

L'opera italiana tradotta in tedesco: l'esempio pionieristico de *La libertà contenta* ovvero *Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades* di Agostino Steffani (1693/1697)

Livio MARCALETTI (Vienna) ¹

Summary

In the history of translation of Italian opera into other languages, especially German, singable translations adapted to the original music are rare in the 17th century, both because of the lack of experience in such a complex translation process and the rare circulation of operatic manuscript scores. A very interesting case study are the operas composed by Agostino Steffani for the court of Hanover, which were translated into German a few years later in Hamburg and other German cities. In particular, this article focuses on the opera *La libertà contenta* (1693), whose translation by Gottlieb Fiedler shows an absolutely pioneering approach for its time, especially with regard to the translation of the recitatives and the respect of the parameters of singability in the arias.

Le traduzioni cantabili nel Seicento: *terra incognita* della ricerca musicologica?

Una storia della traduzione dell'opera italiana non è ancora stata scritta, e, considerate le numerose lingue in cui è stata ed è tradotta, sarebbe forse un lavoro troppo impegnativo. Negli ultimi decenni sono apparsi diversi studi sulle traduzioni operistiche da lingue romanze in tedesco, che però si sono limitati a una parte abbastanza ristretta del repertorio operistico. Un grande pilastro di questa ricerca è costituito dalle traduzioni tedesche delle opere italiane di Mozart, su cui un dibattito era già iniziato in seno al regime nazista, in quanto Siegfried Anheisser intendeva fare piazza pulita delle traduzioni di Hermann Levi per ragioni essenzialmente razziali (Anheisser 1938). Ancora Kurt Honolka dedicava una parte cospicua del suo volumetto *Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musiktheatralischer Texte* (1978) a Mozart, e Klaus Kaindl in *Die Oper als Textgestalt* (1995) prende (insieme a *Carmen*) *Don Giovanni* come esempio di applicazione del suo approccio olistico di analisi delle traduzioni operistiche con uno sguardo simbiotico a libretto, musica e messinscena. L'altro grosso pilastro negli studi delle traduzioni cantabili da lingue romanze a tedesco è costituito dal repertorio francese del *Sattelzeit* di Koselleckiana memoria, in particolare *opéra*

comique e *grand opéra*. In questo ambito sono stati pionieristici gli studi di Herbert Schneider (sull'*opéra comique* si può qui citare il volume da lui curato, Schneider/Wild 1997, o il contributo Schneider 1997 in un importante volume sul transfert culturale tra Francia e Germania; sul *grand opéra* si citino qui gli studi su Meyerbeer, Schneider 2005 e 2009). A questi si sono aggiunti volumi più recenti, come quello di Carolin Bahr sulla ricezione del *grand opéra* nei teatri di corte tedeschi del Vormärz (Bahr 2017).

Da questa breve panoramica, per nulla esaustiva, si deduce che l'interesse per l'opera in traduzione tedesca prima di Mozart è stato finora limitato (tra i pochi studi, concentrato però sul transfert culturale tra Francia e terre germanofone si può menzionare Ahrendt 2011). Nel presente contributo si intende prendere il caso di studio di un'opera italiana del compositore Agostino Steffani scritta per la corte di Hannover, ovvero *La libertà contenta* (1693), e analizzarne la traduzione tedesca circolante in diversi teatri, tra cui quello pubblico di Amburgo. Lo scopo di quest'analisi è rispondere alle seguenti domande: quali elementi culturali intervengono nell'adattamento di un'opera di corte per il pubblico di un teatro cittadino? A quali modelli metrici si ispiravano i traduttori tedeschi per tradurre i versi italiani, in particolare quelli più caratteristici quali endecasillabi e settenari, la cui versatilità era difficile da riprodurre in tedesco? Quali strategie era necessario mettere in atto, e in che modo esse si ripercuotono sull'intonazione musicale? Si teneva conto degli aspetti performativi del rapporto tra testo e melodia, in relazione per esempio alla distribuzione di determinate vocali più adatte al canto in punti sensibili quali passi di coloratura e picchi melodici? Vi sono elementi semiotici del rapporto testo-musica che vanno perduti o necessitano di essere ripensati nella traduzione? In che misura i cambiamenti più radicali (quali tagli o aggiunte, cambi di significato di alcune figure retoriche, scelte lessicali) hanno a che fare con differenze nella tradizione letteraria? Prima di entrare nello specifico di questo caso di studio, è bene però fornire una contestualizzazione storica della produzione operistica di Agostino Steffani, senz'altro meno nota che quella di un Mozart o di un Meyerbeer, iniziando con un breve *excursus* storico riguardante le traduzioni dell'opera italiana seicentesca.

Cenni storici sull'opera italiana in traduzione tedesca nel Seicento

Limitandosi al tedesco quale lingua di destinazione, si può affermare che alcune traduzioni iniziarono ad apparire già poco dopo la nascita dell'opera italiana intorno al 1600. Uno dei primi lavori di teatro musicale in lingua tedesca, spesso menzionato nella letteratura musicologica come la prima opera tedesca in assoluto, è *Dafne* su testo di Martin Opitz, messo in musica da Heinrich Schütz nel 1627. Di fatto, Opitz non scrisse il libretto *ex novo*; piuttosto si trattò di una riscrittura (nel senso di *rewriting*, come il comparatista André Lefevere categorizzava tutte le traduzioni in cui vi è una componente di adattamento, cf. Lefevere 1992, 47) di *Dafne*, libretto di Ottavio Rinuccini musicato da Jacopo Peri nel 1598, la prima opera in musica con recitativi cantati. Essendo entrambe le partiture perdute, non è possibile nemmeno stabilire con certezza se la *Dafne* di Opitz e Schütz fosse un'opera in musica

interamente cantata, e cioè con recitativi in musica secondo il nuovo stile dell'opera italiana. Sulla base di diversi indizi, tra cui il fatto che Schütz sembra essere ancora ignaro della tecnica compositiva del recitativo almeno fino al ritorno da un viaggio dall'Italia compiuto dopo il 1627, Irmgard Scheitler suggerisce piuttosto che la *Dafne* tedesca fosse un misto di recitazione parlata e cori cantati più che un'opera in musica vera e propria (cf. Scheitler 2011). In ogni caso, non si può negare che la *Dafne* del 1627 sia una pietra miliare del teatro musicale di lingua tedesca, e peculiare è senz'altro il fatto che questa fosse la traduzione della più antica opera in musica in lingua italiana.

Nella prima metà del Seicento le traduzioni tedesche di opera italiana rimangono in ogni caso operazioni sporadiche, mentre dal 1650 si registra un aumento sostanziale di libretti tedeschi stampati. Ciò è da porre in relazione con la diffusione dell'opera italiana presso le corti di Vienna, Dresda, Monaco, più tardi a Hannover (cf. Maul 2023). Una delle ragioni di tale diffusione è da rintracciare nei viaggi compiuti dai vari reggenti tedeschi, che, entusiasti delle stagioni operistiche veneziane, volevano provare a riprodurre qualcosa di analogo nelle proprie residenze, facendo erigere teatri e assumendo librettisti, compositori e cantanti italiani – gli strumentisti erano più spesso francesi o tedeschi. La conoscenza solo parziale dell'italiano presso il pubblico aristocratico rendeva talora necessaria una stampa di traduzioni francesi e/o tedesche in volumi separati o multilingui, a volte con una traduzione a fronte, a volte con un semplice riassunto del contenuto di ogni scena. In alcuni casi, come per l'italofona corte viennese, è più probabile che i libretti tedeschi, stampati separatamente, fossero pensati più per un consumo a posteriori 'esterno' che per una lettura contestuale all'esecuzione, dacché il pubblico delle opere viennesi comprendeva l'italiano perfettamente (Kanduth 2002). Qualunque fosse lo scopo di queste traduzioni, si tratta essenzialmente di traduzioni di sola lettura, il cui testo non veniva cantato ma semplicemente letto, e non vi era dunque alcuna necessità che esso fosse cantabile o che si adattasse ritmicamente alla musica. Nondimeno, i libretti viennesi mostrano spesso una metrica delle arie che si avvicina molto a quella dei testi originali italiani, mentre i recitativi sono tradotti in prosa.

