

Il più bel nome de Pietro Pariati, poeta cesari i víctima dels fills de Momo¹

Rossend Arqués

Universitat Autònoma de Barcelona
rossend.arques@uab.cat

Resum

Pietro Pariati va ser un dels llibretistes més importants de la Viena de començaments del segle XVIII. Va començar a escriure poesia per a música a Venècia, sovint en col·laboració amb Apostolo Zeno, fins que es traslladà a Viena, en ser nomenat poeta cesari, on continuà la seva carrera d'escriptor de llibrets, solitària o bé en companyia un cop més de Zeno, quan aquest també fou cridat a la cort vienesa per ocupar una plaça de poeta imperial. La figura de Pariati ha estat molt maltractada per la història i la crítica musical i literària. Aquest article, que estudia en particular el llibret *Il più bel nome*, posat en escena a Barcelona el 1708 amb música d'Antonio Caldara, reivindica la necessitat, si més no, d'estudiar el seu llegat, per atribuir-li la part que realment li correspon en la renovació del melodrama des del punt de vista literari.

Paraules clau: Pietro Pariati, Antonio Caldara, *Il più bel nome*, Elisabeth Christine von Brunswick-Wolfenbüttel, poetes cesaris.

Resumen. *Il più bel nome* de Pietro Pariati, poeta cesáreo y víctima de los hijos de Momo

Pietro Pariati fue uno de los libretistas más importantes de la Viena de principios del siglo XVIII. Comenzó a escribir poesía para ser musicada en Venecia, a menudo en colaboración con Apostolo Zeno, hasta su traslado a Viena, donde fue nombrado poeta cesáreo, y donde continuó su carrera de autor de libretos, personalmente o en compañía de Zeno, cuando éste fue también llamado a la corte vienesa para ocupar una plaza de poeta imperial. La figura de Pariati ha sido muy maltratada por la historia y la crítica musical y literaria. Este artículo, que estudia en particular el libreto *Il più bel nome*, puesto en escena en Barcelona en el año 1708, con música de Antonio Caldara, reivindica la necesidad, al menos, de estudiar su legado, a fin de resaltar la parte que realmente le corresponde en la renovación del melodrama desde el punto de vista literario.

Palabras clave: Pietro Pariati, Antonio Caldara, *Il più bel nome*, Elisabeth Christine von Brunswick-Wolfenbüttel, poetas cesáreos.

1. Aquest article ha estat realitzat al si de les tasques del grup de recerca Teatresit de la UAB i dins els projectes de recerca SG2009-1417 i HUM2009-24216-E/FILO.

Résumé. Il più bel nome *de Pietro Pariati, poète impérial et victime des enfants de Momo*

Pietro Pariati fut l'un des librettistes les plus importants de la Vienne du début du XVIII^e siècle. Il commença à écrire de la poésie pour la musique à Venise, collaborant fréquemment avec Apostolo Zeno, jusqu'à sa venue à Vienne après sa nomination en tant que poète impérial. Là, il continua sa carrière d'écrivain de livrets, en solitaire ou bien une fois de plus en compagnie de Zeno à partir du moment où ce dernier fut appelé à la cour viennoise pour y occuper une place de poète impérial. La figure de Pariati a été mal considérée par la critique musicale et littéraire tout au long de l'histoire. Cet article, qui étudie en particulier le livret *Il più bel nome*, représenté à Barcelone en 1708 sur une musique d'Antonio Caldara, revendique la nécessité, au moins, d'étudier son héritage pour lui accorder la place qui lui revient de droit dans la rénovation du mélodrame d'un point de vue littéraire.

Mots-clé: Pietro Pariati, Antonio Caldara, *Il più bel nome*, Elisabeth Christine von Brunswick-Wolfenbüttel, poètes impériaux.

Abstract. *Il più bel nome by Pietro Pariati, poeta cesareo and victim of the sons of Momo*

Pietro Pariati was one of the most important librettists in early 18th century Vienna. He started writing poetry to be set to music in Venice, often in collaboration with Apostolo Zeno, until he moved to Vienna, where he was made a court poet (*poeta cesareo*), and where he continued writing librettos, both on his own or one again in partnership with Zeno, when the latter was also called to the Viennese court to work as an imperial poet. Pariati has not been treated well by the history books or by musical and literary criticism. This article, which looks in particular at the libretto *Il più bel nome*, staged in Barcelona in 1708 with music by Antonio Caldara, demonstrates the need to at least study his legacy, in order to give him the place he really deserves in the renovation of melodrama from a literary perspective.

Keywords: Pietro Pariati, Antonio Caldara, *Il più bel nome*, Elisabeth Christine von Brunswick-Wolfenbüttel, *poetas cesareos*.

Zusammenfassung. *Il più bel nome von Pietro Pariati, Hofdichter und Opfer der Söhne von Momos*

Pietro Pariati war einer der wichtigsten Librettisten im Wien Anfang des 18. Jahrhunderts. Er begann in Venedig mit der Abfassung von Libretti, häufig in Zusammenarbeit mit Apostolo Zeno, bis er als Hofdichter nach Wien berufen wurde. Dort setzte er seine Laufbahn als Librettist fort, zunächst allein und dann erneut zusammen mit Zeno, nachdem auch dieser an den Wiener Hof zum Hofdichter bestellt worden war. Pariatis Bedeutung wurde sowohl von der Geschichtsschreibung als auch von der Musik- und Literaturkritik zu Unrecht missachtet. Dieser Artikel, der sich besonders mit dem 1708 in Barcelona aufgeführten Libretto *Il più bel nome* befasst, das von Antonio Caldara vertont wurde, unterstreicht die Notwendigkeit einer —sei es auch— kritischen Würdigung des Erbes des Autors, um ihm die Anerkennung zuteil werden zu lassen, die ihm aus literarischer Sicht an der Erneuerung des Melodramas tatsächlich gebührt.

Schlüsselwörter: Pietro Pariati, Antonio Caldara, *Il più bel nome*, Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, Hofdichter.

1. Els Habsburg i la cultura italiana: els poetes cesaris²

La cultura italiana a la cort dels Habsburg té arrels força antigues, com a mínim des del moment que les companyies de la *Commedia de l'arte* actuaven en els seus palaus i teatres. Coneguda és, per exemple, l'estada a cort dels grans Francesco i Isabella Andreini. A la cort de Ferran II, casat en segones núpcies amb Leonor Gonzaga, poetessa en italià de tema religiós, la música italiana triomfà amb Valentini, mestre de capella imperial. Però fou segurament amb l'emperador Ferran III (1637-1657), casat en segones núpcies amb Maria Leopoldina d'Habsburg-Medici (1648) i, en terceres, amb Leonor de Màntua (1651), que la poesia italiana s'incorporà plenament a la vida de la cort de Viena. Fins i tot el mateix emperador escrivia versos en italià i partitures de música italiana. Publicà un volum de poesies en llengua toscana amb el nom d'*Accademico Occupato*, a l'Acadèmia que ell mateix fundà, i en la qual llegia poesies en toscà del fill Leopold. L'ànima d'aquesta acadèmia era l'arxiduc Leopold Wilhelm, germà de l'emperador, que adoptava el nom de *Crescente*. Els primers poetes cesaris estipendiants per la cort foren Francesco Sbarra i Niccolò Minati, que coincidiren a la cort amb els dramaturgs Federici i Santanelli. La dona de l'emperador Leopold I, Claudia Felicitas, filla d'Anna de Medici, fou una gran impulsora de la música, el melodrama i les lletres italianes a la cort vienesa. L'any 1668, per exemple, es posà en escena la festa teatral *Il Pomo d'Oro*³ de Francesco Sbarra, obra que tants paral·lelismes té amb el llibret que ens ocupa. L'interès va continuar i augmentar encara més a les corts de

