periodi con un punto fermo e decisivo (Fabbri, 2007, p. 27).

Definito il quadro statistico generale delle occorrenze, si procederà di seguito a un esame dettagliato dei singoli metri, analizzandone la funzione drammatica. Data la varietà delle funzioni drammatiche assunte da ciascun metro, piuttosto che tentare una rassegna esaustiva, l'indagine si soffermerà sulle tendenze più significative.

---

<sup>31</sup> Elisa Benzi nel suo studio *Le forme dell'aria* osserva che “si considera anarimo un verso la cui terminazione sia irrelata e cui corrisponda in altra strofa un atro verso a terminazione irrelata in identica posizione” (Benzi, 2005, p. 45).

### 2.3.2.2 I richiami al modello serio

Le arie del genere buffo settecentesco si ispirano a due modelli principali: quello dell'opera buffa stessa e quello del melodramma serio. Coerentemente con tale tendenza, nella produzione di Casti è presente un richiamo alla tradizione del genere serio e, in particolare, alla forma chiusa di stampo metastasiano. Tali arie sviluppano tematiche quali l'amore, la dignità e l'onore, e di solito non contengono un'ironia esplicita come accade in numeri comici, ma lo spirito giocoso emerge dal contesto drammatico.

Le arie di questa tipologia ricalcano il modello dell'aria col *da capo*, una forma che Metastasio seppe canonizzare e rendere onnipresente nel Settecento, basata sulla ripetizione della sezione iniziale dopo una parte centrale. Lo schema tipico prevede due strofe di quattro versi ciascuna, benché si riscontrino talvolta strutture più ampie di cinque o sei versi (Surian, 1978, p. 346). L'impiego di tale forma nell'opera buffa risale alla produzione di Goldoni, il quale — avendo ripartito i personaggi nelle tre categorie dei “buffi”, dei “mezzi caratteri” e dei “seri” — riservava l'aria col *da capo* prevalentemente a questi ultimi, per sottolinearne l'estrazione nobile o il registro elevato (Coletti, 2017, p. 129). Ciononostante, Casti non limita l'impiego delle arie di carattere “serio” ai soli personaggi nobili o alle situazioni di alta tensione drammatica, ma se ne serve anche come strumento di parodia nei confronti delle convenzioni del genere serio stesso.

Le arie di questa tipologia sono strutturate principalmente in settenari, il metro più comune nella produzione metastasiana (Surian, 1978, p. 346). Tuttavia, sono presenti alcuni esempi che hanno la medesima intenzione stilistica, ma che sono composti in metri differenti — ottonario, senario, quinario e decasillabo - e in rari casi di combinazioni di vari metri, come nel caso dell'aria di Rodegonda *Ah, se dell'armi (Teodoro in Corsica, Atto II,V)*, che combina quattro metri differenti.

Nella maggior parte dei casi, tali arie, ricalcando la forma imposta da Metastasio, adottano una struttura bistrofica e isometrica — isonumerica o anisonumerica — e uno schema rimico regolare.

All'interno delle strofe, i versi piani sono prevalentemente rimati e quelli sdruccioli restano sempre irrelati. L'uso di versi anarimi è assai frequente. Talvolta i versi

piani anarimi o rimati trovano una corrispondente rima interna o al mezzo<sup>32</sup>, perfetta o imperfetta. Si riscontrano anche rime al mezzo tra gli emistichi di due versi distinti. Ogni sezione si conclude invariabilmente con una terminazione tronca; tuttavia i versi tronchi possono trovarsi anche in altre posizioni (fatta eccezione per il primo verso), rimando con il verso finale. È opportuno notare come tali accorgimenti rimici si rifanno direttamente alla lezione di Metastasio, codificatore dell'opera seria Settecentesca.

A tale struttura corrisponde una precisa scelta lessicale: nei componimenti di registro "serio", infatti, il linguaggio si fa marcatamente aulico, distanziandosi dal registro colloquiale tipico dei brani di carattere buffo.

Meritano un'attenzione particolare le arie incentrate sul tema amoroso: in questi brani, un argomento tipico del genere serio viene espresso attraverso una forma solida e regolare.

La prima aria di tale genere registrata nella tabella è *Se stride irato il vento* (*Teodoro in Venezia* Atto I, V):

#### SANDRINO

Se stride irato il vento,  
se il mar minaccia e freme,  
il passeggiar lo teme,  
lo teme il marinar.

Ma se la lieve auretta  
scherzando increspa l'onda,  
dall'arenosa sponda  
a riguardarlo alletta,  
e van le ninfe belle  
sulle barchette snelle  
per lo tranquillo mar.

L'analisi del brano evidenzia una netta ripartizione in due strofe, e un sistema di rime ABBX CDDCEEX. Tale regolarità formale e, in particolare, la struttura bistrofica richiamano immediatamente il modello dell'aria col *da capo* di matrice metastasiana,

---

<sup>32</sup> Secondo la definizione di Gloria Staffieri la "rima al mezzo" "nei versi divisibili in emistichi (semiversi) mette in relazione: il primo emistichio con la fine dello stesso verso; il primo emistichio con la fine di un altro verso; due emistichi di due versi distinti" (Staffieri, , 2012, p. 132).

sebbene — a differenza della maggior parte degli esempi del poeta cesareo — l'aria di Casti si presenti come anisonumerica. Non è un caso che Paisiello scelga di interpretare questo brano proprio attraverso la forma col *da capo*.

Il riferimento al genere serio non si esaurisce nella dimensione strutturale, ma investe anche il piano tematico, sebbene l'argomento venga qui declinato in chiave ironica e variata. Come opportunamente sottolineato da Paolo Gallarati in *Musica e Maschera*, *l'incipit* dell'aria, che riprende il *topos* della tempesta, è propriamente metastasiano:

inaspettatamente partorito dalla arguta colloquialità del precedente dialogo con Acmet, sembra imboccare la strada della solennità aulica (in bocca a un mercante!) ma tosto si inflette nella più aggraziata leggerezza anacreontica, a sua volta ironicamente incorniciata e quindi oggettiva (cosa che non avveniva nelle arie "serie" di Goldoni) dalla comica conclusione del turco Acmet che manifesta il suo stupore critico di fronte a tanta eleganza retorica<sup>33</sup>.

(Gallarati, 1984, p. 158)

## ACMET

Che nuovo stil di mendicar affetto!  
Pur m'è forza obliar chi son, che fui,  
ed adottar le stravaganze altrui.

Nella prima strofa dell'aria di Sandrino, il tema della tempesta si sviluppa attraverso l'insistenza sui campi semantici del mare e del timore, rafforzata dalla rima al mezzo tra *mar* e *marinar* (vv. 2 e 4) e la rima al mezzo identica *teme* (vv. 3 e 4). Inoltre, Casti ricorre alle strutture chiasmiche e all'allitterazione delle consonanti *s*, *m* e *r*.

---

<sup>33</sup> Nella produzione di Goldoni c'è una netta ripartizione tra personaggi buffi, seri e di mezzo carattere, in cui le arie di tipo "serio" sono affidate a quelli seri, che sono tipicamente di estrazione nobile. In questo senso Casti è considerato un autore orientato verso l'innovazione, poiché introduce uno slittamento tra questi tre tipi di personaggi — un presupposto che viene assunto come base anche in questo studio (Gallarati, 1984, p. 135; pp. 156-157): un esempio è appunto l'aria di Sandrino (un personaggio di estrazione non nobile, che canta un'aria vicina al modello metastasiano). Tuttavia, se si guarda la produzione di Goldoni, in particolare *La diavolessa*, si nota che il personaggio di Falco, un locandiere e quindi di estrazione non nobile, canta due arie di due strofe costruite sul famoso tema della tempesta metastasiano (Atto I, X, Atto III, VII). In quel caso, però, i testi si basano su un'ironia esplicita, includono termini bassi (come il verbo *crepar*) e hanno un ritmo incalzante tipico delle arie comiche.

Nella seconda strofa la leggerezza dei motivi anacreontici è sottolineata dall'uso di suffissi diminutivi<sup>34</sup> (rafforzati dalla consonanza *aletta-barchette* nei versi 8 e 10) e dell'allitterazione dei suoni *l, n, b* e *s*.

Un ulteriore esempio di aria riconducibile al genere serio, anch'essa composta in settenari, è *Come obbliar potrei* di Lisetta (*Teodoro in Venezia*, atto I, scena VIII), che Paisiello riveste musicalmente con la forma col *da capo*:

#### LISETTA

Come obliar potrei  
il mio primiero amor?  
Ah ch'io mi morirei  
di pena e di dolor.

Il caro amato oggetto  
sveller non so dal cor.  
E al mio primiero affetto  
sarò costante ognor.

Rispetto all'aria precedente, questa presenta una maggiore regolarità formale: è una struttura bistrofica, isometrica e isonumerica, basata sullo schema rimico AXBX BXBX con versi tronchi in posizione X. Tale configurazione corrisponde perfettamente allo standard dell'opera seria di tipo metastasiano.

Tuttavia, l'aria in questione non assume un carattere propriamente serio: sebbene il testo conservi un registro elevato, il contesto drammatico vi conferisce una sfumatura ironica. In primo luogo, Lisetta non è ascrivibile alla categoria dei personaggi "seri", sia per l'estrazione sociale (essendo figlia di un locandiere), sia per la natura ambigua del suo carattere: se da un lato ama Sandrino, dall'altro, avendo sospettato un tradimento, superate le prime esitazioni si apre alla prospettiva di sposare il re spodestato. Risulta infatti complesso ricondurre i personaggi castiani a tipi fissi: Sandrino e Lisetta sono figure prossime ai "mezzi caratteri", ma occorre considerare che in Casti si compie l'evoluzione del genere buffo, dove i confini tra le tipologie sfumano a favore dell'evoluzione interiore di ogni singolo personaggio (Coletti, 2017, p. 129). Inoltre, si

---

<sup>34</sup> Si segnala che gli alterati terminanti in *-etto* sono caratteristici del melodramma metastasiano (Bonomi, 2010, p. 70)

assiste qui a un paradosso drammatico dal sapore ironico: Lisetta conclude un'aria dedicata alla costanza amorosa e subito dopo, scorgendo Sandrino con Belisa e interpretando erroneamente il loro dialogo, si ritiene tradita. Infatti, la scena successiva si finisce con le seguenti parole di Lisetta:

La rabbia, il dispetto,  
Da questo momento  
Mi sento nel cor.

Al genere serio riconduce anche l'aria di Timur, *Quando a colei che adoro* (*Cublai, gran Can de' Tartari*, Atto I, XIII):

TIMUR

Quando a colei che adoro  
volsi il primiero sguardo,  
da un amoroso dardo  
passar m'intesi il cor.

Ma condannato a perderla,  
per pena mia maggior  
avanti agli occhi miei  
averla deggio ognor;  
e sospirar per lei  
saria delitto ancor.

L'aria consiste di due strofe anisonumeriche in settenari con lo schema rimico ABBX cXDXX, in cui *c* è verso sdrucchiolo irrelato. Il ricorso a immagini di matrice petrarchesca nella prima strofa conferma l'elevatezza stilistica dell'aria; qui si tratta, molto probabilmente, di una parodia del melodramma serio, in cui gli stilemi tipici vengono spinti quasi all'estremo. Nonostante la struttura bistrofica, Salieri non adotta qui la forma col *da capo*.

Nel secondo atto del *Cublai*, in una posizione quasi simmetrica rispetto al brano di Timur, si colloca l'aria di Alzima (scena XII), anch'essa *col da capo*: tradizionalmente nell'opera buffa le arie col *da capo* erano riservate ai personaggi seri (Gallarati, 1984, p. 137). Infatti, entrambi i personaggi sono riconducibili alla categoria dei tipi "seri" non

solo per la loro estrazione nobile, ma anche per la costante adozione di un registro linguistico elevato. Questa interpretazione è avallata dalle considerazioni di Salieri, che esprimendosi in merito al recitativo seguito dal duetto *Che vuoi dir – Deh perché mi guardi* definisce il brano come una scena d’amore “fra i due personaggi serj” (Angermüller 2012, p. 160).

Sebbene nell’aria di Alzima il tema centrale rimanga l'amore, qui il sentimento amoroso viene declinato in termini positivi. Di questo pezzo esistono almeno tre redazioni in settenari, due proprie del libretto e una della partitura. Di seguito si riportano la versione del libretto pubblicato da Ettore Bonora e la versione messa in musica<sup>35</sup>:

| Libretto                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Partitura                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Omai vicina al termine<br>de’ lunghi miei sospiri<br>amor gioconde immagini<br>nella mia mente ispiri,<br>ed il diletto e il giubbilo<br>l’alma m’incondi, e l’cor.<br><br>Se giorni lieti e placidi<br>m’offre la sorte amica,<br>perché di me nemica<br>a tormentar me stessa<br>dovrò ostinarmi ancor? | Fra i barbari sospetti<br>in mezzo al suo timore<br>il povero mio core<br>ritorna a respirar.<br><br>Amore, da te spero<br>la gioia mia verace,<br>spero da te la pace,<br>non so più dubitar. |

Entrambe le varianti si rifanno al modello metastasiano, sia dal punto di vista della forma, sia da quello del contenuto. Si confronti, ad esempio, i primi versi della lezione del libretto con la prima strofa dell’aria di Farnaspe in *Adriano in Siria* di Metastasio:

Già presso al termine  
de’ suoi martiri  
fugge quest’ anima,  
sciolta in sospiri,

<sup>35</sup> Per un approfondimento sulle discrepanze tra la versione di Casti e quella di Salieri, si veda Angermüller (2012, pp. 153-256).

sul volto amabile  
del caro ben.

(Atto I, II)

La variante del libretto consiste di due strofe anisonumeriche, con schemi aBcBdX eFFGX. Nella prima strofa, i versi sdruccioli irrelati si alternano ai versi piani rimati; nella seconda, invece, due versi sciolti (uno sdrucciolo e uno piano) fanno da cornice a una coppia di versi piani rimati; ogni strofa finisce con un verso tronco.

Si osserva come la variante della partitura presenti una forma più lineare, essendo bistrofica, isonumerica e caratterizzata da uno schema di rime semplificato ABBX CDDX, in cui versi A e C sono anarimi. Il quinto verso (C) trova corrispondenza nella rima identica interna del settimo; tale ripresa (sotto forma di anadiplosi del verbo *spero*) sottolinea con insistenza il sentimento della rinnovata fiducia.

L'andamento ritmico ben scandito esprime la crescente sicurezza del personaggio, un'evoluzione sottolineata anche sul piano lessicale: si passa infatti dal clima di *sospetti* e del timore della prima strofa alla certezza del *non so più dubitar* in chiusura. Rispetto all'interrogativo che chiude la versione del libretto, la lezione musicale termina con un'affermazione, conferendo al brano un tono risoluto. Tale scelta spiega il motivo per cui Salieri decide di concludere il testo musicale dell'aria con la seconda quartina.

All'interno del *Catilina*, l'impiego del settenario per il registro amoroso è ben rappresentato dall'aria di Curio (Atto I, VI), *Se l'amor tuo mi rendi*:

#### CURIO

Se l'amor tuo mi rendi,  
quel ch'io potrò, potrai.  
L'idolo mio, lo sai,  
l'arbitra mia sei tu.

Se ingrata poi m'offendi,  
intollerante e fervida  
smania nel sen mi bolle,  
inferocito e folle  
g'impeti miei non freno;  
e se t'amassi meno

io soffrirei di più.

Consiste di due strofe anisonumeriche con lo schema di rime ABBX

AcDDEEX in cui il verso *c* è sdrucchiolo irrelato. In questo brano, l'ardore dell'amante è declinato in chiave ironica: Curio sospetta che Fulvia, l'oggetto del suo desiderio, sia una figura superficiale e volubile (*Se ingrata poi m'offendi*). Tale natura emergerà chiaramente nella scena successiva, attraverso l'aria della donna, *Amo esser splendida* (Atto I, VI).

Un esempio interessante di commistione tra lo stile aulico-amoroso e un registro comico si osserva nell'aria di Acmet (*Re Teodoro in Venezia*, Atto II, X), composta in settenari. Qui, all'interno di ogni strofa, i primi due versi assumono il tono di un comando, mentre la coppia finale recupera i *topoi* della poesia d'amore. Le due parti di ogni strofa sono legate da tali figure retoriche, come il parallelismo, il chiasmo e il poliptoto, nonché dalla rima al mezzo *comandar-amar* (vv. 9 e 11):

ACMET

(*a Taddeo con autorità, a Belisa affettuosamente*)

Tu servimi, e la mensa  
ai cenni miei prepara;  
tu placati, tu pensa,  
cara, a serbarmi amor.

(*a Taddeo come sopra*)

Il mio voler intendi  
ed obbedir tu déi;

(*a Belisa come sopra*)

t'obbedirò, tu sei  
l'arbitra del mio cor.

Nel comandar rammento  
ch'io sono Acmet ancor.

E nell'amar mi sento  
umile, e servo ognor.

Nei libretti di Casti presi in esame, anche l'ottonario viene impiegato per esprimere il tema amoroso di stampo serio, sebbene rappresenti un'eccezione isolata

rispetto all'uso predominante del settenario: lo si ritrova, infatti, nel solo caso dell'aria di Lisetta *Infidel, tu pria m'inganni* (*Re Teodoro in Venezia*, Atto II, VI):

#### LISETTA

Infedel! tu pria m'inganni,  
poi m'insulti e mi deridi;  
ah che troppo intesi e vidi,  
troppo vedo e intendo ancor.

Più non credo a un cor fallace  
e ad un labbro mentitor.  
(Per chi mai perdei la pace!  
Per chi mai m'accese amor.)

Quest'aria è bistrofica isonumerica con lo schema ABBX CXCX, in cui il verso A è irrelato. L'effetto "tragico" è rafforzato da tali figure retoriche, come le esclamazioni, il chiasmo e il poliptoto (*ah, che troppo intesi e vidi / troppo vedo e intendo ancor*), il parallelismo (*Più non credo a un cor fallace / e ad un labbro mentitor*) e l'anafora (*Per chi mai perdei la pace! / Per chi mai m'accese amor*). Tuttavia, considerando l'estrazione di Lisetta, l'aria non può definirsi schiettamente seria: il ricorso a un registro patetico da parte della figlia di un locandiere crea infatti una voluta incongruità stilistica.

Pur non avendo un carattere strettamente amoroso, l'aria in ottonari di Elisa, *Nacqui pure sventurata* (*Teodoro in Corsica*, Atto I, scena VIII) adotta i tratti del lamento dell'eroina tragica dinanzi a una sorte avversa. Se da un lato Elisa rientra nel novero dei caratteri "seri", dall'altro la sua enfasi drammatica viene spinta a tal punto da risultare ridicola: la sua sofferenza, così esasperata, agisce come una deformazione ironica del tipico modello di eroina tragica. Ciò conferma come, nella produzione di Casti, le tipologie dei personaggi subiscano un profondo slittamento, allontanandosi dai modelli fissi.

#### ELISA

Nacqui pure sventurata  
ed ognor la ria fortuna  
sin dagli anni della cuna  
meco irata si mostrò.

E se un'ombra di contento  
apparir vidi talora,  
il contento a un tratto allora  
in tormento si cangiò.

Il brano segue lo schema ABBX CDDX, in cui i versi A e C risultano anarimi. Il primo verso (A) trova corrispondenza fonica nella rima al mezzo del quarto verso, così come il quinto (C) si lega alla rima identica interna del settimo. Inoltre, i due ultimi versi sono connessi dalla rima al mezzo (*contento-tormento*).

Si nota che i *topoi* e le parole-rima sono propriamente metastasiani; si confronti infatti la prima strofa dell'aria di Cleonice in *Il Demetrio*, scritta anch'essa in settenari:

Nacqui agli affanni in seno;  
e dall'infausta cuna  
la mia crudel fortuna  
venne finor con me.

(Atto II, VII)

L'aria *Io re sono, e sono amante* (Re Teodoro in Venezia, Atto I, III), composta in ottonari, si configura come una parodia delle arie serie d'amore:

TEODORO

Io re sono e sono amante.  
Il mio amor è un brutto affanno,  
il mio regno è un bel malanno,  
ma la taglia è peggio ancor.

Quando volgo il mio pensiero  
alla mia crudel Lisetta,  
par che irato amor mi metta  
mille diavoli nel cor.

Ch'io son re poi mi rammento,  
e dai stimoli di gloria  
cose a far degne d'istoria  
infiammar mi sento allor.

Ma la solita paura  
smorza amor, la gloria oscura,  
e aver parmi sulla groppa  
il sicario che m'accoppa  
e con qualche botta ria  
mi risana in sempiterno  
dall'eroica pazzia  
della gloria e dell'amor.

La struttura formale e tematica dell'aria segue una ripartizione netta. Dal punto di vista formale, è articolata in tre quartine dall'identico schema (ABBX CDDX EFFF) con versi A, C ed E anarimi, e un'ottava finale con lo schema GGHHILIX. Tematicamente, il testo è costruito su un'opposizione: la tesi esposta nelle tre quartine viene ribaltata dall'antitesi espressa nell'ottava finale.