Se queste traduzioni di sola lettura godono di una certa diffusione nel secondo Seicento soprattutto contestualmente alla produzione operistica dei teatri di corte, molto più rare sono le traduzioni cantabili in cui il nuovo testo tedesco è cantato sulla musica originale. Questa soluzione, molto comune a partire dal tardo Settecento e soprattutto nell'Otto e Novecento, è raramente presa in considerazione intorno al 1700 per varie ragioni. In quest'epoca, infatti, lo status del compositore operistico e del frutto del suo lavoro, ovvero la messa in musica del libretto, non è tale da rendere prioritario il mantenimento della musica originale in una traduzione. Nei teatri cittadini di Amburgo e Lipsia, che eseguono opere perlopiù in lingua tedesca o in un misto di italiano e tedesco, si opta spesso per una traduzione del libretto e una nuova intonazione musicale ad opera di un compositore locale. Non solo non è necessariamente così importante mantenere la musica originale di un compositore italiano magari non così noto all'estero, ma è anche difficile accedere alle partiture, che circolavano poco e in forma manoscritta, mentre era molto più agevole mettere le mani su una copia stampata di un libretto (Dubowy 2000, 238).² Riscrivere la musica parzialmente

o completamente assicurava inoltre una certa libertà di adattamento al nuovo pubblico, eliminando, aggiungendo o cambiando personaggi e scene. Paradigmatica è in questo senso la spiegazione data da Christian Heinrich Postel, autore del libretto *Diogenes Cynicus* per la Gänsemarktoper di Amburgo nel 1691. Egli non scrive il testo da zero ma riscrive *La lanterna di Diogene* (1674) di Nicolò Minato, poeta della corte di Vienna. Postel descrive così la relazione tra le due opere:

Dieses Stück nun welches vor etlichen Jahren mit grossem applausu vor Ihr. Käyserl. Majest. selber praesentiret ist, und den Nahmen La lanterna di Diogene führet, hat man zum Grund unsers gegenwärtigen gesetzt, nicht daß es schlecht vertiret worden, sondern daß man nur die materie welche convenable geschienen, heraus genommen, und dieselbe pro lubitu verändert, vermehret und verkürzt hat, wie der Augenschein, dem jenigen der die Mühe nehmen will, es zu conferiren, geben wird, daß es also mit gutem Recht vor ein gantz anders Stück kann ausgegeben werden. (Postel 1691, [9-10])

(Questo pezzo, che è stato presentato diversi anni fa con grande plauso dinanzi a Sua Maestà Imperiale medesima, e porta il nome de La lanterna di Diogene, sta alla base della presente opera. Esso non è stato semplicemente tradotto,³ ma se ne è estratta la materia che si è ritenuta conveniente e si è cambiata, accresciuta e accorciata a piacere, come potrà evincere chi si darà la pena di darvi un'occhiata; si può dunque parlare a buon diritto di un pezzo completamente nuovo. [Traduzione mia])

Nonostante una generale tendenza a preferire traduzioni con musica nuova rispetto a traduzioni cantabili, vi sono casi specifici in cui ci si orientava a una traduzione in cui l'autore del nuovo testo si peritava di far corrispondere metri e ritmi con quelli della musica originale, su cui la traduzione veniva cantata. Un caso molto interessante è quello della traduzione italiana di *Armide* di Jean-Baptiste Lully, scritta probabilmente da Jacques D'Alibert e rappresentata il 25 febbraio 1690 nel palazzo romano del cardinale de Bouillon. Ora, la necessità di una traduzione italiana per il pubblico aristocratico e cardinalizio romano, che era certamente in grado di comprendere il francese, va probabilmente al di là di semplici ragioni di intellegibilità del testo. La prefazione del libretto lascia infatti intuire che si tratti più di un'espedito atto a far conoscere la musica di Lully, "ornamento di Toscana, e ristauratore dell'Armonia in Francia", nella capitale papale ricorrendo alla lingua locale (Ahrendt 2011, 86-88). La fama di Lully come principale compositore in Francia, che aveva imposto una sorta di monopolio nel suo Paese d'adozione, fu il motivo della decisione di far eseguire una traduzione cantabile della sua musica. Il fatto stesso che tale procedura fosse insolita spiega il motivo per cui il traduttore si fosse sentito in dovere di dare una spiegazione nella prefazione del libretto, in cui egli illustra i dettagli tecnici relativi alla differenza di metrica tra il francese, con i suoi tradizionali versi alessandrini tronchi con accentazione regolare di tipo giambico, e l'italiano, che invece usa metri più flessibili e perlopiù piani, più raramente

tronchi o sdruccioli. Il settenario doppio diviene l'unica soluzione praticabile per tradurre gli alessandrini in italiano, soluzione che però risulta poco naturale; da qui la necessità di 'chiedere venia' ai lettori nominando esplicitamente nella prefazione quelli che nella traduttologia moderna sono convenzionalmente chiamati *translation constraints*, un concetto che recentemente è stato introdotto anche negli studi sulle traduzioni moderne di opere effettuate con sopratitoli (cf. Rędzioch-Korkuz 2018).

Le opere di Agostino Steffani tra italiano e tedesco

Un caso analogo, ma di traduzione tedesca di opere italiane, è legato alla figura del compositore Agostino Steffani (1654-1728). Originario di Castelfranco Veneto, vicino a Treviso, Steffani iniziò la sua carriera musicale come cantante nella cappella della Basilica di San Marco a Venezia e si formò poi a Roma; egli trascorse poi la maggior parte della sua vita presso corti tedesche, prima al servizio dei Wittelsbacher a Monaco di Baviera e poi dei Guelfi ad Hannover. Come Lully, anche Steffani godeva di una fama internazionale, anche se non solo per ragioni di carattere eminentemente musicale: figura eclettica (Colin Timms intitola la sua monografia su Steffani *Polymath of the Baroque*, cf. Timms 2003), egli aveva intrapreso parallelamente la carriera ecclesiastica e accompagnava alla professione di maestro di cappella quella di vicario apostolico della Chiesa di Roma per la Germania settentrionale (Kaufold et al. 2017, 11). Proprio la sua notorietà anche al di fuori dell'ambito prettamente musicale contribuì al fatto che copie musicali delle sue opere circolassero al di fuori delle corti per le quali erano state composte, soprattutto in direzione della penisola italiana, talvolta per sua iniziativa propria (Timms 2015, 23). Ancora più significativa fu la ricezione dei suoi lavori operistici nell'area germanofona in diversi ambiti, dai concerti privati presso aristocratici in cui venivano eseguiti estratti di opere e cantate, all'uso professionale da parte di organisti e altri musicisti, fino alle rappresentazioni complete delle opere nei teatri di corte o cittadini, che avvennero in fasi diverse: riprese delle sue opere in lingua tedesca ad Amburgo presso la Gänsemarktoper tra fine Seicento e inizio Settecento e successivamente in pasticci degli anni Venti del Settecento. Un ruolo centrale nella traduzione in tedesco delle opere di Steffani fu giocato da Gottlieb Fiedler, *Kammerschreiber* e librettista della corte di Brunswick-Wolfenbüttel, che fungeva anche da librettista e traduttore (Owens 2017, 60; Croll 2018, 181). Fiedler tradusse anche alcuni dei libretti che Steffani aveva musicato ad Hannover; le sue traduzioni furono ampiamente utilizzate non solo alla corte di Brunswick-Wolfenbüttel, ma anche ad Amburgo, Norimberga, Augusta e Stoccarda.

