

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Durazzo e Calzabigi alla corte di Vienna: la nascita di *Orfeo ed Euridice*

Andrea Lanzola

Se Ranieri Calzabigi avesse ideato e steso il libretto di *Orfeo ed Euridice* a Parigi mantenendo semplici contatti epistolari con Gluck a Vienna e poi raggiungendo la capitale austriaca per la prima rappresentazione, potremmo disporre di una eccezionale documentazione sulla genesi dell'opera che inaugurò la rivoluzionaria riforma del melodramma. Purtroppo così non avvenne, essendo il poeta livornese giunto presso la corte asburgica nel febbraio del 1761, e dal momento che egli stesso e il compositore - in un binomio strettissimo e allora inusuale per i creatori di opera seria in Italia, molto simile invece alla prassi francese - diedero vita al capolavoro proprio a Vienna, sotto la supervisione e l'incentivo del conte genovese Giacomo Durazzo, *Generalspektakeldirektor* dei teatri di Sua Maestà Maria Teresa dal 1754 al 1764 e geniale promotore di una riforma musicale che intendeva innestare i nuovi frutti musicali francesi *dell'opéra-comique* sui tralci del melodramma di stampo metastasiano allora in voga, valorizzando danza pantomima, recitazione, recupero della parola declamata e drammaturgia librettistica col chiaro intento di ridimensionare lo strapotere ormai assunto dai virtuosi di canto nelle esecuzioni pubbliche. Proprio di drammaturgia e declamazione il poeta e il compositore di *Orfeo* si sarebbero occupati ancora negli anni settanta-ottanta del Settecento in documenti di eccezionale importanza per la storia del teatro - nonchè unici superstiti per la parziale ricostruzione dei primi lavori di stesura del dramma - ossia due lettere da loro inviate rispettivamente al *Mercure de France* nel 1784¹ e nel 1773.

Nel primo caso, il poeta livornese fornisce alcune osservazioni e critiche agli estratti apparsi sul giornale parigino in merito alla messa in scena delle *Danaïdes* di Salieri su libretto francese di Du Roullet e Von Tschudi (ma tratto dal testo originale italiano che lo stesso Calzabigi aveva scritto per Gluck) all'Opéra nell'aprile 1784. Dopo aver dedicato particolare attenzione alla disamina della

¹ RANIERI CALZABIGI, *Lettre au rédacteur du «Mercure»*, in RANIERI CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno editrice, 1994, vol. I, pp. 257-67, nota 1: «evidentemente Calzabigi non aveva letto l'ultima parte, in "Mercure", 21; per il giorno della rappresentazione, cfr. C., *Les Danaïdes*, frontespizio: "lundi 19 avril"; in realtà, cfr. "Mercure", 18 p. 23: "lundi 26 avril"». Cfr. anche PAOLO GALLARATI, *Ranieri de' Calzabigi e la teoria della "musica di declamazione"*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, cit., p. 7: «Il documento inoppugnabile a tale proposito è costituito dalla *Lettre au Rédacteur du Mercure* che Calzabigi scrisse da Napoli il 25 giugno 1784 e che venne pubblicata il 21 agosto nel n. 34 del "Mercure de France"».

drammaturgia e al testo dell'opera, si sofferma sulle considerazioni espresse in merito alla musica gluckiana delle *Danaïdes*², abbandonandosi alle reminiscenze del passato:

J'ai pensé, il y a 25 ans, que la seule musique convenable à la poésie dramatique, et surtout pour le dialogue et pour les airs que nous appelons *d'azione* étoit celle qui approcheroit davantage de la déclamation naturelle, animée, énergique; que la déclamation n'étoit elle-même qu'une musique imparfaite; qu'on pourroit la noter telle qu'elle est, si nous avions trouvé des signes en assez grand nombre pour marquer tant de tons, tant d'inflexions, tant d'éclats, d'adoucissements, de nuances variées, pour ainsi dire, à l'infini, qu'on donne à la voix en declamant³.