La quartina d'esordio funge da vero e proprio modello programmatico: il primo verso definisce lo *status* di Teodoro (re e amante), mentre i versi successivi introducono, nell'ordine, i temi dell'amore e del regno per poi scivolare bruscamente sulla condizione di ricercato che pende sul re spodestato (la "taglia"). Le quartine che seguono, ricalcano fedelmente questo schema, approfondendo i singoli nuclei tematici già delineati: la seconda quartina è dedicata alla sfera sentimentale e la terza a quella della gloria regale. Nell'ottava finale, il timore del protagonista — già latente nell'ultimo verso della prima strofa - esplode in una dimensione grottesca, e funge da antidoto alle ambizioni di gloria e alle pene d'amore.

Paisiello traduce l'opposizione testuale in una forma musicale ABA', segnando il passaggio tra le sezioni A e B da uno scarto ritmico-melodico, che accentua la scansione trocaica martellante del primo verso dell'ottava.

Se dal punto di vista formale, l'aria di Teodoro è articolata in una struttura estesa ed eterogenea, tipica dell'opera buffa, sul piano lessicale, il testo presenta una costante oscillazione tra il tono aulico del genere serio e quello colloquiale del registro comico.

L'aria comincia e finisce con un richiamo evidente ad aria metastasiana di Didone, composta anch'essa in ottonari:

Son regina e sono amante  
e l'impero io sola voglio  
del mio soglio e del mio cor.  
Darmi legge in van pretende  
chi l'arbitrio a me contende  
della gloria e dell'amor.

(*Didone abbandonata*, Atto I, V)

Mentre l'incipit dell'aria di Teodoro si configura come una citazione parafrasata (che trasforma l'originario parallelismo di Didone in una struttura chiastica), il verso conclusivo ricalca fedelmente quello della *Didone*. Questo richiamo intertestuale, declinato tematicamente in chiave ironica, si estende anche al piano fonetico: si riscontra infatti la medesima terminazione in rima tronca, con un recupero puntuale delle rime *cor* e *amor* (vv. 4 e 8).

Nella prima quartina, la solennità dell'esordio e i concetti ideali di regno e di amore vengono depotenziati dalle espressioni *brutto affanno* e *bel malanno* (vv. 2 e 3). Il riferimento finale alla taglia chiarisce la vera identità di Teodoro: non un eroe tragico, ma un re fuggitivo.

Nella seconda quartina, il tema "alto" dell'amore viene contrastato innanzitutto dal nome di Lisetta: un nome che, per la tradizione del genere comico, evoca immediatamente l'immagine della servetta astuta, risultando del tutto antitetico al tono aulico del primo verso della strofa. L'uso dell'espressione *mille diavoli* (v. 8) funge da elemento di rottura linguistica: l'assenza del termine *diavolo* nel canone metastasiano rende evidente la contaminazione del carattere serio generale della strofa con il linguaggio più basso del teatro buffo.

Al registro solenne della terza quartina, densa di espressioni auliche, si contrappone il tono ironico dell'ottava finale, accentuato dall'uso di parole colloquiali *groppe* e *accoppa* (vv. 15 e 16).

Nella categoria delle arie in settenari, ottonari e anche in decasillabi e senari di carattere "serio", pure se non sempre in forma bistrofica (che potrebbe essere una conseguenza della riforma viennese dell'opera seria di Calzabigi-Gluck, che restituì più

libertà ai pezzi chiusi), si annoverano anche le arie maschili improntate alla solennità o al pathos, come dimostrano i casi di *Se il nome di pace* (*Teodoro in Corsica*, Atto I, I), *Dal furor, dalla smania agitato* (*Teodoro in Corsica*, Atto II, X), *Collegli, compagni* (*Catilina con coro*, Atti I, I), *Perché da man suprema* (*Catilina*, Atto I, V), *Assomiglia la nostra vendetta* (*Catilina*, Atto I, X), *Tu, che spargi i sensi miei* (*Catilina*, Atto II, VII), *Dèi pietosi, eterni Dèi* (*Catilina*, Atto II, III) e *Notte fatal, che celi* (*Catilina*, Atto II, IX).

#### CICERONE

Notte fatal, che celi  
in tenebroso orror  
i disegni crudeli  
degli empîi traditor!

Raggio del ciel propizio  
fra l'ombre tue riluca,  
che a trionfar del vizio  
virtù e pietà conduca,  
armata di valor.

L'aria di Cicerone consiste di due strofe anisumeriche con lo schema di rime AXAX BCBCX. Conformemente alla tradizione seria, si nota l'uso dell'allocuzione simbolica alla notte. Cicerone, al contrario di quanto si potrebbe credere dopo aver letto quest'aria, viene tratteggiato da Casti in una luce quasi caricaturale, specialmente nel finale del primo atto.

All'interno del corpus di Casti preso in esame nel presente studio, si riscontra un'aria di carattere serio fondata sull'alternanza tra solista e coro: si tratta dell'aria di *Catilina* (*Catilina*, I, 1). Tale struttura, rara nella produzione metastasiana, si trova, ad esempio, nell'aria di Argene (*Olimpiade*, I, 4), anch'essa basata sull'interazione tra le strofe della protagonista e brevi interventi corali. L'aria di *Catilina* è composta in senari secondo lo schema ABABCCX DEEDX FFGGHHX. Il coro, inserito tra le strofe del protagonista, interviene, riprendendo le ultime parole della sezione solistica.

Per completare la rassegna sulle arie di registro serio, occorre menzionare gli esempi esplicitamente parodici contenuti in *Prima la musica e poi le parole*. Il ricorso a temi eroici o a situazioni tragiche — rese tuttavia ridicole dal contesto buffo — unito

all'uso di un lessico esageratamente aulico<sup>36</sup>, funge da parodia delle convenzioni dell'opera seria. Il duetto finale mette in scena un vero e proprio conflitto di generi: mentre Eleonora intona un'aria seria, Tonina interviene con una linea buffa, densa di espressioni popolari e termini “bassi” che agiscono in contrasto con il tono solenne del genere serio:

#### ELEONORA

Se questo mio pianto  
il cor non ti tocca,  
se questo mio canto,  
che m'esce di bocca  
ancor non espugna  
quel barbaro sen:  
via sfodera, impugna  
quel ferro spietato,  
e questo castrato  
trafiggimi almen.

#### TONINA

Per pietà, padrona mia,  
per pietà non v'ammazzate,  
ch'è una gran minchioneria.  
Queste sono ragazzate,  
e può farsene di men.  
Deh, lasciate che s'ammazzi  
qualche brutta o scioccherella,  
che l'uccidersi è da pazzi  
sia col ferro o col velen.  
Voi dovete star nel mondo,

---

<sup>36</sup> Ilaria Bonomi nel saggio *“Prima la musica, poi le parole”*. Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del '700 nota la presenza nell'aria di Eleonora tali termini di stampo metastasiano, come *barbaro sen* e *ferro spietato* (Bonomi, 2010, p. 57).

voi che siete savia e bella,  
voi che avete un figlio in sen.

(Scena VII)

### 2.3.2.3 Il registro giocoso

Sul versante opposto si collocano le arie dal carattere dialogico e comico, che costituiscono la maggior parte della produzione di Casti, coerentemente con la natura del genere buffo. Tali arie sono composte sia in settenari e ottonari, sia in senari, quinari e in rari casi decasillabi con varie combinazioni polimetriche.

Questi brani presentano un'estensione variabile, spaziando da strutture sintetiche a composizioni sensibilmente più lunghe. Le strofe, spesso anisumeriche, possono comprendere fino a quattordici versi (nel caso di *Non era ancora, Re Teodoro in Venezia*, Atto II, XII). Tali strutture, benché talvolta così ampie da mettere in discussione la definizione stessa di strofa, sono sistematicamente chiuse da versi tronchi. L'impiego del *refrain* (o ritornello) risulta assai frequente.

Gli schemi rimici risultano più eterogenei rispetto alle arie esaminate nel paragrafo precedente. L'uso di versi sdruccioli irrelati o anarimi, è assai ricorrente; in rari casi, essi risultano persino rimati tra loro. Pur essendo solitamente riservata al finale di strofa, la rima tronca può ricorrere anche in altri punti della strofa, sebbene compaia solo eccezionalmente nel primo verso. Versi piani sia rimati sia sciolti trovano assai spesso una corrispondenza nelle rime interne o al mezzo dei versi precedenti o successivi; si riscontrano anche rime all'interno dello stesso verso oppure tra gli emistichi di due versi distinti<sup>37</sup>. La moltiplicazione degli elementi rimanti rispecchia la propensione del genere buffo per il gioco di suoni e onomatopee.

Il lessico di tali brani di solito non è caratterizzato da un registro aulico, ma include spesso interiezioni e termini tipici di un linguaggio "basso" e colloquiale.

---

<sup>37</sup> Sotto la categoria di "rime" vengono incluse sia quelle perfette sia quelle imperfette (ovvero le assonanze e le consonanze).

L'aria comica *Che ne dici tu Taddeo* (*Re Teodoro in Venezia*, Atto I, IV) costituisce un chiaro esempio di forma breve. Consiste di quattro strofe di ottonari con uno schema rimico AXAX XXX BBDD AX caratterizzato per la presenza di un *refrain* posto in apertura e in chiusura. Quest'aria è citata da Gallarati come modello di ironia sviluppata attraverso paronomasie e "giochi verbali" (Gallarati, 1984, p. 158):

#### TADDEO

Che ne dici tu, Taddeo?  
È un birbante? è un conte? è un re?  
Qual Berlich, qual Asmodeo  
mi dirà chi diavol è?

Egli è un re; se re non è  
perché mai chiamarlo re?  
Qua v'è certo il suo perché.

Ma l'entrate non son troppe...  
re di picche, o re di coppe.  
Ma l'entrate non son ricche  
re di coppe, o re di picche.

Qual Berlich, qual Asmodeo  
mi dirà chi diavol è?

L'aria si caratterizza per l'elevata frequenza di versi tronchi, i quali generano molteplici rime interne. La seconda strofa, in particolare, è composta esclusivamente da versi di questo tipo. Nel suo primo verso si osserva una struttura chiastica, in cui sette parole su otto sono monosillabi e cinque di esse sono legate tra loro da rime (*Egli è un re; se re non è*).

Nella terza strofa, la presenza di rime al mezzo che coinvolgono i termini *coppe* e *picche* (vv. 9 e 11) accentua il gioco delle figure retoriche: il brano è costruito sul parallelismo sintattico, all'interno del quale agiscono l'anafora, il chiasmo e l'allitterazione, che insieme conferiscono al testo un ritmo martellante.

I giochi fonici del brano offrono a Paisiello uno spunto compositivo che il maestro traduce in una fitta serie di ripetizioni musicali.

All'interno del medesimo atto (Scena VI) si incontra inoltre la breve aria del catalogo di Gafforio; un modello, che troverà il suo esito più famoso nel *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte, attraverso la celebre aria di Leporello.

#### GAFFORIO

*(cava di tasca un fascio di carte)*

Queste son lettere  
scritte in inglese,  
questi capitoli  
stesi in francese;  
patti, prammatiche,  
trattati autentici,  
editti ed ordini,  
e atti di regia  
autorità.

*(cava di tasca un gran sigillo)*

Mira di Corsica  
l'armi e il sigillo;  
osserva, esamina:  
per tutto scorgonsi  
le marche e i titoli  
di maestà.

*(parte)*

L'aria è formata di due strofe di quinari con gli schemi aBcBdefGX hIlMcX, strutture contraddistinte da una fitta presenza di versi sdrucchioli sciolti; la corrispondenza riscontrabile tra *titoli* e *capitoli* non produce, un effetto di rima, dal momento che i due termini si trovano a una distanza troppo considerevole. Il numero è caratterizzato dal ricorso a tali figure retoriche, quali l'anafora, il parallelismo, l'ansindeto e il polisindeto.

La breve cavatina di Lipi, *Cavallo, Cavallo (Cublai, gran Can de' Tartari, Atto I, scena IX)*, è composta in senari e si articola in una singola sestina con lo schema AAXBBX:

#### LIPi

Cavallo, cavallo,  
finiam questo ballo  
e questo saltar,  
o col mazzafrusto  
ti frusto, t'aggiusto,  
t'insegno a trottar.

Attraverso le rime al mezzo (*cavallo-ballo, mazzafrusto-frusto*), si sviluppa l'effetto di un'allitterazione dei suoni consonantici *l* e *st*. Inoltre, si nota il ricorso all'asindeto (*ti frusto, t'aggiusto, t'insegno a trottar*).

Per contro, numerose arie presentano un'estensione maggiore, articolandosi in ampie sezioni strofiche o in nutriti blocchi di versi. L'aria di Cublai, *Vien quà, figliuola mia* (Cublai, *gran Can de' Tartari*, Atto I, III), si configura come un'aria d'azione, tipica del genere buffo. L'aria segue il filo dei pensieri del personaggio. Cublai alterna le parole rivolte alla futura nuora a continui "a parte", nei quali rivela i suoi veri pensieri e cerca di tenere a bada l'attrazione che prova per lei. Si nota, inoltre, l'ampio ricorso all'aposiopesi, un dispositivo che riflette il confuso flusso di pensieri del personaggio e mima efficacemente le dinamiche del discorso parlato<sup>38</sup>.

Salieri esprime il proprio giudizio su questo brano nel modo seguente:

...è pure un misto di serio e scherzante, ma il poeta sostiene il carattere sempre bizzarro del personaggio che la canta e la musica deve secondarlo, e lo seconda molto bene.

(cit. Angermüller 2012, p. 160)

CUBLAI (*scende dal trono*)

Vien quà, figliuola mia.  
Bella fisionomia!  
Sì vieni qua, ragazza:  
prendi gli amplessi miei.

---

<sup>38</sup> Tuttavia, come evidenziato da Fabio Rossi (2005, p. 155), la riproduzione dei meccanismi del parlato nei testi teatrali non è mai una copia fedele della realtà, ma subisce sempre un necessario processo di stilizzazione artistica.

Di Gengiscan la razza  
 perpetuar... (Cospetto!  
 È proprio un bel visetto.)  
 Di Gengiscan la razza  
 perpetuar tu déi.  
 Scorda il primier tuo padre;  
 or figlia mia sei tu.  
 Il ciel, che sposa e madre  
 del Can dei Can t'ellesse,  
 darti, se ancor volesse,  
 or non potria di più.  
 (Oh se potessi adesso  
 nubile farmi io stesso!  
 Via... tali idee sconvengono:  
 non ci pensiam di più.)  
 E figlia e sposa e madre  
 sarai dei can mogolli,  
 e per tal fine io volli  
 che fossi tu condotta  
 dal Gange al Cambalù.  
 (Superba ragazzotta!  
 Quasi mio figlio invidio...  
 Via: tali idee sconvengono.  
 Non ci pensiam di più.)

Il brano si articola in un consistente blocco di settenari, organizzati in strofe anisonumeriche con uno schema rimico variabile (AABX BCCBX DYDEEY FFgY DHHIY ILgY). Sul piano linguistico, il testo si distingue per un registro colloquiale, caratterizzato da espressioni propri del linguaggio parlato, frequenti ripetizioni ed esclamazioni. Si nota, ad esempio, l'esclamazione *Cospetto!*, che trae origine dal teatro goldoniano e mantiene la sua vitalità nella tradizione librettistica fino a Rossini e Verdi (Serianni, 2002, pp. 140-141).

Tornando a *il re Teodoro in Venezia*, di particolare interesse è l'aria *Non era ancora* (Atto II, XII). Composta da trentasei versi quinari, l'aria deve la sua originalità

all'elevato uso di versi sdruccioli, che si alternano a versi piani rimati. Il brano si articola in quattro strofe di lunghezza variabile (anisonumeriche), ciascuna delle quali è chiusa da un verso tronco.

#### TEODORO

Non era ancora  
sorta l'aurora,  
allor che i languidi  
miei sensi un torbido  
sonno letargico  
tutti ingombrò.  
Ed ecco apparvemi  
spettro terribile,  
che smunto e pallido,  
con occhi lividi  
qual chi dimagrasi  
per gran digiuni,  
catene e funi  
in man tenea,  
e pallio ed abito,  
veste e calzoni  
tessuti avea  
di citazioni,  
di conti e d'obblighi  
e pagherò.  
Corona e scettro  
sugli occhi fransemi  
l'orribil spettro;  
indi volgendomi  
sguardo funereo:  
“Io sono il debito”  
alto gridò;  
poscia per l'aere  
si dileguò.

Un forte palpito  
le membra scossemi  
e il sonno ruppemi;  
e più nell'animo  
da quel momento  
non ho contento,  
pace non ho.

L'adozione di un metro breve, unita al ricorso a versi sdruciolli sciolti e a periodi lunghi, asseconda il senso di angoscia che caratterizza il brano. Paolo Gallarati in *Musca e Maschera* riconosce in questa aria “il tono da ballata romantica” dovuta all’influenza dell’*opéra comique* francese su Casti (Gallarati, 1984, p. 159).

Nelle arie di registro giocoso, Casti ricorre talvolta a un *refrain* che delimita le strofe. Lo abbiamo visto nell'aria di Taddeo, dove il ritornello incornicia il testo comparando nella prima strofa e dopo l'ultima.

Un esempio di un *refrain* che termina ogni blocco di versi si trova nel *Teodoro in Corsica*, precisamente nell'aria di Bertaccio *Riflettiamo, o miei pensieri* (Atto II, VIII). Il brano è composto da tre strofe anisomeriche di ottonari (AABCBDXX EEDXX EDDXX); ogni strofa termina con un *refrain* che si raccorda alla sezione principale con un doppio legame: una rima baciata tra gli ultimi due versi (*birbon-buffon, profession-buffon*), e una rima al mezzo che collega l'ultimo verso all'antepenultimo (*nascondo-mondo, vagabondo-mondo*):

#### BERTACCIO

Riflettiamo, o miei pensieri,  
chi son oggi, e chi fui ieri:  
oggi son barone e sposo,  
consigliere, tesoriere,  
ed in grado luminoso.  
Ieri fui, non lo nascondo,  
una specie di birbon.  
Questo mondo è pur buffon.  
  
Ed il degno mio compagno

che d'un regno or fe' guadagno  
poco pria di vagabondo  
fea la nobil profession.  
Questo mondo è pur buffon.

Ma chi sa che in pochi giorni  
non si torni a far nel mondo  
il mestier di vagabondo,  
il mestiero di birbon!  
Questo mondo è pur buffon!

Le altre rime al mezzo che si riscontrano sono *consigliere-tesoriere* (v. 4), *degno-regno* (vv. 9 e 10) e la rima quasi identica *mestier-mestiero* (v. 16 e v. 17). Inoltre, nei versi 9 e 10 sono presenti le consonanze *degno-compagno* e *regno-guadagno* che generano l'allitterazione della nasale palatale. Nei versi 6 e 7, 16 e 17 le assonanze *nascondo-birbon* e *vagabondo-birbon* contribuiscono al gioco di suoni *-on*, *-ond*, *-bond*, *-bon* che per un effetto ancor più marcato si unisce all'allitterazione della consonante *b*.

Il registro giocoso investe anche la dimensione amorosa, che si manifesta soprattutto nelle arie di Lisetta e Sandrino, in *Re Teodoro in Venezia*, scritte in metri brevi (quinari e senari).

L'aria di Lisetta *O giovinette innamorate* (Atto I, IV), già analizzata nel paragrafo precedente, è costruita sull'alternanza con il coro per poi evolvere in forma di duetto con Sandrino. Gallarati riconduce l'alternanza tra brani solistici e interventi corali all'influenza sulla produzione di Casti dell'*opéra-comique* francese (Gallarati, 1984, p. 159).

Il brano, composto in forma di una canzonetta (ABBX ACCX DEEX DFFX), è intriso di motivi tipici della poesia pastorale e si distanzia nettamente dalle arie sentimentali di stampo serio, privilegiando una dimensione più leggera:

LISETTA

O giovinette  
innamorate,  
deh mi spiegate  
che cos'è amor.

Se sia diletto,  
se sia martire,  
io ben capire  
non posso ancor.

CORO DI DONZELLE

O giovinette  
innamorate,  
deh ci spiegate  
che cos'è amor.

LISETTA

Il mio Sandrino  
quando non vedo,  
allora io credo  
che sia dolor.  
Se a me vicino  
spiega il suo affetto,  
gioia e diletto  
lo credo allor.

CORO DI DONZELLE

O giovinette  
innamorate,  
deh ci spiegate  
che cos'è amor.

Il secondo esempio è l'aria di Sandrino, *Voi, semplici amanti* (Atto II, VII). Simile alla precedente per stile, il brano si sviluppa in quattro strofe con uno schema rimico semplice (ABABX CDCDX EEFFX ABBX) e riprende i temi della poesia anacreontica, trattando l'amore con la leggerezza tipica di quel modello:

SANDRINO

Voi, semplici amanti

che a donne credete,  
son tutte incostanti:  
l'esempio vedete,  
specchiatevi in me.  
Il moto dell'onda,  
il soffio dell'aria,  
la tremola fronda  
sì lieve, sì varia,  
sì instabil non è.  
Eppur francamente  
le udite sovente  
vantar fido core,  
parlarvi d'amore,  
promettervi fè.  
Voi semplici amanti  
che a donne credete,  
da lor rivolgete  
sollecito il piè.

#### 2.3.2.4 Arie polimetriche

Le arie polimetriche nel corpus di Casti per la maggior parte appartengono al registro giocoso, che è la conseguenza del fatto che la libertà formale era sconosciuta al genere serio. In ogni aria di questo tipo, il mutamento metrico non è mai casuale, ma risponde a precise esigenze drammatiche e funzioni specifiche all'interno del testo.