È curioso che le opere di Steffani con le traduzioni di Fiedler siano state rappresentate prima ad Amburgo e solo successivamente alla corte di Brunswick-Wolfenbüttel, dove Fiedler stesso lavorava. Una possibile spiegazione è l'improvviso aumento nella richiesta di opere in lingua tedesca ad Amburgo. A seguito delle controversie tra il fondatore e direttore del teatro, Gerhard Schott, e il cantante Jakob Kremberg, le cui rappresentazioni di opere italiane e francesi incontravano l'opposizione di alcuni predicatori locali, si rese necessario portare in

scena opere tedesche. Secondo Werner Braun, Schott si sarebbe servito dei teologi che protestavano contro le opere straniere e che avevano un peso rilevante nell'opinione pubblica amburghese per metterla contro le opere straniere di Kremberg e assicurare un futuro alla propria compagnia d'opera. L'adattamento in tedesco, o "Verteutschung", di opere straniere, come l'*Achille et Polixène* di Jean-Baptiste Lully e Pascal Collasse del 1692, aveva lo scopo di modificare o eliminare completamente i passaggi del testo originale contrari alla morale, in modo da venire incontro alle richieste dei teologi e rivalutare l'opera agli occhi del pubblico amburghese (Ahrendt 2011, 104). Per far fronte all'improvviso aumento della richiesta di nuovi libretti da tradurre, doveva essere più facile ripiegare su opere eseguite presso le corti tedesche. È quasi paradossale che la lotta contro le influenze straniere non sia stata condotta creando opere tedesche *ex novo*, ma traducendo opere italiane facilmente reperibili presso le corti vicine, come l'*Armida* di Carlo Pallavicino (Dresda 1687), la *Medea in Atene* e l'*Ermione racquistata* di Antonio Giannettini (entrambe eseguite a Wolfenbüttel nel 1686, ma basate su un precedente libretto veneziano di Aurelio Aureli) e le opere di Agostino Steffani per la corte di Hannover. Le traduzioni sono in parte del librettista amburghese Christian Heinrich Postel, in parte del già citato Gottlieb Fiedler.

La libertà contenta (1693), un'opera sull'infedeltà coniugale

L'arrivo di Agostino Steffani alla corte di Hannover nel 1688 costituì uno spartiacque vero e proprio nella produzione operistica della corte tedesca, che secondo gli studi di Timms aveva fino a quel momento allestito solamente sei opere, perlopiù di importazione veneziana – fatto non sorprendente, dacché il vescovo-principe Ernst August di Osnabrück (principe elettore di Hannover a partire dal 1692) era spesso a Venezia durante il Carnevale. L'interesse crescente per l'opera a corte portò alla volontà di crearne autonomamente, per la qual cosa era necessario un teatro adeguato e un maestro di cappella di primo rango (Timms 2003, 48). La corte disponeva infatti già di un'ottima orchestra (benché di modeste dimensioni), diretta dal *maitre des concerts* Jean-Baptiste Farinel e costituita perlopiù da strumentisti francesi e tedeschi (Timms 2003, 46). Steffani trovava dunque al suo arrivo un'orchestra sontuosa e ben dotata di strumenti a fiato di stampo lulliano, secondo la moda che si stava diffondendo in quegli anni nelle corti tedesche (Maul 2023, 296-297); nonostante ciò, egli era stato assunto a corte con lo scopo precipuo di comporre opera italiana e non francese. A questo scopo era necessario un librettista, che era già disponibile *in loco*: si trattava di Ortensio Mauro, abate originario di Verona che aveva iniziato la sua carriera a corte come 'segretario della lingua italiana'⁴ e che svolgeva anche incarichi diplomatici al pari di Steffani (Timms 2003, 48).

Il teatro che doveva ospitare le rappresentazioni operistiche fu completato solo nel 1692, ma Steffani iniziò a scrivere opere già nel 1689 con *Henrico Leone* e *La lotta d'Hercole con Acheloo*, alle quali seguirono *La superbia d'Alessandro* (1690), *Orlando generoso* e *Il zelo di Leonato* (1691), *Le rivali concordi* (1692), *La libertà contenta* (1693), *I trionfi del fato* e

Baccanali (entrambe del 1695, l'ultima di dubbia paternità). Anche se ufficialmente maestro di cappella fino al 1703, a partire dal 1695 Steffani fu assorbito quasi completamente da un'intensa attività diplomatica che già prima di tale anno aveva portato alla corte non pochi frutti, tra cui la promozione di Hannover a elettorato imperiale nel 1692 (Timms 2003, 42-43).

L'opera *La libertà contenta* (eseguita per la prima volta a corte nel febbraio 1693) è basata su un soggetto curioso e insolito per la corte di Hannover: il musicologo Hellmuth Christian Wolff ha definito quest'opera come "una commedia musicale che ricorda l'operetta moderna" (Wolff 1957, 239; traduzione mia). La trama racconta un episodio della vita dello statista e generale ateniese Alcibiade, ovvero il suo esilio alla corte di Sparta con il re Agi. Il dissoluto Alcibiade è combattuto tra l'amore per due donne: Aspasia, che all'inizio dell'opera si reca a Sparta per ricongiungersi a lui, e Timea, moglie del re Agi e amante segreta di Alcibiade. Steffani e Mauro potrebbero essersi ispirati a varie fonti letterarie, in particolare ai *Βίοι Παράλληλοι* (*Vite parallele*) di Plutarco, in cui le biografie di Alcibiade e Coriolano sono accostate e di cui Steffani possedeva un esemplare (Timms 2003, 60). Secondo Timms, Steffani e Mauro conoscevano anche le seguenti fonti: la raccolta di novelle *Les amours des grands hommes* (1671) di Madame de Villedieu, da cui è tratto anche *Il Solone* (1685), opera che Steffani scrisse per la corte di Monaco su libretto di Ventura Terzagio; e un libretto d'opera, *L'Alcibiade* di Aurelio Aureli (presentato per la prima volta a Venezia nel 1680), che non dovrebbe essere stato ignoto al veneto Steffani.

Come sottolinea Timms, *La libertà contenta* con il tema dell'infedeltà coniugale allude chiaramente agli intrighi amorosi della corte di Hannover. Sophie Dorothea, moglie del principe Georg Ludwig (il futuro Giorgio I Hannover re d'Inghilterra), a sua volta figlio di Ernst August, aveva una relazione più o meno clandestina con il conte svedese Philipp Christoph von Königsmarck dal 1690. All'inizio si trattava di una relazione puramente epistolare, poi divenuta fisica nel 1692 (Hatton 2001, 55). Fu la contessa Clara Elisabeth von Platen (amante di Georg Ludwig) a scoprire la relazione clandestina già nel 1691 (Curzon 2017, 20-21) in maniera non dissimile da Iago nell'*Otello* di Shakespeare: invece di usare un fazzoletto, però, ella si servì di un paio di guanti. Georg Ludwig li aveva regalati alla consorte Sophie; Clara se ne appropriò e li fece trovare, in occasione di un ballo in maschera organizzato da Königsmarck, non lontano da lui, cosicché Georg potesse pensare che Sophie avesse donato i suoi guanti a Königsmarck. Alimentati i sospetti, Königsmarck scomparve nel palazzo di Leineschloß l'11 luglio 1694 e non fu più ritrovato; gli storici suppongono che sia stato assassinato per ordine del futuro Giorgio I.

Poiché nel 1692 la tresca amorosa tra Sophie e Königsmarck era già nota, la trama de *La libertà contenta* può essere interpretata come un'allusione diretta ad essa. Il protagonista dell'opera, Alcibiade, è in esilio da una terra straniera come lo svedese Königsmarck, che possedeva terre in Svezia a rischio di confisca (Curzon 2017, 25). Egli è ospitato a una corte di diversa nazionalità, quella di Hannover, e Giorgio può essere identificato con il re Agi, che lo ospita a proprio danno, in quanto la moglie Timea (alias Sophie Dorothea) è innamorata di Alcibiade/Königsmarck. La gelosa Clara Elisabeth von Platen potrebbe essere Aspasia. La decisione di Alcibiade, alla fine dell'opera, di rivelare i suoi amori e di lasciare Sparta potreb-

be essere una sorta di 'gentile' invito a lasciare la corte prima che la situazione precipitasse; apparentemente Königsmarck non accettò e pagò con la vita. Una lettura codificata dei libretti d'opera del secondo Seicento con corrispondenze tra i personaggi dell'opera e quelli della corte è tutt'altro che una teoria campata per aria. Herbert Seifert ha mostrato con dovizia di particolari quanto questa usanza fosse radicata alla corte di Vienna con la redazione di 'libretti-chiave' in cui le trame storiche legate all'antichità classica erano piene di allusioni a personaggi reali della corte o della politica europea (Seifert 1985, 246-263).