Risulta subito evidente come la musica appropriata per sostenere l'azione scenica debba fondare una parte essenziale della propria struttura sulla declamazione (parola ripetuta per ben tre volte in sole cinque righe), esplicitarsi in parola recitata e poi melodizzata, incarnando nella pratica reale lo stesso intento che aveva dato vita nel 1595 presso la Camerata Dei Bardi alla nascita del primo melodramma. La declamazione necessita tuttavia d'essere continuamente perfezionata per raggiungere i vertici più alti, poiché si manifesta innanzitutto come espressione "naturale", un termine "chiave" della stessa riforma del melodramma. A seguire, come autonomo sviluppo di questi presupposti, l'energia, l'azione scenica, quindi le inflessioni vocali, gli abbellimenti e la varietà per completare il tutto. Sulla scorta di queste considerazioni, Calzabigi può affermare che la musica composta per i versi altro non si riveli essere se non una pura e semplice versione più perfezionata della declamazione stessa:

La musique sur des vers quelconques n'étant donc, d'après mes idées, qu'une declamation plus savante, plus étudiée et enrichie encore par l'harmonie des accompagnemens, j'imaginai que c'étoit là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame, que plus la poésie étoit serrée, énergique, passionnée, touchante, harmonieuse, et plus la musique qui chercheroit à la bien exprimer, d'après sa véritable déclamation, seroit la musique vraie de cette poésie, la musique par excellence⁴.

Quale migliore manifesto *post-litteram* per una riforma dell'opera seria? Le frasi di Calzabigi, anche a distanza di ventidue anni dalla prima rappresentazione di *Orfeo*, conservano intatta la passione e la dedizione per un progetto in cui si è fermamente creduto e si crede ancora. Giunti a tale punto, per l'autore diventa necessario individuare più concrete risposte ad alcuni essenziali interrogativi in materia:

² *Ibid.*, p. 265. Calzabigi cita un lacerto del *Mércure* relativo alle *Danaïdes*, n. 19, p. 73: «cette manière grande, forte, rapide et vraie qui caractérise le système du créateur de la musique dramatique».

³ *Ibid.*, p. 263.

⁴ *Ibid.*

C'est en méditant sur ces principes que j'ai cru découvrir la solution de ce problème. Pourquoi y a-t-il des airs comme *Se cerca, se dice* de Pergolèse dans l'*Olimpiade*, *Misero pargoletto* de Leo dans le *Démophon* et tant d'autres dont on ne sauroit changer l'expression musicale sans tomber dans le ridicule, sans être forcé enfin de revenir à celle que ces grands maîtres leur ont donnée? Et pourquoi aussi une infinité d'autres airs admettent-ils des variations, quoique déjà notés par plusieurs compositeurs? La raison en est (selon moi) que Pergolèse, Leo et d'autres ont rencontré pour ces airs la vraie expression poétique, la déclamation naturelle, de manière qu'on les gâte en voulant la changer; et s'il y en a d'autres qui sont encore susceptibles de changement, c'est que nul n'a rencontré jusqu'ici leur véritable musique de déclamation⁵.

La teoria assume a questo punto forma compiuta, e due dei principali “cavalli di battaglia” operistici del tempo, su testo di Metastasio, divengono la pietra di paragone da lui utilizzata per dimostrare una perfetta intesa raggiunta fra poesia e musica, ancora più significativa se si pensa che le due intonazioni sono state create autonomamente, senza alcuna collaborazione fra musicista e poeta cesareo. Pergolesi e Leo (uno dei compositori più apprezzati da Trapassi nella giovinezza) hanno saputo rendere i versi proprio con quella “naturale declamazione” che era loro consona: nessuno li ha saputi più eguagliare. Per questo motivo Calzabigi si farà promotore più o meno consapevole della necessità di un'intesa fra librettista e compositore, proprio in tempo per approdare al posto giusto nel momento giusto:

J'arrivai à Vienne en 1761, rempli de ces idées. Un an après, S[on] E[xcellence] M[onsieur] le comte Durazzo, pour lors directeur des spectacles de la Cour impériale et aujourd'hui son ambassadeur à Venise, à qui j'avois récité mon *Orphée*, m'engagea à le donner au théâtre. J'y consentis, à condition que la musique en seroit faite à ma fantaisie. Il m'envoya M[onsieur] Gluck qui, me dit-il, se prêteroit à tout⁶.