La tabella seguente riassume le arie polimetriche presenti nelle opere di Casti esaminate in questo studio, illustrandone le diverse funzioni drammatiche.

| Aria                                                                             | Cambio di metro                        | Funzione                                                                                                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Se voi bramate (Re Teodoro in Venezia, Atto I, XI, Belisa)</i>                | Quinario > senario                     | Contrapposizione tra i metodi di conquista della donna efficaci (elenco positivo) e i comportamenti fallimentari (elenco negativo).                                                                                                                |
| <i>Per onor farmi ammazzare! (Re Teodoro in Venezia, Atto II, XI, Taddeo)</i>    | Ottonario > senario                    | Passaggio dall'esitazione e il dubbio alla risolutezza.                                                                                                                                                                                            |
| <i>Questo squallido soggiorno (Re Teodoro in Venezia, Atto II, XIX, Teodoro)</i> | Alternanza di ottonari e quadrisillabi | L'alternanza libera tra ottonari e quadrisillabi produce un effetto di singulto, restituendo l'immagine di un pensiero frammentato sotto il peso della sventura. Le parole-rima poste nei quadrisillabi assumono un particolare rilievo semantico. |
| <i>È ver che a nascer donna (Teodoro in Corsica, Atto I, X, Rodegonda)</i>       | Settenario > quinario                  | Dalla descrizione del proprio carattere alla conclusione risoluta e la                                                                                                                                                                             |

|                                                                                      |                                                          |                                                                                                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                      |                                                          | sfida contro i propri oppositori.                                                                                                              |
| <i>Ah, se dell'armi (Teodoro in Corsica, Atto II, V Rodegonda)</i>                   | Quinario > senario,<br>> endecasillabo,<br>> decasillabo | Il ritmo spezzato mima l'affanno di chi è sotto attacco; il recupero della dignità (endecasillabo) sfocia nella fierezza finale (decasillabo). |
| <i>Che risolvo... qual consiglio (Teodoro in Corsica, Atto II, XVII: Teodoro)</i>    | Ottonario > senario                                      | Dall'esitazione alla risolutezza.                                                                                                              |
| <i>L'ho scampata brutta assai (Teodoro in Corsica, Atto II, XX Bertaccio)</i>        | Ottonario > decasillabo                                  | Dallo sdegno ironico alla concitazione della fuga precipitosa.                                                                                 |
| <i>Più dell'argento (Cublai, gran Can de' Tartari, Atto I, XI: Memma)</i>            | Quinario > decasillabo                                   | Struttura a canzonetta: la saggezza popolare delle quartine si scioglie nel <i>refrain</i> di gioia personale.                                 |
| <i>Soffrir non so, né voglio (Cublai, gran Can de' Tartari, Atto I, XIV, Alzima)</i> | Settenario > quinario                                    | Dallo sdegno nobile e fermo alla confessione di delusione, amarezza e inquietudine.                                                            |
| <i>M'inganno se vedo (Cublai, gran Can de' Tartari, Atto II, V Orcano)</i>           | Senario > settenario                                     | Contrasto tra la confusione del presente e il rimpianto per il passato.                                                                        |
| <i>Ascolta, figlia cara (Cublai, gran Can de' Tartari, Atto II, VI, Memma)</i>       | Settenario > un verso endecasillabo nel <i>refrain</i>   | Struttura a canzonetta: l'endecasillabo rallenta il ritmo per conferire la massima autorevolezza alla raccomandazione finale.                  |

|                                                                               |                         |                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Oggi Roma non è più</i><br>( <i>Catilina</i> , Atto I, III,<br>Catone)     | Ottonario > decasillabo | Dal lamento per la<br>decadenza presente alla<br>risolutezza guerresca e<br>nobile.         |
| <i>Amo esser splendida</i><br>( <i>Catilina</i> , Atto I, VII,<br>Fulvia)     | Quinario > settenario   | Da vanità superficiale e<br>esitazione (quinario) alla<br>decisione finale<br>(settenario). |
| Ecco il popolo adunato<br>( <i>Catilina</i> , Atto I, XIII,<br>Cicerone)      | Ottonario > senario     | Da riflessione, esitazione e<br>timore comici alla<br>risolutezza e al coraggio.            |
| <i>Via largo, ragazzi</i> (Prima<br>la musica e poi le parole,<br>VI, Tonina) | Senario > settenario    | Dalla leggerezza giocosa<br>alla parodia del tema<br>tragico della morte.                   |

Dalla tabella emergono le seguenti conclusioni:

1. Il passaggio frequente da metri più lunghi (ottonario/settenario) a metri più brevi e rapidi (senario/quinario) in quasi tutti i casi serve a segnalare il momento in cui il personaggio smette di dubitare e decide di agire.
2. Il verso breve accelera il ritmo della scena e porta alla conclusione dell'aria con energia.
3. In alcuni casi il metro più breve accompagna i temi “leggeri” o di carattere “positivo”, mentre il passaggio a un metro più lungo serve a sottolineare un cambiamento verso temi più “seri” o con un tono di negatività.
4. Il cambio di metro serve per distinguere le strofe dal *refrain*, dando al brano l'andamento di una canzonetta popolare.
5. Il cambio di metro serve per accompagnare l'azione drammatica, asseconda il mutamento dei sentimenti e la gestualità dei personaggi, dando corpo all'azione scenica e fornendo al compositore la possibilità di riflettere questi cambiamenti nella musica.

Una particolare attenzione merita l'aria di Rodegonda *Ah, se dell'armi* (*Teodoro in Corsica*, Atto II, V), composta in quattro metri diversi.

## RODEGONDA

Ah, se dell'armi  
vi riuscì privarmi  
l'intrepidezza mia m'è ancor rimasta,  
e per farvi tremar questo sol basta.  
Lungi, indegni, scostatevi: io stessa  
con piè franco, con anima forte  
so di morte i perigli incontrar.  
Vado sì, ma tu padre inumano  
tenti invano quest'alma espugnar.

*(I sgherri vanno addosso a Rodegonda che si difende disperatamente, ma finalmente vien sopraffatta dal numero, le cade il ferro di mano e vien disarmata; i sgherri vogliono allora arrestarla, ma ella li respinge, e dopo l'aria entra circondata dai medesimi).*

Quest'aria, al pari della maggior parte dei brani di tono eroico o serio scritti da Casti, trae la propria carica ironica dalle circostanze comiche in cui si sviluppa l'azione, e in questo caso specifico dal rovesciamento dei ruoli: a pronunciare queste parole è un personaggio femminile che agisce con piglio maschile. Tale contrasto è ulteriormente marcato dalla condotta della sorella di Rodegonda: la sua risposta alla minaccia dell'incarcerazione è così esasperata che culmina in uno svenimento.

Il mutamento metrico asseconda il progredire dell'azione drammatica. L'aria si apre con un quinario e un senario: metri brevi che esprimono l'affanno del personaggio impegnato a difendersi. Seguono tre endecasillabi che, con il loro andamento più disteso, assecondano il recupero della dignità e la ripresa del respiro. Infine, i quattro decasillabi conclusivi, dal ritmo martellante e regolare, riflettono la fierezza e la risolutezza finale del personaggio.

Si osserva come il cambio di metro non coincida con i confini delle strofe: pare che non ci sia una struttura precostituita del discorso, come se la protagonista reagisse in modo immediato agli eventi. Ogni variazione metrica aderisce puntualmente ai momenti descritti dalle didascalie: i primi due versi corrispondono all'istante in cui *le cade il ferro di mano e vien disarmata*; i due successivi al momento in cui Rodegonda respinge gli sgherri; i cinque versi finali precedono invece l'uscita di scena, quando la donna *entra [nella prigione] circondata dai medesimi*.

Risulta altrettanto interessante l'analisi dell'aria di Bozzone *Come il medico al polso conosce* (*Cublai, gran Can de' Tartari*, Atto II, XI). Questo brano non è stato incluso nella tabella poiché solo la partitura presenta una variante polimetrica rispetto alle versioni isometriche del libretto edite da Bonora (1998) e Angermüller (2012). In questa aria, il personaggio si rivolge direttamente ad Alzima, vantando la propria capacità di leggere nel profondo l'animo della donna: nonostante i tentativi della principessa indiana di negare i propri sentimenti, Bozzone dichiara con sicurezza di aver smascherato il suo amore segreto per Timur.

#### BOZZONE

Come il medico al polso conosce  
del malato i sintomi e l'angosce;  
come al fiuto il buon cane di caccia  
della quaglia conosce la traccia;  
così appena una femmina adocchio  
scopro e penetro a un sol batter d'occhio  
ciò che pensa, nè appar al di fuor.

Le proteste che fai giovan poco  
per celar l'amoroso tuo fuoco,  
chè lo sguardo d'un uomo di mondo  
fin nel fondo ti legge del cuor...

Il tuo aspetto, ogni moto, ogni detto,  
quei furtivi interrotti respiri,  
quegli incerti inquieti desiri,  
tutti dicono ch'ardi d'amor.

Il tuo aspetto dice: ardo!

Ogni detto dice: ardo!

Quei respiri interrotti, furtivi, inquieti, incerti...

Son volpe vecchia,

conosco il mondo, son del mestiero,

né creder mi si fa bianco per nero.

ardi d'amor.

Mentre la prima parte dell'aria segue un ritmo regolare in decasillabi, i sette versi aggiunti dopo cambiano stile: la misura delle frasi varia e lo schema delle rime si interrompe. La ripetizione continua del verbo *ardere* e il modo in cui Bozzone ribadisce la propria autorità (*son volpe vecchia, son del mestiere*) servono a stringere il cerchio intorno alla sua vittima. Questa irregolarità ritmica avvicina il canto al linguaggio parlato, permettendo al cantante di muoversi con naturalezza e rendendo la scena più vivace; allo stesso tempo, garantisce al compositore una maggiore libertà creativa.

In conclusione, emerge con chiarezza come per Casti le soluzioni formali dell'aria siano dettate da precise ragioni espressive e di contenuto.

La posizione del brano solistico all'interno della scena risponde alle esigenze drammatiche. In particolare, arie collocate all'inizio della scena si configurano spesso come uno strumento per la presentazione dei personaggi.

Esiste un legame funzionale che connette la struttura metrica e rimica, l'organizzazione strofica, selezione di specifiche figure retoriche e soluzioni lessicali a un preciso obiettivo stilistico. In particolare, la forma dell'aria col *da capo* e il prevalente ricorso al settenario vengono recuperati per dar voce alle parti serie e veicolare temi apparentemente nobili, ma talvolta orientati alla parodia. Come opportunamente notato da Gabriele Muresu,

[...] il bersaglio [della parodia riscontrabile nei libretti castiani] più centrabile [è] proprio quello del melodramma serio, di cui, con astuto mascheramento, vengono contraffatte in particolare le componenti eroica e patetica, ma in forme così leggere e garbate che, oltre a risultarne accresciuta l'efficacia satirica, la parodia è spesso equivocabile con una volontà di mimesi dell'opera metastasiana.

(Muresu, 1978, pp. 17-18)

Tuttavia, non si tratta di una prassi innovativa rispetto al retroterra dell'opera buffa precedente: come già osservato nel paragrafo dedicato al contesto settecentesco, il genere giocoso si distinse per una nativa propensione alla parodia letteraria e musicale. A questo riguardo, già Goldoni ricorreva ampiamente al travestimento parodico delle arie metastasiane, come testimonia il caso della *Diavolessa* intonata da Galuppi<sup>39</sup> (Strohm, 1991, p. 270). Se da un lato si può supporre, però, che nella produzione di Casti questa parodia assuma un carattere meno esplicito, dall'altro è evidente come le arie di stampo

---

<sup>39</sup> Si pensi all'aria del Conte nell'atto I, scena XIII che — a differenza di quella di Falco, discussa in nota nel paragrafo sulle arie — è affidata a un personaggio nobile e non contiene elementi formali comici.

metastasiano vengano affidate anche a personaggi non nobili, uscendo dai binari della tradizione goldoniana.

L'adozione di schemi polimetrici risponde alla necessità di assecondare cambi di soggetto, di atmosfera o di umore, nonché per distinguere il *refrain*.

Allo stesso tempo, in perfetta coerenza con le convenzioni del genere comico, si osserva una marcata libertà sia nella distribuzione delle arie all'interno del tessuto scenico, sia nella struttura formale e nelle soluzioni metriche e stilistiche dei numeri prettamente buffi. A livello testuale, questa spregiudicatezza formale emerge nella spiccata variabilità nell'estensione di tali numeri, nell'adozione del *refrain*, nell'uso di espedienti fonici — basati in particolare su una fitta rete di rime interne — e, non da ultimo, nel ricorso al registro parlato.

## 2.4 L'articolazione dei numeri collettivi

Dopo aver esaminato la struttura e la funzione drammatica delle arie, l'attenzione si sposta ora sui numeri collettivi. In questo paragrafo verranno analizzati i pezzi chiusi che coinvolgono una pluralità di voci, dai duetti fino alle complesse architetture dei finali concertati.

### 2.4.1 I duetti

La disamina dei brani d'assieme si apre con la sezione dedicata ai duetti, intesi come le forme più elementari di numero collettivo.

Il corpus analizzato comprende complessivamente 27 duetti, la cui distribuzione tra le opere e gli atti è così articolata:

- *Il re Teodoro in Venezia*: cinque duetti (quattro nel primo atto, uno nel secondo);
- *Il re Teodoro in Corsica*: otto duetti (uno nel primo atto, sette nel secondo);
- *Cublai, gran Can de' Tartari*: tre duetti (due nel primo atto, uno nel secondo);
- *Catilina*: otto duetti (tre nel primo atto, cinque nel secondo);
- *Prima la musica e poi le parole*: tre duetti.

La distribuzione vocale dei ventisette duetti rivela un predominio delle combinazioni uomo-donna e uomo-uomo, con dodici occorrenze ciascuna; al contrario, il duetto tra due donne appare come una soluzione rara, ricorrendo in sole due occasioni.

I duetti d'amore rappresentano una categoria significativa per comprendere la stilistica di Casti. In questo tipo di numeri i due amanti danno voce ai propri affetti secondo un modulo strutturale specifico: una sezione iniziale a repliche alternate seguita da una conclusione a voci unite. All'interno del genere comico, il registro linguistico può oscillare tra un carattere elevato e aulico (che guarda, senza dubbio, il modello serio) e un tono più lieve o dichiaratamente buffo.

La ricorrenza dei duetti d'amore nei libretti esaminati è limitata a sette casi:

- *Re Teodoro in Venezia*: Atto I (scene IV e XV);

- *Re Teodoro in Corsica*: Atto I (scena XVI);
- *Cublai, gran Can de' Tartari*: Atto I (scena V);
- *Catilina*: Atto I (scena VI) e Atto II (scena I).

Ogni numero si caratterizza per diverse declinazioni stilistiche e formali. Sotto il profilo metrico, nei duetti sopra elencati prevale l'uso del settenario (tre occorrenze), seguito dal quinario (due) e dall'ottonario (un solo caso).

Nella scena IV del primo atto di *Re Teodoro in Venezia* si colloca il duetto d'amore di Lisetta e Sandrino. Paolo Gallarati (1984, p. 159) evidenzia in questo numero l'influenza dell'*opéra-comique*: il brano, strutturato inizialmente come un'aria di Lisetta, evolve in un dialogo a due ritmato dagli interventi del coro. La ripetizione del ritornello per tre volte conferisce al pezzo la fisionomia di una canzone strofica popolare, all'interno della quale i due amanti, entrambi di estrazione non nobile, confessano, in forma giocosa, i reciproci sentimenti:

SANDRINO

Amor che sia  
se vuoi sapere,  
Lisetta mia,  
odil da me.  
È un garzoncello  
che ama il piacere,  
è dolce e bello,  
somiglia a te.

LISETTA E SANDRINO

Ai dolci palpiti  
ch'io provo in seno  
or sento appieno  
amor cos'è.

CORO DI DONZELLE

O giovinette

innamorate,  
or imparate  
amor cos'è.

Modellata sull'aria iniziale di Lisetta, la replica di Sandrino si compone di due quartine di quinari, caratterizzate dalla successione di versi piani con un verso finale tronco. Tuttavia, a variare è l'assetto rimico: se nel brano di Lisetta si riscontra lo schema ABBX ACCX, l'intervento di Sandrino presenta la struttura ABAX CBCX. La replica d'insieme di Sandrino e Lisetta presenta una quartina aperta da un verso sdrucchiolo sciolto (l'unica occorrenza di questo tipo in tutto il numero) e caratterizzata da una rima baciata tra i due versi intermedi (il secondo e il terzo).

La scena XV presenta un altro duetto che si pone in netto contrasto con quello di Sandrino e Lisetta. In questo brano Belisa, descritta nell'elenco dei personaggi dell'opera come una "giovane venturiera", piega alla propria volontà il "gran sultano deposto" Acmet, uomo dall'indole altera ma soggiogato dall'amore per lei. Il duetto si distingue per un tono marcatamente comico, scaturito proprio dal ribaltamento dei ruoli tra i due protagonisti. Si riportano di seguito i versi conclusivi del duetto:

BELISA

Chi amante mio vuol essere  
a modo mio dèe far.

ACMET

Con te, ragazza indocile,  
io temo d'impazzar.

*(Insieme)*

BELISA

Vedete che le femmine  
se daddover s'impegnano  
a modo lor degli uomini  
san l'indole cangiar.

## ACMET

Or veggo che le femmine  
se daddover s'impegnano  
a modo lor degli uomini  
san l'indole cangiar.

Sotto il profilo macrostrutturale, il duetto si ripartisce in una sequenza di cinque blocchi strofici di settenari. L'esordio è affidato a due terzine intonate in alternanza da Belisa e Acmet, costituite da due versi sdrucchioli sciolti anarimi e da un tronco finale; a esse fa seguito una strofa di cinque versi intonata da Belisa, ordita su quattro sdrucchioli sciolti e sigillata da un'analogia clausola tronca. La quartina successiva, affidata ad Acmet, è interamente costituita da versi sdrucchioli sciolti e si conclude con un verso tronco. Segue una seconda quartina — ripartita equamente con due versi pronunciati da Belisa e due da Acmet — costruita sull'alternanza sistematica tra uscite sdrucchiole sciolte e tronche rimate. La quartina conclusiva, infine, risulta formata da tre settenari sdrucchioli sciolti e da una clausola tronca finale. Tutti i versi tronchi condividono la medesima rima finale. L'impiego del verso sdrucchiolo, soprattutto in una simile quantità, rappresenta una rarità nel repertorio dell'opera seria metastasiana, configurandosi piuttosto come un tratto stilistico tipico dell'ambito comico (Fabbri, 2007, p. 71).

D'ironia è intrinso anche il duetto di Rodegonda e Ciaferro (*Re Teodoro in Corsica*, Atto I, XVI). I due protagonisti si distinguono per un temperamento iperbolicamente deciso; Ciaferro, in particolare, viene descritto come un uomo dall'*indole feroce*. La coppia rispinge l'idea di un affetto *languido* e *molle*: per loro l'amore è un sentimento nobile e fiero. Attraverso questa caratterizzazione, Casti ridicolizza i *cliché* dell'opera seria, in cui il duetto d'amore viene solitamente risolto con toni eccessivamente patetici e sentimentali.

## RODEGONDA

Amor non è un affetto  
A questo cor straniero,  
Ma ignoto è a questo petto  
Languido e molle amor.

## CIAFERRO

La tenera bellezza  
Ha li suoi pregi, è vero,  
Ma nobile fierezza  
Ha pregi assai maggior.

(Re Teodoro in Corsica, Atto I, XVI, frammento  
dal duetto)

Sotto il profilo metrico, il numero è strutturato in cinque quartine di settenari con chiusa tronca preceduta da tre versi piani. Sul piano rimico, si osserva un cambio di configurazione delle rime: dopo i due blocchi iniziali in ABAX, le tre quartine finali mantengono stabilmente la formula ABBX. La successione delle quartine prevede un'alternanza tra i due interlocutori, fino all'ultima strofa che viene cantata da entrambi, fungendo da sezione d'insieme conclusiva.

Un duetto d'amore di impronta schiettamente seria si incontra nella scena V del primo atto di *Cublai, gran Can de' Tartari*. Qui i protagonisti, Alzima e Timur, nel confessare per la prima volta i propri sentimenti, si delineano come le figure più vicine alla categoria dei personaggi “seri” all'interno del corpus castiano analizzato. Il linguaggio si mantiene su un registro elevato, attingendo a quel repertorio di formule auliche tipiche della lezione metastasiana:

## ALZIMA

Deh! Perché mi guardi e poi  
Chini a terra i sguardi tuoi;  
Parlar tenti, e dubbi accenti  
Tronchi poi con un sospir?

## TIMUR

Se t'avvedi omai sì tardi  
Dei sospetti e degli sguardi,  
Lascia ch'io nel petto mio  
Celi il tacito martir.

ALZIMA

Quali rimproveri e querele!

TIMUR

Ah se fossi men crudele...

ALZIMA

Io crudel!

TIMUR

Mia vita...

ALZIMA

Ah taci!

TIMUR

Deh! Perdona i detti audaci.

D'amor nasce e tema e ardir.

ALZIMA

*(con aria confusa)*

Pensar dèi chi son... chi sei...

TIMUR

*(riprendendo un po' d'ilarità)*

Ah! Se plachi il tuo rigore,

Il mio cuore altro non brama.

ALZIMA E TIMUR *(insieme)*

Finger sempre con chi s'ama

È un tormento da morir.

