

# Incroci europei nell'epistolario di Metastasio

a cura di

Luca Beltrami, Matteo Navone, Duccio Tongiorgi

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto



# Palinsesti

Studi e Testi di Letteratura Italiana

---

## DIREZIONE

William Spaggiari (*Milano*)

## COMITATO SCIENTIFICO

Franco Arato (*Torino*), Alberto Cadioli (*Milano*),  
Angelo Colombo (*Besançon*), Fabio Danelon (*Verona*),  
Francesca Fedi (*Pisa*), Enrico Garavelli (*Helsinki*),  
Christian Genetelli (*Friburgo*), Gino Ruozi (*Bologna*),  
Anna Maria Salvadè (*Milano*), Francesca Savoia (*Pittsburg*),  
Francesco Spera (*Milano*), Roberta Turchi (*Firenze*)

---

I volumi accolti nella Collana  
sono sottoposti a procedura di revisione e valutazione (*peer review*).

ISSN 2283-6861  
ISBN 978-88-7916-936-3  
Copyright 2020

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano  
Catalogo: [www.lededizioni.com](http://www.lededizioni.com)

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione  
con qualsiasi mezzo analogico o digitale  
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)  
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale  
sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%  
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68,  
commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale  
o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica  
autorizzazione rilasciata da:

AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano  
E-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) <<mailto:segreteria@aidro.org>>  
sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org) <<http://www.aidro.org/>>

---

Il volume è pubblicato con il contributo  
del DIRAAS (Università degli Studi di Genova) e  
del MIUR (PRIN 2017: *La costruzione delle reti europee nel 'lungo' Settecento:  
figure della diplomazia e comunicazione letteraria*)

*In copertina:*

Carlo Maria Viganoni, *Monsignor Angelo Mai* (1822),  
part. (il palinsesto vaticano del *De re publica* di Cicerone).  
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese.

C.D.J. Eisen - D. Sornique, *Ritratto di Metastasio*, acquaforte (part.),  
in *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, tomo primo,  
Parigi, presso la vedova Quillau, 1755.

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego  
*Stampa:* Logo

# Sommario

«Oh quanto mi resterebbe da dire!»: appunti in margine all'epistolario <i>Luca Beltrami - Matteo Navone - Duccio Tongiorgi</i>	7
Metastasio in Europa. Considerazioni introduttive <i>Alberto Beniscelli</i>	13
Metastasio e il repertorio dell'Arte. Considerazioni su <i>Adriano in Siria</i> <i>Francesco Cotticelli</i>	33
Felicità sonore: le passioni musicali di Metastasio nello specchio dell'epistolario <i>Raffaele Mellace</i>	53
Calzabigi e Metastasio: Napoli, Parigi, Vienna e ritorno <i>Lucio Tufano</i>	71
Dalla specola dell'abate: i movimenti delle «stelle» sui palcoscenici d'Europa <i>Paologiovanni Maione</i>	91
Lettori iberici di Metastasio: Eximeno, Andrés, Arteaga <i>Franco Arato</i>	111
Da Vienna a Madrid: Ensenada, Osuna e Medinaceli nell'epistolario Metastasio-Farinelli. Con una speculazione statistica proemiale <i>Javier Gutiérrez Carou</i>	125
Metastasio, Eugenio di Savoia e gli italiani a Vienna: primi appunti <i>Pietro Giulio Riga</i>	145
Metastasio e il mondo inglese <i>Carlo Caruso</i>	165

SOMMARIO

«Novus rerum nascitur ordo»: Metastasio e la Russia <i>William Spaggiari</i>	179
Il teatro della diplomazia: Pietro Metastasio tra Vienna e Dresda <i>Andrea Lanzola</i>	195
Metastasio a Vienna, tra il sogno del ritorno e la favola delle Muse amanti <i>Gianfranca Lavezzi</i>	213
Gorizia, Trieste, Vienna: le lettere di Metastasio a Francesca Torres Orzoni <i>Paola Cosentino</i>	231
Tra diplomazia e teatro: Giuseppe Bonechi nell’epistolario di Metastasio <i>Luca Beltrami</i>	253
«Riveritissima mia signora donna Eleonora»: Metastasio critico letterario nel carteggio con Eleonora de Fonseca Pimentel <i>Silvia Tatti</i>	271
Indice dei nomi	291

Raffaele Mellace

## Felicità sonore: le passioni musicali di Metastasio nello specchio dell'epistolario

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/936-2020-mell>

La riflessione qui proposta intende soddisfare una curiosità più che legittima nel caso del letterato che più di ogni altro ha influito sul panorama musicale del suo secolo. Se i compositori potevano ritenere il poeta «lo maestro dei maestri di cappella drammatici», stando a quanto avrebbe dichiarato Giovanni Paisiello nel 1784<sup>1</sup>, qual era la musica che piaceva a Metastasio? Dove si orientavano i suoi gusti? E dunque, implicitamente, quale musica avrebbe auspicato il poeta per i suoi testi, drammatici e da camera? Inutile dire come anche in questa circostanza l'epistolario rappresenti la fonte più generosa d'indicazioni, se non l'unica: una fonte da maneggiare, si sa, con la dovuta cautela, e tuttavia un documento di straordinaria importanza, in cui la relativa parsimonia dei giudizi critici è compensata dall'ampiezza dell'arco cronologico che tali giudizi, spesso impliciti e somministrati tra le righe, vengono a coprire, dalla varietà delle occasioni che li determinarono e degli interlocutori cui vennero diretti; infine dalla puntualità della loro formulazione. Il presente contributo non si propone alcuno spoglio sistematico di tali occorrenze, né intende ripercorrere i sentieri di indagini già condotte su altro piano<sup>2</sup>. Si propone semplicemente di interrogare il poeta, in-

---

<sup>1</sup> G.G. Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Roveredo*, vol. I, London, presso l'Autore, 1830, p. 110.

<sup>2</sup> Alludo al saggio antesignano di N. Pirrotta, *I musicisti nell'epistolario di Metastasio*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Roma, 25-27 maggio 1983)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 245-255.

tervistarlo, per così dire, sulla base delle annotazioni lasciate trapelare, con studiata *nonchalance*, fra le pagine del monumentale epistolario.