Da queste poche righe emerge con chiarezza il fondamentale ruolo svolto da Giacomo Durazzo nell'appoggiare senza esitazione un progetto assolutamente nuovo e in una buona misura sconvolgente per il colto pubblico viennese, dando così prova di una estrema lungimiranza culturale. Il libretto di Calzabigi colpisce il direttore teatrale a tal punto da farlo risolvere immediatamente per il sì, e da inviarlo subito da Gluck:

⁵ *Ibid.*, pp. 263-64.

⁶ *Ibid.*, p. 264. Cfr. WALTER KOELDNER, *Vivaldi*, Rusconi, 1978, pp. 12-13: «[Durazzo] [...] si acquistò meriti inobliviabili per l'appoggio dato a Gluck e al suo collaboratore, il poeta Calzabigi, giungendo a far rappresentare per la prima volta l'*Orfeo* nel 1762. Durazzo era un tipo ingegnoso; ed ebbe l'idea, invero assai moderna, di coprire il deficit dell'opera con un banco da gioco, che prese a gestire egli stesso nella propria casa. L'impresa fiorì per un certo periodo di tempo; ma tosto si incominciò a mormorare che il marchese [sic] conteggiasse i profitti traendone un sempre più largo margine di utile personale. E questo perché i suoi intensi rapporti galanti con cantanti e ballerine gli costavano più di quanto egli non potesse spendere». Questa affermazione del musicologo tedesco non trova sinora alcun sostegno documentario attendibile, né si è potuto finora desumere da quale fonte egli abbia tratto tale notizia, ma resta tuttavia un'affascinante ipotesi che meriterebbe di essere ulteriormente approfondita.

Je lui fis la lecture de mon *Orphée* et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettois dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés, tantôt affoiblis et négligés dont je désierois qu'il fit usage pour sa composition. Je le priai en même temps d'en bannir *i passaggi, le cadenze, i ritornelli* et tout ce qu'on a mis de gothique, de barbare, d'extravagant dans notre musique. M[onsieur] Gluck entra dans mes vues⁷.

La riforma del melodramma è in concreto racchiusa in queste poche e pratiche richieste del poeta al compositore. Dopo la lettura del testo, Calzabigi “declama” al collega tutta l’opera, segnando con attenzione minuziosa ogni elemento: dove fermarsi, dove rallentare, dove accelerare. Quindi richiede l’abolizione di ogni forma di abbellimento e di ripetizione - che avevano costituito sino a quel momento alcuni fra gli elementi cardine di ogni melodramma serio - accanto alla soppressione dei recitativi accompagnati dal basso continuo, sostituiti con una struttura più snella, sostenuta unicamente dagli accordi orchestrali. In sostanza, preclude ai cantanti ogni forma di virtuosismo vocale e di conseguente esibizionismo, per costringerli a concentrare la loro attenzione sul testo della tragedia, sulla psicologia dei personaggi, sull’interpretazione e, soprattutto, sulla declamazione, in una partitura che, anche dal punto di vista della durata, si rivela piuttosto breve (circa un’ora e mezza rispetto alle consuete quattro o cinque dei drammi metastasiani). La teoria dei “segni” viene sviscerata ancora nella lettera al *Mercur*:

Mais la déclamation se perd en l’air et souvent on ne la retrouve plus; il faudroit être toujours également animé, et cette sensibilité constante et uniforme n’existe point. Les traits les plus frappans s’échappent lorsque le feu, l’enthousiasme s’affoiblissent, Voilà pourquoi on remarque tant de diversité dans la déclamation de différens acteurs pour le même morceau tragique, dans un même acteur d’un jour à l’autre, d’une scène à l’autre. Le poète lui-même récite ses vers tantôt bien, tantôt mal. Je cherchai des signes pour du moins marquer les traits les plus saillans. J’en inventai quelques-uns; je les plaçai dans les interlignes tout le long d’*Orphée*. C’est sur un pareil manuscrit, accompagné de notes écrites aux endroits où les signes ne donnoient qu’une intelligence incomplète, que M[onsieur] Gluck composa sa musique⁸.

È significativo che Calzabigi arrivi a definire il proprio lavoro come il frutto d’un’intelligenza incompleta, perché dimostra alla perfezione la necessità da lui percepita di una collaborazione costante, capillare fra autore e musicista per la completa riuscita di un lavoro teatrale, nonostante il parziale insuccesso delle prime rappresentazioni che Gluck attribuì in principio, sempre a detta del poeta, proprio a quest’ultimo. I versi metastasiani, intonati decine e decine di volte dai più svariati compositori, divenivano infatti non più solo bellezza e naturalezza, ma una pericolosa arma a

⁷ *Ibid.*, pp. 264-65.