L'avvio del duetto tra Timur e Alzima si articola in due quartine di ottonari (schema AABX CCDX, con versi *A* e *X* tronchi). Il brano procede poi con due strofe di cinque versi ciascuna (EEFFX e GHIIX, con la terminazione *X* tronca): nella prima di

esse si riscontra una forte frammentazione dialogica dovuta all'uso di versi spezzati tra i due interlocutori, mentre nella seconda gli ultimi due versi vengono intonati da entrambi i personaggi. Dal punto di vista drammatico, la struttura formale del duetto asseconda l'azione: dalla sezione iniziale in cui i personaggi a vicenda esprimono le proprie opinioni e i rispettivi sentimenti si passa alla spiegazione appassionata; verso la fine del brano, dal contrasto iniziale si giunge a una conclusione unitaria e pacificata.

I due duetti d'amore tra Curio e Fulvia nel *Catilina* (Atto I, VI e Atto II, I) sono incentrati sul tema dell'amore non corrisposto. Entrambi i duetti si mantengono su un registro stilistico elevato; tuttavia, le battute conclusive del duetto nel primo atto lasciano emergere una chiara sfumatura sarcastica:

CURIO

Odi la perfida  
Come favella!  
Non crederebbesi  
Io reo, non ella?  
Oh troppo facile  
Folle amator!

FULVIA

Che nobile amante!

CURIO

Che donna costante!

FULVIA e CURIO

Chi vide di quello  
Più onesto, più bello,  
Più tenero cuor.

(*Catilina*, Atto I, VI, frammento dal duetto)

Questo duetto è interamente composto in quinari. La struttura iniziale si articola in due ampie sezioni rispettivamente di nove e sei versi, affidate in successione a Fulvia

e a Curio, per poi concludersi con una strofa di cinque versi. In quest'ultima parte, i due personaggi intonano prima un verso a testa, per poi far confluire i tre versi finali in un canto d'insieme. La sezione di Fulvia segue lo schema AXACCDDEX (dove *X* rappresenta il verso tronco); l'intervento di Curio si caratterizza invece per l'alternanza di uscite sdruciole e piane con l'uscita tronca finale (fGhGiX). La strofa conclusiva si articola infine in due rime bacciate piane e un verso tronco finale.

Nel secondo duetto tra Curio e Fulvia (Atto II, scena I), l'adozione del settenario spezzato per l'intera durata del brano non solo rende l'andamento più fluido e naturale, ma sottolinea l'urgenza e la concitazione del dialogo. Curio utilizza espressioni tipiche del repertorio serio che potrebbero dare inizio a un'aria, ma Fulvia ne neutralizza sistematicamente il registro, trasformando i *topoi* drammatici in un secco scambio di battute comiche:

CURIO

Parto.

FULVIA

Ma quando?

CURIO

Addio.

Pensa.

FULVIA

Pensai.

CURIO

Son io...

FULVIA

Un seccator, lo so.

CURIO

Crudel.

FULVIA

Le frasi solite.

CURIO

Sperar potrò?

FULVIA

Sì, spera.

CURIO

Porgimi...

FULVIA

Oh questo no.

*(Insieme)*

CURIO

E quanto ancor sì fiera  
pena soffrir dovrò?

FULVIA

E quanto ancor sì fiera  
Noia soffrir dovrò?

Il duetto si articola in due strofe dallo schema AAX e BcXcX, dove *X* indica i versi tronchi e *c* i versi sdrucchioli sciolti. Mentre i primi due versi della prima strofa sono spezzati in tre battute separate, nella seconda i tre versi iniziali sono divisi ognuno in due battute. Il brano si chiude infine con due strofe cantate insieme da entrambi i protagonisti, all'interno delle quali, tuttavia, ogni personaggio mantiene intatta la propria opinione.

Si riscontra una costante strutturale in tutti i duetti analizzati: la chiusa dei duetti è affidata al canto simultaneo delle due parti.

## 2.4.2 Dai terzetti ai finali concertati

Nel Settecento l'opera seria era costruita sull'alternanza tra recitativo e aria, quest'ultima intesa come quasi l'unica espressione della forma chiusa, data l'esclusione di inserti corali e rari duetti, perlopiù collocati al finale del II atto (Fabbri, 2007, p. 62)<sup>40</sup>. Se il recitativo costituiva il motore della vicenda narrativa, il pezzo chiuso si configurava come una parentesi di sospensione statica.

In tal senso, l'opera comica attuò una rivoluzione introducendo i pezzi d'assieme, in cui strutture musicali complesse si integravano con il progredire della vicenda (Coletti, 2017, p. 124). I primi esempi di tali brani di dimensioni assai ridotte (duetti e terzetti) si svilupparono all'interno della *commedejja pe mmuseca* napoletana (Gallarati, 1984, p. 114) che, integrandosi con l'esperienza degli intermezzi veneziani, diede vita al dramma giocoso (Gallarati, 1984, p. 97).

Una forma di brani d'assieme di particolare rilievo è rappresentata dai concertati<sup>41</sup>, la cui evoluzione e le cui caratteristiche saranno esaminate nel dettaglio, per poi approfondire l'approccio specifico adottato nei libretti castiani.

Già nella produzione di Goldoni, i concertati di più ampie proporzioni — posti in corrispondenza del culmine drammatico — vennero stabilmente riservati ai finali d'atto (in particolare a quello del primo) (Coletti, 2017, p. 124), con un'estensione generalmente contenuta; al contempo nei suoi libretti si riscontravano già alcuni casi in cui tali strutture comparivano all'inizio o al centro dell'opera (Gallarati, 1984, p. 140). I concertati goldoniani restavano tuttavia privi di un vero dinamismo, conservando quell'aspetto

---

<sup>40</sup> Paolo Fabbri in *Metro e canto nell'opera italiana*, inoltre, fa notare, che “Da Antigono in avanti (1743-1744) qualche ulteriore ensemble viene ad aggiungersi a quelli canonici: un secondo duetto (*Il re pastore*: uno ciascuno al termine dei primi due atti), un terzetto (*Nitteti*, II, 12), scene d'assieme come finale (*Antigono*, *Il trionfo di Clelia*, *Romolo ed Ersilia*)” (Fabbri, 2007, p. 62).

<sup>41</sup> Nell'Enciclopedia della Musica (1996) il *concertato* è definito come “brano piuttosto esteso ed elaborato, con intervento congiunto di più voci soliste e spesso del coro, collocato generalmente a conclusione di un atto”.

“burattinesco” evidenziato da Gallarati, che però si trasformava in un’architettura complessa una volta integrato con la musica (Gallarati, 1984, p. 140, p. 142). I personaggi erano ripartiti in tre categorie basate sull’estrazione sociale e sulla natura drammatica — “seri”, “buffi” e “di mezzo carattere” — a cui corrispondevano specifici registri linguistici e intonazioni musicali. All’interno dei concertati, tali livelli si sovrapponevano pur rimanendo chiaramente distinti e mantenendo la propria individualità stilistica dal punto di vista sia testuale, sia musicale (Gallarati, 1984, pp. 135-136).

Attorno agli anni Sessanta del Settecento, sembrò consolidarsi la tendenza ad aprire l’opera con un concertato (Blanchetti, 1984, p. 236), parallelamente a una progressiva estensione del numero di brani d’insieme collocati in posizioni intermedie, fenomeno che si osserva, ed esempio, nella produzione di Paisiello tra gli anni 1766 e 1776 (Blanchetti, 1984, p. 240).

Un’evoluzione cruciale avvenne con il *Socrate immaginario* di Lorenzi-Paisiello, 1775 (Gallarati, 1984, p. 146). In quest’opera, infatti, i concertati finali subirono una significativa dilatazione temporale, mentre l’apertura del primo atto fu affidata proprio all’introduzione concertata di sei voci.

Con i libretti di Casti, questa tendenza si accentuò ulteriormente: lo spazio concesso ai finali concertati si dilatò a tal punto da spingere l’autore a prediligere una struttura in soli due atti, distaccandosi dalla precedente tradizione che ne prevedeva tre (Gallarati, 1984, p. 159). In Casti si osserva inoltre la presenza di molteplici momenti concertati, dislocati in vari punti dell’azione, che possono coinvolgere da tre personaggi in su, arricchendo la tradizionale architettura del dramma giocoso. Tale innovazione morfologica aprirà la strada alla sperimentazione di Lorenzo Da Ponte e Mozart, i quali porteranno i concertati a un livello di estensione e dinamismo drammatico ancora superiore (Gallarati, 1984, pp. 159-161).

Paolo Gallarati, in *Musica e maschera*, individua, infatti, nel *Re Teodoro in Venezia* un momento di transizione fondamentale: l’opera di Casti e Paisiello anticipa soluzioni drammatico-musicali che avrebbero influenzato i grandi finali mozartiani delle *Nozze di Figaro*, andate in scena solo due anni più tardi (Gallarati, 1984, p. 160). Nel *Re Teodoro* sembra accentuarsi la tendenza a un progressivo distanziamento dalla tripartizione dei personaggi di stampo goldoniano, riconducibile al crescente “realismo psicologico e temporale” dei concertati d’azione della seconda metà del Settecento, nei quali le diverse parti tendono a fondersi in una rappresentazione drammatica più veritiera (Gallarati, 1984, p. 156). In quest’opera, lo stile poetico e musicale mostrano la

propensione a uniformare il linguaggio dei protagonisti in uno “stile medio”, sviluppando “le opposizioni linguistiche <...> dentro uno stesso personaggio” (Coletti, 2017, p. 129). Questa tendenza è già rintracciabile nel *Socrate immaginario*, e troverà sfocio nel realismo di Mozart (Gallarati, 1984, p. 160). Ciononostante, l'opera mantiene i tratti di un “divertimento teatrale, senza implicazioni realistiche eccessivamente conturbanti”: ne è un esempio il finale del primo atto (XVIII), in cui il concertato conserva una natura statica, basata su domande e risposte simmetriche con giochi fonici ed espedienti onomatopeici, “di stampo nettamente prerossiniano” (Gallarati, 1984, p. 160), e che hanno una lunga tradizione librettistica precedente<sup>42</sup>.

Come già osservato, i libretti di Casti concedono ampio spazio ai pezzi d'assieme; la rassegna che segue ne illustra la distribuzione:

| Titolo<br>dell'opera                | Atto | Scene interne                                           | Scene finali             |
|-------------------------------------|------|---------------------------------------------------------|--------------------------|
| <i>Il re Teodoro in Venezia</i>     | I    | I, IV, V, IX, XIV, XV, XIV                              | XVI, XVII,<br>XVIII      |
|                                     | II   | V, VIII, XIV, XVI                                       | XVII, XVIII,<br>XIX      |
| <i>Teodoro in Corsica</i>           | I    | I, X, XVI                                               | XVII                     |
|                                     | II   | III, XIII, XIV, XV, XVI, XIX,<br>XXI, XXII, XXIII, XXIV | XXV                      |
| <i>Cublai, gran Can de' Tartari</i> | I    | III, V, X, XI, XI*                                      | XVII, XVIII,<br>XIX      |
|                                     | II   | II, VIII, X, XIV                                        | XVI, XVII,<br>XVIII, XIX |

<sup>42</sup> Francesco Blanchetti nell'articolo “Tipologia musicale dei concertati nell'opera buffa di Giovanni Paisiello” osserva che “l'usanza di mettere in musica una serie di richiami onomatopeici <...> era piuttosto diffusa nell'opera buffa napoletana, già nella prima metà del Settecento” (Blanchetti, 1984, p. 253).

|                                        |    |                                  |                          |
|----------------------------------------|----|----------------------------------|--------------------------|
| <i>Catilina</i>                        | I  | II, VI, XII                      | XIV, XVII,<br>XVIII, XIX |
|                                        | II | I, V, VIII, IX, X, XI, XII, XIII | XV                       |
| <i>Prima la musica e poi le parole</i> |    | I, III, IV                       | XIV, IV                  |

\* *La ripetizione del numero della scena sta a indicare che quest'ultima ospita al suo interno più brani d'assieme.*

Di questi brani, 27 sono duetti e 8 sono terzetti, mentre i rimanenti consistono in pezzi d'assieme a più voci. Ogni atto dei cinque libretti presenta molteplici numeri collettivi in posizione interna (inoltre, entrambi i *Teodoro* si aprono proprio dal concertato). Fatta eccezione per *Prima la musica e poi le parole*, ogni atto include inoltre dei concertati ampi in posizione intermedia; tali brani si rintracciano, nello specifico, in:

- *Il re Teodoro in Venezia*: Atto I, sc. XIV; Atto II, sc. V.
- *Teodoro in Corsica*: Atto I, sc. I e X; Atto II, sc. XV e XVI.
- *Cublai, gran kan de' Tartari*: Atto I, sc. III, X e XI; Atto II, sc. II, VIII e X.
- *Catilina*: Atto I, sc. II e XIV; Atto II, sc. V.

L'attenzione si rivolge ora ai finali concertati, in quanto dotati di una struttura particolarmente elaborata e significativa ai fini della ricerca.

Nell'articolo *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale (1989)*, John Platoff indaga la struttura dei finali d'atto dell'opera buffa viennese degli anni ottanta del Settecento. L'autore ne sintetizza la natura fondamentale come segue:

Un finale conduce invariabilmente l'azione della storia verso un culmine, e gli eventi che vi precedono risultano più efficaci se presentati in un'atmosfera di confusione e tumulto. Gran parte della comicità in un finale buffo deriva dalla sensazione che i personaggi siano sopraffatti da una rapida successione di eventi, e i passaggi più movimentati trasmettono un senso di affanno idealmente adatto all'azione della storia.

(Platoff, 1989, p. 197)<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Traduzione dall'inglese mia.

La tesi centrale dell'articolo risiede nell'idea che i finali siano costituiti da un'alternanza di sezioni distinte, la cui successione e articolazione non dipendono esclusivamente dal compositore, ma sono ampiamente modellate dalle scelte del librettista (Platoff, 1989, p. 193). Da un lato, i finali si articolano in segmenti di dinamismo drammatico, definite passaggi "attivi"; dall'altro, includono parti "espressive" in cui i personaggi reagiscono agli eventi, manifestando i propri stati d'animo oppure fanno commenti di carattere più generale e sintetico. Di conseguenza, dal punto di vista formale, gran parte delle scene finali (nonché le singole sequenze drammatiche che le costituiscono) si apre con un dialogo alternato e tendenzialmente culmina in un "tutti" conclusivo, in cui i personaggi cantano all'unisono (Platoff, 1989, p. 194). Le parti "espressive" cantate all'unisono sono solitamente brevi (dai quattro ai sei versi) e caratterizzate dalla dominanza della parte vocale su quella orchestrale. Ciò le distingue dalle sezioni "attive", dove l'orchestra ha spesso un ruolo indipendente (Platoff, 1989, p. 211). Tali segmenti variano significativamente: possono avere dimensioni ridotte e limitarsi a segnalare la fine di una sezione, senza particolare enfasi testuale o musicale, oppure presentarsi in forme più lunghe e ricercate (Platoff, 1989, p. 212).

I punti di articolazione si trovano nei momenti in cui il segmento "espressivo" termina per dare inizio a un nuovo passaggio "attivo". Questi momenti di congiunzione sono spesso marcati dal cambio del metro poetico, oltre che da variazioni nel luogo dell'azione, entrate o uscite dei personaggi, o da una rapida evoluzione dell'intreccio (Platoff, 1989, p. 195).

Basandosi su questa ciclicità, i musicisti organizzavano la struttura del finale: in genere, a ogni ciclo corrispondeva un'unità musicale autonoma, anche se la parte dinamica poteva talvolta articolarsi in due segmenti. Il distacco tra sezione attiva e conclusione espressiva restava un'eccezione, riservata ai momenti in cui si rendeva necessario un rallentamento dell'azione (Platoff, 1989, p. 195).

Sulla base di quanto stabilito circa l'evoluzione dei brani d'assieme e la morfologia dei finali, verranno ora analizzate le sezioni e le caratteristiche testuali del finale secondo del *Cublai* e del finale primo di *Catilina*<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> La presente analisi esclude la componente musicale a causa dell'indisponibilità di partiture integre.

Se da un lato il finale del secondo atto del *Cublai* si rivela di grande interesse drammatico e testuale, dall'altro — secondo il giudizio di Salieri — dal punto di vista strettamente musicale esso appare poco interessante (Angermüller 2012, p. 161):

Il finale dell'opera [*A te avanti, o Cublai* No. 33] ha poco merito nella musica, essendo tutto azione. Se non secca all'esecuzione il pubblico, sarà merito dei cantanti ai quali, al caso, mi raccomando.

(cit. Angermüller 2012, p. 161)

Si nota che il testo del *Cublai* ha subito molti tagli, correzioni e rimaneggiamenti operati da Casti e Salieri; pertanto, l'analisi si concentra su una delle lezioni del libretto castiano, prendendo come riferimento l'edizione a cura di Bonora. Mentre la versione pubblicata da Angermüller (2012) e la versione della partitura <sup>45</sup> risultano considerevolmente decurtate e si concludono rispettivamente con i versi di Cublai (*E convien che ancor lo dica? / o gioir, o non gioir, è omai tempo di finir*) e con il “tutti” di Memma, Bozzone, Orcano e coro (*E l'amor, la sorte amica / Già v'invitano a gioir*), in questa sede viene analizzata la versione più estesa, che termina invece con la battuta di Posega (*Verranno i momenti / Di sorte miglior*).

Il finale si apre con un terzetto (scena XVI) in decasillabi tra Memma, Bozzone e Cublai. Nonostante la ridotta quantità di solisti e la linearità della struttura, basata sull'alternanza tra le battute di Cublai e le repliche all'unisono di Memma e Bozzone, il brano presenta una chiara contrapposizione tra i personaggi, anticipando la dialettica interna tipica dei complessi più ampi. Il terzetto prelude allo sviluppo successivo: con l'ingresso di Alzima e Timur nella scena seguente, l'azione sfocia infatti in un vero e proprio concertato d'azione.

Si nota qui un esempio del modulo strutturale di Platoff. Un vivace scambio di repliche in cui Memma e Bozzone cercano di convincere Cublai a firmare l'ordine in favore di Timur e Alzima, culmina nella scoperta che il Can non sa né leggere né scrivere. Il segmento termina con un commento riflessivo di Memma e Bozzone:

#### MEMMA E BOZZONE

Questi sono gli eroi del paese,  
Che cotanto la fama vantò.

---

<sup>45</sup> Disponibile su <https://eclassical.textalk.se/shop/17115/art24/5157524-d502a0-3149028151657.pdf>

La scena successiva (XVII) si configura come un quintetto in senari. I personaggi risultano ripartiti in tre gruppi distinti: Alzima e Timur, in quanto promessi sposi, condividono la medesima linea melodica e testuale; Memma e Bozzone, in qualità di mediatori delle nozze, procedono anch'essi spesso all'unisono o in coppia; infine, a Cublai è affidata una linea autonoma, coerente con il suo ruolo di autorità che sancisce l'unione col proprio assenso.

Se nel finale del primo atto del *Re Teodoro in Venezia* si era riscontrata un'uniformità stilistica priva di rigide distinzioni del discorso dei personaggi, nella XVII scena del *Cublai* la situazione appare differente. Alzima e Timur, riconducibili alla categoria dei personaggi “seri”, mantengono infatti un registro solenne. Al contrario, Cublai adotta un’oscillazione stilistica: sebbene il suo ruolo di sovrano gli imponga un linguaggio elevato, nei momenti di commento estemporaneo egli ricorre a un registro colloquiale. Memma e Bozzone, invece, adottano sempre un registro linguistico neutro oppure più vicino a quello colloquiale:

ALZIMA E TIMUR

Ai regi tuoi piedi  
Qua venni, o Cublai

CUBLAI

A udir vi chiamai  
La mia volontà.

...

CUBLAI

A questa fanciulla  
Le fuma, le frulla,  
E spasso mi dà.

MEMMA E BOZZONE

È giovine, è bella:  
la scusa l'età.

La struttura dinamica della scena XVII (così come quella di scene successive) è arricchita da frequente ricorso ai “commenti a parte”: alcuni protagonisti scambiano opinioni, impartiscono consigli in modo che gli altri presenti non possano udirli o esprimono i loro pensieri ad alta voce:

MEMMA (*a Timur*) E BOZZONE (*ad Alzima*)

L’avea già predetto,  
lo dissi di già.

MEMMA (*a Timur*)

Via, falle l’occhietto.

BOZZONE (*ad Alzima*)

Via, dagli la mano.

ALZIMA (*a Timur*)

Di cuor te la porgo.

CUBAI

(Anch’io me n’accorgo.)

Nella scena XVII la cerimonia del matrimonio è divisa in due sezioni: la prima termina con un commento all’unisono di Cublai, Memma e Bozzone seguito da una quartina corale che inneggia all'unione tra Timur e Alzima; la seconda culmina in una replica che vede la partecipazione di tutti i personaggi, tranne Cublai, seguita da un brano corale identico al primo:

TUTTI, fuori di Cublai

Nessun lo pretende;  
già questo s’intende,  
e ognuno lo sa.

CORO

Evviva la sposa  
leggiadra, vezzosa,  
che d'esser sdegnosa  
ragion più non ha!

Il passaggio alla scena seguente (XVIII) è segnato dall'ingresso del gran cerimoniere Orcano, il quale, annunciando l'arrivo dei due esiliati, Posega e Lipi, scatena un'immediata reazione collettiva. L'episodio termina con un distico di "tutti", che commentano la replica di Cublai:

CUBLAI  
L'ipocrita indegno  
Del rio suo disdegno  
Il fio pagherà.