## 1. UNA SPONDA DA CUI STACCARSI

Giungendo a Vienna nell'aprile 1730, Metastasio vi trovava, insediato ormai da quattordici anni nella carica di Vicemaestro di Sua Maestà Cesarea e Cattolica, il veneziano Antonio Caldara. Lasciata già a fine Seicento la Serenissima dove si era formato nei medesimi anni e ambienti di Vivaldi, il musicista mise il suo cospicuo talento al servizio di principi e prelati, diventando maestro di cappella prima di Ferdinando Carlo, ultimo duca di Mantova, e poi, come successore di Handel, di Francesco Maria Ruspoli, principe di Cerveteri, nella Roma in cui lavorò a stretto contatto con Corelli, gli Scarlatti e Bernardo Pasquini. Già dal 1708 corteggiava l'arciduca Carlo d'Asburgo, prima inviandogli una serenata a Barcellona, al tempo dell'incoronazione a Carlo III di Spagna, poi facendosi notare a Vienna. Col 1716 giunse la nomina ufficiale alla Corte imperiale, dove Caldara s'impose come il principale interlocutore musicale di Carlo VI, tra i membri più dotati d'una dinastia molto appassionata di musica. Benché ufficialmente fosse Johann Joseph Fux a ricoprire la carica di maestro di cappella, era infatti il vice Caldara a sostituirlo sovente (anche nella direzione dell'opera *Costanza e fortezza* che nel 1723 celebrò l'incoronazione di Carlo a re di Boemia), a riscuotere uno stipendio generosissimo, ben maggiore del collega, e ad assumersi l'onere, oltre che di molta musica da chiesa e oratori, della produzione per il teatro di corte, per il quale, nelle varie sedi e nei vari generi, Caldara realizzò oltre cinquanta lavori contro la decina scarsa di Fux. In quella posizione toccò al musicista produrre ben tredici prime intonazioni tra drammi, azioni sacre, azioni e feste teatrali, metastasiane tra il 1730 e il dicembre 1736, quando Caldara passò a miglior vita<sup>3</sup>.

E tuttavia il poeta non trovò in Caldara la musica che si sarebbe augurato. Erano ormai ben consolidati nel compositore, già sessantenne (classe 1670 o al più tardi '71) all'arrivo di Metastasio, gusto e concezio-

---

<sup>3</sup> In ordine cronologico: *La Passione di Gesù Cristo Signor nostro, Sant'Ele-na al Calvario, Il Demetrio, La morte di Abel, L'asilo d'amore, Adriano in Siria, L'Olimpiade, Demofoonte, La clemenza di Tito, Le Grazie vendicate, Le cinesi, Achille in Sciro e Il Temistocle*.

ne drammaturgica maturati nel corso di quasi mezzo secolo di attività instancabile, profusa a ogni latitudine e virtualmente in tutta la gamma dei generi e delle forme disponibili ai musicisti di quella generazione, coltivati con assiduità in ciascuna stazione d'una carriera brillante, di cui ci resta un catalogo di circa 3.400 composizioni, inaugurato da una prima raccolta a stampa uscita già nel 1693<sup>4</sup>. Invece di convertire il musicista al proprio progetto drammaturgico innovatore, il poeta, di una generazione intera più giovane, dovette piuttosto subire l'autorevolezza del compositore e del gusto viennese da lui incarnato, ad esempio nella traduzione come cerimoniale minuetto della scena di *Olimpiade*, I, 4, prescindendo dall'evidente intenzione del poeta di stabilire un clima pastorale<sup>5</sup>. Se è vero da un lato che i due artisti erano sicuramente accomunati nella prassi scenica dal «moderno insistere sulla matrice razionalistica e quasi astratta della propria poetica teatrale»<sup>6</sup>, l'epistolario restituisce con chiarezza lo scarso entusiasmo del poeta per il compositore. Certo, costante e apparentemente sincera risulta la stima verso Caldara nelle poche lettere in cui quest'ultimo viene nominato: una stima che consiste tuttavia essenzialmente nell'apprezzamento per la sola scienza contrappuntistica. Caldara è ricordato come «insigne contrappuntista» sia nella lettera del 22 luglio 1776 a Antonio Eximeno<sup>7</sup>, sia in quella di sei anni prima, del 7 maggio 1770, a Saverio Mattei<sup>8</sup>, quasi che tale qualifica si fosse insediata nella memoria del poeta come divisa propria del compositore a quarant'anni dalla scomparsa di quest'ultimo. In un'altra lettera gli è riservato l'onore di venire affiancato a Porpora, l'antico maestro a Napoli del poeta, nella veste di giudice qualificato delle stravaganze dei salmi di Benedetto Marcello<sup>9</sup>. Altrove il giudizio

<sup>4</sup> Lo notava già Robert Freeman: «By the time he [Metastasio] succeeded Zeno in Vienna during 1729, Caldara had apparently become too accustomed to his own operatic premises and procedures to have been much affected» (R. Freeman, *Opera without Drama: Currents of Change in Italian Opera*, Ann Arbor, University of Michigan, 1981, p. 171).

<sup>5</sup> Cfr. L. Bianconi, *Die Pastoralzene in Metastasios Olimpiade*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, herausgegeben von C. Dahlhaus, H.J. Marx, M. Marx-Weber, G. Massenkeil, Kassel, Bärenreiter, 1971, pp. 185-191.

<sup>6</sup> J. Joly, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 295.

<sup>7</sup> P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1943-1954 (voll. III-V: *Lettere*), vol. V, pp. 399-402: 402.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 7-10: 9.

<sup>9</sup> *Ibidem*: vi rievoca Caldara, «infastidito un giorno dal proliisso ed eccessivo elogio che gli andava facendo il cardinale Passionei, allor nunzio in Vienna, de'

sul «rotondissimo consorte»<sup>10</sup> della signora Nina suona decisamente più ambiguo. Ad esempio, laddove, parlando alla Bulgarelli, imputa sì l'insuccesso della musica scritta da Caldara per il *Demetrio*, prima fatica scenica di Metastasio a Vienna, alla volubilità degli spettatori, ma non manca di accompagnare questo parere con una maliziosa osservazione sulla collocazione stilistica della partitura: «La musica è delle più moderne che faccia il Caldara; ma non ha tutta la fortuna appresso il mondo incontentabile»<sup>11</sup>. La mancata congenialità tra i due artisti emerge con chiarezza, si direbbe a mo' di bilancio – insieme al rimpianto del poeta per il destino d'aver avuto un simile compagno di strada proprio nel momento della sua massima felicità creativa –, nella già citata, ben tarda lettera a Eximeno:

Come poss'io informarla delle migliori musiche de' miei drammi, non avendo quasi intese se non quelle che si sono prodotte su questo cesareo teatro? È di queste la maggior parte scritte dal celebre Caldara, insigne maestro di contrappunto, ma eccessivamente trascurato nell'espressione e nella cura del dilettevole.<sup>12</sup>

Lo sconforto di quest'affermazione dell'anziano poeta trova certo un'evidente giustificazione nel tentativo di dissuadere il suo corrispondente dall'«immensa e dispendiosissima operazione [...] d'una nuova ristampa de' miei drammi con le loro più felici musiche»<sup>13</sup>. E tuttavia resta incontrovertibile la mancanza di *mutua dilectio* tra i due artisti, incomprensione che, per quanto se ne sa, non risulta determinata da dissapori personali, ma andrà ricondotta, non tanto alla distanza generazionale tra i due autori, quanto alla vera e propria rivoluzione estetica che aveva investito il mondo musicale negli anni Venti del Settecento.