⁸ *Ibid.*, p. 265-66.

doppio taglio per la loro facile memorizzazione e messa in musica a seconda dei capricci dei cantanti, con un generale scadimento per il valore letterario effettivamente posseduto dai testi stessi. La seconda, importante testimonianza sulla genesi di *Orfeo ed Euridice* deriva, come si è accennato prima, da una lettera di Gluck, scritta sempre al *Mercure de France* undici anni prima, in cui il compositore, dimostrando assoluta onestà intellettuale, attribuisce il merito dell'opera al poeta livornese:

Je me ferois encore une reproche plus sensible si je consentois à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italian dont le succès a justifié la tentative: c'est à M[onsieur] de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite; et si ma musique a eu quelqu'éclat je crois devoir reconnoître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon Art. [...] Ces ouvrages [*Orfeo ed Euridice, Alceste, Paride ed Elena*] sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, de créer une musique énergique et touchante. Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique mediocre, si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les Arts sont foibles et languissantes⁹.

Con la stesura del testo di *Orfeo*, Calzabigi mise alla prova se stesso, dovendo inevitabilmente fare i conti con un genere di poesia e di trattazione drammaturgico-musicale che si allontanava da quella metastasiana, eppure destinata ad un pubblico ancora fedele allo stile del poeta cesareo. La dimostrazione della completa frattura con la visione teatrale di Trapassi si riscontra nelle stesse parole di Calzabigi che, scrivendo a Kaunitz nel 1767, così si esprimerà in merito alla questione, raggiungendo il tono sarcastico e irrisorio che due anni dopo avrebbe dato vita alla sua famosa commedia intitolata *L'Opera seria*¹⁰ (in cui, fra l'altro, il personaggio del direttore di scena rappresenta proprio il *Generalspektakeldirektor* Durazzo):

I drammi del Sig[nor] Abate Metastasio per motivo del loro piano, che pare, in ragione della lunghezza proveniente della quantità de' versi e dalla rifioritura della musica, escludere l'attenzione dello spettatore, godono soli il privilegio d'essere *Selles à tous chevaux*, onde è stato sempre indifferente che un personaggio di que' drammi rappresentato fosse da Farinello, Caffarello, Guadagni o Toschi o dalla Tesi, dalla Gabrielli o dalla

⁹ *Lettre de M[onsieur] Le Chevalier Gluck à l'auteur du Mercure de France*, in AA. VV., *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Révolution opérée dans la musique par M[onsieur] le Chevalier Gluck*, Naples-Paris, Bailly, 1781, pp. 8-10. Cfr. PAOLO GALLARATI, *Ranieri de' Calzabigi e la teoria della "musica di declamazione"* in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, cit., p. 5.

¹⁰ Cfr. RANIERI CALZABIGI, *L'opera seria. Commedia per musica*, a cura di Rosy Candiani, Roma, CISU, 1993, introduzione, p. 13: «Nel *divertissement* dissacratorio finiscono coinvolti gli stessi appartenenti al gruppo viennese con i quali Calzabigi aveva realizzato la "riforma" del teatro musicale: il coreografo Angiolini e il suo maestro Hilverding (responsabili della diffusione a Vienna del *ballet d'action*), ricordati nella *troupe* di Passaglio, proveniente da Stuttgart [...], lo stesso Durazzo, impresario-direttore (*Musikgraf* a Vienna), che si diletta di poesia e della ideazione di libretti per musica (parodiato da Fallito, I, 1)».

Bianchi, poiché da essi il pubblico non aspettava e non esigea che un paio d'arie cantate e il duetto, senza nemmeno pretendere di sentir le parole, poiché prima di assistere alla rappresentazione aveva abbandonato il pensiero d'interessarsi all'azione, non essendo possibile di prestar 5 ore d'attenzione a 6 attori, 4 de' quali sono per ordinario così inetti, che appena sanno pronunziare, per procurarsi a tanto costo il piacere d'appassionarsi per le insipide Clelie, le fredde Ersilie, le immaginarie Ariste, le impertinenti Emire, le indecenti Onorie e le sfacciate Mandani; quali tutte in sostanza non sono che cortigianelle romane o napoletane che parlano una lingua pulita e pettegoleggiano d'amore sulla scena. Non dirò niente degli eroi che son sempre fuori della natura, non incontrandosi al mondo mai caratteri filosoficamente caricati, come quelli degli Orazi, de' Temistocli, de' Catoni e de' Romoli Metastasiani¹¹.