TUTTI, fuori di CUBLAI

Così far conviene,  
E bene gli sta.

La scena finale (XIX) contiene un ottetto d'assieme che vede la partecipazione di tutti i personaggi dell'opera. Si apre con un inciso di Lipi composto da due quadrisillabi piani (*Alla Pagoda, / alla Pagoda*) per poi mutare metro e proseguire regolarmente in quinari. Emerge fin qui una precisa progressione ritmica: il metro accelera parallelamente all'azione, muovendo dai decasillabi ai senari e poi ai quinari, mentre il numero dei personaggi passa da tre nella prima scena del Finale II a cinque, sei e, in ultima istanza, a otto.

La scena si articola in cinque sezioni, la prima delle quali è composta in quinari e ruota attorno alle figure di Posega e Lipi. Mentre Memma e Bozzone insieme ad altri personaggi forniscono un commento collettivo, si intrecciano linee di tre solisti: Posega lancia oscuri presagi a un Cublai che gli risponde con repliche indifferenti, mentre Lipi interviene in modo incongruo invitando chiunque alla pagoda. La sezione presenta dunque diverse linee d'azione autonome che, intrecciandosi, danno vita a una polifonia di

opinioni e intenti contrapposti (l'atmosfera della "confusione", che, secondo Platoff e alcuni altri studiosi, è una delle principali caratteristiche del finale concertato<sup>46</sup>).

In questa sezione il registro linguistico si fa più omogeneo: soltanto Posega mantiene un tono solenne (che manterrà inalterato fino alla chiusura dell'opera, pur non essendo un personaggio "serio"), mentre gli altri personaggi adottano un linguaggio neutro. La sezione si chiude con una replica di Cublai che ricorre a un termine di estrazione popolare come *baggeo* e poi subito dà un'ordine in tono aulico:

#### CUBLAI

Con quel baggeo  
Tu parti; e intanto  
S'intuoni il canto  
Festeggiator.

La sezione sembra terminare con un distico corale in ottonari che, contemporaneamente, prepara l'attacco della parte seguente della scena, anch'essa composta nello stesso metro:

#### CORO

Sulla sposa e sullo sposo  
Scenda Imene e scenda Amor.

Il cambio di metro in corrispondenza dell'entrata del coro suggerisce che la sezione precedente si concluda con l'intervento di Cublai.

L'unità seguente (2) sviluppa il tema delle nozze tra Timur ed Alzima. Il registro linguistico si adatta alla dinamica drammatica, alternando la solennità del rito a improvvisi abbassamenti di tono: la cerimonia è infatti costantemente interrotta da battibecchi e commenti:

#### ALZIMA E TIMUR

Rendiam grazie al generoso,  
Al magnanimo tuo cor.

---

<sup>46</sup> Ad esempio, Vittorio Coletti ha definito i finali concertati come capaci "di mimare scene di eccitazione, confusione e sorpresa" (Coletti, 2017, p. 124).

LIPI

Io m'ammoglio, o non m'ammoglio?

MEMMA E BOZZONE

Se costui montava in soglio

Oh che comico governo!

CUBLAI

La figliuola di Patuffo...

ORCANO (*rispettosamente*)

Ataulfo, e non Patuffo.

CUBLAI

Seccatore sempiterno,

E osi farmi correttore?

MEMMA

Lascia dir; ci va del tuo

S'egli dice a modo suo?

ORCANO

Se l'impiego io non rinnego,

Cara Memma, io corro rischio

D'impazzire, o morir tisico<sup>47</sup>.

CUBLAI

*(guardando con ischerzo Orcano quasi per dispetto)*

La figliola di Patuffo,

Anzi, più di Patauffo...

---

<sup>47</sup> Qui si nota l'uso del verso sdrucciolo, terminazione tipica dell'opera buffa (Fabbri, 2007, p. 71).

## ALZIMA

Il mio socero è un po' buffo:  
Vuol scambiarmi genitor.

Successivamente, le sezioni si fanno più brevi, il che contribuisce a un'accelerazione del ritmo drammatico. A un coro solenne, che funge da anello di congiunzione tra le unità 2 e 3, seguono due quartine affidate a Lipi e Posega; queste ricalcano il modello della precedente quartina corale. Il brano evolve poi in un quartetto d'assieme dal tono moralistico, concluso da un verso corale che agisce da eco:

## CORO

A regnare, anime belle,  
Vi destinano le stelle;  
E l'amor, la sorte amica  
Già v'invitano a gioir.

## LIPi

La cometa con la coda  
Mi destina alla Pagoda;  
Chi di voi la sorte amica  
Vuol venir meco a gioir?

## POSEGA

(Io non vo' c'astio e livore  
Mi divori in vano il core,  
E costor la sorte amica  
Abbian placidi a gioir).

## MEMMA, BOZZONE, ALZIMA e TIMUR

Dopo torbide vicende  
Più propizio il ciel si rende,  
E l'amor, la sorte amica  
Già c'invitano a gioir.

## CORO

Già c'invitano a gioir.

Nella sezione successiva (4), il coro perde la sua funzione demarcativa: le sue repliche appaiono ora pienamente integrate nel flusso dell'azione, risultando frammentarie poiché interrotte dagli interventi di Cublai:

## CORO

A regnare, anime belle,  
Vi destinano le stelle...

## CUBLAI

Ma finiamola, ch'è tardi.

Le repliche disordinate dei personaggi sfociano in tre interventi alternati di Bozzone e Memma, che introducono una quartina di senari cantata all'unisono da Alzima, Timur, Memma e Orcano. Il fatto che il “tutti espressivo” sia proprio nel punto in cui avviene il cambio del metro dall'ottonario al senario suggerisce, che le strofe conclusive dell'unità 4 siano proprio le tre battute di Bozzone e Memma (essendo anch'esse di carattere “espressivo”). Tale passaggio segna l'inizio della parte finale (5), la quale prosegue interamente in senari:

BOZZONE (*ad Alzima*)

Piglia il mondo come viene,

MEMMA (*a Timur*)

Lascia il male, prendi il bene

BOZZONE

Se tu vuoi lieta gioir,

ALZIMA, TIMUR, MEMMA E ORCANO

I pravi disegni

Coperti di zelo

La terra ed il cielo  
Abomina ognor.

Si osserva come verso la conclusione del finale le repliche di carattere moralistico-sintenzioso — siano esse alternate o pronunciate all'unisono — impongano ai personaggi un livellamento del registro linguistico, svuotando il dialogo dalla vivacità immediata in favore di una serie di massime convenzionali (tendenza già riscontrabile nel “tutti” vocale di Memma, Bozzone, Alzima e Timur della sezione 4). I protagonisti si aggregano in gruppi eterogenei non dettati dalle logiche della trama, senza perseguire quelle finalità di commento scenico (attivo o espressivo) o di contrapposizione che avevano caratterizzato la prima metà del finale.

La chiusura del finale è costruita su repliche dallo stesso carattere sintenzioso (Alzima, Timur, Memma e Orcano), alternate a commenti di tono colloquiale di Cublai e Lipi e agli “a parte” di Posega. Anche in questa fase estrema, i personaggi non appaiono in pieno accordo. Invece di culminare in un ampio coro conclusivo, come tipico in altri quattro libretti di Casti, l'opera termina con l'ultima replica di Posega, respinto dagli altri, che dichiara di confidare ancora nella propria buona sorte:

ALZIMA, TIMUR, MEMMA e ORCANO

Godiamo contenti:  
Son giunti i momenti  
Di sorte miglior.

POSEGA

(Verranno i momenti  
Di sorte miglior).

Dall'analisi del finale II del *Cublai* emergono alcune conclusioni:

- 1) In linea generale, il linguaggio dei personaggi è condizionato dalla situazione drammatica<sup>48</sup>; tuttavia, Alzima, Timur e Posega tendono a un registro più aulico, sebbene quest'ultimo non sia propriamente annoverabile tra i personaggi “seri”. Memma e Bozzone utilizzano per lo più un linguaggio neutro o colloquiale. L'oscillante registro di Cublai lo caratterizza come un sovrano volubile e poco istruito.
- 2) Nella prima metà del finale, gli interventi d'assieme (in cui tre o quattro personaggi cantano all'unisono) sono ancora motivati dall'intreccio. Tuttavia, con il progressivo rallentamento dell'azione verso il termine dell'opera, la formazione di gruppi eterogenei inizia a prescindere dalle logiche della trama; inoltre, nel formulare sentenze morali, i personaggi abbandonano la propria specificità linguistica.
- 3) I confini delle unità attivo-espressive possono essere marcati dal cambio di scena, dal mutamento del metro, dall'introduzione di un nuovo tema o dalla variazione di quello precedente. Il “tutti espressivo” — rappresentato sia dal coro che dall'unisono di più personaggi — sembra frequentemente agire come una cerniera strutturale, concludendo la sezione dinamica precedente e introducendo, al contempo, il dialogo successivo. Ciò è evidente soprattutto quando il blocco vocale conclusivo adotta il metro della sezione seguente. Dato che in tali circostanze non è possibile con certezza tracciare il confine tra le unità, si può supporre che anche le singole repliche finali dei personaggi possano fungere da chiusa espressiva. In questo contesto, la delimitazione tra le sezioni è rimessa alla scelta del compositore.

Il finale del primo atto di *Catilina* presenta differenze sostanziali rispetto al Finale II di *Cublai*. Di seguito verrà analizzato scena per scena, concludendo con un esame comparativo tra le due composizioni.

Il finale si apre con una sezione in senari che abbraccia le prime tre scene e si estende fino a circa un terzo della quarta.

---

<sup>48</sup> Si ricordi l'osservazione di Coletti, secondo cui il *Re Teodoro in Venezia* è un'opera che “spezza la distribuzione di opposizioni linguistiche e musicali tra i personaggi e le sviluppa dentro uno stesso personaggio” (Coletti, 2017, p. 129). È lecito ritenere che tale riflessione possa estendersi anche ad altre opere di Casti.

L'esordio (scena XVI) è affidato agli interventi corali del popolo, che si interroga sui temi della futura assemblea; nella scena XVII, l'azione si sposta poi sul dialogo tra Catone e Cicerone. Entrambe le scene comprendono esclusivamente la sezione "attiva", finalizzata a far progredire l'azione drammatica.

La scena XVI sembra articolarsi come un'unica unità dialogica dal punto di vista sia strutturale sia tematico in forma di quintetto, priva di espansioni espressive, il che lascia in dubbio circa l'effettiva demarcazione dei confini strutturali. Mentre Catilina, Cetego e Curio esprimono il timore che il loro piano di rivolta sia stato scoperto, Cicerone, nel confronto con Catone, rivela la propria esitazione nel pronunciare un discorso pubblico. Si tratta di una scena ironica condotta in un linguaggio neutro, nel quale spicca, per contrasto, la battuta di Catilina dal tono più elevato (che il personaggio mantiene inalterato per l'intero corso del dramma):

#### CATILINA

Qualunque è la sorte  
Che il Ciel mi destina,  
Con animo forte  
Ognor Catilina  
Incontro le andrà.

L'ultima scena del Finale I (XIX) può essere suddivisa in quattro sezioni. La prima consiste in un sestetto con interventi del coro popolare: Sempronia e Fulvia tentano di introdursi nel foro romano, ma vengono ostacolate dagli uomini, contrari alla loro partecipazione all'assemblea. La sezione finisce con una replica sentenziosa del coro:

#### CORO DI POPOLO

Con uomin le donne,  
Con toghe le gonne,  
Non s'hanno a mischiar.

L'unità successiva (2) si apre con la decisione di Cicerone di acconsentire, finalmente, alla partecipazione delle donne. Mentre il console inizia il suo discorso, Curio, Cetego e Catilina sospettano nuovamente di essere scoperti. Al contempo Cicerone esita, sopraffatto dall'ansia da prestazione di fronte al pubblico, tanto da dover essere

sollecitato da Catone. Fino a questo punto assistiamo a una dinamica ascendente dell'azione che, tra scene di confusione e disordine, conduce al culmine del primo atto.

Con l'unità successiva, il metro muta dai senari agli ottonari. Il discorso di Cicerone funge da innesco per una confusione collettiva alimentata dagli interventi corali. Si ritrova qui un procedimento analogo al Finale I del *Re Teodoro*: l'azione si cristallizza in una struttura in cui le battute appaiono simmetriche e volutamente antinaturalistiche. L'effetto di scompiglio e disordine è reso tecnicamente attraverso un uso pervasivo del verso spezzato — espediente raro in *Cublai* — che arriva persino a scomporre il singolo verso tra quattro interlocutori, mimando la frammentarietà del parlato. A tale dinamismo ritmico si affianca, nel brano in esame, l'efficacia fonica dell'alliterazione della consonante velare:

CATILINA

Traditor? Rubello a me?

PARTE DEL POPOLO

Sì ch'è ver.

ALTRA PARTE

Non è ver niente.

PARTE

È colpevole

ALTRA PARTE

È innocente.

PARTE

Come?

ALTRA PARTE

Quando?

PARTE

Chi?

ALTRA PARTE

Perché?

Infine, Cicerone rinuncia al proprio discorso con una battuta dal tono colloquiale che, ancora una volta, sviscerla la statura del grande oratore romano:

CICERONE

Ite al diavolo; mi pare  
D'esser console di pazzi.  
Sfido Pluto a perorare  
Fra tai strepiti e schiamazzi.

La sezione 2 si chiude con un commento corale descrittivo, che funge da limite strutturale dell'unità.

La sezione 3 segna il passaggio ai quinari, che conferisce un effetto di accelerazione supportato dalle prime parole di Cetego (*Tosto si acceleri / la grande impresa*) e Catilina (*Tutto precipiti, / vada in rovina*). I personaggi, più che dialogare tra loro, sembrano esternare le proprie riflessioni ad alta voce sugli eventi del finale, portando l'azione verso la chiusura dell'atto. In questo passaggio, Cetego, Catilina, Cicerone e Catone adottano un registro elevato, che contrasta con gli "a parte" di Curio e Fulvia, i quali appaiono invece preoccupati esclusivamente dai propri interessi personali, e di Sempronio che fa un commento su quanto sta accadendo:

CATONE

Di crime pubblico  
Contro gli autor  
La legge osservisi  
Nel suo rigor.

CURIO (*da sé*)

(Ah! Che la perfida

Fe' indegno abuso  
Del mio deluso,  
Credulo amor!)

FULVIA

(Mi guarda Curio,  
Morde le labbra.)

SEMPRONIA (*da sé*)

(S'adira il console,  
Caton s'arrabbia.)

La sezione si termina con un intervento corale di uomini e donne.

L'unità conclusiva (4), interamente affidata al coro, è composta in settenari. Sia il mutamento metrico che l'estensione della sezione (dodici versi in totale) suggeriscono che si tratti di un segmento autonomo, volto a suggellare il finale con un tono patetico:

TUTTI

Odo appressarsi il turbine  
Romoreggiando intorno,  
Veggio oscurarsi il giorno,  
E il tempo balenar!

GLI UOMINI

Ma nei più gran perigli  
Sapran di Roma i figli  
Sempre costante e intrepida  
L'anima conservar.

LE DONNE

Ma nei più gran perigli,  
Quanto di Roma i figli,  
San le Romane intrepida  
L'anima conservar.

Dall'esame del Finale I di *Catilina* si possono trarre le seguenti conclusioni:

- 1) Il registro linguistico varia in funzione della situazione drammatica e del clima espressivo, che oscilla frequentemente tra il serio e l'ironico. In questo contesto, solo *Catilina* mantiene costantemente un tono elevato.
- 2) Le tre scene iniziali si articolano in tre blocchi di pura azione dialogata, privi di sezioni espressive conclusive. Nell'ultima scena, invece, le diverse unità sono sistematicamente concluse dalle repliche del coro e delimitate dai mutamenti tematici e dalla variazione dei metri.
- 3) Sia nel finale di *Cublai* sia in quello di *Catilina*, l'azione prende avvio con scene che vedono la partecipazione di soli due o tre personaggi, per poi accogliere progressivamente tutti i personaggi nel corso delle scene successive.
- 4) Diversamente da quanto osservato nel finale del *Cublai*, in quello del *Catilina* viene ampiamente usata la tecnica dell'*enjabement*; tuttavia, tale espediente non accelera lo svolgimento dell'azione, ma la rende, invece, più statica. Infatti l'azione, anziché procedere con gli avvenimenti, si cristallizza per quasi due pagine, traducendosi in un seguito di domande e battibecchi espressi in frasi semplici di poche parole. Si tratta di un effetto analogo a quello riscontrabile nel Finale I del *Re Teodoro*, già opportunamente evidenziato da Paolo Gallarati (1984, p. 160).
- 5) Contrariamente a quanto accade nel *Cublai* il coro nel finale del *Catilina* partecipa attivamente allo sviluppo scenico, trasformandosi in un vero e proprio protagonista della vicenda.
- 6) Diversamente dalle brevi sezioni "solenni" del *Cublai* (si pensi alle scene nuziali), caratterizzate da un tono piuttosto leggero, nel *Catilina* l'oscillazione tra registro ironico e serio scivola talvolta in un profondo patetismo, evidente soprattutto nel coro posto a chiusura del Finale I. Questa tendenza potrebbe derivare dal fatto che Casti utilizzò come fonte letteraria per il *Catilina* la tragedia *Rome sauvée* di Voltaire, rielaborandola in chiave comica senza tuttavia neutralizzare del tutto la solennità della matrice originale.

In sintesi, l'analisi ha evidenziato come i numeri collettivi occupino uno spazio rilevante nella produzione di Casti. Se da un lato la loro presenza risponde alle

convenzioni del genere buffo, dall'altro, rispetto alla tradizione dell'opera comica precedente, nei libretti di Casti si osserva un significativo incremento sia della quantità generale dei numeri d'assieme, collocati in vari punti d'azione, sia dell'estensione temporale dei finali concertati.

Le caratteristiche dei finali concertati variano in modo significativo da un'opera all'altra. L'azione prende spesso avvio con la partecipazione di pochi personaggi per poi accogliere progressivamente tutte le voci sul palcoscenico. Le strutture di queste complesse architetture d'assieme si articolano in sezioni polimetriche e risultano generalmente ripartite in blocchi di varia lunghezza, ciascuno dei quali è quasi sempre suggellato da un compatto intervento a voci unite; sono inoltre caratterizzate dalla presenza del coro. Lo stile espressivo fluttua sia in base alle peculiarità dei singoli caratteri, sia a seconda delle necessità della situazione scenica, la quale è propensa all'oscillazione continua tra il registro comico e quello solenne.

Per quanto concerne i duetti d'amore, Casti modella le loro strutture in aderenza alle caratteristiche psicologiche dei personaggi e ai propri intenti drammaturgici: gli esempi hanno dimostrato, come il registro serio di matrice metastasiana venga adottato per i caratteri elevati, mentre la forma della canzone strofica sia impiegata per restituire l'indole ingenua e semplice dei personaggi popolari. Al contempo, il recupero dei modelli della tradizione seria, applicato a tematiche amorose, viene abilmente sfruttato in chiave parodistica per ribaltare i ruoli precostituiti. Sotto il profilo formale, tali numeri si risolvono invariabilmente in sezioni a voci unite.

## 2.5 Le tipologie e le caratteristiche dei recitativi

Il recitativo è la sezione dell'opera destinata a far progredire l'azione drammatica. L'opera seria settecentesca, data la quasi totale assenza di pezzi d'insieme, si fondava strutturalmente sul binomio recitativo-aria (Staffieri, 2012, p. 146), essendo il primo un dialogo attivo che portava avanti la trama e la seconda il momento di contemplazione passiva (Staffieri, 2012, p. 150). Nell'opera comica, invece, l'aria faceva parte dell'azione stessa, superando la separazione rigida con il recitativo (Staffieri, 2012, p. 150); inoltre, come si è già visto, il genere comico elaborò le strutture dinamiche dei pezzi d'insieme.

Fin dalle origini del genere, i metri utilizzati in libera alternanza per il recitativo erano l'endecasillabo (preferibilmente quello piano, intero o spezzato) e il settenario, interpretabile come una parte dell'endecasillabo stesso (Fabbri, 2007, pp. 6-7). Infatti, l'endecasillabo, grazie alla sua lunghezza e alla libertà nella disposizione degli accenti, è il verso che più si avvicina al ritmo del discorso parlato. Allo stesso modo, il settenario — il più lungo tra i versi semplici — offre una grande flessibilità grazie al suo unico accento fisso sulla sesta sillaba, evitando così una ritmica troppo rigida (Fabbri, 2007, pp. 8-9).

Endecasillabi e settenari sono quasi esclusivamente in forma sciolta. Le rime (perlopiù quelle bacciate) compaiono raramente e quasi soltanto negli ultimi due versi, per segnalare che il recitativo sta per sfociare nell'aria (Staffieri, 2012, p. 138, Mengaldo, 2003, p. 35).

A differenza dei pezzi chiusi, il recitativo presenta una scrittura musicale più essenziale. Essendo il motore dell'azione drammatica, è infatti fondamentale che lo spettatore ne comprenda chiaramente il testo (Staffieri, 2012, p. 143); per questo il canto si avvicina al discorso declamato ed è privo di ripetizioni. Può essere sostenuto dalla sola linea del basso continuo, affidata a uno strumento a tastiera, come il clavicembalo (recitativo secco), o dall'intera orchestra (recitativo accompagnato), tecnica utilizzata per sottolineare con maggior enfasi le sfumature del testo (Staffieri, 2012, p. 150).