Quest'opera è di particolare rilevanza non solo per la sua "concentrazione drammatica e ricchezza musicale" (Timms 2003, 60; traduzione mia), ma anche per la sua importanza nel campo delle traduzioni d'opera, in quanto sia la partitura italiana che quella tedesca si sono conservate nella loro interezza, permettendo un confronto sistematico delle arie e dei recitativi. La partitura GB-Lbl R.M.23.h.19.-21 conservata alla British Library è un autografo appartenuto alla Biblioteca della Corte di Hannover e poi migrato a Londra insieme al nuovo re Giorgio I, che riporta la versione originale italiana. La partitura della Staats- und Universitätsbibliothek di Amburgo, dispersa, ritrovata in Armenia e restituita alla biblioteca amburghese, riporta invece la traduzione tedesca (Neubacher 2001, 195-206). Quest'ultima versione fu rappresentata alla Gänsemarktoper nel 1697. Grazie a queste fonti primarie è possibile confrontare l'originale italiano e la traduzione tedesca non solo al livello testuale dei libretti, ma anche a quello musicale delle partiture, il che rende quest'opera un caso particolare e molto interessante di traduzione cantabile di recitativi e arie.

Approccio generale della traduzione

Come per altre opere di Steffani adattate per Amburgo, il traduttore Gottlieb Fiedler fu incaricato di scrivere un testo che si potesse cantare sulla musica originale. Lo stesso Fiedler spiega il motivo di tale decisione nella prefazione al libretto tedesco:

Es ist dieses Stück wegen der vortrefflichen Composition des Herrn Stephani unter die Italiänische Music gesetzt/ daher Verständige es nicht übel deuten werden/ daß die Worte gezwungen und der Styl bißweileni [sic] nicht zum besten ist. Wobey aber zu mercken/ daß/ um gewisser Ursachen willen/ der Partey des Agis, der vierdte Auftritt in der Andern Handlung/ von Worten und Music hin zugethan/ welche in dem Italiänischen Exemplar nicht zu finden. (Vorwort Libretto)

(In virtù dell'eccellente composizione del signor Steffani questo pezzo è stato adattato [lett. sottoposto] alla musica italiana, perciò chi è dotato di comprensione non se ne avrà a male il fatto che le parole sono forzate e lo stile qua e là non è dei migliori. Bisogna d'altro canto far notare che per determinate ragioni la parte di Agi nella quarta scena del secondo atto ha parole e musica aggiunte che non si trovano nell'esemplare italiano. [Traduzione mia])

Oltre alla consueta *excusatio* nello stile delle tante che gli autori di libretti di lettura tedeschi hanno scritto, Fiedler segnala un piccolo cambiamento nella struttura generale dell'opera, che per il resto si attiene pedissequamente all'originale: La quarta scena del secondo atto è scritta *ex novo*, e purtroppo le "determinate ragioni" per questa scelta non sono spiegate. Essa compare nel libretto, ma non nella partitura ND VI 2608 conservata presso la Biblioteca di Stato di Amburgo, il che potrebbe indicare che questa partitura non era materiale per la rappresentazione, ma forse una fase intermedia del lavoro di traduzione. La scena aggiunta potrebbe essere stata composta da un compositore locale e poi inserita in una copia, e sembra compensare il taglio di un'aria per il cantante che interpreta il ruolo di Agi in I.15:

Non dura l'impeto d'aspra tempesta
Ch'al mobil Pelago sconvolge il sen.
E se gl'intorbida cura molesta
Torna negli animi lieto seren.

Steffani aveva messo in musica questo testo come una tipica aria di tempesta, con lunghi passi di coloratura forse troppo ostici per il cantante a cui era stata affidata questa parte ad Amburgo. Purtroppo non si conoscono i cantanti della produzione di Amburgo, e si possono solo formulare delle ipotesi sulla base delle chiavi impiegate in partitura, confrontate qui sotto (Hannover/Amburgo):

Agi: Contralto/Contralto
Timea: Soprano/Soprano
Alcibiade: Soprano/Tenore
Aspasia: Soprano/Soprano
Pericle: Tenore/Tenore
Lisandro: Tenore/Tenore
Teleclide: Baritono/Basso

L'unica parte trasposta un'ottava sotto è quella del protagonista Alcibiade, che alla corte di Hannover era affidata al castrato Clementino Hader e ad Amburgo, dove i castrati erano raramente parte della compagnia di canto, venne trasposta per un tenore. Parti maschili per contralto erano ad Amburgo talora affidate a donne *en travesti* (come nell'opera italiana), talora a falsettisti (cosa invece impensabile nell'opera italiana). Potrebbe essere il caso della parte di Agi, e potrebbe essere che il falsettista incaricato ad Amburgo non avesse le capacità tecniche per eseguire una difficile aria di coloratura, che per tale ragione potrebbe essere stata sostituita con una più agevole (sulle differenze tecniche tra falsettisti e castrati nella musica di Handel a Londra cf. Jacobshagen 2011, 104-120).

Tradurre l'infedeltà a corte in un libretto d'opera tra Hannover e Amburgo

L'aspetto centrale della trama è l'infedeltà nell'amore, acuita dal tradimento dell'ospitalità che il re Aci offre generosamente all'esule Alcibiade. Le donne sono entrambe infedeli: Timea tradisce Aci, Aspasia tradisce Pericle. Cosa accade quando questa trama, costruita con significati allegorici fin troppo chiari al pubblico ristretto della corte di Hannover, viene trapiantata alla Gänsemarktoper di Amburgo, dove solo una piccola parte del pubblico aristocratico poteva essere al corrente delle tresche amorose che turbavano la pace di una corte situata un centinaio di chilometri più a sud? Il tema dell'infedeltà coniugale era tutt'altro che estraneo al repertorio del teatro amburghese. Birgit Kiupel ha compiuto uno studio accurato dei libretti amburghesi da un punto di vista tipico degli studi culturali o *Kulturwissenschaften*, analizzando la rappresentazione dei sessi e delle relazioni amorose. Nella rappresentazione dell'amore nei libretti di questo ampio repertorio Kiupel registra tre modelli fondamentali: 1) il primato dell'uomo sulla donna 2) la rigida distinzione tra un amore "legittimo, ragionevole, casto, che sfocia in un matrimonio" e ha come conseguenza la procreazione, e uno illegittimo, solitamente esercitato al di fuori del matrimonio 3) il matrimonio quale istituzione per la vita, indissolubile, legittimato dalle autorità secolari e religiose e che garantisce il controllo delle pulsioni e dei sentimenti (Kiupel 2010, 180; traduzione mia). Leggendo *La libertà contenta* alla luce di queste considerazioni, è evidente che già nel libretto per Hannover vi è una certa disparità di trattamento di uomini e donne: mentre un solo uomo è infedele (Alcibiade), vi sono ben due donne infedeli, una sposata (Timea) e una infedele anche al proprio amante (Aspasia), quindi 'doppiamente' infedele.

La 'conversione' di Alcibiade, eroe che l'amore rende per così dire effeminato e non più adatto al "sistema delle maschilità egemoniche" ("System hegemonialer Männlichkeiten", Kiupel 2010, 27), avviene alla fine dell'opera, quando egli riesce a liberarsi dalle catene dell'amore e torna a essere un modello positivo di mascolinità. Il libretto italiano per Hannover contiene una prefazione in francese ("Explication de La Liberté contente pour les dames")⁵ e in tedesco. Alla fine della prefazione, spiegando il finale dell'opera, si afferma che Alcibiade, all'inizio "troppo galante [...] per accontentarsi di una sola donna eternamente ed evitare tutte le altre beltà", alla fine dell'opera di fatto si "libera da una crudele schiavitù, e il suo stato di celibato è più piacevole del matrimonio stesso" (Mauro 1693). Il celibato è quindi presentato come alternativa preferibile alla promiscuità amorosa, ma solo per quanto riguarda il sesso maschile. La disparità di trattamento tra uomini e donne è evidente anche nel monologo di Alcibiade in III.4, in cui egli lamenta la vanità, l'infedeltà e la lascivia di Aspasia; proprio lui, che è il primo a violare le sacre leggi dell'ospitalità tradendo la fiducia del proprio benefattore! Questo il testo italiano del libretto:

ALCIBIADE. Fugge l'ingrata, e lascia
Un degno amante, e a schiavi si dà in preda.
E quest'indegnità convien ch'io veda?