---

Salmi del Marcello, gli disse in mia presenza: 'Io non saprei trovare in quei salmi altro di raro che la stravaganza'. Episodio cui Metastasio fa seguire il racconto di uno analogo che sarebbe avvenuto a Venezia, dove Porpora avrebbe contestato allo stesso Marcello, sempre alla presenza del poeta, una serie di errori, attribuendoli malignamente all'imperizia dello stampatore.

<sup>10</sup> Così ci si riferisce a Caldara nella lettera a Giuseppe Peroni del 22 gennaio 1735, in Metastasio, *Tutte le opere*, III, pp. 120-121: 121.

<sup>11</sup> Lettera del 10 novembre 1731, *ivi*, pp. 58-59: 59.

<sup>12</sup> *Ivi*, V, p. 402.

<sup>13</sup> Non sembra che Pirrotta (*I musicisti nell'epistolario*, p. 248) prenda adeguatamente in considerazione questa imprescindibile attenuante del pur netto giudizio del poeta.

## 2. UN NUOVO IDEALE MUSICALE

«Eccessivamente trascurato nell'espressione», è infatti un'accusa difficilmente sostenibile in un ipotetico processo intentato alla musica di Caldara. Non regge alla prova della congerie di arie inventate in mezzo secolo per gli affetti, le situazioni, i personaggi più disparati di drammi sacri e profani. Non regge neppure rispetto ai testi metastasiani che Caldara fu il primo a intonare<sup>14</sup>. Sarebbe sufficiente ascoltare la capitale aria del primo uomo, Sesto, «Se mai senti spirarti sul volto» dalla *Clemenza di Tito* per verificarne l'attenzione alla retorica musicale degli affetti funzionale alla tensione emotiva, la perfetta congruenza col messaggio veicolato dal testo, la resa attenta della prosodia, infine proprio la cura per l'espressione. Certo, l'invenzione tematica che presiede all'aria è evidentemente di natura strumentale, ha un che di squadrato, è in qualche misura autonoma rispetto al testo (la versione strumentale proposta dal ritornello introduttivo potrebbe aprire agevolmente un tempo di concerto): non nasce insomma dal canto, come sonorizzazione dei versi del poeta come invece avviene per l'intonazione del medesimo testo proposta da Johann Adolf Hasse l'anno dopo al nuovo Teatro Pubblico di Pesaro. E proprio qui sta la questione: Caldara e Metastasio si trovano sulle due sponde opposte di quella rivoluzione che impose – non esclusivamente ma in misura determinante dalla Napoli dove Metastasio aveva sviluppato, esattamente in quel frangente, il proprio gusto – una nuova concezione della musica promossa da autori nati dopo il 1690 (Porpora, classe 1686, è l'antesignano di questa sensibilità moderna). Questa nuova leva di compositori porta a compimento, in termini che risultarono subito evidenti a tutti, quella tendenza verso la semplificazione caldeggiata dalla cultura dell'Arcadia letteraria. Voltare le spalle all'artificiosità dell'arte barocca, convertirne l'opulenza delle forme nel segno più snello e grazioso del rococò, sostituire l'*horror vacui* delle decorazioni pletoriche con linee più chiare e razionali, rinunciare alla densità semantica della metafora per una comunicazione meno concettuale e più diretta costituivano già da due

<sup>14</sup> È possibile verificare all'ascolto la qualità di alcune intonazioni metastasiane di Caldara grazie alle registrazioni integrali della *Passione di Gesù Cristo* (Europa Galante, dir. F. Biondi, CD Virgin, 1999) e della *Clemenza di Tito* (Orchestra della Stagione Armonica, dir. S. Balestracci, CD Bongiovanni, 2004) e a una selezione importante di arie da diversi titoli proposta dai CD Philippe Jaroussky, *Caldara in Vienna. Forgotten Castrato Arias* (Concerto Köln, dir. E. Haim, CD Virgin, 2010) e *Caldara – In dolce amore* (R. Johannsen, Academia Montis Regalis, dir. A. De Marchi, CD Sony, 2014).

decenni parole d'ordine comuni alla poesia, alle arti figurative e all'architettura. Nella musica tale svolta – cioè il primato della naturalezza e del sentimento sull'artificio d'una costruzione ricercata<sup>15</sup> – introdusse una dicotomia tra colto e galante, una contrapposizione tra due concezioni della funzione stessa dell'evento musicale tale da caratterizzare il secolo intero. È quanto s'intendeva a Napoli quando, nel 1732, si qualificava Pergolesi tra i «sogetti che compongono sopra il gusto moderno», mentre Rousseau, alla voce *Compositeur* del suo *Dictionnaire de musique* distingue tra un deprecabile «gusto bizzarro e capriccioso che semina ovunque il barocco e il difficile, che non sa ornare l'armonia se non a forza di dissonanze, di contrasti e rumore» e il vero genio musicale, cioè quel «fuoco interiore [...] che ispira senza tregua canti nuovi e sempre piacevoli; espressioni vive, naturali, dirette al cuore; un'armonia pura, toccante, maestosa, che rinforza e prepara il canto senza soffocarlo»<sup>16</sup>. Sul piano compositivo il nuovo stile comporta il primato dell'omofonia sul contrappunto, della melodia sull'accompagnamento, che dovrà essere il più trasparente possibile per esaltare lo svettare della linea melodica, quest'ultima a sua volta dall'invenzione succinta; maggiore simmetria nella costruzione delle frasi, chiare e regolari; sottigliezze ritmiche ammiccanti come il ritmo lombardo (in cui la nota più breve precede la più lunga), antitetico al solenne ritmo puntato dell'*ouverture*, o un dislocamento impreveduto dell'accento sul tempo debole della battuta; prevalenza assoluta delle tonalità maggiori (nella prima *Didone abbandonata* di Jommelli, 1747, su 26 arie una soltanto, e non tra le principali, è in modo minore); passo armonico

<sup>15</sup> Espresse in modo icastico il concetto come contrapposizione tra «musica per gli occhi» e musica «per l'orecchio» Johann Joachim Quantz, a Napoli negli anni della gioventù metastasiana, che raccontò in questi termini a Charles Burney il suo percorso: «M. Quantz, after studying counterpoint [l'arte in cui eccelleva Caldara], which he calls music for the eyes, during six months, under this master [Francesco Gasparini], went to work for the ear, and composed solos, duos, trios and concertos» (Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, vol. II, London, Becket and Co., 1773, pp. 182-183).