Con l'avvicinarsi della fine del XVIII secolo, i recitativi accompagnati diventano sempre più numerosi, riducendo lo spazio dedicato ai recitativi secchi (Staffieri, 2012, p. 152). La crescente integrazione dell'aria nell'azione, l'aumento dei numeri d'insieme e

l'uso più frequente del recitativo accompagnato riducono lo scarto tra il pezzo aperto e il pezzo chiuso, preparando così il terreno all'opera dell'Ottocento.

Definito il quadro teorico di riferimento, si procederà ora all'analisi dei recitativi all'interno dei libretti di Casti.

In linea con le caratteristiche del genere, il recitativo nella produzione di Casti costituisce il fondamento della narrazione, fungendo da collegamento tra i diversi pezzi chiusi. Esso agisce come una cornice narrativa che unisce le arie e i numeri collettivi, con l'eccezione dei finali, che si sviluppano invece per numerose pagine attraverso l'uso esclusivo di versi rimati.

Occorre considerare che i recitativi possono trovarsi in scene miste, insieme a numeri chiusi, o occupare interamente una scena separata. Inoltre, essi non costituiscono necessariamente un dialogo tra più personaggi, potendo assumere anche la forma del monologo.

Mentre i pezzi d'insieme possono procedere per l'intera scena senza essere preceduti o seguiti da sezioni aperte, le arie raramente sono distaccate dal recitativo: di solito concludono un recitativo, più raramente lo precedono e, solo in alcuni casi, si trovano collocate tra due momenti di recitativo. Le sezioni aperte che introducono l'aria possono configurarsi come scambi di conversazione tra più personaggi, oppure, nella maggior parte dei casi, assumere la forma di soliloqui. Questi ultimi rivelano le riflessioni del personaggio il quale, rimasto solo sulla scena, si congeda da essa subito dopo aver intonato l'aria, secondo le convenzioni dell'opera seria. Il recitativo in forma di soliloquio spesso presenta sfumature liriche che sfociano poi nell'aria che conclude il brano. Si tratta di una sequenza strutturale di recitativo e aria già consolidata all'inizio del Settecento e ricorrente nel corpus drammatico di Apostolo Zeno tra gli altri.

Stilisticamente, è possibile distinguere due tipologie principali di recitativo, modellate rispettivamente sulle convenzioni del genere serio e di quello buffo. I recitativi della prima categoria sono generalmente caratterizzati dalla prevalenza di endecasillabi e settenari piani. Specie nei soliloqui, i periodi sono ampi e spesso non coincidono con il confine del verso (*l'enjambement*) (Bonomi, 2010, p. 65), mentre il lessico si mantiene su un registro neutro o elevato. La seconda categoria si distingue per l'uso frequente di versi spezzati tra più interlocutori e versi tronchi. La coincidenza tra i periodi delle frasi con i fini dei versi favorisce un andamento “veloce e franto” (Bonomi, 2010, p. 62). La

sintassi è prevalentemente monoproposizionale, con molte esclamazioni, ripetizioni, frasi interrogative e imperative (Bonomi, 2010, p. 63); il lessico è caratterizzato dall'uso di termini propri della lingua parlata. Esistono tuttavia sfumature intermedie tra lo stile aulico della conversazione recitativa e quello più schiettamente dialogato.

Si procederà ora con l'analisi dei recitativi monologici, per poi passare alla trattazione di quelli dialogati.

Si veda, ad esempio, il recitativo di Timur (*Cublai, gran Can de' Tartari*, Atto I, XIII) che introduce l'aria *Quando a colei che adoro*, esaminata in precedenza. È costruito interamente su un registro alto, senza cedimenti verso la lingua d'uso:

#### TIMUR

Misero! io stesso dunque in braccio altrui  
recato avrò colei, da cui dipende  
il mio ben, la mia pace, e il mio riposo?  
Sarò presente io stesso  
all'odioso imeneo  
ch'ogni speranza mia tronca e distrugge?  
E mentre da' suoi lacci il cor non scioglie,  
fin del dolor la libertà mi toglie.

Oltre alla fitta presenza di termini ed espressioni di registro aulico, il testo recupera stilemi dell'opera seria e riprese dal modello petrarchesco (in particolare dal sonetto 134), avvalendosi di una rete di luoghi comuni letterari. Questa densità di cliché non si limita al solo recitativo, ma informerà anche l'aria successiva, analizzata nel paragrafo dedicato alle arie. Sul piano metrico si riscontra una rima al mezzo tra le parole *riposo* e *odioso* (vv. 3-5), mentre la rima baciata finale chiude il recitativo marcando il passaggio all'aria. La sintassi del passaggio risulta complessa, caratterizzata da un uso frequente di anastrofi e iperbati e dall'*enjabement* (vv. 2-3); questi elementi rendono l'andamento del testo meno ritmato e lineare, secondo un modulo tipico dell'opera seria (Bonomi, 2009, p. 65).

Coerentemente con quanto analizzato in precedenza, Timur presenta i tratti del personaggio "serio". Il suo linguaggio si mantiene sempre su un livello alto durante l'opera, portando l'aulicità della sua espressione a un grado quasi iperbolico. In questa

circostanza si tratta, con ogni probabilità, di una parodia del melodramma serio, una dinamica riscontrabile anche nell'aria successiva al recitativo.

Dal punto di vista musicale, questo recitativo è orchestrato (o accompagnato), il che conferisce al testo una maggiore intensità espressiva. Sebbene la mancata disponibilità di alcuni materiali non abbia permesso un esame integrale di tutte le partiture dei libretti musicati, l'analisi de *Il re Teodoro in Venezia* e del *Cublai, gran kan de' Tartari* evidenzia come i recitativi accompagnati rappresentino una minoranza: se ne contano, rispettivamente, soltanto tre nel primo libretto e un numero esiguo, intorno alle cinque unità, nel secondo.

Un esempio alquanto diverso è costituito dal recitativo della scena III del primo atto di *Re Teodoro in Venezia* (anch'esso orchestrato). Teodoro, restato solo, conduce un monologo che culmina nell'aria *Io re sono e sono amante*, analizzata in precedenza:

TEODORO *solo*

O miei tristi pensier, che vergognosi  
dentro il sen v'ascondete, or che siam soli  
uscite fuor dell'affannoso petto.  
Che mi giova, a dispetto  
delli natali miei, della mia sorte,  
aver saputo co' lo scaltro ingegno  
una corona, un regno  
e il titolo acquistar di re de' Corsi,  
se timido e meschino  
son costretto a fuggir ed a celarmi?  
E a qual birbon della più vil canaglia  
Genova pon sul capo mio la taglia?  
In ciaschedun che incontro  
un assassin pavento,  
a ogni passo un'insidia, un tradimento,  
un colpo d'archibuso o di pistola,  
o un coltel nella gola;  
se desino, se ceno,  
temo ch'ogni boccon non sia veleno,

e in mezzo a tanti guai per tormentarmi  
mancava l'ostessina,  
quella crudel che ognora  
quanto mi sprezza più, più m'innamora.

La liricità dell'esordio, con l'allocuzione simbolica ai pensieri (figura tipica del melodramma (Serianni, 2002, p. 123)), ed espressioni di registro alto come *affannoso petto* e *natali miei* segnalano un mutamento dimensionale: l'interazione dinamica della scena precedente tra Teodoro e Gafforio cede il passo, dopo il congedo di quest'ultimo, a un soliloquio riflessivo. Nei versi d'apertura, Teodoro si presenta al pubblico con i tratti dell'eroe tragico "serio"; tuttavia, tale percezione sfuma progressivamente con l'emergere della sua reale condizione. Già nel quarto verso, il riferimento all'impostura (*a dispetto delli natali miei*) incrina l'immagine regale, che crolla definitivamente con la menzione della taglia pendente sul fuggitivo e del frivolo invaghimento per l'*ostessina* Lisetta. L'inserimento di termini colloquiali come *birbon* e *canaglia* rompe deliberatamente la solennità iniziale del discorso. I nuclei tematici della ricompensa, del timore e dell'amore, introdotti nel recitativo, vengono qui sviscerati per poi diventare il focus espressivo dell'aria successiva.

All'interno del recitativo di Teodoro risalta l'impiego di numerose rime bacciate, che non solo scandiscono il ritmo della narrazione, ma servono a isolare le parole-chiave. L'accostamento di rime dal registro elevato, come *ingegno-regno* (v. 6 e v. 7), a coppie più colloquiali o drammatiche, come *canaglia-taglia* (v. 11 e v. 12) e *pistola-gola* (v. 16 e v. 17), mette in luce un rapido mutamento stilistico, che crea un effetto comico. La coppia finale *ognora-innamora* chiude la sezione aperta e introduce l'aria.

Accanto al lessico colloquiale, Casti mantiene non solo espressioni proprie del registro alto, ma anche strutture sintattiche appartenenti allo stile elevato, quali la costruzione di periodi complessi, l'uso dell'inversione (e, in particolare, dell'iperbato), nonché il ricorso al verso spezzato.

Questa commistione stilistica serve a produrre un effetto specifico: mentre Teodoro tenta di nobilitare il proprio discorso con stilemi tragici, la sua natura di fuggitivo e impostore riconduce la scena alla dimensione del comico. Lo stile elevato diventa così una maschera linguistica che fatica a celare una realtà ben più meschina.

D'altra parte esistono recitativi che, pur esprimendo le riflessioni del personaggio, restano privi di slanci lirici per introdurre arie di contenuto prettamente comico. Un

esempio è il recitativo che precede l'aria di Bozzone (*Cublai, gran Can de' Tartari*, Atto I, scena VII):

BOZZONE

Questo giovine in sostanza  
Saria *de jure* il successore al trono,  
Come figlio di Mangù,  
Del regnante gran kan antecessore,  
E suo fratel maggiore.  
Er' ei ancor fanciullo allor che il trono  
Venne a vacar. Cublai vi montò su,  
Ed a Timur non si pensò mai più;  
E il dritto di Timur chiaro e lampante  
Restò sepolto in un oblio profondo.  
E così van le cose in questo mondo.<sup>49</sup>

In questo passaggio Bozzone si limita a una semplice narrazione dei fatti. L'aria si apre con la locuzione colloquiale *in sostanza*, che stabilisce immediatamente un tono pragmatico; tuttavia, il prosieguo del testo recupera termini di registro elevato. Tra questi si distinguono il condizionale poetico *saria* (Serianni, 2018, p. 217), il latinismo tecnico-giuridico *de jure* e l'espressione poetica *oblio profondo*. L'aria successiva sarà invece densa di espressioni del parlato. Il recitativo si chiude con una frase sentenziosa appartenente al registro colloquiale che prelude all'aria.

La sintassi risulta sensibilmente più semplice e lineare rispetto al recitativo di Teodoro, pur presentando alcuni casi di inversioni (es.: v. 4) nonché un *enjambement* (vv. 6-7). La struttura paratattica dei versi 7-10, caratterizzata dall'anafora della congiunzione *e* in due versi consecutivi, conferisce al discorso un tono colloquiale. Complessivamente,

---

<sup>49</sup> Al recitativo segue l'aria (versione pubblicata a cura di Ettore Bonora):

La ragione è un non so che,  
Che ognun tira come vuol;  
A ogn'impulso ceder suol:  
Oggi a me, domani a te.  
Ma a ben prenderla com'è;  
(Qui sta il punto principal!)  
Chi è più forte, e chi più val,  
La ragion sempre ha per sé.

in questo recitativo di dimensioni ridotte si contano quattro versi aperti dalla medesima congiunzione, che crea un'impressione di spontaneità e semplicità del discorso.

Le rime bacciate si riscontrano rispettivamente nei versi 4-5 e 7-8 (in questo caso con terminazione tronca), nonché nella coppia di versi conclusivi che introduce l'aria.

Un esempio di recitativo monologico privo di termini aulici e caratterizzato da un registro linguistico colloquiale è quello di Fulvia (Atto I, scena VII del *Catilina*), che funge da preludio all'aria comica *Amo esser splendida*:

#### FULVIA

Corbezzoli! L'affare è grosso assai...  
Ma come mai costoro  
assicurar si possono  
dell'esito d'impresa  
sì vasta e complicata,  
condotta e immaginata  
da un disperato stuol di giovinastri  
scapestrati, spiantati, screditati,  
che non han né giudizio,  
né danar, né secreto... ed io dovrei?...  
Oibò, non son sì pazza: io non vo' guai;  
né in tali affar Fulvia s'intriga mai.

Tra le espressioni colloquiali spiccano, in particolare, l'esclamazione *Corbezzoli!*, l'impiego dell'aggettivo *grosso* con l'accezione di "importante", l'uso del suffisso peggiorativo in *giovinastri* e la frase *Oibò, non son sì pazza*.

L'assetto rimico si limita a due sole rime bacciate: la prima tra i versi 4 e 5 (*complicata-immaginata*) e la seconda in chiusura di sezione. Il verso 9 è costruito su una tripla rima interna (*scapestrati-spiantati-screditati*) che rende il discorso più dinamico.

La sezione centrale del brano è caratterizzata da un periodo ampio ma strutturalmente piano (fatta eccezione per l'anastrofe *assicurar si possono*), dove l'andamento è scandito da frequenti enumerazioni. Di particolare rilievo sono i due polisindeti. L'accumulo enumerativo restituisce il senso di un pensiero sovrabbondante,

un effetto rafforzato dalle frasi interrotte e dai puntini di sospensione (aposiopesi), segno di un'emotività che eccede la parola.

Nella produzione librettistica di Casti si riscontrano casi in cui le riflessioni sotto forma di recitativo di un solo personaggio occupano l'intera scena, senza tuttavia sfociare nell'aria.

Alcuni di essi non hanno il lirismo dei recitativi che precedono l'aria: servono per dare un commento agli eventi precedenti oppure per palesare le intenzioni del personaggio, affinché le sue azioni risultino comprensibili nelle scene che seguono. Si osservi, a titolo di esempio, il monologo di Catilina (Atto I, XI), posto in diretto commento all'aria di Cetego della scena precedente. Mentre quest'ultimo manifesta l'impazienza di scatenare la rivolta — auspicando che la vendetta *assomigli allo scoppio d'infausta saetta* — Catilina, al contrario, sostiene la necessità di una preparazione più accurata, invitando ad attendere il momento opportuno:

CATILINA *solo*

Di costui la focosa indole audace  
Pe l'uopo mio mi piace:  
Ma un immaturo colpo  
Avventurar non voglio  
Per secondar cotest'impeti suoi.  
Tutto pria si maturi, acciocché poi  
Più terribile siegua, e più sicura  
L'esplosion della fatal congiura.

Si osserva che il registro alto di questo recitativo risulta coerente con il profilo di Catilina, che conserva tale tenore espressivo in tutte le sue occorrenze nel libretto.

All'interno del brano si riscontrano diverse rime bacciate, incluse le due coppie tronche individuate ai versi 5 e 6.

Alcuni recitativi monologici che occupano un'intera scena, pur presentando molteplici tratti lirici, non sfociano nella consueta aria conclusiva. Un esempio significativo è il recitativo (orchestrato) di Alzima (Atto II, scena IV del *Cublai, gran Can de' Tartari*), in cui la protagonista medita su quanto appreso da Posega nella scena precedente:

## ALZIMA

Che intesi! E qual nel cor costui destommi  
tumulto d'inquietezze e di sospetti...  
Forse mentì... ciascun lo crede, e appella  
un impostor... ma come, ed a qual fine  
tante menzogne ordire...  
Che Memma ami Timur? che v'è di strano?  
Tropo colui sa farsi amare, e troppo  
questo mio cuor lo sa.  
Sol questa idea basta a tormi la pace...  
ma s'asconda per or l'interno affanno,  
infin ch'io mi decida  
a che debbo attenermi,  
e dissipi i miei dubbi, o li confermi.

Dal punto di vista stilistico, il monologo di Alzima presenta forti affinità con quello di Timur precedentemente esaminato. Caratterizzato da una fitta rete di inversioni retoriche, *enjambements*, aposiopesi (queste ultime segnalate dai punti di sospensione) ed espressioni di registro elevato, il testo ricalca i moduli del genere serio ed è privo di quell'ironia che emerge, al contrario, nel recitativo di Teodoro. Al pari di Timur, infatti, Alzima si colloca a tra i personaggi "seri" dell'opera.

Il recitativo di Alzima è in versi sciolti, a eccezione della rima finale che introduce l'aria."

Un altro caso di notevole interesse è rappresentato dal recitativo-monologo di Bertaccio (*Il re Teodoro in Corsica*, Atto II, II): un brano di ampia estensione, quasi una pagina di libretto, che tuttavia non sfocia in un'aria. In questo spazio drammatico, Bertaccio non si limita a riflettere sul da farsi, ma ripercorre la propria storia personale e quella di Teodoro attraverso un vero e proprio resoconto narrativo:

## BERTACCIO

Eccolo là il mio eroe! franco imperterrito,  
tutto pien di fiducia. Or ve' in che imbrogli  
son entrato per lui! la vita mia

è un curioso romanzo.  
Nato in Savoia, anche inesperto e giovine  
abbandono la patria, e vagabondo  
colla lanterna magica pel mondo  
pitoccando men vo: trovo in Westfalia  
quest'uomo singolar di Teodoro;  
m'unisco a lui, lo sieguo  
in tutte le avventure.  
Cangiam spesso favella, abito e nome,  
or padrone or staffiere,  
birbante, cavaliere, e dico e faccio  
cose talor che per modestia io taccio.  
Viensi in Corsica, e a un tratto  
io baron divengo, ei re vien fatto.  
Non forse in altra foggia  
dopo l'estiva pioggia  
esce talor dal seno  
del putrido terreno  
un fungo piccinino  
a un fungaccio grossissimo vicino;  
e io confidente, amico e favorito  
deggio cooperar coll'opera mia  
ad una bigamia: ma pur che fare!  
siam nel ballo, balliamo. E nulla intanto  
per me farò? No: Rodegonda in sposa  
Domanderò per lui,  
ed Elisa per me.  
Che se dovrem rompere il collo poi,  
finirem sì, ma finirem da eroi.

Il brano, pur essendo scritto in un linguaggio piuttosto colloquiale, mostra frequenti *enjambement* analogamente a quanto accade nei recitativi di modello serio.

Si osserva una densa concentrazione di rime bacciate nel passaggio dedicato alla metafora dei funghi: una sezione che si astrae momentaneamente dalla narrazione

principale per assumere un carattere sentenzioso e ironico. L'impiego di settenari rimati conferisce al brano un andamento ritmico e martellante, che accentua l'effetto comico.

Anche i recitativi dialogati possono essere ricondotti alle categorie del genere serio e di quello buffo.

La prima categoria è ben illustrata dal dialogo in versi sciolti tra Teodoro e Gafforio nella scena II del primo atto de *Il re Teodoro in Corsica*, di cui si riporta di seguito il frammento iniziale:

#### GAFFORIO

Perdona, o sire: io da più giorni il grande,  
magnanimo Teodoro  
non riconosco in te: quel Teodoro  
che a ragion per suo re Corsica elesse:  
Corsica, patria mia, che per te spera  
di riacquistar la gloria sua primiera,  
perché mesto e pensoso?...

#### TEODORO

Odi, Gafforio:  
tu segretario mio, tu dello Stato  
ministro principal, che per seguirmi  
vesti abito mentito, e di Gafforio  
il nome in quel di Garbolin cangiasti;  
se amo i popol miei, se cerco e bramo  
la lor felicità tu ben lo sai.  
De' miei nemici alle ricerche esposto  
rimango, vagabondo  
per sì bella cagion erro pel mondo.  
Pur tutto soffrirei, ma esausti sono,  
non sol gli erari pubblici del regno,  
ma quelli ancora delle borse nostre,  
e questo è peggio assai,  
il privato tesoro è voto ormai:

e intanto invan delle potenze amiche  
i promessi sussidi attendo ognora.

Le repliche dei personaggi sono ampie e prive di frequenti alternanze, simili a brevi monologhi; la situazione appare dunque artificiosa, basata su un'argomentazione ben pianificata piuttosto che su una reale interazione spontanea.

La prima battuta di Gafforio si articola in un unico, ampio periodo che si estende per ben sette versi. Al suo interno, l'inciso *Corsica, patria mia* interrompe momentaneamente la sequenza sintattica, rallentando il flusso del discorso principale. Sotto il profilo metrico, si osserva un uso sistematico dell'*enjambement*: la mancata coincidenza tra unità sintattica e unità del verso (visibile nei vv. 1-2, 2-3 e 5-6) contribuisce a elevare il tono del recitativo.

La replica di Teodoro si articola in tre periodi, il primo e l'ultimo dei quali presentano un'estensione considerevole di sette versi ciascuno. Sotto il profilo metrico spicca il verso 7, l'unico a presentare una terminazione tronca in un contesto dominato esclusivamente da versi piani. Si riscontrano numerosi *enjambement* (vv. 2-3, vv. 3-4, vv. 6-7, 9-10, vv. 11-12). Il discorso di Teodoro è intessuto di topoi e di formule lessicali che sembrano attingere al melodramma serio (*magnanimo, patria mia, riacquistar la gloria o i popol miei* e altri). La sintassi è complessa, ricca di frequenti iperbati e anastrofi. Tuttavia, lo scarto stilistico tra la forma (aulica e ricercata) e la sostanza (la condizione di fuggiaschi senza mezzi) produce un effetto comico.