2. Vegeu essencialment: DE BIN, Umberto (1910). «Leopoldo I imperatore e la sua Corte nella letteratura italiana». *Bollettino del Circolo Accademico Italiano di Vienna*, Trieste; FEHR, Max (1912). *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes*, Zurich; SONNECK, O.G. (1914). *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, Washington; GIAZOTTO, R. (1947). *Apostolo Zeno, Pietro Metastasio e la critica del '700*, RMI; BAUER, A. (1947). *Opern un Operetten in Wien*, Graz/Colònia; HADAMOWSKY, F. (1955). *Barocktheater am Wiener Kaiserhof*, Viena; DELLA CORTE, A. (a cura di) (1958 [rist. 1978]). *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, 2 vols., Torí; LANFRANCHI, Ariella (1977). «La librettistica italiana del Settecento». A: *Storia dell'opera*, dirigida per A. Basso, vol. III, tomo II, parte IV, *La librettistica*, Torí: UTET; GREISSENEGER, Wolfgang (1978). «The Italian Opera in Vienna in the XVIIIth Century». A: MURARO, M. T. (ed.). *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Florència: Olschki, p. 89-101; SEIFERT, Herbert (1985). *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing: Schneider; KANDUTH, E. (1986). *Das libretto im Zeichen der Arcadia, Paradigmatische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Hrsg. Von. A. Gier, Hdbg., p. 33-53; LOSKANT, C. (1994). *Librettologische Untersuchungen zur Opernpraxis im 17. und 18. Jh. Ausgehend von Francesco Gasparinis La Statira (Venedig 1706)*, Edelsbach; SEIFERT, Herbert (1990). «La politica culturale degli Ausburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna». A: MURARO, M. T. (ed.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Florència: Olschki, p. 1-15; SOMMER-MATHIS, A. (1999). *Von Barcelona nach Wien: die Einrichtung des musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI.* A: *Musica Conservata*, hrsg. Von J. Gmeiner, Tutzing, p. 355-380.
3. Era una màquina teatral impressionant; les escenes canviaven vint-i-tres vegades. Al primer acte, París mostrava a Juno un túnel llarg, estucat de diamants; a la dreta, Momo aguantat per dos genis; a l'esquerra Minerva, asseguda sobre un arc de sant Martí; l'última escena representava l'Olimp, on Júpiter, des del tro, proclamava a les deesses que la poma d'or havia de ser per a la muller de l'emperador, perquè ella tenia la dignitat de Juno, la saviesa de Minerva i la bellesa de Venus. Pel que fa a aquest llibret i a la seva posada en escena, vegeu

Joseph I, Karl VI i els seus successors. De fet, en aquest període es posaren les bases de la profunda i àmplia presència de la llengua italiana en els escenaris de tot el món: des de Metastasio fins a Rossini, passant per Mozart, da Ponte, etc. Recordem que, arran del tractat de Rastadt (6 de març de 1714), amb què es posava fi a la Guerra de Successió espanyola, l'emperador Carles VI rebia una part important del territori italià, de manera que la cultura d'aquest país acabà tenint un paper encara més important al si de l'imperi. Heus aquí alguns dels principals llibretistes de l'època establerts a la cort de Viena: Aurelio Amalteo (1626-1690), Antonio Draghi (1634-1700), Cristoforo Certosato, Filippo Maria Bonini (actiu a Viena als voltants dels anys seixanta i setanta), Giovanni Fontana, Domenico Pellegrini (1600-1662), Francesco De' Tintori, Galeazzo Gualdo Priorato (1606-1678), Francesco Sbarra (1611-1668), Nicolò Minato (a.1627-1698), Filippo Sbarra (fill de Francesco, actiu a Viena sota el regnat de Leopold I), Donato Cupe-da (-1697), Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714), Silvio Stampiglia (1664-1725), Pietro Pariati (1665-1733), Apostolo Zeno (1668-1750), Pasquini, Pietro Metastasio (1698-1782), Ranieri dei Calzabigi (1714-1795), Marco Coltellini (1719-1777), Giambattista Casti (1724-1803), Lorenzo Da Ponte (1749-1838).

Els poetes cesaris difícilment tenen un lloc a les històries de la literatura, perquè, com escriu Alfred Noel⁴, són víctimes de quatre obstacles o prejudicis: *a*) pertanyen al barroc que segueix criteris oposats als derivats del romanticisme, del qual depèn la filologia del segle XIX, la qual veu aquests autors com formalistes buits i sense idees; *b*) representen un art funcional, que és l'oposat a l'artista independent, fruit també del romanticisme, ja que com a poetes cesaris escriuen per al seu patró, tot situant-se des del punt de vista social entre el capellà i el criat; *c*) utilitzen un gènere literari que la història de la literatura considera menor o marginal, perquè tant des del punt de vista argumental com del textual fou creat en funció de la música i de l'espectacle; llibrets d'òpera, obres per a música o bé textos encomiàstics destinats a la glorificació del seu protector; *d*) escriuen en italià en un país que té una altra llengua. De manera que difícilment entren a la història de la literatura austríaca o alemanya ni a la italiana. Com escrivia Metastasio a la poesia *Secolo XVIII*:

Sogni, e favole io fingo; e pure in carte
mentre favole, e sogni orno, e disegno,
In lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
che del mal che inventai piango, e mi sdegno.

La cort, en general, era més aviat un niu d'enveges i de tramposos; i ho seria especialment per a Pietro Pariati.

SOMMER-MATTHIS, Andrea. «Nozze imperiali e teatro imperiale». A: MURARO, M. T. (ed.). *L'opera italiana a Vienna*. Op. cit., p. 243-244.

4. NOEL, Alfred. «I poeti cesari italiani alla corte ausburgica», dins el congrés *L'influenza della cultura italiana nell'Europa centro-orientale*, celebrat a la Societá Dante Alighieri de Bratislava els dies 24 i 25 d'abril del 2008; es pot llegir a: <http://www.ladante.it/primopiano/2008/allegati/interventoAlfredNoe.pdf>.

2. Les insídies de la cort: cinc cèntims de la vida de Pietro Pariati

G.M. Io credo che 'l cortigiano non soglia mai invidiare il principe o 'l principe il cortigiano, ma che solamente porti invidia l'uno a l'altro cortigiano.

Tasso, *Il Malpiglio ovvero della corte*

Diuen que Momo, quan era entre els déus, no feia més que criticar-los. No trobava res bé. Per això Júpiter el llançà cel avall cap a la terra. Momo, però, en comptes de penedir-se del seu mal costum, va intentar generar altres éssers semblants a ell. Després de crear una muller adequada, es casà amb Enveja, de la unió amb la qual van néixer la maldat i la calúmnia. Aquestes, unint-se al seu torn amb l'odi i amb la rancúnia, en poc temps produïren tants altres fills i néts, que aquesta nissaga s'expandí per tota la terra, de manera que no hi havia ciutat, regió ni casa privada o pública que no estigués infectada per aquella pesta. Com esculls enganysos que, al mig del mar, sorprenen els mariners confiats fent-los naufragar, aquestes persones no fan sinó obstaculitzar els camins de tota persona ingènua o no que vulgui fer-se camí a la cort. El nombre de paranyos que hom troba en una cort, parats per persones malignes, envejoses i aduladores és tan elevat, que sembla que milers de Momos esperen ansiosos que arribi el seu moment per enfonsar algun desgraciat⁵.