<sup>16</sup> «Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'Harmonie qu'à forcé de Dissonances, de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables; des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur; une Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer» (J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 109).

placido; primato del diatonismo; declassamento del basso a pura base armonica, privato di qualsiasi funzione contrappuntistica; andamento agogico mosso, che sostituisce ai solenni *Grave*, *Largo*, *Adagio* più cordiali *Andanti* e *Andantini*, spesso connotati come *affettuosi*.

Non è dunque tanto «nell'espressione» che Caldara doveva suonare «trascurato» alle orecchie di Metastasio, aduso al linguaggio più progressivo da un intero decennio trascorso nell'Italia in cui questo dolce stil novo imperversava, quanto piuttosto rispetto al secondo membro del giudizio metastasiano, ovvero «nella cura del dilettevole». Fa eco al poeta quella che fu per quarant'anni la sua padrona, Maria Teresa d'Austria, che il 17 agosto 1771, scrivendo alla nuora Maria Beatrice d'Este a proposito di Hasse, che nel 1734 era stato suo maestro di musica, lo definisce «le premier qui a rendu la musique plus agréable, plus légèrè»<sup>17</sup>. Anche per Maria Teresa il termine di riferimento era Caldara, già in carica a Vienna alla nascita dell'arciduchessa, alle cui nozze il compositore avrebbe assicurato la festosa solennità della partitura per *Achille in Sciro*, penultimo spettacolo della sua lunga carriera. Proprio come per la sovrana, che aggiungeva a quel giudizio su Hasse un non meno lusinghiero «J'ai toujours estimé, de préférence à toutes autres, ses compositions», anche per Metastasio l'ideale musicale fatto proprio negli anni giovanili rimase per tutta l'esistenza – non soltanto, si badi, come idealizzazione senile di felici esperienze esistenziali e intellettuali di gioventù – il punto di riferimento indefettibile, per quante novità, e furono molte, la scena viennese gli venisse a offrire nel corso dei decenni.

### 3. TRE VOCI PER UN POETA

È evidente come la formazione e lo sviluppo del gusto musicale di Metastasio fossero avvenuti in un ambiente fortemente influenzato dagli autori che a Napoli negli anni Venti andavano propugnando il nuovo stile, autori cui andrà anche riconosciuta una qualche influenza nell'orientare alcuni tratti genetici del teatro metastasiano, del quale a loro volta colsero la straordinaria musicalità. Se tra questi rivestono un ruolo di primo piano Nicola Porpora e Leonardo Leo, entrambi interpreti fondamentali della prima ora del verbo metastasiano, di cui restituirono realizzazioni emblematiche e dalla qualità estetica eccelsa, furono

<sup>17</sup> *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, herausgegeben von A.R. von Arneth, Bd. III, Wien, Braumüller, 1881, p. 119.

in particolare altre tre le «voci» che agli occhi, anzi, alle orecchie del poeta riuscirono nell'intento di sonorizzare nei termini più convincenti i suoi versi, e incarnarono così nell'immaginario metastasiano il paradigma della più autentica musicalità melodrammatica. Tre voci con le quali Metastasio ebbe modo di collaborare variamente e sulle quali i giudizi espressi nell'epistolario non lasciano adito a dubbi. Anzi, i tre nomi in questione compaiono come una serie coerente e compatta in una lettera in cui il poeta, nell'elogiarne uno, chiama in causa direttamente gli altri due. Si tratta della missiva inviata il 12 novembre 1749 al Farinello, interlocutore col quale la comunicazione attorno ad argomenti musicali assume naturalmente carattere di sincerità e puntualità, anche lessicale. Metastasio ha appena ascoltato della musica di Niccolò Jommelli, giunto a Vienna a intonare l'*Achille in Sciro* e, per la seconda volta, la *Didone abbandonata*<sup>18</sup>. Nell'elogiare Jommelli, come si dirà, per farne comprendere a tanto corrispondente le qualità, il poeta non trova di meglio se non confrontarlo con altri due autori ben noti al Farinello: «Ho trovato in lui tutta l'armonia del Sassone, tutta la grazia tutta l'espressione e tutta la fecondità di Vinci»<sup>19</sup>. Inconsapevolmente, con un colpo di penna ben assestato Metastasio aveva già delineato, a metà della sua parabola viennese, la triade destinata a rimanere il punto di riferimento del suo gusto musicale.

### 3.1. Vinci

La prima delle tre voci a risuonare della parola metastasiana è quella di Leonardo Vinci, il compositore calabrese di formazione napoletana che il poeta frequentò assiduamente tra il 1726 e il 1730. In quel lustro, l'ultimo italiano del poeta, Vinci ebbe la ventura di realizzare, tra Venezia e Roma, la prima intonazione di ben cinque dei sei nuovi drammi messi in scena da Metastasio: tutti i titoli tra il *Siroe* (la Romanina vi cantava Emira) e l'*Artaserse*<sup>20</sup> con la sola eccezione dell'*Ezio*, il cui battesimo spettò a Porpora. La morte, improvvisa e in circostanze misteriose, del compositore, che probabilmente non aveva compiuto nemmeno i 35 anni (era nato forse nel 1696, un paio d'anni prima del

<sup>18</sup> Le edizioni critiche dei due drammi sono in preparazione, rispettivamente per le cure di Giada Viviani e Daniele Carnini, nel quadro della collana «Musica teatrale del Settecento Italiano – I drammi di N. Jommelli», Pisa, ETS.

<sup>19</sup> Metastasio, *Tutte le opere*, III, pp. 437-446: 444.

<sup>20</sup> Cioè, oltre ai due drammi estremi, il *Catone in Utica*, la *Semiramide riconosciuta* e l'*Alessandro nell'Indie*.

poeta), tre mesi dopo quel 1730 in cui aveva messo in scena l'*Alessandro nell'Indie* e l'*Artaserse*, limitò forzatamente il canone delle sue intonazioni metastasiane alle opere del periodo italiano del poeta. Alla serie già notevolissima delle cinque prime intonazioni citate occorrerà aggiungere la ripresa della primogenita *Didone abbandonata*, intonata a Roma due anni dopo il debutto napoletano con musica di Sarro. Se si considera che, stando a Saverio Mattei, il primo titolo metastasiano era stato affidato a Sarro poiché questi era all'epoca maestro di musica di Anna Francesca Pinelli principessa di Belmonte, mecenate del poeta<sup>21</sup>, risulta ancora più evidente quanto Vinci rappresentasse negli anni italiani per Metastasio il punto di riferimento primario, preferenziale rispetto al numero cospicuo di operisti di vaglia attivi a Napoli; non tanto Pergolesi, la cui breve stagione ebbe luogo quando il poeta era già a Vienna, ma soprattutto Sarro, Porpora e Leo. Tutti e tre avrebbero fatto propri assai precocemente i testi metastasiani: i primi due tenendone a battesimo uno ciascuno, il terzo intonandone diversi fino alla sua scomparsa nel 1744; tutti e tre offrendo intonazioni di riferimento e storicamente importanti. Per limitarsi a Sarro, sono sue la versione canonica, quella poi consegnata alle edizioni a stampa, del *Siroe* (Napoli, 1727), così come l'*Achille in Sciro* che nel 1737 inaugurò il Teatro di San Carlo. Eppure nessuno dei tre fece mai breccia nei gusti del poeta: non Sarro, il cui nome mai compare nell'epistolario; non Leo, che attraversa l'epistolario come una meteora, con due occorrenze esclusivamente «di servizio», prive di qualsiasi giudizio estetico<sup>22</sup>; non Porpora, la cui frequentazione napoletana, sin dall'*Angelica* del 1720, fu sicuramente assidua e tempestosa, ben documentata anche dall'epistolario, ma che, forse anche per ragioni personali, non fruttò altro se non l'ammirazione per «un uomo di quel merito nella sua professione», come il poeta scrisse al Farinello nella splendida lettera del 7 maggio 1757 in cui intercede per il musicista, ridotto sul lastrico dalle vicende della guerra dei Sette anni<sup>23</sup>. Vinci