Un altro esempio di recitativo costruito secondo i moduli del genere serio si ritrova nel dialogo tra Curio e Fulvia (*Catilina*, I, 6). Qui, mentre il linguaggio si mantiene su un tono elevato, i versi risultano spezzati tra le battute dei due personaggi, al punto che l'endecasillabo iniziale si ripartisce in ben cinque repliche, esaltando l'andamento concitato e la tensione drammatica della scena. Lungi dal costituire un'anomalia, la struttura ricalca un modello già presente in Metastasio (Mengaldo, 2003, p. 34).

CURIO

(*Tenendola per un braccio*)

Fulvia.

FULVIA

Lasciami.

CURIO

Ascolta.

FULVIA

È vano.

CURIO

Ingrata!

Di segno prettamente comico è invece il frammento di recitativo tratto dalla scena XI del primo atto del *Cublai*:

MEMMA

Sì, ma non basta.

CUBLAI

E che più far si debbe?

MEMMA

Questa con tante barbe ognor sarebbe  
una barbara corte.

BOZZONE

(Già prevedo il pensier di mia consorte.)

CUBLAI

E che perciò?

MEMMA

Rader ti dèi.

BOZZONE

(Noi dissì?)

CUBLAI

Rader! Sommacodom! Come può mai  
venirti in capo idea sì stravagante?

MEMMA

Or tant'è.

CUBLAI

Petulante! E ardisci...

MEMMA

Orsù;

senza barba rasa  
più non ti voglio in casa,  
e a corte io non verrò.

Il dialogo è strutturato su battute brevi e sintatticamente elementari, che accelerano il ritmo drammatico. La presenza di frequenti esclamazioni e di segnali discorsivi tipici del parlato (es: *e che perciò?*, *orsù*), nonché l'impiego dei puntini di sospensione (*Petulante! E ardisci...*)<sup>50</sup> definisce un quadro linguistico quotidiano. La frammentazione metrica riflette il dinamismo del dialogo: numerosi versi risultano infatti suddivisi tra più interlocutori. Ad esempio, le prime due repliche di Memma e Cublai compongono un unico endecasillabo, così come il verso 5, ripartito tra tre voci (Cublai,

---

<sup>50</sup> Come si è visto, l'aposiopesi è presente sia nei recitativi di carattere serio — si pensi al caso di Alzima, già analizzato — sia in quelli di natura buffa; in questi due ambiti, tuttavia, essa assolve funzioni differenti. Analizzando il ruolo delle interruzioni nei libretti rossiniani, Fabio Rossi (2005, p. 155) — nel riprendere gli studi di A. Sorella (1993, *La tragedia*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, pp. 751-792.) e di P. Trifone (2000, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.) — osserva che se nel teatro tragico le frasi sospese servono a rendere realisticamente i momenti di massima tensione emotiva e i passaggi concitati tra i personaggi, l'ambito comico ne fa un uso decisamente più stilizzato. Nelle commedie, infatti, i tipici segnali di frammentazione del parlato (false partenze, pause, autocorrezioni) appaiono ridotti e meno marcati. Ciononostante, drante il Settecento il ricorso alle interruzioni si intensifica, finalizzato sia a conferire una maggiore "naturalzza" dialogica allo scambio verbale, sia a veicolare precise schermaglie e reticenze di stampo pragmatico. In entrambi i contesti, dunque, l'impiego dei puntini di sospensione risponde a una chiara strategia retorica piuttosto che a un intento puramente mimetico.

Memma e Bozzone), e il verso 8, nuovamente frazionato in tre battute (Memma-Cublai-Memma). Si segnala che il verso 9, *Senza barba rasa*, conta solo sei sillabe, non aderendo alle convenzioni generali del recitativo. Spicca inoltre l'uso dell'esclamazione inventata da Casti *Sommacodom!*, posta in bocca esclusivamente a Cublai. L'esclamazione viene chiarita dallo stesso autore in una nota autografa al manoscritto, in cui Casti spiega che è un "esclamazione raccorciata da *Sommona Codom* diventa del Siam adorata anche nel Catai, ossia nella China".

Il panorama rimico si articola tra rime a fine verso (quali *debbe-sarebbe, corte-consorte, rasa-casa*) e rime interne (*stravagante-tant'è-petulante*).

A differenza delle vicende più distanti e stilizzate dei *Re Teodoro* del Cublai o del *Catilina*, in *Prima la musica e poi le parole* la finzione metateatrale tenta di più ad avvicinarsi al linguaggio della realtà quotidiana. L'azione non avviene in un altrove inventato, ma si svolge in "tempo reale" all'interno dello spazio fisico del teatro, rendendo il recitativo ancora più mimetico e immediato. I protagonisti sono il Maestro e il Poeta, insieme a due cantanti: Eleonora, nel ruolo della "seria", e Tonina, in quello della "buffa". L'intero divertimento teatrale ruota attorno al confronto tra musica e poesia: il disaccordo tra il Maestro e il Poeta serve a ironizzare sulla supremazia della musica rispetto al testo, costretto a mettersi al suo servizio. L'opera presenta poche arie e si sviluppa quasi interamente attraverso il recitativo dialogato. Ilaria Bonomi ne delinea le caratteristiche nel modo seguente:

Dal punto di vista metrico, sottolineiamo l'estensione e la varietà del recitativo, che riflette lo scambio dialogico serrato tra i personaggi, con molte rime anche al mezzo e difficili (*schiamazzi: pazzi; quacquera: squacquera: papera*) molti versi tronchi, e pochi sdrucchioli.

(Bonomi, 2010, p. 56)

L'analisi di Ilaria Bonomi evidenzia che il recitativo di quest'opera non segue i canoni "classici": la forte presenza di rime e l'uso insistito di versi tronchi — tratti distintivi sottolineati dalla studiosa — lo allontanano dallo stile canonico. In questo contesto l'uso frequente della rima serve a rendere il ritmo più rapido e martellante. In particolare, l'impiego di rime bacciate poste in coincidenza con la chiusura del verso e/o dell'unità sintattica nonché l'utilizzo di versi tronchi conferisce al testo una spiccata linearità e una semplicità quasi proverbiale. Si osserva un esempio tratto dalla scena II:

ELEONORA

L'anticamera mia sempre era piena  
di cicisbei, d'amanti,  
cavalieri, mercanti... E poi in teatro...  
Che folla! Che schiamazzi!  
Tutti parevan pazzi;  
e molti per udire un paio d'arie  
venivano per fin delle Canarie.

MAESTRO

Il merito, signora, fa gran cose.

POETA

Massimamente nelle virtuose.

ELEONORA

Il pubblico di Cadice  
è un pubblico di gusto; immaginatevi  
che un certo mio rondò  
nel pubblico destò  
un fanatismo universal, di sorte  
che in un'istessa sera dovetti  
sei volte replicar.

MAESTRO

Questo è un po' forte.

POETA

Come, sei volte?

ELEONORA

Certo.

Il testo presenta sette occorrenze rimiche, anche al mezzo (*amanti-mercanti*, *schiamazzi-pazzi*, *arie-Canarie*, *cose-virtuose*, *rondò-destò*, *sorte-forte*, *forte-volte*), quattro occorrenze di versi sdruccioli (vv. 6, 7, 10 e 11) e due versi tronchi (vv. 12, 13 e 16). La seconda replica di Eleonora, pur presentando alcune anastrofi e una discreta discrepanza tra unità sintattica e unità metrica, non raggiunge la complessità stilistica dei discorsi di Teodoro o Gafforio analizzati in precedenza. La complessità sintattica viene infatti neutralizzata dall'adozione di un lessico semplice e dall'impiego di uscite sdrucciole e tronche. In questo caso, l'*enjambement*, lungi dal complicare la struttura del periodo, asseconda il naturale fluire del discorso parlato; al contempo, questa soluzione formale caratterizza psicologicamente Eleonora, che tenta di nobilitare il proprio discorso vantandosi della sua passata gloria.

Un ulteriore esempio di particolare interesse è tratto dalla scena III:

MAESTRO

Pensateci un tantino:

Impasticciate su qualche cosetta:

Via, via, lesto, da bravo.

POETA

In tanta fretta

Non si può far nulla di buon.

MAESTRO

Che importa?

Tanta musica ho qui già bella e fatta;

Di farvi le parole sol si tratta.

In questo recitativo si nota una fitta presenza di espressioni colloquiali; si evita di citarle singolarmente, poiché esse costituiscono la componente principale del lessico adottato. Inoltre, il brano è caratterizzato dalla presenza di alterati, nonché dall'allitterazione (del suono *t*), tratti che contribuiscono al gioco fonico, fondante nell'opera buffa.

In conclusione, l'analisi condotta permette di trarre alcune considerazioni generali sull'architettura dei recitativi di Casti, la cui struttura si divide fondamentalmente tra le categorie del monologo e del dialogo. Le sezioni monologiche — che possono precedere un'aria o mantenere una propria autonomia strutturalmente definita — si rivelano deputate all'esposizione di fatti e commenti, oltre che all'espressione degli stati d'animo dei personaggi. Sotto il profilo stilistico, questi brani oscillano tra l'allineamento al genere buffo e l'imitazione del modello serio a livello lessicale e sintattico; un'operazione, quest'ultima, che genera un efficace meccanismo comico, come si evince chiaramente nel recitativo di Teodoro o di Timur. Altrettanto polarizzata appare la dinamica dei recitativi dialogati, che si articolano su due registri stilistici opposti, pur ammettendo sfumature e variazioni di grado. Da un lato, i dialoghi costruiti sul modello serio presentano una sintassi complessa e un lessico elevato; le battute, talvolta molto estese, rifiutano la mimesi del parlato a favore di un discorso elaborato, oppure si presentano brevi e spezzate, pur mantenendo un registro formale. Dall'altro, i dialoghi di stampo propriamente buffo imitano da vicino la dimensione della quotidianità orale, adottando una sintassi più agile e una scansione ritmica decisamente più incalzante e immediata. Appare infine opportuno suggellare queste considerazioni richiamando la riflessione espressa dallo stesso Casti nell'*Argomento* del *Catilina*:

Poiché a chiunque seguir vuole la sicura scorta della natura e infallibili regole da lei prescritte, assurda cosa dovrà parere aliena dal costume che tutti tanto eccelsi eroi che infimi fantaccini e in tutte le occasioni sia alla testa delle armate e nelle pubbliche adunanze, sia nei crocchi familiari e nelle libere private società e perfin nei loro soliloqui parlino sempre lo stesso linguaggio turgido, rotondo, fraseggiato, pomposo. Questa varietà, questa ineguaglianza essenzialmente inerente alla natura e al costume, può somministrare al compositor del dramma e a quel della musica, un ampio campo di dispiegare le bellezze della poesia e dell'armonia, riunendo la sublimità eroica alla comica amenità.

(BNF, *Fonds Italien* 1625, ff. 10r-11v)

# Conclusioni

Nel presente lavoro si è analizzata la struttura di cinque libretti di Casti, procedendo progressivamente dal macro-livello dell'architettura generale degli atti alle singole unità che compongono le scene: le arie, i numeri collettivi e i recitativi. L'esame di queste tre tipologie di numeri ha integrato lo studio delle loro componenti formali e testuali costitutive, quali la posizione, il metro, la rima, le figure retoriche e foniche, nonché il lessico. È stato così individuato il rapporto stringente di ciascun elemento con precisi scopi drammaturgici e stilistici. Di seguito si propone una sintesi dei risultati più significativi conseguiti attraverso questo percorso analitico.

## 1. La macrostruttura dei libretti di Casti

Quattro dei libretti analizzati — *Il re Teodoro in Venezia*, *Teodoro in Corsica*, *Cublai, gran Can de' Tartari* e *Catilina* — sono articolati in due atti; al contrario, *Prima la musica e poi le parole*, in virtù della sua natura di dramma metateatrale, si compone di un unico atto<sup>51</sup>. La scelta della struttura in due atti per questo gruppo di testi si lega strettamente a una considerevole espansione dei finali concertati: un elemento che non solo distanzia la produzione di Casti dai modelli buffi antecedenti, ma la configura come uno snodo di transizione fondamentale per la successiva drammaturgia giocosa, in particolare per i capolavori di Da Ponte e Mozart (Gallarati, 1984, pp. 159-161).

L'articolazione interna degli atti varia dalle sole 7 scene dell'atto unico *Prima la musica e poi le parole* alle 25 del secondo atto del *Re Teodoro in Venezia*. Se quest'ultimo dramma mostra una marcata asimmetria strutturale (17 scene nel primo atto e 25 nel secondo) — tendenza riscontrabile anche nel *Catilina* (19 e 15 scene) —, un perfetto

---

<sup>51</sup> L'*Orlando furioso* e la *Rosmonda* rappresentano gli unici libretti nel corpus di Casti a presentare una struttura in tre atti.

bilanciamento numerico caratterizza invece *Teodoro in Corsica* e il *Cublai, gran Can de' Tartari*, le cui due parti comprendono rispettivamente 18 e 19 scene ciascuna.

## **2. L'aria**

### **2.1 La collocazione delle arie all'interno degli atti e delle scene**

I numeri solistici si concentrano costantemente nei primi atti. Questa asimmetria strutturale risponde a una precisa logica teatrale: la progressiva accelerazione dell'intreccio comprime lo spazio del solista a favore dei pezzi d'insieme e dei recitativi dialogati, specchio di una più fitta interazione tra i personaggi.

Sebbene la distribuzione delle arie non segua uno schema rigido — in perfetta coerenza con la fluidità del genere buffo —, si osserva una netta preferenza per la loro collocazione in chiusura di scena, una tendenza che risponde pienamente alle convenzioni formali dell'opera seria. Al contrario, i rari numeri solistici posti in apertura di scena configurano nella maggior parte dei casi delle arie di sortita, deputate a marcare il primo ingresso sul palco di un personaggio e a delinearne il profilo. Esse assumono forme eterogenee — dalla struttura col *da capo* alla breve cavatina settecentesca, fino alla canzone strofica —, ciascuna piegata a uno specifico scopo drammaturgico volto a definire la prima impressione dell'ascoltatore. Al di là delle arie di sortita, nei libretti di Casti si rintracciano numeri solistici che, indipendentemente dalla loro posizione nel testo, assolvono a una funzione ritrattistica, delineando il carattere o lo stato d'animo del personaggio.

I rari numeri solistici collocati a metà scena risultano integrati in modo organico nel flusso del recitativo: configurandosi come vere e proprie "arie d'azione", essi partecipano attivamente allo sviluppo della trama anziché interromperla. In linea con la tradizione librettistica del tempo, si registrano inoltre ampie sezioni di recitativo in forma di soliloquio, destinate a occupare scene intere e concepite per sfociare direttamente nell'espansione lirica dell'aria; rispetto alla contemporanea produzione di genere comico, tuttavia, tali monologhi sembrano distinguersi per un'estensione più marcata. A questo panorama si aggiunge il caso peculiare di un'aria d'azione nel *Cublai* ("*Venite, il pié movete*", I, XVI): un numero che arriva a occupare un'intera scena, configurandosi come

un vero e proprio quadro spettacolare che vede interagire una solista e un nutrito gruppo di figuranti muti.

## **2.2 La struttura delle arie**

### **2.2.1 Strutture metriche e rimiche delle arie: linee generali**

Il metro più diffuso nella versificazione delle arie risulta il settenario, seguito dall'ottonario. Nel *corpus* trovano spazio anche versi quali il senario, il quinario e il decasillabo, mentre l'endecasillabo compare solo raramente, alternandosi agli altri metri all'interno di strutture polimetriche; tale variazione risponde pienamente alle convenzioni del genere comico. Inoltre, figurano svariate combinazioni metriche: alcune sono già radicate nella tradizione dell'opera seria (in particolare nella produzione di Apostolo Zeno (Benzi, 2007, pp. 253-254)), come l'unione di settenari e quinari, oppure di settenari ed endecasillabi o di ottonari e quadrisillabi; altre, invece, vengono sperimentate di volta in volta a seconda delle esigenze drammaturgiche. Per quanto riguarda l'estensione, le strofe delle arie presentano lunghezze variabili, ma si chiudono quasi esclusivamente con un verso tronco (caratterizzato da terminazioni quali *-tà*, *-rò*, *-ar*, *-er*, *-ir*, ecc.).

### **2.2.2 Arie di tipo serio**

Nella produzione di Casti si avverte un costante richiamo alla tradizione del genere serio e, in particolare, a quella di stampo metastasiano. Tali arie sviluppano tematiche elevate quali l'amore, la dignità e l'onore; di norma esse non contengono un'ironia esplicita, ma lo spirito giocoso emerge per contrasto dal contesto drammatico. Se da un lato questi numeri solistici vengono affidati ai personaggi "seri" — coerentemente con la ripartizione nei tre tipi di ruoli ereditata dalla tradizione goldoniana (Gallarati, 1984, pp. 131, 135-136) —, come nel caso di Timur e Alzima, la coppia di innamorati del *Cublai*, dall'altro essi vengono talvolta messi in bocca a personaggi comici o di estrazione sociale bassa. In entrambi i contesti, queste pagine possono configurarsi come parodie latenti o scoperte di *topoi* e stilemi dell'opera seria, talora attraverso il ribaltamento dei ruoli precostituiti, talvolta attraverso la ripresa di parole-rima o intere citazioni metastasiane o persino di *cliché* della poesia petrarchista.

In molti casi, tali numeri solistici adottano la tradizionale struttura dell'aria col *da capo* di matrice metastasiana, articolandosi in due strofe caratterizzate da isometria — a seconda dei casi isonumeriche o anisonumeriche — e da schemi di rima regolari, o si distinguono, in generale, per le dimensioni assai contenute. Da un punto di vista metrico, questo genere di arie predilige l'uso del settenario, il verso indubbiamente più diffuso e rappresentativo della drammaturgia di Metastasio (Benzi, 2007, pp. 253-254). Ciononostante, il medesimo intento stilistico si rintraccia anche in brani strutturati su metri diversi — quali l'ottonario, anch'esso di consolidata tradizione metastasiana, il senario, il quinario e il decasillabo — o, seppur più raramente, all'interno di combinazioni polimetriche.

Le scelte rimiche corrispondono perfettamente alla lezione metastasiana. All'interno delle strofe, la rima unisce prevalentemente i versi piani, lasciando invece sempre sciolti quelli sdruciolli; l'impiego di versi anarimi è ampiamente attestato. I versi piani (siano essi anarimi o già rimati) presentano talvolta rime interne o al mezzo, di tipo perfetto o imperfetto. L'indagine rileva, infine, la presenza di rime al mezzo che collegano gli emistichi di due versi diversi. Se la chiusura di ogni sezione è affidata invariabilmente a un verso tronco, desinenze analoghe possono comparire anche in altre posizioni (escluso il primo verso), legandosi in rima con l'uscita finale.

A questa impostazione strutturale corrisponde un'analoga selezione del vocabolario. Nei numeri di stampo "serio" il linguaggio si fa infatti solenne e ricercato, differenziandosi nettamente dal registro immediato e colloquiale tipico delle arie comiche. Tale impianto è supportato da un ampio ricorso alle figure retoriche quali il chiasmo, l'anafora, il parallelismo e il poliptoto, l'allocuzione simbolica e altre, mentre le figure foniche appaiono sporadiche, specie se messe a confronto con la ricca produzione di stampo buffo.

### **2.2.3 Arie di tipo comico**

Le arie di tipo comico mostrano un'organizzazione differente: sono composte sia in settenari e ottonari, sia in senari, quinari e, più raramente, decasillabi, con diverse soluzioni polimetriche. La loro lunghezza è variabile e spazia da strutture brevi a composizioni molto più estese; le strofe, spesso di lunghezza disuguale (anisonumeriche), possono contenere fino a quattordici versi e si concludono quasi sempre con un verso tronco. Si rileva infine un uso assai diffuso del *refrain* o ritornello.

Gli schemi rimici si rivelano sensibilmente più eterogenei rispetto alle arie di tipo serio. L'uso di versi sdruccioli, perlopiù irrelati o anarimi risulta assai ricorrente, tanto che, in rari casi, essi compaiono persino rimati tra loro. Pur essendo solitamente riservata al finale di strofa, la rima tronca può ricorrere anche in altri punti della stanza, sebbene sia attestata solo eccezionalmente nel primo verso. I versi piani, sia rimati sia sciolti, trovano assai spesso una corrispondenza nelle rime interne o al mezzo dei versi precedenti o successivi; si riscontrano inoltre rime all'interno dello stesso verso oppure tra gli emistichi di due versi distinti. Tale moltiplicazione degli elementi rimanti rispecchia appieno la propensione del genere buffo per il gioco di suoni e le onomatopee.

Oltre alla fitta presenza di figure foniche, si registrano artifici retorici legati alla ripetizione e alla coordinazione — quali il parallelismo, l'anafora, l'asindeto e il polisindeto — accanto all'aposiopesi, che favorisce la mimesi del discorso parlato, e affiancandosi a figure di posizione quali il chiasmo. A queste risorse si aggiunge il ricorso agli "a parte", espediente che asseconda la struttura dinamica della tipica aria d'azione.

In questi numeri il linguaggio si distanzia dal registro aulico, integrando frequenti interiezioni e vocaboli caratteristici di un livello espressivo "basso" e colloquiale.