La vida de Pietro Pariati (1665-1733) és un exemple modèlic d'un home a les mans dels fills de Momo⁶. Tota ella es desenvolupa sota l'encalç del duc de Mòdena i, en particular, d'alguns dels seus funcionaris, arran d'uns fets obscurs que tingueren lloc a Madrid i que, segons sembla, condicionaren totalment la seva vida futura i fins i tot la de la seva família. Pariati, que ocupava el càrrec de secretari del duc Rinaldo IV, se n'anà a Madrid l'any 1696 com a secretari de l'ambaixador d'aquest, el marquès Taddeo Rangone. Només arribar a la capital de la cort castellana, la reacció del ministre del resident del duc a Madrid fou immediata i molt negativa envers el futur llibretista. El ministre comunicà tot seguit al duc de Mòdena totes les «scelleraggini, infamità e temerità» que feu Pariati des que posà els peus a casa seva, on es comportà com un boig, brandant l'espasa, amenaçant tothom i rebutjant d'anar a missa (amb el risc d'ésser excomunicat), a més d'establir relacions i intrigues amoroses amb les criades i amb la filla mateixa del ministre resident. Les seves escandaloses correrries de

5. Gheraldi Cinzio, importantíssim home de teatre ferrares del segle XVI, a *L'uomo di corte*, explica la falla de Momo.
6. CAMPANINI, N. (1904). *Un precursore del Metastasio*, Florencia: Sansoni; WESSELY, O. (1969). *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens: «Costanza e Fortezza»*, Graz.; GIBNEY, Wendy N. (1980). «Pariati». A: SADIE, S.; TYRELL, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, XIV, p. 183-184; ZANELLA, L. (2004). *Einleitung zu Piero Pariati-Antonio Lotti: L'umiltà coronata in Ester*, Faks. Mld.; GRONDA, Giovanna; STROHM, Reinhard; SEIFER, Herbert; DOOLEY, Brendan Maurice (1990). *La Carriera di un Librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bolonia: Il Mulino; DUBOWY, Norbert (2005). «Pariati». A: *MGG Personenteil*, Bd. 13, 113-114; VESELÁ, Irena (2007). *Císařský styl v hudebně-dramatických dilech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723*. Disertační práce Vedoucí práce: Prof. Ph. Dr. MgA. Miloš Štědroň, CSc. Brno.

nit per la capital castellana eren freqüents. Per això, quan al cap de pocs mesos tornà a Mòdena, no només fou acomiadat del càrrec de secretari de Rangone, sinó que, per ordre del duc, fou empresonat a la ciutatella de Mòdena, on restà tres anys, en unes condicions que no tenen res a envejar a les que descriu Casanova referents al seu empresonament als Piombi de Venècia⁷. En la mateixa presó en què havia mort cinquanta anys abans el poeta Fulvio Testi.

Una carta, però, que el mateix Pariati va escriure al duc des de la presó, presenta les coses de forma molt diferent. En ella el futur llibretista, diu que, en realitat els funcionaris s'havien servit d'aquestes acusacions per tapar els fraus i els enganys en perjudici del ducat de Mòdena. Pel que sembla, en arribar a Madrid, Pariati va tenir la desgràcia de descobrir els negocis il·lícits d'aquells funcionaris ducals, els quals, per guardar-se les espatlles, el cobriren d'infàmia i enganyaren el duc. De res valgueren les disculpes de Pariati. Quan els funcionaris s'adonaren que el duc començava a entendre-se per la difícil situació que l'empresonament i la infàmia havien posat Pariati i la seva família, augmentaven el nombre i el to de les acusacions envers ell. Finalment fou alliberat i se'n anà a Venècia, on començà una important, sinó gloriosa, carrera de poeta i llibretista, al costat d'Apostolo Zeno, un amic i col·lega venecià que, a pesar seu, li prendria fins i tot la part de protagonisme que el poeta de Reggio Emilia va tenir en la història del llibretisme italià, com veurem. A Venècia, amb els set teatres dedicats a l'òpera, hi havia una gran activitat melodramàtica, en la qual el nostre poeta participà amb molta energia.

Semblava que l'encalç dels funcionaris ja s'havia acabat. Quan, però, havent estat nomenat poeta de l'emperador —Kaiserlicher Kammerdichter—, ja es preparava per anar a la cort de Viena i va demanar al duc que li concedís passar per Mòdena a saludar i abraçar els seus familiars, heus aquí que les persecucions i les infàmies prengueren nou vigor. No només li fou prohibida l'entrada al ducat, sinó que des de Mòdena partiren cartes cap a Viena advertint els funcionaris del duc establerts en aquella cort que

(...) il Parlati, suddito nostro, ma che sta da molti anni a Venezia, dovendo venire a Vienna in grado di Poeta dell'Imperatore, ha chiesto il permesso di venir prima a Modena. Noi glielo abbiamo negato, essendo per cause gravissime in disgrazia nostra⁸.

I el 24 d'agost del mateix any el duc advertia al seu ministre a Viena, comte Orazio Guicciardini⁹:

Basta dunque che ella sappia per ora, che il suddetto Parlati è un cervello torbido assai e gagliardo, in disgrazia nostra per cause relevantissime e per le quali se si sapessero dai Ministri di Vienna potrebb' essere che non fosse tollerato per un sol momento in codesta corte.

7. Més detalls sobre la seva vida a Madrid i sobre els documents que l'avalen es troben al llibre de CAMPANINI, N. *Op. cit.*, p. 7-14 i 113-127.

8. *Ibid.*, p. 30.

9. *Ibid.*

Però no sembla que la cosa passés d'aquí. Tot i que en una carta del 1720 que el duc envià a Guicciardi, i en què li parlava d'una cantant, Anna Ambreville, esposa de Borrosini de Bolonya, el convidava a

(...) aver l'occhio sopra la persona del Pariati, sapendo Noi, per esperienza che è poco di buono e capace di far maneggi sotterranei alla Bolognese¹⁰.

Que podria ser una referència a un lloc comú que també recull Dante al cant XXIII de l'*Infern*:

E'l frate: «Io udi' già dire a Bologna
del diavol vizi assai, tra' quali udi'
ch'elli è bugiardo, e padre di menzogna».

Els comentaris malignes no el deixaren en pau ni tan sols quan fou cridat a Viena el seu amic i col·laborador Apostolo Zeno a cobrir el lloc de poeta cesari, mentre encara Pariati l'ocupava. Llengües enverinades un cop més parlaren de la necessitat de substituir un «poeta mediocrissimo» que ocupava aquell prestigiós lloc del caràcter bondadós de Zeno, el qual havia acceptat renunciar generosament al títol per no ofendre Pariati de les insídies d'aquest darrer per fer fracassar les primeres activitats del venecià a la cort imperial, etc.¹¹ Era clar que, com escriu Pariati, «Qualcheduno che meno di tutti doveva entrare in ciò che mi riguarda e che dipende da costà ha voluto mescolarsene, ma con poco gusto e men decoro essendo rimasto beffato»¹². El cert és que, tant Pariati com Zeno, donen una versió ben diferent del fet. Pariati escriu:

Rendo umilissime grazie alla generosa bontà che sempre dimostra per le mie convenienze. Una pretesa non troppo giusta, favorita da un patrocinio abbastanza impegnato, ma senza discernimento del dovere, aveva fatto credere che qui dovesse o potesse nascere un disordine, e che sopra di me vi potesse essere un primo poeta e non un poeta con me. L'augusto monarca non ha inteso così la faccenda, ed a sole poche parole mie rispose con estrema abbondanza che intendeva di darmi un aiuto, come ben era necessario, ed un tale aiuto come io stesso avevo suggerito (benché non interamente ben corrisposto); ma che non intendeva di darmi un disgusto, volendo che io fossi così contento di S. M. e della sua provvidenza come essa era di me. Infatti non vi è stato questo nome di primo, ed io anzi che pregiudizio ne aspetto qualche vantaggio, di cui ho positiva intenzione del Padrone clementissimo ed anche qualche caparra. Col non fare altro strepito che di farmi udire da S. M. ella si è degnata di dire che è restata molto contenta della mia condotta¹³.