<sup>21</sup> L'asserzione si baserebbe su una comunicazione diretta della principessa al Mattei: cfr. S. Mattei, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle Val d'Elsa, Martini, 1785, p. 66.

<sup>22</sup> Una prima volta quando il poeta sta proponendo al Farinello, nella lettera citata sopra, di scritturare Jommelli per Madrid: «se vi trovaste più comodo a farlo scrivere e mandare le sue composizioni, come si è fatto per Leo»; una seconda quando, scrivendo sempre al Farinello il 6 novembre 1751, Leo vi è ricordato in qualità di maestro di Giuseppe Bonno (cfr. Metastasio, *Tutte le opere*, III, rispettivamente pp. 444 e 682).

<sup>23</sup> Rivelatrice, rispetto a trascorsi che non potevano evidentemente che mettere in cattiva luce Porpora agli occhi tanto di Metastasio che di Farinello,

fu insomma il *partner* ideale degli anni italiani del poeta e rimase ben saldo nella memoria di quelli viennesi, complice anche la circostanza tragica dell'improvvisa scomparsa del compositore, avvenuta quando Metastasio si trovava da poche settimane a Vienna: scomparsa che, un anno più tardi, detterà al poeta questa riflessione accorata offerta alla Bulgarelli:

Povero Vinci! Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava. Vedete se è miserabile la condizione degli uomini. La gloria è il solo bene che può renderci felici; ma è tale che bisogna morire per conseguirla, o se non morire, essere così miserabili per altra parte che l'invidia abbia dove compiacersi.<sup>24</sup>

Morendo tanto giovane, questo Bellini *ante litteram* lasciava un canone di lavori percepiti, *in primis* da Metastasio, come classici<sup>25</sup>. Fu infatti la musica di Vinci a rappresentare per il poeta l'ideale melodrammatico, senz'altro nei vent'anni che seguirono la scomparsa del musicista, come attesta la lettera citata del 1749, che elogia la «grazia», l'«espressione» e la «fecondità» del compositore calabrese. Dopo di allora il nome di Vinci scompare tuttavia dall'epistolario: un dato forse non meritevole di attenzione, oppure al contrario indizio che in realtà il gusto metastasiano, complice anche l'affievolirsi della memoria di eventi musicali che non potevano godere degli attuali mezzi di riproduzione sonora, si stava orientando verso gli altri due autori del triumvirato che quella stessa lettera aveva costituito.

---

la chiusa della lettera: «Se mai il demonio vi facesse sovvenire di qualche irregolarità nel costume di Porpora, pensate che le infermità dell'animo non meritano minor compassione di quelle del corpo; e che quando anche il Porpora non meritasse d'esser beneficato, merita Farinello d'esser benefattore» (cfr. ivi, IV, pp. 10-11: 11).

<sup>24</sup> Lettera del 7 luglio 1731, ivi, III, pp. 57-58: 57.

<sup>25</sup> Vinci sta godendo di una cospicua fortuna scenica, disco e videografica, che permette di ascoltare, e talvolta persino di vedere, fra le sue intonazioni metastasiane, la *Didone abbandonata* (Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, dir. C. Ipata, CD e DVD Dynamic, 2017), il *Siroe* (Orchestra del Teatro di San Carlo, dir. A. Florio, CD Dynamic, 2019), il *Catone in Utica* (Il pomo d'oro, dir. R. Minasi, CD Decca, 2015), l'*Artaserse* (Concerto Köln, dir. D. Fasolis, CD Virgin Classic, 2012 e DVD Waner Classics - Erato, 2014); è persino disponibile la *Didone* arrangiata nel 1737 da Handel a Londra (Lautten Compagny, dir. W. Katschner, CD Sony Music, 2018), così come un'ormai storica registrazione di un florilegio di arie vinciane (Vinci, *Arie d'opera*, dir. M.A. Peters, Solisti dell'Orchestra internazionale d'Italia, CD Nar, 1994).

3.2. *Jommelli*

La lettera al Farinello citata prima registra l'incontro con la musica di Jommelli nei termini d'una folgorazione:

Sappiate che ha composte qui due opere mie un maestro di cappella napolitano chiamato *Niccolò Jomelli*, uomo di trentacinque anni in circa, di figura sferica, di temperamento pacifico, di fisionomia avvenente, d'ottime maniere e di costume amabilissimo. Egli mi ha sorpreso. Ho trovato in lui tutta l'armonia del Sassone, tutta la grazia tutta l'espressione e tutta la fecondità di Vinci. [...] Voi ne avrete certamente notizie altronde, ma è bene che ne sappiate anche il mio voto. Mi pare ch'egli *desideri di farsi sentire in Spagna*. Se mai vi occorre, io vi assicuro che vi farà onore. [...] Fate uso della notizia, *che non è raccomandazione* [...].<sup>26</sup>