#### **2.2.4 Arie polimetriche**

La maggior parte delle arie polimetriche di Casti pertiene al registro giocoso, poiché il genere serio non ammetteva una simile libertà formale. In questi brani, la variazione metrica non è mai casuale, ma risponde a precise esigenze drammatiche o formali: segnala infatti i cambi di soggetto, le oscillazioni di atmosfera e di umore del personaggio, o serve a evidenziare la presenza del *refrain*.

### **3. I numeri collettivi**

#### **3.1 I duetti d'amore**

Casti modella i duetti d'amore in base alla psicologia dei personaggi e agli obiettivi drammaturgici. Il registro serio di matrice metastasiana definisce i caratteri elevati, mentre la canzone strofica restituisce l'indole ingenua delle figure popolari. Al contempo, il recupero della tradizione seria in contesti amorosi viene abilmente sfruttato in chiave

parodistica, scardinando i ruoli precostituiti. Sotto il profilo formale, questi numeri si concludono invariabilmente con sezioni a voci unite.

### 3.2 I numeri d'assieme di più ampie proporzioni e i finali concertati

In linea con i canoni del genere buffo, i melodrammi giocosi di Casti esibiscono una fitta presenza di numeri d'assieme — dai duetti e terzetti ai concertati a più voci —, distribuiti lungo l'intero arco dell'azione drammatica. Entrambi i *Teodoro*, ad esempio, si aprono proprio con un pezzo d'assieme, e ogni atto (con l'unica eccezione di *Prima la musica e poi le parole*) include ampi concertati in posizione intermedia. Come già rilevato, la produzione castiana si distingue per l'estensione dei finali concertati; una proliferazione di forme che, come sottolinea Paolo Gallarati in riferimento al *Re Teodoro in Venezia*, anticipa la successiva evoluzione della drammaturgia di Da Ponte e Mozart (Gallarati, 1984, pp. 159-161). Sempre Gallarati evidenzia come nei finali del *Teodoro* si compia l'emancipazione dai vecchi modelli dei ruoli (parti serie, buffe e di mezzo carattere) in favore di uno "stile medio" comune a tutte le voci, testuali e musicali — altro decisivo tratto evolutivo ripreso dal binomio Mozart-Da Ponte —; al contempo, lo studioso precisa che il *Finale I* del *Teodoro* rimane un gioco fittizio, ancora privo della densità realistica delle *Nozze di Figaro* (pp. 160-161). Ciononostante, gli esempi del *Finale II* del *Cublai* e del *Finale I* del *Catilina* dimostrano quanto la morfologia dei concertati castiani sappia variare sensibilmente da un'opera all'altra.

I due finali analizzati in questo studio presentano significativi punti di contatto e altrettanti elementi di divergenza. Tra i tratti comuni spicca la dinamica d'avvio, che coinvolge inizialmente pochi personaggi per poi accogliere progressivamente tutte le voci sul palcoscenico. L'architettura di questi complessi *ensemble* si articola in sezioni polimetriche, ripartite in blocchi di varia lunghezza delimitati dall'apparizione di un nuovo personaggio, da mutamenti tematici e/o da variazioni metriche; ciascun blocco è quasi sempre suggellato da un compatto intervento a voci unite. Il registro linguistico, inoltre, varia in funzione della situazione drammatica, oscillando frequentemente tra il serio e l'ironico.

A differenza di quanto rilevato da Gallarati per il *Re Teodoro*, Alzima, Timur e Posega nel *Cublai*, e Catilina nell'opera omonima, mantengono costantemente un registro elevato. In generale, nel *Finale II* del *Cublai* i personaggi mostrano una caratterizzazione linguistica più marcata rispetto a quanto si osservi nel *Finale I* del *Catilina*. Le ripliche di

Memma e Bozzone avvicinano al linguaggio colloquiale. Cublai, al contrario, si distingue per un'oscillazione tra registro aulico e mimesi del parlato. Tuttavia, verso il termine dell'opera lo stile dei singoli personaggi tende a dipendere maggiormente dalla situazione contingente. Con il progressivo rallentamento dell'azione la formazione di gruppi eterogenei prescinde dalle logiche della trama, e i personaggi abbandonano la propria specificità linguistica nel formulare sentenze morali.

Un'ulteriore divergenza concerne il coro: puramente commentativo nel *Cublai*, esso assume un ruolo attivo nel *Catilina*. In quest'ultimo, inoltre, a differenza del finale del *Cublai*, Casti fa ampio uso dell'*enjambement*; l'espedito, tuttavia, anziché accelerare l'azione, la rende più statica. Per circa due pagine, infatti, lo sviluppo della trama si ferma per lasciare spazio a un dialogo incalzante, fatto di frasi concise, domande e battibecchi. Si genera così un momento di sospensione teatrale simile a quello che caratterizza il Finale I del *Re Teodoro*, una concordanza stilistica già messa in luce da Paolo Gallarati (1984, p. 160).

#### 4. Il recitativo

L'indagine condotta sui recitativi di Casti ha previsto una classificazione preliminare tra sezioni monologiche e dialogiche, evidenziando come entrambe le categorie possano declinarsi secondo le coordinate del genere serio o di quello buffo. I monologhi — configurati sia come introduzioni ai numeri solistici, sia come blocchi strutturalmente autonomi — assolvono alla funzione di esporre eventi, commenti o stati d'animo dei personaggi. Sotto il profilo stilistico, queste pagine oscillano costantemente tra l'adesione alle formule del teatro comico e il recupero del modello serio a livello sia lessicale che sintattico; un'alternanza, che ammette comunque sfumature intermedie e variazioni di grado.

Una simile polarizzazione governa i recitativi dialogati, strutturati su due registri espressivi antitetici. Da un lato, i dialoghi ispirati al dramma serio esibiscono un vocabolario sempre aulico. Le battute affidate ai singoli interlocutori spaziano da ampie campate discorsive — strutturate secondo una sintassi complessa e ricca di anastrofi e iperbati — che rifiutano la mimesi del parlato spontaneo, a battute brevi e versi spezzati che non rinunciano però all'elevatezza formale. Dall'altro, lo stile dei passaggi prettamente comici risulta molto più vicino alla lingua parlata, distinguendosi per la sintassi paratattica, la brevità delle frasi, il lessico colloquiale e il ritmo incalzante. Questa

divaricazione investe anche la gestione metrica: se nei recitativi comici si registra un addensamento di rime interne e di versi rimanti, in quelli di matrice seria l'uso della rima appare più sporadico, con la rima interna che sembra del tutto assente; ciò non inficia il sistematico ricorso alla rima baciata in chiusura di sezione per introdurre l'aria, in perfetta osservanza della tradizione librettistica.

All'interno di questa alternanza, che ammette comunque sfumature intermedie e variazioni di grado, i medesimi dispositivi metrici e retorici assumono finalità divergenti a seconda del contesto. È il caso dell'*enjambement*, impiegato nel registro serio sia per prosasticizzare il verso — rendendo l'andamento testuale meno lirico e lineare — sia per frazionare l'enunciato tra i personaggi in momenti di alta tensione drammatica. Nel registro buffo, al contrario, la spezzatura del verso tra più interlocutori viene sfruttata per assecondare il dinamismo e la vivacità quotidiana dei dialoghi. Allo stesso modo, le frasi interrogative, esclamative e le aposiopesi cambiano destinazione d'uso: se nel genere serio traducono l'alto patetismo, il conflitto interiore del personaggio o l'impeto passionale, nel genere comico oltre ad esprimere la concitazione, diventano il veicolo del realismo teatrale.

In definitiva, come si è già avuto modo di osservare per le arie e i duetti d'amore, Casti introduce una sottile ironia e una vena parodica anche nei recitativi di tono serio, sia in forma monologica sia dialogica.

Si è visto, come ogni scelta formale dell'autore risulti strettamente connessa al significato, allo stile e alla finalità drammaturgica impressi al testo.

Casti si compiaceva soprattutto di riprendere, rielaborare e parodiare i modelli letterari e, in particolar modo, quelli del teatro a lui contemporaneo (Gallarati, 1984, p. 159; Muresu, 1978, pp. 17-18). Ribaltando la tradizionale tripartizione dei personaggi dell'opera comica, egli affida testi che si rifanno al modello serio a figure che non appartengono a tale categoria, sovverte i ruoli canonici e parodia i cliché metastasiani, un'operazione che egli conduce tuttavia con estrema sottigliezza, dissimulando l'intento parodistico dietro una superficie di apparente adesione al modello. Inoltre, la produzione di Casti riserva uno spazio notevolmente maggiore allo sviluppo dimensionale e all'articolazione dei numeri concertati. Tratti, che collocano l'autore in una posizione di cerniera nel processo di transizione verso il nuovo modello del dramma giocoso.

D'altro canto, è lecito affermare che l'esame della produzione castiana, oltre a caratterizzare lo stile del singolo autore, possa offrire un utile contributo allo studio generale della librettistica comica tardo-settecentesca.

In questa prospettiva, Casti si rivela un rappresentante emblematico della produzione coeva: indagare i suoi testi significa, in fondo, decodificare le tendenze diffuse del genere giocoso dell'epoca, di cui egli fu al contempo un interprete esemplare e una figura chiave per gli sviluppi futuri. Emerge così il profilo di un poeta coltissimo, capace di dare forma a complesse architetture drammaturgiche, ricche di raffinati giochi letterari.

## Riferimenti bibliografici

- **ANGERMÜLLER RUDOLPH (2000)**, *Cublai (Fassung Casti)*, in *Antonio Salieri (1750-1825) e il teatro musicale a Vienna: convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, a cura di R. Angermüller e E. Biggi Parodi, Legnago, Libreria Musicale Italiana, pp. 153-256.
- **BEGHELLI MARCO (1994)**, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in “Le parole della musica”, vol. III (*Studi di lessicologia musicale*), a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 185-217.
- **BENAGLIA SANGIORGI ROBERTO (1956)**, *L'Abate Casti, Poeta Melodrammatico e Successore del Metastasio a Vienna*, in “Italica”, Vol. 33, No. 3, pp. 180-192.
- **BENAGLIA SANGIORGI ROBERTO (1959)**, *I Melodrammi Giocosi dell'Abate Casti Poeta Cesareo e Successore del Metastasio a Vienna*, in “Italica”, Vol. 36, No. 2, pp. 101-126.
- **BENT JAMES THEODORE (1886)**, *King Theodore of Corsica*, in “The English Historical Review”, vol. 1, n. 2, pp. 295–307.
- **BENZI ELISA (2005)**, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca.
- **BLANCHETTI FRANCESCO (1984)**, *Tipologia musicale dei concertati nell'opera buffa di Giovanni Paisiello*, in “Rivista italiana di musicologia”, Vol. 19, No. 2, pp. 234-260.
- **BONOMI ILARIA (2010)**, “*Prima la musica, poi le parole*”. *Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del '700*, in “Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana”, a cura di I. Bonomi e E. Buroni, Milano, FrancoAngeli Editore, pp. 47-74.
- **BONORA ETTORE (1998)**, *Introduzione, Nota biografica, Bibliografia essenziale e Nota al testo*, in G. Casti, “Melodrammi giocosi”, a cura di E. Bonora, Modena, Enrico Mucchi Editore, pp. IX-XXXIX.

- **COLETTI VITTORIO (2017)**, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana (Nuova edizione riveduta e ampliata)*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- **CORTI MARIO (2020)**, *Casti, Salieri e Pietro il Grande. L'opera eroicomica Cublai, Gran Kan de' Tartari*, in "Slavia", Anno XXIX, n. 4, pp. 89-112.
- **DENT EDWARD JOSEPH (1910)**, *Ensembles and Finales in 18th Century Italian Opera*, in "Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", 11 (4), pp. 543-569.
- **EDGECOMBE RODNEY STENNING (2016)**, *Figaro's "aria di sortita" in "Il barbiere di Siviglia"*, in "The Musical Times", Vol. 157, No. 1935, pp. 57-68.
- **FABBRI PAOLO (2007)**, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT.
- **FALLICO ANTONIO (a cura di) (1984)**, *Epistolario di Giambattista Casti*, Viterbo, Amministrazione Provinciale di Viterbo.
- **FOLENA GIANFRANCO (1983)**, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- **GALLARATI PAOLO (1984)**, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT Edizioni di Torino.
- **GIBELLINI PIETRO (2013)**, *Dalla novella al sonetto: Belli, Casti e un po' di Boccaccio*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Vol. 42, No. 2, pp. 127-146.
- **GOLDIN DANIELA (1985)**, *Mozart, Da Ponte e il linguaggio dell'opera buffa*, in "La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento", Torino, Einaudi, pp. 77-148.
- **HERRMANN TIMO JOUKO (2025)**, *Ahead of its time: the political satire Cublai, gran kan de' Tartari by Casti and Salieri*, in Digital booklet dell'album "Antonio Salieri: Cublai, gran kan de' Tartari", Les Talens Lyriques, C. Rousset, Aparté, pp. 20-26, disponibile all'indirizzo <https://eclassical.textalk.se/shop/17115/art24/5157524-d502a0-3149028151657.pdf>
- **HODGES SHEILA (1992)**, *Lorenzo da Ponte. La vita e i tempi del librettista di Mozart*, trad. it. di L. Bolzan, Vittorio Veneto, H. Kellermann Editore.
- **KUNZE STEFAN (1990)**, *Il teatro di Mozart. Dalla "Finta semplice" al "Flauto magico"*, trad. it. di L. Cavari, Venezia, Marsilio Editori.
- **LIPPMANN FRIEDRICH, BOSSA RENATO (1992)**, *Il "grande finale" nell'opera buffa e nell'opera seria: Paisiello e Rossini*, in "Rivista Italiana di Musicologia", Vol. 27, No. 1/2, pp. 225-255.

- **MAIOLINI ELENA (2017)**, *Rassegna castiana: edizioni e studi critici (2000-2016)*, in “Studi sul Settecento e l’Ottocento”, vol. 12, pp. 185-195.
- **MARTELLO PIERJACOPO (1715)**, *Della tragedia antica e moderna dialogo*, Roma, per Francesco Gonzaga.
- **MENGALDO VINCENZO (2003)**, *La rima nei recitativi di Metastasio*, in “Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento”, Padova, Esedra Editrice.
- **METASTASIO PIETRO (1829)**, *Opere drammatiche e poetiche*, tomo iv, Torino, presso Giuseppe Pomba.
- **METLICA ALESSANDRO (2014)**, *Nota al testo*, in G. Casti, “Poema tartaro”, a cura di A. Metlica, Verona, Associazione Conoscere Eurasia, pp. CXCVC-CCXL.
- **MURESU GABRIELE (1978)**, *Introduzione, Nota biografica*, in G. Casti, “Gli animali parlanti”, a cura di G. Muresu, Ravenna, Longo Editore, pp. 8-41.
- **MURESU GABRIELE (1982a)**, *Il primo intermezzo castiano: “Lo sposo burlato”*, in “La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento”, Roma, Bulzoni Editore, pp. 79-88.
- **MURESU GABRIELE (1982b)**, *Introduzione all’”Orlando furioso”*, in “La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento”, Roma, Bulzoni Editore, pp. 89-114.
- **MURESU GABRIELE (1982c)**, *Genesi e significato della “Rosmonda”*, in “La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento”, Roma, Bulzoni Editore, pp. 115-132.
- **PIPERNO FRANCO (1991)**, *“Concerto” e “concertato” nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo*, in “Recercare”, Vol. 3, pp. 169-202.
- **PISTORELLI LUIGI (1895a)**, *I melodrammi giocosi di G. B. Casti*, in “Rivista Musicale Italiana”, II, pp. 449-476.
- **PISTORELLI LUIGI (1897)**, *I melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti*, in “Rivista Musicale Italiana”, II, pp. 632-671.
- **PLATOFF JOHN (1989)**, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, in “The Journal of Musicology”, Vol. 7, No. 2, pp. 191-230.
- **RADOŠ-PERKOVIĆ KATJA (2007)**, *I mutamenti della poetica librettistica alla corte di Vienna nella seconda metà del Settecento*, in “SRAZ”, LII, pp. 185-201.
- **RICE JOHN A. (2016)**, *Casti, Salieri, and Catilina: Political Tragicomedy during the French Revolution*, in “Academia.edu”, pubblicato il 14 dicembre 2016, disponibile all'indirizzo

[https://www.academia.edu/30441189/Casti\\_Salieri\\_and\\_Catilina\\_Political\\_Tragicomedy\\_during\\_the\\_French\\_Revolution](https://www.academia.edu/30441189/Casti_Salieri_and_Catilina_Political_Tragicomedy_during_the_French_Revolution).

- **RODLER LUCIA (2002)**, *Introduzione: La novella e le fantasie del desiderio*, in G. Casti, “Novelle galanti”, a cura di L. Rodler, Roma, Carocci Editore, pp. 7-40.
- **ROSSI FABIO (2005)**, “*Quel ch'è padre, non è padre...*”: *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Roma, Bonacci Editore.
- **RUSSO LUIGI (1915)**, *Pietro Metastasio*, Pisa, Stabilimento Tipografico Successori Nistri.
- **RUSSO PAOLO (2008)**, *Largo al concertato! Alle origini del “quadro di stupore”*, in “Il Saggiatore musicale”, Vol. 15, No. 1, pp. 33-66.
- **SERIANNI LUCA (2002)**, *Viaggiatori, musicisti, poeti: Saggi di storia e della lingua italiana*, Milano, Garzanti Editore.
- **SERIANNI LUCA (2018)**, *La lingua poetica italiana: grammatica e testi*, Roma, Carocci.
- **SOMERSET-WARD RICHARD (1998)**, *The story of opera*, New York, Abrams.
- **SORRENTI FRANCESCO (2019a)**, *Edizione e commento delle lettere di G. B. Casti*, Tesi di dottorato inedita, Università degli Studi di Genova, disponibile all'indirizzo <https://tesidottorato.depositolegale.it/handle/20.500.14242/71457>.
- **SORRENTI FRANCESCO (2019b)**, *Quattro nuove lettere di G.B. Casti*, in “La Rassegna della Letteratura Italiana”, CXXIII, serie IX, 1, pp. 53-77.
- **STAFFIERI GLORIA (2012)**, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci Editore.
- **STROHM REINHARD (1976)**, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730). Erster Teil: Studien*, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig.
- **STROHM REINHARD (1990)**, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsiglio Editori.
- **SURIAN ELVIDIO (1978)**, *Metastasio, i nuovi canti, il nuovo stile: verso il classicismo. Osservazioni sull'Artaserse (Venezia 1730) di Hasse*, in “Venezia e il melodramma nel Settecento”, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 341-362.
- **Enciclopedia della musica Garzanti (1996)**, coordinamento e redazione di Alberto Riganti e Giulia Farina, Milano, Garzanti Editore.

## Sitografia

- La quarta edizione del Vocabolario dell'Accademia della Crusca. URL:  
<http://www.lessicografia.it/index.jsp>
- <https://www.progettometastasio.it/public/>
- <https://www.academia.edu/>
- <https://www.jstor.org/>
- <https://www.tommaseobellini.it/#/doc>

# Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

La sottoscritta, Elizaveta Klimova, matricola numero 903646, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in Filologia, linguistica e letteratura italiana, autrice della tesi di laurea "I libretti di Giambattista Casti. Analisi strutturale, metrica e stilistica", relatore prof. Daniele Baglioni, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

## **DICHIARA**

- ☐ di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della sua tesi di laurea;
- ☒ di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della mia tesi di laurea, in particolare:
  - *indicare il nome dello strumento (es. "ChatGPT" se applicazione o "GPT" se modello) con riferimento alla versione specifica (ad esempio, "ChatGPT-4, versione rilasciata a marzo 2024");*
  - *se sono stati utilizzati più strumenti, specificare ciascuno di essi indicandone nome e versione;*
  - *fornire informazioni su come è stato utilizzato lo strumento:*
    - ☒ *revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza;*
    - ☐ *generazione di grafici e diagrammi per la presentazione dei dati;*
    - ☐ *supporto alla scrittura automatica di frasi;*
    - ☐ *produzione di immagini illustrative per integrare la parte metodologica;*
    - ☒ *altro: traduzione di testi dal tedesco all'italiano.*
  - *Le sezioni/I capitoli interessate/interessati:*
    - *Traduzione dal tedesco all'italiano: 1.2.2 "I melodrammi giocosi", pp. 24-25; 2.1 "Nota filologica", p. 34;*

- *Per la revisione e l'ottimizzazione: interventi puntuali su singole frasi sparse all'interno del testo.*
- *La correttezza, la qualità e l'attendibilità dei testi eventualmente generati sono state verificate con la massima attenzione, attraverso molteplici riletture di ogni singola frase.*

### **DICHIARA INOLTRE**

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autore/dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.

# Ringraziamenti

Innanzitutto, desidero esprimere la mia più sincera gratitudine al mio relatore, il Professor Daniele Baglioni, per avermi guidata con infinita pazienza durante la stesura di questo studio e per aver contribuito al suo miglioramento grazie a preziosi consigli e correzioni.

Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine alla correlatrice, la Professoressa Elisa Curti, per aver accettato la lettura del mio elaborato e per l'attenzione che dedicherà alla sua valutazione in sede di discussione.

Un grazie immenso va ai miei genitori, senza il cui sostegno incondizionato, sia morale sia materiale, non avrei mai potuto tagliare questo traguardo.

Infine, il ringraziamento più profondo è per il mio fidanzato Mayank: a te appartiene il merito di aver condiviso con me ogni momento di questo percorso, trasformando le fatiche in sorrisi e sostenendomi sempre con pazienza e amore.