Se Calzabigi evidenzia con acutezza i principali punti di cedimento dei drammi metastasiani - avvicinandosi molto alle posizioni sostenute dall'anonimo autore di quella *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* pubblicata a Parigi nel 1756 e da buona parte della critica attribuita proprio al conte Durazzo - riconosce al tempo stesso l'importanza di alcuni elementi cardine che ritiene sempre validi, anzi sostanziali. Primo fra tutti, la fedeltà alle regole aristoteliche (sebbene proprio in *Orfeo* non del tutto rispettate), la verosimiglianza, il rifiuto di ogni elemento triviale e soprannaturale mescolato anche in minima parte con la sublime purezza della tragedia (che lo spinge a criticare anche Shakespeare e Quinault) e di quella «convenzione galante della cultura di società»¹² che egli adduce come principale difetto mutuato dalla *tragédie lyrique* assieme alla ricerca estenuata dell'armonia rispetto a quella della melodia, pur riconoscendo al teatro francese - fatte alcune debite riserve - d'essere «senza contrasto il migliore che esista»¹³.

Tutto ciò si sarebbe dovuto accompagnare, secondo il poeta, alla costante ricerca di un *retour à la nature*, espresso dalla spontaneità della recitazione, da una musica e da un testo appropriati in strettissimo dialogo l'uno con l'altro, per la realizzazione di un'opera seria realmente degna di questo nome. Non bisogna dimenticare che, esattamente due anni prima, Rousseau aveva dato alle

¹¹ Calzabigi a Kaunitz, 6 marzo 1767, in VLADIMIR HELFERT, *Dosud Neznámý Dopis Ran. Calsabigihozr. 1767, Musicologie*, I (1938), pp. 115-16. Cfr. BRUCE ALAN BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 360, nota 7.

¹² GALLARATI, *Ranieri de'Calzabigi e la teoria della "musica di declamazione"*, cit., p. 11. Cfr. BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, cit., p. 361: «Far from advocating French practices in tragedy and opera, Calzabigi denigrated them at nearly every opportunity. He deplored the "French vice" of the dénouement by *deus ex machina*, the needles length of French dramatic poems, and declared with Rousseau that French poetry was not well suited to musical setting». Cfr. anche p. 358: «Yet Calzabigi resisted much of what French opera had to offer - much as Hercules resists the blandishments of pleasure in Metastasio's *Alcide al bivio*, a work that (as several scholars have argued) may have exerted an influence over the poet of *Orfeo*».

¹³ RANIERI CALZABIGI, *Lettera al signor conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie*, in CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, cit., tomo I, p. 198: «Passando poi ad esaminare con imparzialità il teatro tragico francese, egli è senza contrasto il migliore che esista ma conviene però confessare che non pochi difetti vi s'incontrano. Vi è molta narrativa, molta declamazione, poco movimento, pochissima azione. I personaggi che vi compariscono sono modellati sul fare francese. Tutti presso a poco si somigliano. Pensano, parlano com'è la moda di Francia. Amano come i pastori di Fontanelle. Passioni greche, romane, scite, africane, asiatiche, dell'antichità, se bene glie eroi di quelle nazioni si mettano in scena, di rado s'incontrano. [...] La tragedia francese è forzata, inceppata ne' legami di una decenza, che hanno là immaginata. Il discorso poetico è spesso, anzi quasi sempre, elegante; ma quasi sempre si raggira in querele amorose sottilmente sillogizzate».

stampe la sua *Nouvelle Héloïse*, e che meno di due mesi prima della messa in scena di *Orfeo ed Euridice*, il drammaturgo francese Charles Simon Favart, assiduo corrispondente teatrale di Durazzo dalla Francia, gli aveva scritto proprio per narrargli l'esilio del filosofo ginevrino a causa della pubblicazione di *Emile*, due testi d'importanza capitale in cui si propugnava proprio l'esigenza di una "naturalzza" delle arti (entrambe le opere facevano fra l'altro parte, come si è già avuto occasione di vedere, della biblioteca del *Generalspektakeldirektor* e Calzabigi poté disporne senz'altro con libertà tramite lui).