Voi seguite coloro,
 E a me gli rimenate: in qualche eccesso
 Urtar potrei se gli seguissi io stesso;
 Ceda l'ira a la gloria, e gelosia
 La ragion non m'offuschi; Aspasia è donna
 E contr'un alma abietta
 Indegna d'Alcibiade è la vendetta.
 Ah che pur troppo è ver ch'Aspasia è donna;
 Aspasia, quell'Aspasia
 Che pareva così saggia, e così casta!
 Tutte son d'una pasta:
 Vane, infide, lascive,
 Tutte sono - - - Ma che! La colpa è nostra
 S'adoriam questi mostri,
 S'a questi idoli indegni alziamo altari:
 Da me ciò ch'è la donna, il mondo impari.

Alcibiade inizia lamentandosi del comportamento di Aspasia, che gli preferisce uno schiavo – sotto questa falsa identità si era presentato Pericle per non farsi riconoscere dall'avversario Alcibiade; il monologo di quest'ultimo sfocia poi in una tirata misogina: “Tutte son d'una pasta: Vane, infide, lascive / Tutte sono [...] Da me ciò ch'è la donna, il mondo impari”. La traduzione tedesca stempera un po' l'aggressività della filippica di Alcibiade, utilizzando un lessico più moderato (qui la traduzione tedesca da “Ah che pur troppo è ver ch'Aspasia è donna”):

ALKIBIADES. Es ist nur allzu wahr das sie ein Weib. Ach ja
 Aspasia, doch welch Aspasia
 Die ich vor keusch und weise hielt.
 Es ist des Frauen=Zimmer doch einerley,
 Darum fahre ich hin untreue falsche Bruht.
 Sie sind doch alle ... zwar wir sind selbst Schuld daran
 Daß wir die Grausahmen so viel ehren,
 Ja selber uns nicht scheuen,
 Im Hertzen Altar einzuweihen.
 Was ihnen ist zu trauen,
 Das kann an mir die Welt zum Beyspiel schauen.

Nel testo italiano si parla di lussuria, infedeltà e lascivia, termini con una forte connotazione morale, e gli aggettivi ad essi afferenti sono giustapposti in un climax (vane, infide, lascive); in tedesco viene tutto riassunto nella dicitura “untreue falsche Bruht”. Altre definizioni

come “donna abietta” o “mostri” spariscono nel testo tedesco o vengono mitigate (“die Graus[h]men“, “le crudeli” è un gradino sotto a “mostri”). L'aria che segue questo recitativo è composta dalla seguente quartina di ottonari:

Ciò che il Cielo al mondo diede
Di più caro è la beltà;
Ma chi l'ama, e chi le crede
Soffre mille avversità.

Was der Himmel köstlichs schencket,
Ist der Schönheit Purpur=Schein.
Aber einer den sie lencket,
Spüret hundert tausend Pein.

La traduzione tedesca è piuttosto vicina e riproduce sia il metro che lo schema rimico fedelmente. Si noti che “beltà” si traduce non semplicemente con “Schönheit” ma con “der Schönheit Purpurschein”; senz'altro per ragioni metriche, è vero, ma è comunque degno di nota che il termine tedesco ha una connotazione leggermente negativa: secondo il *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, il lemma ‘Purpurschein’ è usato perlopiù in correlazione alla luce purpurea dell'aurora, che sparisce velocemente per dare spazio alla luce più intensa del giorno. Nella parola usata è dunque già insita la caducità e la vanità della bellezza che dura poco. In questo caso il traduttore si allontana dunque dal significato ‘letterale’ del testo italiano, ma introduce una parola che non solo permette la rima con “Pein” (traduzione quasi scontata di “avversità”, in quanto frequente nel lessico poetico tedesco), ma si caratterizza anche per una vicinanza semantica con “Himmel”, vicinanza che nell'originale non è presente.

Endecasillabi e settenari vs *Madrigalverse*

La sfida più grande per un traduttore di opera nel Sei e Settecento non consiste tanto nella traduzione delle arie, quanto piuttosto in quella dei recitativi italiani, scritti in un misto di endecasillabi e settenari con una grande flessibilità di accenti e una sporadica presenza di rime. Si tratta di metri adeguati a riprodurre la vivacità di dialoghi atti a far procedere l'azione, e quindi meno rigidi della metrica perlopiù omogenea delle strofe delle arie, in cui spesso i versi sono della stessa lunghezza e condividono patterns ritmici e rimici. La tradizione operistica tedesca non dispone di metri equivalenti per i recitativi, ma impiega di norma i *Madrigalverse*, versi giambici di diversa lunghezza, e rimati con una certa regolarità, che sono difficilmente compatibili con la flessibilità degli equivalenti versi italiani. Per questa ragione, i traduttori rinunciavano spesso a tradurre i recitativi in versi e si accontentavano di riprodurli in prosa, sia per quanto concerne le traduzioni di sola lettura, sia per quanto

concerne traduzioni cantabili in cui i recitativi erano rimpiazzati da dialoghi parlati – è il caso tipico della traduzione di opere buffe italiane in *Singspiele* tedeschi, in cui si alternano parti parlate e cantate (Netto 2023, 19-42). Nelle opere tedesche tradotte dall'italiano ed eseguite ad Amburgo, a Lipsia e a Brunswick, invece, era necessario avere recitativi cantati, e perciò si provvedeva di norma a ricomporli per il testo tedesco. L'idea di rispetto della volontà del compositore, per cui solo egli stesso era 'autorizzato' a introdurre adattamenti di carattere musicale a una traduzione, appartiene a epoche successive (per quanto riguarda il caso dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck si veda Agnetta 2019, 462). Per le opere di Steffani si opta per una terza soluzione, la più complessa per il traduttore o la traduttrice: mantenere la musica di Steffani e tentare di adeguarvi la traduzione tedesca. Come afferma lo stesso Fiedler, l'eccellente qualità della musica di Steffani è il motivo di questa decisione. I recitativi di Steffani erano particolarmente apprezzati nei Paesi di lingua tedesca, e potrebbero essere addirittura serviti da modello per operisti tedeschi coevi (cf. Hirschmann 2017). Steffani li compone infatti in maniera molto vicina all'arioso, con melismi ritmicamente peculiari; essi hanno insomma una identità riconoscibile e un livello tale che la conservazione dell'intonazione musicale è un aspetto dal quale non si può prescindere. Fiedler decide di impiegare *Madrigalverse* come da tradizione, e uno sguardo comparativo agli equivalenti versi italiani della prima scena dell'opera (I.1) mostra di primo acchito una certa incongruenza nella successione degli accenti e nel numero di sillabe:

ASPASIA. Che stanchezza m'aggrava!
 A pena posso
 Mover il debil passo:
 Doppo sì lungo giro
 Quasi sento Pericle
 Mancarmi il cor illanguidito, e lasso.
 PERICLE. In sen di quest'erbetta adagia il
 fianco:
 Verranno ambiziose
 A vezzearti l'ombre,
 A rinfrescarti l'aure: ed io fra tanto
 Per saper dov'erriamo
 Anderò discoprendo
 L'ignote vie de la foresta ombrosa:
 Siedi Aspasia, e riposa.
 ASPASIA. Son già sazia di te vita penosa.

ASPASIA. Ach, ich bin schon so müde,
 daß ich kaum mehr
 Die matten Füße kann erheben!
 Pericles von so langem Reisen,
 Wird mir das Hertz gantz schwer!
 Es fänget an zu beben,
 Und Geist und Krafft verschwinden.
 PERICLES. Laß die entkräfften Glieder
 Ins Graß hier nieder,
 Der Schatten=reiche wald
 Wünscht sich zu deinem Auffenthalt
 Dir hülfreich zu erweisen,
 Und Zephir wird dir süsse Kühlung geben:
 Ich will indessen eilen
 Ob ich den unbekannten Pfad
 Des dürstern Waldes könne finden.
 Du kanst Aspasia allhier verweilen.
 ASPASIA. Ich bin schon deiner satt
 Mühseeligs Leben.