En canvi, Zeno no sempre és clar envers el seu amic Pariati, perquè si d'una banda escriu que ha renunciat al títol de poeta cesari per evitar trencar les rela-

10. *Ibid.*, p. 30-31.

11. Com sempre altres suculents detalls al llibre de CAMPANINI. *Op. cit.*, p. 39-42.

12. *Ibid.*, p. 42.

13. Carta de Pariati a Rangone, el qual havia escrit al llibretista que havia sabut que la marquesa Maria Pignatelli havia cridat Apostolo Zeno a Viena, cit. a *Ibid.*, p. 41.

cions amb Pariati, cosa que no hauria estat oportuna pel bé de la tasca que havia de desenvolupar, de l'altra afegeix que la gent hauria de tenir una millor opinió del llibretista modenès, perquè ell sabia del cert que el podia considerar un bon amic. En tot cas, la polèmica s'allargà tant com la presència d'ambdós a la capital imperial, atida pels malignes de torn, cosa que, com hem vist, afectà la reputació pòstuma del llibretista que ens ocupa.

3. Pariati en la història de la literatura

(...) Un uomo, che unito al celebre Apostolo Zeno ebbe non piccola parte nella Riforma della drammatica poesia tanto in addietro corrotta dal reo gusto del secolo precedente, e che, benché inferiore al suo Collega, seppe non di meno meritarse l'amicizia e la stima, ha avuto ciò non ostante la trista sorte di rimaner quasi del tutto dimenticato, sicché nella stessa sua patria appena vi ha chi ne conservi memoria...¹⁴

Com veiem, tampoc la crítica reconeixia la seva tasca, si no era com a col·laborador del més conegut Apostolo Zeno. Amb tot, les paraules de l'historiador Tiraboschi encara tenen el mèrit de fer-ne esment, perquè la major part dels estudiosos que vingueren darrere seu ni tan sols en citen el nom. O si ho fan, com Giuseppe Maffei, és per associar-lo de bell nou a Zeno i recordar, com si es tractés de la cançó de l'enfadós, que era un «poeta di mediocerrimo merito»¹⁵. Només el poeta Giosuè Carducci en reconeix l'enginy, quan afirma que fou un dels millors poetes de la cort vienesa. I una mica abans, un altre poeta, Antonio Foretti, insistia en la necessitat que les seves obres fossin més conegudes. I abans encara, Carlo Goldoni a l'*Impresario delle Smirne* (acte V, escena II), el considerarà tercer després de Metastasio i Zeno. El segle XX, tret del text força desconegut de Campanini, si algú li dedicà una mica d'atenció fou per acostar-lo sempre i en tot cas a la figura d'Apostolo Zeno, considerat el més important d'ambdós. Vegeu, a tall d'exemple, el llibre de Paolo Gallarati,

14. TIRABOSCHI, Girolamo (1753). *Biblioteca Modenese*, vol. IV, Reggio Emilia: Torrighiani, p. 98.

15. MAFFEI, Giuseppe (1853). *Storia della Letteratura italiana: dall'origine della lingua sino a' nostri giorni*, Florencia: Le Monnier, vol. II, p. 105. «Né di lui fa cenno —escriu CAMPANINI. *Op. cit.*, p. 2— l'abate Leonardo Perosa nella erudita *Memoria sul Melodramma in Itali* (1864); né Giuseppe Guerzoni nel *Teatro Italiano nel secolo XVIII* (1876). Eppure uno studio, anche generale, intorno allo svolgersi del melodramma nostro, non può dirsi esatto e completo, senza che il Pariati vi compaia. Nel 1882, ricorrendo il primo centenario della morte del Metastasio, negli innumerevoli periodici letterari d'Italia, videro la luce parecchi studi, intorno al melodramma e ai precursori del poeta romano, di qualche valore; tra i quali ricordo di preferenza i pubblicati dalla Nuova Antologia e dalla Domenica letteraria. Ma il Tommasini, che trattò ampiamente dello svolgimento del melodramma italiano, citando il Pariati, nota, «ch'ebbe l'infelice onore di combinarsi collo Zeno nella composizione dell'*Alessandro* in Sidone e del *Don Quichote*», tacendo il lavoro comune dei due poeti prima del soggiorno dello Zeno a Vienna; e nega ogni valore ai loro melodrammi, se li richiama come esempio «di libretti abborracciati in comune da due poeti».

*Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*¹⁶, que només li dedica una línia: «il teatro di Zeno, nato sovente dalla collaborazione con Pietro Pariati, aveva raccolto un nutrito catalogo di virtù edificanti». Tan sols el llibre *La Carriera di un Librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*¹⁷ li restitueix l'honor perdut, tot posant les bases per a un estudi més real de la seva obra i de la seva personalitat artística¹⁸.

4. La reforma del melodrama abans de Metastasio

El mateix Metastasio, en fer la lloança a la reforma del melodrama començada per Zeno, recorda:

(...) ch'ei seppe guardarsi dal contagio del pazzo e turgido stile che dominava a' suoi giorni; liberò il coturno dalla scurrilità del socco colla quale era in quel tempo miseramente confuso; e per tal modo andò mostrando ne' suoi lavori che il melodramma e la ragione non erano enti incompatibili, come con tolleranza, anzi con applauso del pubblico, parca che credessero quei poeti eh' egli trovò in possesso del teatro quando cominciò a scrivere¹⁹.

I és just que així sigui, perquè abans de Metastasio, i abans mateix de Zeno, alguns dels llibretistes italians de finals del segle XVII i de començaments del XVIII contribuïren decididament a reformar el melodrama, tot suprimint-hi, o gairebé, els temes mitològics, pastorals i fantàstics, típics del teatre barroc, introduint arguments derivats de la història grega, romana i dels pobles septentrionals i regularitzant-ne i fent-ne més sobries les formes i les trames. Les històries a partir d'aleshores foren més versemblants i la llengua, més noble i natural. El mateix Zeno defensava aquesta reforma a les pàgines del *Giornale de' letterati*, al mateix temps que aplicava les seves idees a la pràctica de l'escriptura llibretística, en què intentava casar el melodrama amb la raó. Se sol dir que Pietro Pariati acollí aquestes idees més per necessitat que per convicció, fet al qual contribuïa la seva reconeguda habilitat tècnica i la seva destresa per adaptar-se a la nova tendència dels llibrets operístics. Prova d'això són les moltes obres que va escriure en col·laboració amb Zeno i les que va escriure sol, les quals també integren alguns aspectes d'aquests nous aires estètics; per exemple, el