Lo Jommelli che il poeta ha appena conosciuto e ascoltato a Vienna, classe 1714 come il poeta correttamente riferisce al «caro gemello», è reduce dal decennio che l'ha lanciato in una fortunata carriera internazionale: decennio posto sotto la tutela di due successi teatrali in prospettiva assai remunerativi: quello romano del *Ricimero re de' Goti* (1740) e appunto la duplice affermazione viennese con l'*Achille in Sciro* e la riveduta *Didone abbandonata*, alla Corte imperiale e con la benedizione di Metastasio. Al trionfo dell'operista infaticabile (26 titoli tra il 1740 e il '49) e al pubblico riconoscimento dell'autorevolezza del giovane compositore (nel 1745 Jommelli è chiamato a selezionare con Perti Hasse e Costanzi il successore di Leo a primo maestro della Cappella reale di Napoli), si andava accompagnando, come accadeva spesso all'epoca, l'attività nel campo della musica da chiesa, incentivata da due nomine prestigiosissime, alla testa del veneziano Ospedale degli Incurabili e della Cappella Giulia in San Pietro in Roma (dove Jommelli fu maestro coadiutore dal 20 aprile 1749, e maestro dall'anno successivo). Intensa in particolare in quegli anni la frequentazione degli oratori, con le intonazioni di ben quattro (e forse un quinto, *Gioas*) degli otto titoli metastasiani realizzate in meno di un decennio: *Isacco figura del Redentore* (1742), *Betulia liberata* (1743), *La passione di Gesù Cristo*, una delle partiture oratoriali più fortunate di tutto il secolo, e *Giuseppe riconosciuto* (1749). Affascinato dai modi del compositore – anche Burney, che lo conobbe a Napoli venerdì 26 ottobre 1770, nel notarne la somiglianza fisica con Handel lo rinvenne «yet far more

<sup>26</sup> Metastasio, *Tutte le opere*, III, pp. 437-446: 444.

polite and soft in his manner»<sup>27</sup> – e soggiogato dalla sua musica, Metastasio intrattenne con Jommelli una corrispondenza assidua; quindici anni più tardi, quando il compositore sarà ormai insediato in qualità di *Ober-Kapellmeister* a Stoccarda, gli rimprovera il ritardo nel dar notizia di sé, «a dispetto dell'amor mio per voi quasi peccaminoso»<sup>28</sup>. Sulla presenza di Jommelli nell'epistolario rimando al saggio assai circostanziato di Alberto Beniscelli contenuto in un volume monumentale che ben compendia lo stato degli studi sul maestro di Aversa<sup>29</sup>. Mi limito in questa sede a segnalare una lettera cruciale per la comprensione della concezione estetica metastasiana in campo musicale. Il 6 aprile 1765 il poeta indirizza a Jommelli una perorazione che, prendendo spunto dalla ricezione di una scelta di arie inviatagli da Stoccarda<sup>30</sup>, presenta in termini inequivocabili e con memorabile efficacia retorica una posizione estetica puntuale.

Mi è stato carissimo il prezioso dono delle due arie magistrali che vi è piaciuto inviarmi; e, per quanto si stende la mia limitata perizia musicale, ne ho ammirato il nuovo ed armonico intreccio della voce con gl'istrumenti. L'eleganza di questi, non meno che delle circolazioni, e quella non comune integrità del tutto insieme, le rende degne di voi. Confesso, mio caro Jomella, che questo stile m'imprime rispetto per lo scrittore; ma voi, quando vi piace, ne avete un altro che s'impadronisce subito del mio cuore senza bisogno delle riflessioni della mente. Quando io risento dopo due mila volte la vostra aria Non so trovar l'errore, o quella Quando sarà quel dì, ed infinite altre che non ho presenti e sono anche più seduttrici di queste, io non son più mio, e convien che a mio dispetto m'intenerisca con voi.

Ah, non abbandonate, mio caro Jomella, una facoltà nella quale non avete e non avrete rivali! Nelle arie magistrali potrà qualcuno venirvi appresso con l'indefessa e faticosa applicazione; ma per trovar le vie del cuore altrui bisogna averlo formato di fibra così delicata e sensitiva come voi l'avete, a distinzione di quanti hanno scritto note finora. È vero che, anche scrivendo in questo nuovo stile, voi non potete difendervi di

---

<sup>27</sup> Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London, Becket and Co., 1773, pp. 327-328.

<sup>28</sup> Metastasio, *Tutte le opere*, IV, pp. 565-566.

<sup>29</sup> A. Beniscelli, *Metastasio al bivio. Corrispondenze con Jommelli e Mattei*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. Biggi, F. Cotticelli, P. Maione, I. Yordanova, Napoli, Turchini Edizioni, 2018, pp. 67-86.

<sup>30</sup> Cfr. Metastasio *Tutte le opere*, IV, pp. 383-384. Non è dato sapere di quali arie si tratti. Nei mesi immediatamente precedenti, Jommelli aveva messo in scena al teatro di Corte di Ludwigsburg *Il re pastore* (4 novembre 1764), la sua seconda versione della *Clemenza di Tito* (6 gennaio 1765) e un'edizione rivista del *Demofonte* (11 febbraio 1765).

tratto in tratto dall'espressione della passione che il vostro felice temperamento vi suggerisce; ma obbligandovi l'immaginato concerto ad interrompere troppo frequentemente la voce si perdono le tracce de' moti che avevate già destati nell'anima dell'ascoltante, e per quella di gran maestro trascurate la lode di amabile e potentissimo mago.

«Gran maestro» *vs* «potentissimo mago»: l'antitesi fa capo a una diatriba ben insediata nella cultura musicale del secolo dei Lumi, che sembra rinnovare le riserve espresse da Johann Adolf Scheibe su Bach nel 1737, quando, nell'ambito d'una *querelle* a più riprese, il compositore e teorico lipsiense esaltava la naturalezza della melodia di Johann Mattheson contro l'armonia artificiosa (fondata cioè sulla complessità del contrappunto) dell'illustre *Thomaskantor*. Reagendo alle più recenti evoluzioni dello stile di Jommelli, maturate nel corso del servizio di ben sedici anni presso la Corte di Carlo Eugenio di Württemberg, ovvero l'inedito spazio riservato allo strumentale, nel segno di una complessità comunque distintiva dello stile di Jommelli, Metastasio richiama il compositore prediletto alla vocazione primigenia della musica drammatica, quella di promuovere «l'espressione» della passione, termine – tecnico si direbbe a questo punto – che ritorna a decenni di distanza tanto nella stroncatura di Caldara quanto nell'esaltazione di Vinci, e compare anche qui. Nemmeno il «nuovo ed armonico intreccio della voce con gl'istrumenti» è in grado di soffocare il genio di Jommelli – quello la cui esistenza Rousseau nel *Dictionnaire de musique* proponeva di verificare leggendo e intonando i versi di Metastasio –, quel «felice temperamento» portato appunto naturalmente «all'espressione della passione», frutto di un cuore «formato di fibra così delicata e sensitiva» da trovare «le vie del cuore altrui», in grado di celebrare quelle «nozze del piacere con la ragione, che nelle note degli altri stanno quasi sempre in discordia», magnificate già in una lettera al compositore dell'8 aprile 1750<sup>31</sup>. E tuttavia l'operista dovrà vigilare affinché la tentazione del plauso per la sottigliezza compositiva non finisca con l'offuscare la centralità dell'operazione demandata al musicista: «destare nell'anima dell'ascoltante» i «moti» di volta in volta suggeriti dalla penna del poeta<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Ivi, III, pp. 508-509: 509.