Dai giorni parigini della stesura della *Dissertazione* sulle opere del Trapassi, composta per attirarsi la sua benevolenza, le idee del poeta livornese erano quindi profondamente mutate, o, probabilmente, lo erano già prima. Se nel '55 l'unica preoccupazione di Metastasio, dopo averla letta, era stata quella di «asking Calzabigi to reconsider the sharply polemical tone in which he defended him, may well have been worried more by the prominent airing the younger poet had given the views of his detractors»¹⁴, adesso, rincontrandolo in qualità di collega a corte e conoscendolo come autore di un dramma dalla tipologia assolutamente innovativa, avrebbe mantenuto il più stretto riserbo in merito: nessun parere del poeta cesareo è infatti pervenuto circa la stesura e la messa in scena di *Orfeo*, quasi come se una silenziosa censura della sua anima avesse inteso sorvolare l'evento, di notevole importanza dal momento che avrebbe dovuto celebrare l'onomastico dell'imperatore Francesco I - se pure con un giorno di ritardo - il 5 ottobre 1762. Brown ricorda ancora che «Jacques Joly has done much to "nuance" the received view of the relationship between the two men, and to situate the *Dissertazione* within the ongoing *Querelle des Bouffons* – to which Calzabigi contributed directly, with a comic epic, "La Lulliadé", attacking the traditionalist viewpoint»¹⁵.

Di fronte ad un programma così ambizioso e avvincente, Durazzo dovette rimanere affascinato e interdetto al tempo stesso. Dopo l'ascolto della lettura di *Orfeo*, non gli fu difficile intuire come il poeta livornese avesse finalmente trovato la giusta chiave di accesso per quel rinnovamento teatrale che lui stesso aveva tentato di attuare con i suoi tre componimenti poetici (*Le cacciatrici amanti* e *L'innocenza giustificata* del 1755, quindi l'*Armida* del 1761) ma che era tuttavia rimasta ancora imprigionata nella tradizionale struttura drammaturgica metastasiana. Ascoltando i versi liberi e piani del poeta livornese (endecasillabi, decasillabi, senari, settenari, quinari per i cori in particolare), Durazzo dovette comprendere che la vera rivoluzione del testo in questione risiedeva proprio in quella declamazione, in quei tempi di pronuncia, di esecuzione, ricavabili unicamente da un perfetto connubio fra libretto e musica. Proprio per questo motivo, inviò subito Calzabigi da Gluck, assicurandolo che il compositore tedesco si sarebbe adattato ad ogni sua richiesta per la

¹⁴ BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, cit., p. 361.

¹⁵ *Ibid.*

realizzazione della musica. Ecco quindi nascere un'opera basata su verosimiglianza, declamazione e concisione: il poeta trae spunto dalle fonti classiche per l'argomento del dramma (di soli due atti), con rispetto dei precetti aristotelici fin dove non giungano a contrastare le finalità della riforma, e recupera alcuni estratti dai recenti componimenti degli illustri contemporanei in servizio presso la corte viennese (Durazzo e Metastasio). Se la prima scena dell'opera si presenta assolutamente nuova e originale dal punto di vista strutturale con la prima aria strofica a ritornelli del protagonista in "duetto" con il coro (*Cerco il mio ben così*) e con quella di Amore - sul ritmo di una freschissima siciliana puntata in 3/8 (con pizzicato degli archi) tipico di una *ariette* da *soubrette d'opéra-comique* – priva d'ogni virtuosismo o artificiosità strumentale e vocale, a certificare la contaminazione ormai avvenuta fra il nuovo genere francese e il melodramma metastasiano, e cementate dai semplici recitativi accompagnati dall'orchestra - l'arrivo di Orfeo alle porte degli inferi conduce nell'immediato in una atmosfera cupa e tetra ricavata dalla scena X del metastasiano *Alcide al bivio* del '60¹⁶. Lo stesso si verifica anche per l'ingresso del protagonista nei Campi Elisi, dove i versi calzabigiani ricalcano a perfezione proprio quelli del recitativo di Rinaldo nell'*Armida* durazziana rivista da Giannambrogio Migliavacca nel 1761 dando vita ad un cammeo di rara bellezza¹⁷, segno tangibile della stima nutrita dall'autore nei confronti del *Musikgraf*, principale artefice della riforma. Lo stesso finale del melodramma, in cui Amore concede al protagonista di salire con lui al cielo e di godere della felicità assieme all'amata Euridice, potrebbe essere stato ispirato dal prologo delle *Feste d'Imeneo* di Carlo Innocenzo Frugoni, composte – come l'*Alcide* di Trapassi – per festeggiare a Parma le nozze fra Isabella di Borbone e Giuseppe II avvenute due anni addietro, in cui il dio benedice la coppia regale augurando prosperità, fertilità e saggezza. Il proposito moralistico-formativo tipico della letteratura per musica di Durazzo e Metastasio, volto a mostrare un *exemplum* per i futuri regnanti d'Asburgo, non poteva mancare anche in questo caso.