Se si confronta la struttura prosodica dei singoli versi, solo in pochi casi si trova un'esatta corrispondenza delle sequenze di accenti:

Che stanchezza m'aggrava! A pena posso (vv-vv-v/v-v-v)

Mover il debil passo (-vv-v-v)

Ach, ich bin schon so müde, daß ich kaum mehr (v-v-v-v-v-v)

Die matten Füsse kann erheben! (v-v-v-v-v)

I versi italiani sono metricamente molto vari fin dall'inizio: nella prima strofa, un ritmo anapestico è seguito da uno giambico, mentre nella seconda strofa prevalgono versi dattilici e trocaici; nelle strofe tedesche, c'è una composizione regolare di piedi giambici. Non sarebbe dunque possibile sottoporre il nuovo testo alla musica originale se non intervenendo su quest'ultima. Ronnie Apter e Mark Herman, due traduttori d'opera professionisti, elencano le seguenti tecniche che sono di norma impiegate in questi casi per mantenere il più possibile il profilo melodico originale, e modificando piuttosto la componente ritmica (Apter/Herman 2016, 17-18).

1. Dividere note
2. Combinare note
3. Aggiungere note
4. Eliminare note
5. Distribuire sillabe
6. Inserire sillabe

Le categorie 1-4 richiedono un intervento diretto nell'intonazione musicale del testo, ovvero modificando valori e/o altezze delle note (in fig. 1 la battuta 11 ne mostra un chiaro esempio; cf. anche Agnetta 2019, 470-471). Le categorie 5-6 invece non comportano una modifica della musica, ma solo della distribuzione delle sillabe del testo sulle note già esistenti (Agnetta le definisce 'metaplasmi' in riferimento alle licenze poetiche dei retori greci, cf. Agnetta 2019, 477).

Nel caso dei recitativi di *Alcibiades*, però, si aggiunge un altro espediente piuttosto inusitato, ovvero l'allungamento e l'accorciamento degli accordi del basso continuo con conseguente slittamento delle linee melodiche anche di un'intera battuta. Wolfgang Hirschmann, uno dei pochi ad analizzare la ricezione tedesca dei recitativi di Steffani, accenna vagamente al fatto che la "sostanza compositiva della musica di Steffani sia adottata in ampia misura" (Hirschmann 2017, 305) nella versione tedesca di *Henrico Leone* (un'altra opera del compositore italiano per la corte di Hannover), senza però soffermarsi sui processi di alterazione, che invece meritano la nostra attenzione. L'ignoto autore delle modifiche alla musica dei recitativi (la cui identificazione non è purtroppo possibile, mi sentirei però di escludere che si trattasse di Steffani stesso, piuttosto di un musicista *in loco*) mantiene la successione armo-

nica, che rimane pressoché inalterata nella qualità degli accordi, ma cambia leggermente il ritmo armonico per seguire le modifiche ritmiche adoperate sulla melodia, come nell'esempio qui sotto dalle battute 10-17 del recitativo della scena I.1:

10

in sen di que-ste_er-bet-te a da - gia il fian-co ver-ran-no am-bi-zi -

laß die ent-kräft-ten Glie-der ins Grashier nie-der, der schat-ten-rei - che

13

o - se a vez - zeg-giar - ti l'om-bre a rin-fre - scar - ti l'au-re

Wald wünschtsich zu dei-nem Auf-ent-halt, dir hülff-reich zu er - wei-sen, und Ze-phir wird dir

16

ed io fra tanto per sa - per do-ve_er-ria - mo an-de-rò di-sco-

süs-se Küh-lung ge - ben: Ich will in-des-sen ei - len, ob ich den

Figura 1. “Che stanchezza m’aggrava”, recitativo da *La libertà contenta* di Agostino Steffani, I.1, b. 10-17

Si può osservare come alcuni segmenti melodici coincidano perfettamente nelle versioni delle due lingue (b. 10-11 “In sen di queste erbette” – “laß die entkräftten Glieder”), in altri si mantiene la stessa successione delle note ma con leggera compressione ritmica (b. 11-12 “adagia il fianco” – “ins Gras hier nieder”), in altri ancora si dilata sensibilmente la melodia mantenendo pressappoco le stesse note (b. 14-16 “a rinfrescarti l’aure” – “und Zephir wird dir süsse Kühlung geben”). Grazie a questa flessibilità ritmica si limitano i *constraints* del traduttore Fiedler, che può così elaborare una traduzione stilisticamente elegante, contenutisticamente molto prossima al testo di partenza e con interessanti variazioni delle figure retoriche impiegate. Il “fianco” da adagiare diviene le “membra stanche” (“die entkräftten Glieder”), le “aure” vengono personificate da “Zeffiro” (“Zephir”). In altri casi ciò non è possibile: la potente endiadi “il cor illanguidito, e lasso” non può funzionare con sinonimi tedeschi, ed è perciò necessario riformulare la frase in maniera più prosaica “wird mir das Hertz gantz schwer! / Es fänget an zu beben, / und Geist und Krafft verschwinden”. Il cuore diviene dunque semplicemente “pesante” e le forze vengono a mancare, con una scissione che Fiedler impiega per mantenere il concetto iniziale. Meno elegante è invece l’adattamento alle figurazioni musicali: il breve gorgheggio su “vezzeggiarti”, quasi una carezza sonora, costituisce un’isotopia semantica in cui il seme {carezza} trova riscontro sia a livello linguistico che musicale; non si può dire lo stesso della traduzione tedesca, in cui la particella pronominale “sich” è inadatta a tale seme (per una discussione sulle isotopie semantiche nella traduzione operistica, in particolare dell’*Orfeo* di Gluck, cf. Agnetta 2017, 313-328).

I *constraints* nelle arie: schemi metrici, colori vocalici, picchi melodici

Se nei recitativi il ritmo a livello microscopico delle singole note è più importante del livello macroscopico di intere battute, il contrario avviene nelle arie, in cui piccoli interventi sulle note come dimezzamenti o allungamenti con il ritmo puntato sono pienamente accettabili, mentre interventi di allungamento e accorciamento del ritmo armonico non sono possibili. Nelle arie, il compito più arduo spetta a Fiedler, che, a differenza che nei recitativi, deve imitare attentamente i metri delle strofe italiane, superando problemi tipici della traduzione dall’italiano al tedesco come le differenze nell’accentuazione e la scarsità di rime possibili (Honolka 1978, 28). Egli dovette utilizzare diversi mezzi per ottenere una partitura che non solo avesse senso dal punto di vista semiotico, ma che avesse un alto grado di ‘cantabilità’ (Agnetta 2017, 340-353). Un criterio fondamentale a questo proposito è la distribuzione delle vocali nei picchi della melodia e nei passaggi di coloratura. In alcuni casi, Fiedler riesce persino a collocare le stesse vocali o vocali simili sotto le stesse note, come nell’aria “E’ l’amicizia placido” tradotta in “Freundschaftt vergleichet sich” (III.1):

31

U-na_è de - gli_a - ni - mi vi - vi-do lu - me l'al - tro_è de' spi - ri - ti fu - ne-sto_ar-

der gei-len Lie - beBrunst,quält dasGe - mu-the, Freund-schaft her - ge - genthut der See-len

35

dor, fu - ne - - - - - sto, l'al - tro_è de'

wohl,der See - - - - - len, Freund-schaft her-

Figura 2. “È l'amicizia placido”, aria da *La libertà contenta* di Agostino Steffani, III.1, b. 31-38

Il primo lungo passo di coloratura nella parte A dell'aria con il da capo è su *seduttur/voll* ([o] contro [ɔ]), il secondo passo di coloratura nella parte B su *funesto/Seele* ([ɛ] contro [ə] o piuttosto [e] secondo l'uso del tempo, cf. Miehl 2019, 135 sulla pronuncia storica nel canto). Anche se non si tratta esattamente delle stesse vocali, nel senso che in una il suono è aperto e nell'altra è chiuso, vi è comunque una certa vicinanza in termini di colore, e soprattutto un certo rispetto delle regole dell'epoca sulle vocali ammesse o proibite per i passaggi. Le *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) del castrato e insegnante di canto Pier Francesco Tosi mettono in guardia dal cantare passaggi sulla seconda e quarta vocale quando queste sono chiuse ([o], [ɛ]) e soprattutto non sulle vocali terza e quinta ([i], [u]). La prima regola non è sempre rispettata nell'originale italiano, ad esempio in “seduttore”, ma i e u sono evitate il più possibile. Anche se il traduttore Fiedler non riesce sempre a utilizzare le stesse vocali dell'originale, evita [i] e [u] quando possibile. In I.1 (“Se riveggo il bell'ond'ardo” – “Wird mein Leitstern wieder scheinen”), il passo di coloratura è su “kei-ne”, un dittongo in cui il cantante può tenere a lungo la [ɛ] e usare [i] solo alla fine. Nella sezione B c'è un lungo passaggio su “verkehren” (con [e]) e solo un brevissimo melisma su ü [y], che sarebbe affine a [i] (“vergnügte”). In generale, Fiedler favorisce il dittongo “ei” come

elemento vocale portatore di coloratura, che apparentemente doveva essere un vantaggio per i cantanti grazie alla [ɛ].