<sup>32</sup> Dello Jommelli metastasiano è possibile ascoltare *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* (Società Cameristica di Lugano, dir. A. Sacchetti, CD Accord, 1994; Berliner Barock Akademie, dir. A. De Marchi, CD 617, 1996 e Pan Classics, 2017), la *Didone abbandonata* (versione 1763, Stuttgarter Kammerorchester, dir. F. Bernius, CD Orfeo, 1995), *l'Ezio* (versione 1763, Orchester der Ludwigsburger Schlossfestspiele, dir. M. Hofstetter, CD Oehms, 2007).

3.3. *Hasse*

Il compositore che corrispose, apparentemente senza cedimenti e per l'intero percorso biografico, all'ideale musicale metastasiano fu però un musicista tedesco, per quanto profondamente italianizzato: Johann Adolf Hasse, il Sassone<sup>33</sup>. L'anziano poeta non ne fece mistero a Charles Burney, quando questi gli fece visita a Vienna, ormai a oltre quarant'anni dalla scomparsa di Vinci.

I shall therefore only observe here, that he [Hasse] pursued the elegant and simple manner of Vinci in his vocal compositions, and as he long survived this first reformer of lyric melody, he frequently surpassed him in grace and expression; and the operas of Metastasio, which he set for Rome and Venice after the decease of Vinci, were not only more applauded by the public, but more consonant to the ideas of the poet himself, as I discovered in conversing with him on the subject, at Vienna, in 1773.<sup>34</sup>

Hasse – che, non sfugga nell'ottica del gusto metastasiano, Burney mette immediatamente in relazione con lo stile di Vinci – rappresentò per sessant'anni una presenza costante, benché in forme diverse, nella biografia e nell'orizzonte estetico del poeta. Nulla si sa dell'eventuale frequentazione negli anni di Napoli, dove Hasse iniziò a intonare cantate e singole arie metastasiane<sup>35</sup>, benché sulle assi del S. Bartolomeo abbiano entrambi debuttato ad appena due anni di distanza. La prima evidenza d'un rapporto diretto risale all'intonazione dell'*Artaserse*, in scena a Venezia dall'11 febbraio 1730, ad appena una settimana dalla prima intonazione realizzata a Roma da Vinci. È infatti difficile imma-

<sup>33</sup> Sul rapporto tra i due artisti rimando a un mio contributo specifico, *Metastasio und Hasse, ossia Wer war Hasse für Metastasio*, in *Johann Adolf Hasse. Tradition, Rezeption, Gegenwart. Bericht über das Symposium vom 23. Bis 25. April 2010 in der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, herausgegeben von W. Hochstein, Stuttgart, Carus-Verlag, 2013, pp. 17-23, e al capitolo *Metastasio e Hasse*, in R. Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 261-273 (ed. ted. riv. Beeskow, Ortus Musikverlag, 2016, pp. 224-234).

<sup>34</sup> Ch. Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. IV, London, the Author, 1789, p. 549.

<sup>35</sup> La cantata *Orgoglioso fiumicello (L'inciampo)* veniva già copiata nel 1727 a Vienna per il duca Anton Ulrich di Sassonia-Coburgo-Meiningen: cfr. L. Bennett, *A Little-known Collection of Early-eighteenth-century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen*, in «*Fontes Artis Musicae*», 48 (2001), pp. 250-302: 270, 275 e 298.

ginare che il compositore ottenesse la scrittura all'insaputa del poeta<sup>36</sup>. Scomparso pochi mesi più tardi Vinci, nel breve giro d'un lustro Hasse si impone come l'alfiere nella diffusione dei drammi del poeta cesareo sulle scene europee. Per Hasse Metastasio costituisce il riferimento drammaturgico-letterario fondamentale, in un rapporto che conobbe diverse fasi nel corso di mezzo secolo. Complessivamente nella propria carriera, che si concluderà insieme a quella di Metastasio nel 1771, il Sassone intonerà – caso unico – tutti i drammi del poeta cesareo salvo il solo *Temistocle*, ma incluso il *Siface* scritto dal poeta «non volendo»<sup>37</sup> (col titolo di *Viriate*), diversi dei quali in più versioni nelle varie stazioni della sua attività, a Dresda, a Venezia e in altre piazze italiane: Milano, Torino, Pesaro e naturalmente Napoli<sup>38</sup>. Tra il 1727 e il 1776, l'anno del *Ciclope* veneziano, mise inoltre in musica cantate, azioni, feste teatrali e azioni sacre metastasiane; tra queste ultime il *Giuseppe riconosciuto*, la *Sant'Elena al Calvario*, in due versioni lontanissime separate da trent'anni, e quella *Conversione di Sant'Agostino* che non rientra nel canone degli oratori metastasiani, ma al cui testo, firmato dalla principessa Maria Antonia Walpurgis, il poeta contribuì in misura determinante, con «molte variazioni»<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. R. Strohm, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven - London, Yale University Press, 1997, pp. 78-79.

<sup>37</sup> Lettera del 27 gennaio 1748 a Giovanni Claudio Pasquini, in Metastasio, *Tutte le opere*, III, pp. 333-336: 335.

<sup>38</sup> Dei drammi metastasiani intonati da Hasse è possibile ascoltare l'*Artaserse* (Orchestra Internazionale d'Italia, dir. C. Rovaris, CD e DVD Dynamic, 2012), la *Cleofide* (cioè l'*Alessandro nell'Indie*, Cappella Coloniensis, dir. W. Christie, CD Capriccio, 1987 e 2011), la *Didone abbandonata* (Hofkapelle München, dir. M. Hofstetter, CD Naxos, 2013), l'*Attilio Regolo* (Cappella Saggittaria Dresden, dir. F. Bernius, CD Profil, 2018) e il *Siroe* (seconda versione, Armonia Atenea, dir. G. Petrou, CD Decca, 2014).

<sup>39</sup> Lettera del 14 febbraio 1750 a Giovanni Claudio Pasquini, in Metastasio, *Tutte le opere*, III, pp. 487-488: 487. L'estensione, si direbbe l'invasività, della collaborazione del poeta si può desumere da un'altra lettera metastasiana, non autografa e cassata, mancante dall'edizione Brunelli, inviata alla principessa l'8 luglio 1750 in merito a un'altra operazione di revisione, questa volta sulla pastorale *Il trionfo della fedeltà*. La lettera (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn, cod. 10277, cc. 240-243), è edita in R. Candiani, *Sull'epistolario di Pietro Metastasio. Note e inediti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CIX (1992), pp. 49-64: 56, 58-60. Sul tema cfr. A. Lanzola, *Fra Metastasio e Hasse. La conversione di Sant'Agostino di Maria Antonia Walpurgis di Baviera (1750)*, in *Il Settecento e la religione*, a cura di P. Delpiano, M. Formica, A.M. Rao, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 265-278: 268-269.