La figura di Amore che benedice l'avvenuta riunione fra Orfeo ed Euridice sintetizzando in sé stesso virtù e bellezza (già presenti in *Alcide* con Aretea ed Edonide) invita i personaggi e gli spettatori a confidare in lui, depositario di maturità e saggezza, qualità essenziali per un buon sovrano illuminato. Riporre le proprie speranze in Amore significa allora confidare nella bontà divina, di cui la casata asburgica si fa portavoce in terra germanica, con la conseguente gioiosa sottomissione dei tedeschi ai sovrani e alla loro volontà. Orfeo, mantenendo fede al patto sino alla

¹⁶ Cfr. PIETRO METASTASIO, *Alcide al bivio*, Vienna, Ghelen, 1760, scena X (l'edizione non presenta numerazione di pagine).

¹⁷ Cfr. GIANNAMBROGIO MIGLIAVACCA [GIACOMO DURAZZO], *Armida*, Vienna, Ghelen, 1761, scena VIII (l'edizione non presenta numerazione di pagine): «O portento...O stupor!...Qual lieto albergo! / Qual soave armonia!...que' folli allori.../ Questi canori augelli.../ Que' limpidi ruscelli.../ Mi rapiscono a me...L'aura che spira, / L'erba che spunta, a placido riposo». Cfr. RANIERI CALZABIGI, *Orfeo ed Euridice*, Vienna, Ghelen, 1762, atto II, scena I: «Che puro ciel! Che chiaro sol! Che nuova / Serena luce è questa mai! Che dolce / Lusinghiera armonia formano insieme / Il cantar degli augelli, / Il correr de' ruscelli, / Dell'aure il sussurrar![...]».

fine, ottiene ricompensa e felicità da coloro che la sanno riconoscere e premiare, esattamente come avverrebbe per un suddito fedele. A coronamento di tutto il lavoro veniva infine ad aggiungersi la massiccia presenza del ballo pantomimo di gusto francese, definito dal musicologo Francesco Degrada proprio come perfetto corrispettivo della “musica di declamazione”¹⁸.

Risulta a questo punto del tutto chiaro come, davanti a una realtà drammaturgico-musicale di così grande e innovativa portata, il *Generalspektakeldirektor* Durazzo altro non avrebbe potuto fare se non sponsorizzare l’opera convinto, intravedendo in essa la compiuta realizzazione di quel progetto educativo e culturale del melodramma di cui lui stesso, con la propria produzione librettistica e la propria gestione teatrale, si era reso il principale promotore e sostenitore.

¹⁸ Cfr. FRANCESCO DEGRADA, «Danze di eroi» e «saltarelli di burattini»: vicende dell’*Orfeo* di Gluck, in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto edizioni, 1979, vol. I, p. 119: «La “musica di declamazione”, come la chiama il Calzabigi, è il perfetto corrispettivo del “balletto pantomimo” di Noverre e di Angiolini, che non a caso ha così ampio ruolo nell’ *Orfeo ed Euridice*: se la prima libera le virtualità sonore della parola senza offuscarne le potenzialità significative, il secondo opera una stilizzazione del gesto che ne valorizza, anziché disperderne, la carica simbolica ad esso connessa. Nell’uno e nell’altro caso il riferimento ultimo non è ad una tradizione formale o retorica, ma ad un dato empirico, all’esperienza fondata sulla natura».