Se quindi Fiedler riesce a mantenere il colore delle vocali dell'originale, contribuendo alla cantabilità del testo tedesco, perde qualcosa sul piano semantico, così come nell'esempio sopra mostrato del recitativo. Le parole sui momenti culminanti della melodia, ad esempio i passi di coloratura, hanno spesso un peso semantico diverso. Le coppie "funesto" – "Seele" e "seduttore" – "voll" non funzionano bene dal punto di vista semantico, ma è anche vero che in questo caso non vi è alcuna particolare isotopia semantica, nel senso che le figurazioni musicali non assumono un valore semantico specifico, ma si limitano a 'evidenziare' una determinata parola che di norma ha già un peso rilevante all'interno del verso, e in questo caso non vi è una precisa corrispondenza tra italiano e tedesco.

A giudicare da questi esempi parrebbe dunque che Fiedler preferisse privilegiare il mantenimento di elementi fonetici vantaggiosi per il cantante al rispetto pedissequo degli aspetti semantici del testo originale italiano. Sarebbe però un errore liquidare le scelte del traduttore tedesco come mera incapacità di tradurre 'fedelmente' il libretto originale. Dal punto di vista proposto dalla teoria dello *skopos* elaborata da Katharina Reiss e Hans Vermeer (Reiss/Vermeer 1984), e poi ulteriormente sviluppata da Christiane Nord, il *translation brief*, lo *skopos* di una traduzione, è la lente attraverso la quale si deve giudicare se una traduzione è riuscita o meno, andando al di là degli "eterni dilemmi tra traduzione libera e fedele" (Nord 2018, 28; traduzione mia). Fiedler agisce in ragione del *translation brief* che riceve dal sistema di produzione operistica del suo tempo, secondo cui la fedeltà pedissequa al testo di partenza non è necessariamente un valore. L'aria scritta da Fiedler, oltre a funzionare bene con la musica originale di Steffani, mantiene la contrapposizione tra amicizia (qui dipinta in termini positivi) e la passione amorosa ardente (qui al contrario rappresentata come fuoco divorante che rovina) con un linguaggio consona allo stile della poesia tedesca del tempo. Nella prospettiva della teoria dello *skopos*, si può dunque dire che si tratta di una traduzione che risponde al fine per cui è stata scritta. Per questa ragione Fiedler adotta un approccio 'addomesticante', se vogliamo mantenere la dicotomia 'addomesticante' vs 'straniante' resa popolare negli studi traduttologici da Lawrence Venuti. Certo, quest'ultimo impiega il termine 'addomesticante' con un preciso scopo di denuncia dell'atteggiamento postcolonialista di certi adattamenti addomesticanti di letteratura dei paesi del Sud globale in traduzione inglese (cf. Venuti 2018, viii-xix). Nel caso di Fiedler, invece, la cultura dominante è quella italiana, che esporta un modello operistico nelle terre germanofone – mentre il contrario non avviene. La 'domesticizzazione' operata dal traduttore tedesco non ha quindi il fine di mettere a tacere voci sovversive di culture di paesi subordinati nelle gerarchie postcoloniali, ma intende invece rendere il nuovo libretto tedesco agevolmente cantabile e adeguato al nuovo contesto culturale.

Conclusione: Gottlieb Fiedler 'pioniere' delle traduzioni cantabili?

Gli esempi di traduzione de *La libertà contenta* mostrano in Fiedler un eccellente traduttore in grado di accettare la sfida di una traduzione cantabile piena di *constraints* in un periodo storico in cui non vi era alcuna tradizione o abitudine a riguardo. Come la prefazione stessa al libretto tedesco mostra, Fiedler è consapevole del fatto che il proprio approccio non sia una regola, ma piuttosto un'eccezione. Il librettista tedesco deve infatti tradurre sia recitativi che arie adeguandoli alla musica originale di Steffani secondo una tecnica analoga al *contrafactum* (anche Hirschmann nel suo già citato articolo parla di *Kontrafaktur*), normalmente usato nel Sei e Settecento per reimpiegare musica profana in un contesto sacro (si pensi al *Pianto della Madonna* di Claudio Monteverdi, che riprende la musica del *Lamento d'Arianna* con un nuovo testo): egli rispetta così il più possibile le strutture metriche e il contenuto delle frasi tradotte. Spesso riesce persino a mantenere le figure retoriche, perlomeno adattandole a quelle più in uso nella poesia tedesca del tempo: Fiedler, infatti, oltre a essere traduttore era anche autore in proprio di libretti, ed era quindi consapevole dello stile dell'epoca. Non solo: egli riesce addirittura a rispettare i parametri di cantabilità di un'aria tipica del Sei e Settecento, evitando vocali 'proibite' e mantenendo un colore vocalico vicino all'originale nei punti focali della composizione, spesso però a scapito della componente semantica. La sfida più difficile in assoluto, quella dei recitativi, viene affrontata con un interessante espediente, quello della flessibilità ritmica del basso continuo che viene 'stirato' e 'compresso' per aggiustare la ritmica delle parole. Una domanda aperta rimane chi fosse l'autore di queste modifiche musicali: non ipotizzerei che Steffani stesso se ne fosse incaricato, piuttosto forse qualche musicista locale amburghese coinvolto nella produzione operistica. Questo approccio in relazione ai recitativi è radicalmente diverso da quello di tante traduzioni cantabili del Sette e Ottocento. In epoche successive, infatti, i traduttori talora rinunciano completamente al mantenimento dei recitativi trasformandoli in dialoghi in prosa; scelta questa senz'altro di comodo, ma favorita anche da determinati generi operistici quali l'*opéra-comique* e il *Singspiel* (e forse è sintomatico che le due opere scelte da Kaindl nel già citato *Die Oper als Textgestalt* afferiscano esattamente a questi due generi nella loro versione tedesca). In altri casi, invece, mantengono i recitativi nella loro veste musicale originale (al netto di possibili tagli, naturalmente), ma senza i processi di 'stiramento' e 'compressione' dell'accompagnamento che si possono osservare in *Alcibiades*. Queste libertà nei confronti della musica diverranno poi nel Novecento inaccettabili, come Kurt Honolka afferma lapidario: "Il comandamento supremo è il seguente: la partitura non si tocca" ("Das oberste Gebot: der Notentext ist unantastbar"; Honolka 1978, 31).

In conclusione si può affermare che queste traduzioni rappresentano un modello davvero raro per l'epoca, che dovrebbe stimolare ulteriori ricerche non solo dal punto di vista storico-descrittivo ma anche fornire spunti di riflessione per i moderni traduttori di opera barocca italiana e insegnarci ad apprezzare la qualità di certe traduzioni tedesche che non meritano certo di essere stigmatizzate con l'etichetta denigratoria di *Operndeutsch*.