16. GALLARATI, Paolo (1984). *Musica e Maschera, Il libretto italiano del settecento*, Roma: EDT, p. 9.
17. Vegeu GRONDA, Giovanna; STROHM, Reinhard; SEIFER, Herbert; DOOLEY, Brendan Maurice. *Op. cit.*
18. Els articles de Strohm, sobre «Pariati a Venècia», de Seifert sobre «Pariati poeta cesari» i, principalment, de Gronda sobre la manera d'escriure de Pariati al llarg de la seva obra i en comparació amb Zeno, constitueixen un canvi radical en el tractament de l'obra i de la personalitat d'aquest poeta modenès. Per veure'n la importància en la història del teatre musical, cerqueu el nom de Pariati als catàleg en línia del MUS de l'Österreichische Nationalbibliothek, del RISM o de librettodopera.it i a la bibliografia del llibre que acabem d'esmentar.
19. Carta de Metastasio a M. Zambroni, citat per CAMPANINI. *Op. cit.*, p. 50.

seu *Ciro* (1709)²⁰. Ambdós, Zeno i Pariati (però també caldria recordar Stamiglia), intentaren començar a treure molts dels defectes del teatre barroc, sense poder, però, prescindir del tot de les moltes anomalies. Havien de lluitar, recordem-ho, amb un públic, uns actors (que volien adaptar els papers a les seves necessitats, als seus gustos i, sovint, als seus capricis) i uns empresaris avesats al teatre anterior i reacis a tot canvi. Al pròleg del *Caio Marzio Coriolano* (Bolonya, 1707), Pariati escriu que el llibretista s'ha adaptat a les regles habituals no per ignorància de les regles més modernes de composició poètica, sinó per satisfer el públic; paraules que són un clar testimoni tant de la consciència crítica del llibretista modenès com de les limitacions i les dificultats que aquests escriptors trobaven per imposar les seves idees estètiques, fins al punt que molt sovint acabaren cedint als gustos dominants, com també féu Metastasio, molt a desgrat seu. Caldrà estudiar, però, les diferències de gust i d'opinió entre les moltes i diverses obres que Pariati i Zeno van escriure cadascú pel seu compte i aprofundir-hi, així com els diferents papers que tingueren en l'escriptura dels 13 llibrets realitzats conjuntament. És un punt obligat per superar els prejudicis heretats i donar a cada un dels llibretistes la importància que va tenir dins la història del gènere, al marge dels llocs comuns, perquè ja en ells veiem un esforç considerable per fer la trama més senzilla i geomètrica, més versemblants els diversos moments de l'acció, més naturals els caràcters i els personatges, més sobria la forma i més musical i menys pompós el vers. A més, ja en aquests dos llibretistes cesaris, la interacció entre recitatius i àries és semblant a la que trobarem més tard en el cas de Metastasio. La tasca principal del recitatiu serà la d'encarrilar i fer avançar l'acció dramàtica, mentre que la de les àries consistirà a aïllar els estats sentimentals en una zona poètico-contemplativa. Una major geometria determina les relacions entre els personatges, mentre que simetries riguroses regulen els diàlegs i les àries. El teatre esdevé moral; recull un ampli catàleg de virtuts edificants i d'exemples morals que retrobarem sobretot als drames, als oratoris i a les festes teatrals dedicats als «religiosissimi Augusti».

(...) maturità di consiglio n'è dubbi affosi (...) magnanimità di perdono nelle offese sofferte (...) moderazione ne' tempi prosperi (...) fortezza ne' casi avversi (...) costante amicizia, amor coniugale (...) man forte a sollievo degli innocenti, (...) cuor generoso a ristoro de' miserabili, (...) tai di beneficenza, di giustizia, di temperanza, o d'altre virtù²¹.

Il·lustració de la virtut posada en pràctica sota la raó, en contrast amb les pulsions de l'instint. Com diu Roberto a la *Griselda* II 4 de Zeno:

Volerla amante
Non è ragione, ma sesso
E furor, non consiglio.

20. Obra que significà el seu pas a Viena.

21. De la dedicatòria d'Apostolo Zeno al volum *Poesie sacre drammatiche di Apostolo Zeno storico e Poeta Cesareo, cantate nella Imperial cappella di Vienna*, Venècia, 1735.

Formes dramàticament més pures juntament amb una línia moralista i edificant ja eren presents en aquests dos llibretistes. Afirmació del principi racional que obeeix a la llei moral i triomf sobre l'immoralisme dels sentits propi del teatre del XVII. Pariati i Zeno comencen ja a disminuir la presència del nombre de rimes respecte a la pràctica habitual del segle XVII, per adaptar els recitatius al parlat, lluny de la verborrea barroca. Això explica l'ús del recitatiu sec, fet perquè les paraules s'entenguin perfectament. La música, a poc a poc, es va concentrant en les àries, que es transformen gairebé totes en «arie da capo». Es va imposant una estructura poètica de les àries organitzada en dues seccions diferents, és a dir, dues estrofes o dos períodes dins una ària monostrofica. L'ampliament estructural de l'ària obliga a disminuir les àries de les obres. Es comença a sentir la necessitat de separar clarament el drama de la música, l'acció de la contemplació. Es percep una tensió que apunta cap a l'elevació del drama a la dignitat de la tragèdia, en contrast amb l'hedonisme del melodrama del segle XVII.

5. *Il piú bel nome* i la cultura celebrativa de cort

Una de les constants de la producció llibretística dels poetes cesaris era la dedicada a la literatura encomiàstica i celebrativa, sobretot dels diversos membres de la família imperial en funció de les diferents ocasions festives (casaments, batejos, coronaments, sants, aniversaris, etc.). Només cal fullejar els catàlegs més usuals dels llibrets de l'època per adonar-se del gran pes específic que aquest, diguem-ne «gènere» llibretístic, tenia aleshores²². Pariati és potser un dels escriptors que més va excel·lir en aquest terreny; una mena d'especialista. Heus aquí alguns exemples de les obres que va dedicar a l'emperador i a l'emperadriu amb motiu dels seus aniversaris: *Dalla virtude ha la bellezza onore* (música de Carlo Francesco Pollarolo, Venècia, 1704); *Il nome piú glorioso* («componimento per musica da camera», música d'Antonio Caldara, Barcelona, 1709, 4 de novembre a la Llotja de Mar de Barcelona, amb motiu del sant de Carles III); *La piú bella* («festa teatrale per musica» per l'aniversari de l'emperadriu Elisabet Christina, música de G. Reinhardt, Viena, 1715); *Il maggior grande* (música de Caldara, 1 d'octubre de 1716, Viena, Hof); *Diana placata* («festa teatrale per musica» en l'aniversari d'Elisabet Christina, Viena, 1715); *Amore in Tessaglia* («componimento da camera per musica», en l'aniversari d'Elisabet Cristina, 1718; música de Francesco Conti); *Apollo in cielo* («componimento da camera per musica» en un acte, pel sant de l'emperador Carles VI, el 4 de novembre de 1720, al Großes Hoftheater (Hofburgtheater) de Viena, música d'Antonio Caldara); *I due dittatori* («dramma per musica» en tres actes pel sant de l'emperador Carles VI, el 4 de novembre de 1726 al Hofburgtheater de Viena, música d'Antonio Caldara); *Costanza e Fortezza* («festa teatrale per musica», per l'aniversari d'Elisabet Christina, Praga, 1723; música de Johan Joseph Fux); *La corona d'Arianna* («festa teatrale», per l'aniversari d'Elisabet Christina, Viena, 1726,