Sebbene Hasse si trovasse già nel 1734 a Vienna, dove, come si è detto, insegnò musica all'allora arciduchessa Maria Teresa, un rapporto stretto tra i due artisti è documentato solo col 1744. È lo stesso poeta a informarcene, in termini che parrebbero denunciare il compiersi di una svolta, di un approfondimento più personale nei rapporti:

mai fin ora non mi era avvenuto di vederlo all'intero suo lume, [...] di modo che era un'aria senza stromenti; ma ora lo vedo padre, marito ed amico, qualità che in lui fanno un accordo mirabile con quei solidi fondamenti di abilità e di buon costume per i quali io l'apprezzo da tanti anni e l'amo quanto egli merita.<sup>40</sup>

Da allora Hasse si guadagna gli elogi costanti del poeta, per le

tante illustri prove di sapere, di giudizio, di grazia, d'espressioni, di fecondità e destrezza, con le quali avete voi solo finora interrotto l'intero possesso del primato armonico della nostra nazione, dopo aver voi, con le vostre note seduttrici, ispirata a tanti e tanti componimenti poetici quell'anima e quella vita, delle quali gli autori non avean saputo fornirgli;<sup>41</sup>

per aver «scoperta tanta terra incognita nel vastissimo Oceano armonico» e perché «ogni volta che ritorno a considerare un'opera vostra, m'incontro in qualche nuova bellezza che mi era da prima sfuggita, e mi paga generosamente la replicata applicazione»<sup>42</sup>; perché «la vivacità e la novità ch'io ritrovo in questa musica non so come possa esser concepita in un'anima così frequentemente tormentata dai dolorosi inconvenienti della macchina in cui s'alloggia, e non so com'egli si fecondi in vece d'insterilirsi nella perpetua produzione»<sup>43</sup>; infine, perché

senza impulso di partito, e con quella sincerità che professo specialmente con voi, posso assicurarvi che non ho mai sentita musica più armoniosa, magistrale e popolare insieme di quella che ha scritta il Sassone in questa occasione: onde è stata conosciuta, applaudita e ammirata non solo dagli intendenti, ma anche da quelli che son al mondo unicamente per vegetare.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Lettera del 9 maggio 1744 a Giovanni Claudio Pasquini, in Metastasio, *Tutte le opere*, III, pp. 246-247: 246.

<sup>41</sup> Lettera del 20 ottobre 1749 a Johann Adolf Hasse, ivi, pp. 427-436: 428.

<sup>42</sup> Lettera del 22 febbraio 1755 a Johann Adolf Hasse, ivi, pp. 990-991: 991.

<sup>43</sup> Lettera del 7 gennaio 1756 a Faustina Bordoni Hasse, ivi, pp. 1084-1085: 1085.

<sup>44</sup> Lettera del 26 aprile 1764 a Carlo Broschi, Farinello, ivi, IV, p. 355.

Tra il 1744 e il 1750 toccò a Hasse l'onore di intonare tre nuovi drammi della stagione teresiana del poeta: l'*Ipermestra*, l'*Antigono* e l'*Attilio Regolo*, il primo per le nozze dell'arciduchessa Maria Anna, sorella di Maria Teresa, con Carlo Alessandro di Lorena, fratello dell'imperatore; gli altri due alla Corte di Dresda, dove il compositore era maestro di cappella. L'allestimento dell'*Attilio Regolo* ispirerà quella celebre lettera che rappresenta un documento unico del suo genere in cui Metastasio propone un'interpretazione della costellazione dei personaggi di un suo dramma, prodigando suggerimenti puntuali sul contributo che si attende dalla musica<sup>45</sup>. L'epistolario registra una serie di episodi che costellarono i lunghi decenni di questo rapporto: l'invio di arie e solfeggi tra il 1751 e il 1757; oppure la difficile vertenza che nell'allestimento del *Demofonte* di Dresda nel carnevale 1748 contrappose Faustina Bordoni, moglie di Hasse, a Regina Mingotti, vertenza che suggerì al poeta di Corte Giovanni Claudio Pasquini di interpellare direttamente l'Autore del dramma. Ragioni politico-militari e dinastiche rinnoveranno inaspettatamente e con singolare intensità il sodalizio tra i due artisti nella loro ultima, feconda stagione. Entrambi contemporaneamente a Vienna dal gennaio 1760 all'aprile 1773, realizzeranno insieme tre drammi e altrettante feste per le nozze dei figli di Maria Teresa e altre occasioni di primo piano da celebrarsi nella capitale asburgica, ma anche a Innsbruck e a Milano<sup>46</sup>. Negli stessi anni Hasse intonò, con accompagnamento orchestrale, complimenti e cantate metastasiane.

Ricevendo alcune arie dell'*Olimpiade* nella primavera 1756, Metastasio non aveva potuto esimersi dal riconoscere una straordinaria sintonia artistica con l'amico:

Con la presenza del signor Belli io vado ripassando le belle arie che vi è piaciuto mandarmi, ed insuperbisco nel trovarmi d'aver per lo più indovinata la vostra intenzione. Questo non può nascere dalla mia dottrina armonica: onde mi giova crederlo l'effetto d'una certa somiglianza di pensare, che suol essere l'origine ed il nutrimento della vera amicizia.<sup>47</sup>

Quella stessa «somiglianza di pensare» che rileverà Charles Burney tre lustri più tardi quando visiterà Vienna. I due artisti, identificati come i

<sup>45</sup> Ivi, III, pp. 427-436. Per un commento dei suggerimenti metastasiani cfr. Mellace, *Johann Adolf Hasse*, ed. it., pp. 266-271.

<sup>46</sup> Mi permetto di rimandare alla monografia che ho dedicato a quella stagione: *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Leo S. Olschki («Historiae Musicae Cultores», 110), 2007.

<sup>47</sup> Lettera del 1° maggio 1756 a Johann Adolf Hasse, in Metastasio, *Tutte le opere*, III, p. 1113.

capi di una delle principali «sects» del gusto musicale viennese (l'altra essendo la consorterìa guidata da Calzabigi e Gluck), gli appariranno la manifestazione vivente di una straordinaria coerenza stilistica, anzi di una sintonia archetipica:

Questo poeta e questo musicista sono le due metà di ciò che un tempo – come l'Androgino di Platone – formava una cosa sola, poiché sono entrambi in egual misura posseduti dai medesimi tratti caratteristici del vero genio, del gusto e della misura; il decoro, la coerenza, la chiarezza e la precisione sono infatti gli inseparabili compagni di entrambi.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> «This poet and this musician are the *two halves* of what, like Plato's *Androgyne*, once constituted a *whole*; for they are equally possessed of the same characteristic marks of true genius, taste, and judgement; so propriety, consistency, clearness, and precision, are alike the inseparable companions of both» (Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, I, pp. 235-236).