Note

- 1 Livio Marcaletti è assistente universitario postdottorale alla Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung. Il presente articolo si fonda sulle ricerche compiute nell'ambito dell'*Einzelprojekt* FWF P 32865 *Italienische Oper in deutscher Übersetzung (1600-1750)*, a cui lavorano Livio Marcaletti e Iseult Grandjean.
- 2 Utilizzando l'esempio delle opere viennesi di Nicolò Minato e Antonio Draghi, Norbert Dubowy sottolinea che i libretti, in quanto materiale di propaganda, potevano circolare molto più facilmente delle partiture al di fuori della corte imperiale; ipotizza addirittura una sorta di 'copyright' da parte del mecenate, una sorta di 'divieto di circolazione'.
- 3 In questo caso l'avverbio "schlecht" non significa 'male' come nel tedesco moderno, ma piuttosto 'semplicemente'. Si veda la spiegazione del termine che si dà nel *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm: il significato base è quello di 'dritto' ('gerade') in contrapposizione a 'curvo' ('krumm'); per estensione si indica al numero 8 del lemma il significato di 'semplice' ('einfach') (per la versione digitalizzata del dizionario si veda <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=S10832>; consultazione 20.06.2025).
- 4 È interessante notare che un altro 'segretario della lingua italiana', quello della corte di Ansbach intorno al 1700, era un tedesco, un certo Johann Christian Rau, che aveva non solo competenze tali da tradurre anche libretti (sua la traduzione del libretto del *Narciso* di Apostolo Zeno messo in musica da Francesco Antonio Pistocchi e rappresentato nel 1697 a corte), ma era anche cantante e maestro di cappella (Dubowy 1995). Sembra dunque non infrequente che compiti amministrativi e musicali potessero afferire alla stessa persona.
- 5 A mio parere questo può essere considerato un segnale del fatto che le traduzioni spesso fossero scritte a vantaggio del pubblico femminile meno versato nell'italiano rispetto al pubblico maschile di corte. Anche la traduzione tedesca del *Cajo Fabrizio* di Johann Adolph Hasse per la corte di Dresda (1734) contiene una prefazione in cui l'anonimo traduttore si rivolge al pubblico femminile, quasi scusandosi di dover partire dal presupposto che le lettrici non sappiano necessariamente l'italiano e abbiano bisogno di una traduzione tedesca.

Bibliografia

- Agnetta, Marco: *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim: Olms, 2017.
- Ahrendt, Rebekah: *A Second Refuge: French Opera and the Huguenot Migration, c. 1680 - c. 1710*. Dissertation. University of Berkeley 2011.
- Anheisser, Siegfried: *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts*. Emsdetten: Lechte, 1938.
- Apter, Ronnie / Herman, Mark: *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London: Bloomsbury, 2016.

- Bahr, Carolin: *Grand Opéra an deutschen Hoftheatern (1830-1848). Studien zu Akteuren, Praktiken und Aufführungsgestalten*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017.
- Croll, Gerhard: *Agostino Steffani: Musiker, Politiker und Kirchenfürst*. Wien: Hollitzer, 2018.
- Curzon, Catherine: *Queens of Georgian Britain*. Barnsley: Pen & Sword History, 2017.
- Dubowy, Norbert: "Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli: Fakten und Interpretationen zu Ansbachs 'italienischer Periode'". In: Brusniak, Friedhelm (ed.): *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*. Köln: Studiopunkt-Verlag, 1995, 73-95.
- Dubowy, Norbert: "Opere di Draghi in Italia?". In: Sala, Emilio (ed.): *"Quel novo Cario, quel divin Orfeo". Antonio Draghi da Rimini a Vienna; atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrate, 5-7 ottobre 1998)*. Lucca: LIM, 2000, 225-252.
- Fiedler, Gottlieb: *Der / In seiner Freyheit / vergnügte / ALCIBIADES / In einem / Singe=Spiel / Auff / dem Hamburgischen Schau=Platz / vorgestellt. / Im Jahr 1697*. [Hamburg]: [s. n.], 1697.
- Hatton, Ragnhild: *George I Elector and King*. New Haven: Yale, 2001.
- Hirschmann, Wolfgang: "Steffanis Rezitativ – ein Modell für deutsche Komponisten?". In: Kaufold, Claudia et al. (ed.): *Agostino Steffani: Europäischer Komponist*. Göttingen: V&R Unipress, 2017, 295-312.
- Honolka, Kurt: *Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978.
- Jacobshagen, Arnold: "Händels Countertenöre und die historische Aufführungspraxis". In: *Archiv für Musikwissenschaft* 68,2 (2011), 104-120.
- Kaindl, Klaus: *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- Kanduth, Erika: "L'italiano lingua familiare e lingua ufficiale alla Corte imperiale nel Seicento". In: Brugnolo, Furio / Orioles, Vincenzo (ed.): *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. Vol. 1. Roma: Il Calamo, 2002, 137-149.
- Kaufold, Claudia / Strohmman, Nicole K. / Timms, Colin (ed.): *Agostino Steffani: Europäischer Komponist*. Göttingen: V&R Unipress, 2017.
- Kiupel, Birgit: *Zwischen Krieg, Liebe und Ehe. Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678-1738)*. Wiesbaden: Springer, 2010.
- Lefevere, André: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.
- Maul, Michael: "The Development of Opera in the German Countries". In: Waeber, Jacqueline (ed.): *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, 286-311.
- Mauro, Ortensio: *La libertà contenta / DRAMA / per il Theatro di Hannover / M DC XCIII* ([Hannover]: [s. n.], 1693).
- Miehling, Klaus: "Aussprache". In: Seedorf, Thomas (ed.): *Handbuch Aufführungspraxis. Sologesang*. Kassel: Bärenreiter, 2019, 46-49.
- Netto, Anisha: *Singspiel as Practice: Italian Opera in German Translation 1783-1800*. Dissertation. University of Southampton 2023.

- Neubacher, Jürgen: "Drei wieder zugängliche Ariensammelbände als Quellen für das Repertoire der Hamburger Gänsemarkt-Oper". In: Marx, Hans-Joachim (ed.): *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs von Mittelalter bis in die Neuzeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, 195-206.
- Noe, Alfred: *Die italienische Literatur in Österreich*. Teil I: *Von den Anfängen bis 1797*. Wien: Böhlau, 2011.
- Owens, Samantha: *The Well-Travelled Musician. John Sigismond Cousser and Musical Exchange in Baroque Europe*. Woodbridge: Boydell, 2017.
- Postel, Christian Heinrich: *Diogenes cynicus: In einem Singe-Spiel dargestellt*. Hamburg: s.n., 1691.
- Rędzioch-Korkuz, Anna: "Constraints on Opera Surtitling: Hindrance or Help?". In: *Meta* 63,1 (2018), 216-234.
- Scheitler, Irmgard: "Martin Opitz und Heinrich Schütz: *Dafne* – ein Schauspiel". In: *Archiv für Musikwissenschaft* 68,3 (2011), 205-226.
- Schneider, Herbert: "Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus". In: Lüsebrink, Hans-Jürgen / Reichardt, Rolf / Keilhauer, Annette / Nohr, René (ed.): *Kulturtransfer im Epochenumbruch – Frankreich-Deutschland 1770-1815*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1997, 593-676.
- Schneider, Herbert / Wild, Nicole (ed.): *Die Opéra Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*. Hildesheim: Olms, 1997.
- Schneider, Herbert: "Zu den deutschen Übersetzungen von Meyerbeers *Les Huguenots*". In: Betzwieser, Thomas (ed.): *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*. München: Ricordi, 2005, 347-376.
- Schneider, Herbert: "Probleme der Textvertonung und Opernübersetzung am Beispiel des *Prophète*". In: Brzoska, Matthias (ed.): *Giacomo Meyerbeer: Le prophète. Edition, Konzeption, Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress, actes du colloque international, 13. - 16. Mai 2007, Folkwang Hochschule Essen-Werden*. Hildesheim: Olms, 2009, 395-413.
- Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tübingen: Schneider, 1985.
- Strohm, Reinhard: "Agostino Steffani und die Oper in Deutschland". In: Kaufold, Claudia et al. (ed.): *Agostino Steffani: Europäischer Komponist*. Göttingen: V&R Unipress, 2017, 55-66.
- Timms, Colin: *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Timms, Colin: "Steffani und Händel als Komponisten für Hannover und London". In: *Händel-Jahrbuch* 61 (2015), 13-37.
- Wolff, Hellmuth Christian: *Die Barockoper in Hamburg, 1678-1738*. Wolfenbüttel: Möser, 1957.