22. Al «Katalog der Musiksammlung» de l'Osterreichesches Nationalbibliothek o al RISM, per exemple.

amb música de Johan Joseph Fux). Les obres, però, directament dedicades a cantar les excel·lències d'Elisabet Christina tot celebrant el seu nom (en ocasió probablement del seu sant) són les següents: *Il più bel nome* (Barcelona, 1708; música d'Antonio Caldara); *Galatea vindicata* (Viena, 1718; música de Francesco Conti); *L'oracolo del fato* (música de Francesco Gasparini, 1919); *Il giudizio di Enone* (música de Georg Reinhardt, 1721); *La concordia de' pianeti* (Viena, 19 de novembre de 1723; música d'Antonio Caldara); *Meleagro* (Viena, 1724; música de Francesco Conti); *Elisa* («festa teatrale», a Laxenburg el 28 d'agost de 1719 [Viena, 1729], música de Johann Joseph Fux); a les quals caldria afegir possiblement *Il nascimento dell'Aurora*, amb música d'Antonio Vivaldi, que es representà a Barcelona el dia 15 d'agost, segons que explica un testimoni, el napolità Giovanni Francesco Gemelli Careri en les seves memòries de viatge *Aggiunta ai viaggi dell'Europa* (1711)²³. Molts d'aquests últims textos es basen en el mite del judici de Paris, el qual, com és sabut, va donar la poma d'or a la més bella, és a dir, a Venus. A diferència, però, del mite clàssic, en aquestes obres el jutge (ja sigui Paris, Enone o un altre) atorga la distinció a una nova deessa que conté en ella mateixa la bellesa de Venus i la virtut de Juno a més de moltes altres excel·lències que no tenen cap de les anteriors. El text que ens ocupa és el primer d'aquesta llarga sèrie dedicada a elogiar el nom i les virtuts de l'emperadriu, tot associant el seu nom (convertit en Elisa) a l'Elisi, per indicar que ella és reina i senyora tant a la terra com al regne de les divinitats celestials. Amb tot, devia ser un mite molt freqüent en la poesia celebrativa de les corts. Recordem que ja al segle XVI, el compositor anglès George Peele escriu *The Arraignment of Paris* (1581); gairebé un segle més tard el compositor Giovanni Andrea Angelini Bontempi crea *Il Paride* (1662), considerat el primer melodrama en terres germàniques, i el poeta cesari Francesco Sbarra escriu a Viena la festa teatral el *Pomo d'Oro* (1668) per al compositor Antonio Cesti i un *Giudizio d'amore* o *Amoroso giudizio* d'aquests mateixos anys, sota el regnat de Leopold I.

Il più bel nome, un «componimento di camera per musica», amb llibret de Pietro Pariati, música d'Antonio Caldara i escenografia de Ferdinando Galli Bibiena (a qui Carles III acabava de nomenar «capo maggiore e pittore di Came-

23. Giovanni Francesco GEMELLI CARERI, *Giro del Mondo*, tomo nono, aggiunta a Viaggi di Europa, ove si contiene specialmente Il Viaggio della Maestà Carlo III da Vienna a Barcellona, è quanto è accaduto di più notevole in guerra dalla morte del Serenissimo Carlo II fino al presente, in Venezia appresso Giovanni Malachin, 1719. «L'autore del libretto è ignoto —escriu Seifert—; tuttavia potrebbe essere stato anche questa volta il Pariati, con il quale il compositore veneziano stava collaborando proprio in quel periodo per il dramma musicale *Astarto*, rappresentato in seguito a Venezia il 26 novembre 1708, e per gli intermezzi *Vesperta* e *Pimpione*, recitati negli intervalli del dramma.» Vegeu SEIFERT, Herbert. «Pietro Pariati poeta cesareo». A: *Il mestiere del librettista*, cit., p. 49; LUIN, E.I. (*Sulla vita e sulla opere di Antonio Caldara*, Siena, 1914, p. 41) escriu que «La seconda opera *Imeneo*, secondo il libretto da me visto nella Bibl. Catalana di Barcellona, nel 1936, fu rappresentata nel Palazzo Reale stesso, e il celebre architetto Ferdinando Galli Bibiena, chiamato alla corte reale a Barcellona nel 1708, fece non soltanto sei bellissime scene per quest'opera, ma anche i disegni dei costumi. In tutta la Catalogna si parlò della bellissima illuminazione del "Lago favorito" ove fu eseguita la Pastorale di Caldara.»

ra e feste di Teatro»), es representà a Barcelona segons que sembla el dia 2 d'agost, per bé que el lloc exacte és encara motiu de controvèrsia,²⁴ encara que hi ha qui no dubta que fou a la Llotja de Mar²⁵. Gràcies a les informacions del viatger napolità Giovanni Francesco Gemelli Carei podem precisar una sèrie de dades referents a l'activitat melodramàtica a la Barcelona d'aquell moment. Al volum novè de la seva narració de viatges titulada *Giro del Mondo*²⁶, explica que el dia 15 d'agost tingué lloc la representació de la festa pastoral *Il nascimento dell'Aurora*, amb música molt possiblement de Tommaso Albinoni i llibre anònim, per bé que podria ser del mateix Pariati; mentre que el 28 de novembre, al Teatre Reial, es posà en escena *Zenobia in Palmira*, amb llibret d'Apostolo Zeno i Pietro Pariati i música possiblement de Fortunato Chelleri²⁷. Durant el carnaval de 1709, a més de repetir-se la *Zenobia*, s'interpretà una serenata espanyola a sis veus i, mesos més tard, altres obres. Fa referència també a una altra «festa da camera» que amb el títol d'*Il nome più glorioso*, amb text de Pietro Pariati i música d'Antonio Caldara, es va representar l'1 de novembre amb motiu de l'aniversari del rei Carles III; però no es tracta d'una dada de primera mà, per tal com ell aquell dia ja feia camí cap a Nàpols. És per això que els personatges que descriu no coincideixen amb els d'aquesta partitura²⁸. Al cap de pocs dies els barcelonins pogueren escoltar la peça de cambra *L'oracolo del Fato* de Pariati, amb música de Francesco Gasparini. No se sap amb certesa el dia de la posada en escena a Barcelona d'*Scipione nelle Spagne*, llibret d'Apostolo Zeno (i de Pietro Pariati?)²⁹ ni tampoc si *Ercole in cielo* de Pariati

24. Tant CARRERAS BULBENA, Josep Rafael (*Carles d'Àustria i Elisabeth de Brunswick-Wolfenbüttele a Barcelona i Girona*, Barcelona, 1902) com LUIN, E.I. (*Op. cit.*, p. 41) diuen que fou pel sant de la reina d'Espanya i futura emperadriu, mentre Seifert («Pietro Pariati poeta cesareo», cit.) escriu que fou «in motivo del suo matrimonio con la principessa Elisabeth Cristina di Braunschweig-Wolfenbüttele».
25. Els mateixos Carreras i Bulbena i Luin, per exemple. Aquest darrer, però, sembla més aviat copiar la informació del primer.
26. GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco. *Op. cit.*, p. 19.
27. Encara que també podria ser d'Antonio Caldara, de qui l'any 1714 a Viena es posaria en escena la seva versió de *Palmira*, basada en aquest mateix llibret. També aquell any es representà a Venècia la versió de Tommaso Albinoni.
28. Vegeu, en aquest sentit: SEIFERT, Herbert. «Pietro Pariati poeta cesareo». *Op. cit.*, p. 51: «Gemelli fornisce ragguagli sulla prova generale della serenata. Dal momento che egli il 4 novembre si trovava già sulla via del ritorno per Napoli. In ogni caso il cast di cui parla (Pallade, Amore, Fama, Mercurio e Valore) non coincide con quello della partitura (Apollo, Fortuna, Clizia, Amore e Proteo), così che rimane dubbio se in quest'occasione a Barcellona sia stato davvero rappresentato il dramma di Pariati».
29. Elena Sala di Felice escriu sobre aquesta obra: «Lo stesso codice di valori regola il comportamento dei personaggi in Scipione nelle Spagne (1710), una pièce simmetrica dell'Ateneide, perché celebrativa dell'allora Carlo III re di Catalogna, che aveva unito nella propria persona la corona di Spagna, l'eredità dei domini asburgici e la dignità imperiale. L'opera fu allestita a Barcellona, e l'atmosfera iberica sembra aver suggestionato l'autore, attento a porre in connessione diretta la *fabula* e l'occasione encomiastica. Infatti gli eroi spagnoli, antagonisti del romano scipione, gareggiano con lui in eroismo, brillano per lealtà, senso dell'onore, della dignità; fanno mostra cioè dei sentimenti positivi tradizionalmente attribuiti alle «nazioni spagnole», i quali riescono ad imprimere alla complicata vicenda movimento, sus-

es representà a Barcelona³⁰. En tot cas és prou clar que els llibrets del poeta modenès ocuparen un lloc important en l'activitat melodramàtica barcelonesa d'aquells anys en què Barcelona formava un quadrat ideal amb Milà, Viena i Venècia.

Intentem ara analitzar, ni que sigui ràpidament, l'obra que ens ocupa, per intentar trobar-hi elements que, malgrat el caràcter estereotipat del gènere encomiástico-mitològic, apuntin ja cap a la renovació del melodrama que es farà efectiva amb Metastasio, com no para d'insistir la crítica. Fixem-nos primer en el sistema de personatges. Són cinc: Juno, Venus, Hèrcules, Paris i el Fat, més el cor de seguidors de la bellesa, el de la virtut i el cor final que canta les virtuts del nom d'Elisa. Juno i Hèrcules són els defensors de la virtut, mentre que Venus i Paris representen els paladins de la bellesa. Els cors respectius subratllen els aspectes positius de cadascuna de les parts. El Destí (Fato) és un personatge aïllat; lligat idealment, però, a la nova deessa, de qui és anunciador. L'estructura simètrica és evident: dos representants de la Virtut, dos representants de la Bellesa i dos (el Fat i Elisa) de les dues qualitats reunides en una sola persona.³¹ La mateixa simetria s'estén al grau de participació de cada un dels personatges. Pel que fa a les àries, Venus en canta 5; Paride, 4; Hèrcules, 4; Juno, 4 i el Destí, 3. També en els recitatius l'equilibri és força notori: Venus, 18; Paris, 15; Hèrcules, 16; Juno, 16 i el Destí, 14. I òbviament en els cors: cor de la bellesa, 1; cor de la virtut, 1 i cor final (referent a Elisa), 1. De manera que podem constatar que Pariati aplica ja l'ideal de simplificació i d'ordre formal típics de la reacció contra la poesia barroca³². Les àries, com més anava, més es fixaven en l'estructura «da capo», constituïda per dues estrofes diferents (normalment isosil·làbiques) (A-B), la primera de les quals es repetia en l'execució amb una certa llibertat (A-B-A'). Aquest fou un dels elements (sinó el més important) que portà a reduir el nombre d'àries, per tal com el «da capo» n'allargava el temps d'execució. Per això a partir d'aleshores se situaran al final d'un diàleg, per no entorpir-ne la continuïtat. És important subratllar, a més, que ja aquí, sense arribar encara al procediment de Metastasio amb un ús espec-

pence e soluzioni sorprendenti per soddisfare dilettosamente il pubblico catalano, lusingandone allo tempo stesso l'orgoglio nazionale. Il compito celebrativo era svolto equilibrando la romanità eroica e generosa di Scipione, "figura" di carlo, con l'esibizione della sua simpatia per gli ammirabili sudditi». (SALA DI FELICE, Elena. «Zeno: dal teatro impresariale al teatro di Corte». A: MURARO, M.T. [ed.]. *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Op. cit., p. 82-83).

30. *Ibid.*

31. El llibret és molt semblant al que escriurà un any més tard pel sant de la reina. Es tracta de *L'oracolo del Fato*, que, amb música de Francesco Gasparini, tal vegada va ser presentat a Barcelona el 19 de novembre de 1709. D'aquest llibret n'hi ha dues còpies a la Nationalbibliothek de Viena (Mus. Hs 17253 i 17278): la primera correspon a la representació de Barcelona i la segona a la vienesa. El text, escrit contemporàniament a *Il nome più glorioso*, presenta, a l'igual que el llibret que ens ocupa, l'enfrontament entre els dos personatges femenins (Diana i Aurora) i els seus respectius amants (Endimione i Cefalo) fins que intervé el Fato per anunciar la superioritat de la reina de les Espanyes, Elisabet Cristina. Vegeu *Il mestiere del librettista*. Op. cit., p. 247-248.

32. GALLARATI, Paolo. Op. cit., p. 8. Vegeu també FEHR, Max. Op. cit.

tacular i detallístic de les contraposicions³³, l'antítesi constitueix el principi estructural de l'obra: *Bellesa versus Virtut versus Virtut-Bellesa*; és a dir, *Venus-Paris versus Juno-Hèrcules versus Destí (-Elisa)*. Per aquest mateix principi, els personatges no es modelen d'acord amb el caràcter essencial del mite corresponent, sinó més aviat en funció de la lògica interna que comporta l'esmentat antagonisme i del qual n'ha de sortir la síntesi esperada (Elisa, la reina de l'Elisi), reina a més de l'Ebre i d'Ibèria («Ove fra le sponde amene / ha l'Ebro coronato ondosio letto, Elisa regna» i «lieta vedrà Iberia, frutti di quella chiara e bella vampa / che d'Elisa e di Carlo accende i cori») ³⁴. D'aquí que trobem, per esmentar un sol exemple, un Hèrcules penedit d'haver estimat bojament i ara ferm partidari de la virtut («mi contento / di virtude, e di gloria arder mi sento»).

Aquest contrast evidencia també una altra contraposició, molt típica de la Il·lustració, i que podem sintetitzar amb el binomi: passionalitat antiga / moralitat moderna. El melodrama no ha de constituir una representació de «passione effeminata» (com escrivia Apostolo Zeno a Giuseppe Gravis, Venècia 3 de novembre de 1730), sinó un catàleg de virtuts³⁵ (magnanimitat, moderació, fortalesa, amicitat, amor conjugal, generositat, justícia, te) sota el consell de la raó («Armato / sia di ragion, non di furor», diu el Destí), que segueix, segons Paolo Gallarati «in forme drammaturgicamente più "pure", un filone moralistico-edificante già presente nel melodramma veneziano del tardo Seicento in antitesi allo sfrenato edonismo erotico-sentimentale dilagante nell'opera contemporanea»³⁶. D'aquí deriva també la necessitat de separar, fins a excloure-la, la comicitat de les parts serioses, amb l'intent d'allunyar-se el més possible d'aquell «bastardismo di commedie e di tragedia» —com escrivia Metastasio— dominant en aquell temps.

La recerca de claredat, ordre i senzillesa s'adverteix també en els terrenys lingüístic i mètric. La sintaxi esdevé més lineal, lluny de les giragonses del Siscent, tot i mantenint alguns dels elements més típics del llenguatge poètic (hipèrbaton, quiasme, etc.). El paral·lelisme, fins i tot antitètic, és molt freqüent: «d'invidia, e non di zelo». El lèxic, elevat i típicament poètic, poua principalment en el petrarquisme, reforçat amb llatinismes i arcaïsmes. De la codificació petrarquiana del llenguatge poètic deriven, per exemple: *beltà* (bellesa),

33. Vegeu, per exemple, *Didone abbandonata* (II, 5): «La tua sorte presente / fa pietà, non Timore»; «Guerra con te, non amicizia io voglio» (*Ibid.*, II, 7). Vegeu, a més, BRIZZI, B. «La Didone e il Siroe, primi melodrammi di P. Metastasio a Venezia». A: MURARO, M.T. (ed.) (1978). *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Florència, p. 363-388; LAUFER, Roger (1963). *Style Rococo, style des «Lumières»*, París; GALLARATI, Paolo. *Op. cit.*, p. 43.

34. Que en el llibret de Coburn, gairebé idèntic al de Barcelona, però reciclat per festejar el nom de l'«Altezza reale Elisabetta Sofia, Duchessa di Sassonia» esdevindrà, òbviament, «Ove fra sponde arene / ha ITITZA coronato andoso letto / ELISA regna, e della WERRA insieme / rispettar ode il suo nome» i «e quindi lieta vedrà la terra / frutti di quella chiara, e bella vampa / che di ELISA ed ERNESTO accese i cori».

35. ZENO, Apostolo (1785). *Lettere di A. P. Cittadino veneziano Istorico e Poeta Cesareo*, Venècia, 6 vols., citat a GALLARATI, Paolo. *Op. cit.*, p. 9.

36. GALLARATI, *ibid.*

rai (raig), *aura* (vent), *nembo* (núvol amenaçador), *verno* (hivern), *loco* (lloc), *core* (cor), *stral* (sageta), *vampa* (flama impetuosa), *speme* (esperances), *guardi* (mirades), *spirti* (variant de *spirito*, «esperit»), *frale* (dèbil), *calle* (carrer), *desio* (variant de *desiderio*), *altero* (valent, superb), *vaga* (bonica), *serto* (corona), *lice-re* (consentir), *riedere* (tornar). Mentre trobem també llatínismes com *alme*, *pria* (abans) i arcaïsmes com *serpere* (difondre's de manera amagada), *merto* (mèrit), *face* (flama viva) o *opre* (obres). Hi ha una moderada presència de diminutius, freqüents en la poesia italiana des de Chiabrera: *lucioletta*, *semplacet-ta*, *farfalletta*, *pastorello* i, sobretot, un ús molt estès i antonomàstic de la top-onomàstica i de l'onomàstica clàssiques: *Citerea* (l'illa on va néixer Afrodita), *Elisi* (Camps Elisis), *Ida* (nom de la muntanya situada al nord de Troia on, segons la llegenda, tingué lloc el judici de Paris), *Bella spartana* (Helena, muller de Menelau), *Ciprigna* (de Xipre, atribut de Venus), *Pafò* (ciutat de Xipre, en què hi havia el santuari d'Afrodita), *Gnido* (ciutat d'Àsia menor en què hi havia un temple molt famós dedicat a Afrodita), *Lidia* (regió de l'Àsia menor, on Hèrcules va tenir diverses aventures), *Frigia* (regió de l'actual Anatòlia en la qual hi havia el culte de Cibeles). Poques vegades Pariati prefereix la posició del pronom més literària (proclítica) com en el cas de *rimanti*; en canvi, són comuníssims els truncaments tant d'infinitiu (*desir*, *arder*, *spezzar*, *dir*, *voler*, *fallir*) com de nom, de pronom i d'adjectiu (*ardor*, *cor*, *ragion*, *onor*, *fè*; *lor*; *ben*, *bel*, *fedel*) i les variants morfològiques rares o cultes (*veggo*, *tragge*, *deggio*). Tots aquests elements situen la seva llengua plenament dins l'univers literari i lingüístic del melodrama de l'Arcàdia³⁷.

Pel que fa a la mètrica, en canvi, el discurs és força més complex. Cal distingir, a més, entre la mètrica dels recitatius i la de les àries i els cors. En els primers dominen les estrofes polimètriques i els versos sense rima. En les àries, en canvi, la situació és ben diferent. De les 21 àries examinades, 11 podríem considerar-les isosil·làbiques (malgrat que una és anisosil·làbica) i les altres, bimètriques. Dins d'aquestes darreres cal esmentar-ne dues en què l'autor ha inserit voluntàriament un vers de quatre síl·labes per subratllar un element important com, per exemple, el nom d'Elisa. A més, «Cari Elisi, stanze amate», que hem considerat isomètrica de versos octosíl·labs, però que en realitat podríem també transformar en una ària polimètrica com les de Zeno³⁸:

Cari Elisi, stanze amate,
che formate il mio riposo
degl'eroi che stanno in voi

Cari Elisi, stanze amate,
che formate
il mio riposo degl'eroi

37. COLETTI, Vittorio (1993). *Storia dell'italiano letterario*. Torí: Einaudi, p. 194-199.

38. FABBRI, Paolo. *Metro e canto nell'opera italiana*. Op. cit., p. 5. En els manuscrits de Zeno de la Biblioteca Marciana de Venècia (en particular els ms. Itàlia 6447, 6237-6238 i 7519), hi ha moltes correccions d'àries que tenen aquesta mateixa trajectòria: de la polimetria a la isometria, i que podria molt ben ser el resultat de la col·laboració entre Zeno i Pariati, en la qual aquest últim retocava el sistema mètric del primer, tot fent-lo més regular. Vegeu també GRONDA, Giovanna. «Il mestire del librettista». A: *La carriera d'un librettista*. Op. cit., p. 139.

questo cor già s'innamora.

E quel lume dolce, ameno,
che sereno in voi risplende,
già mi rende la mia pace
e mi piace e mi ristora.

che stanno in voi
questo cor già s'innamora.

È quel lume dolce, ameno,
che sereno
in voi risplende,
già mi rende
la mia pace
e mi piace
e mi ristora.

Si no fos que Pariati, fins i tot, a l'època en què va escriure el llibret que ens ocupa, tendia ja a l'isometrisme i l'isosil·labisme, com es pot veure clarament si examinem el llibret de *Pimpinone* («intermezzo comico musicale», estrenat a Venècia el 1708, amb música de Tommaso Albinoni), en el qual trobem àries isosil·làbiques de versos de set síl·labes o de decasíl·labs, com l'estrofa següent:

Chi mi vuol? Son cameriera.
Fo di tutto. Pian. M'intendo
di quel tutto che conviene.
Son dabbene, son sincera:
non ambisco, non pretendo,
e mi aggiusto al male e al bene.

Tal vegada haurem de concloure, doncs, dient que Pariati s'estava d'alguna manera anticipant a la reforma del melodrama que tothom atribueix a Metastasio, fins i tot sense l'ajut de Zenò. Amb tot, són temes en què caldria aprofundir amb més detall.

Espero que aquestes pàgines serveixin no només per fer millorar el coneixement de les diverses circumstàncies i dels diferents protagonistes d'aquesta importantíssima posada en escena a la Barcelona de començaments del segle XVIII, sinó també per animar els estudiosos a aprofundir sense prejudicis en l'obra real, i no imaginària, d'un autor que, al meu modest parer, va contribuir sobradament a la reforma del melodrama. Substraent-lo finalment, i en la mesura del possible, als crítics, historiadors i estudiosos distrets o als fills de Momo.