

delle pause, riassetto dell'accentazione del testo in rapporto ai tempi forti e deboli della battuta, strategica scelta della formula cadenzale) ma anche nelle arie ove se non nell'invenzione - volendo vedere nella scrittura metastasiana un forte condizionamento ritmico e sonoro della fantasia del compositore - certamente nell'elaborazione del brano e nella conseguente manipolazione del testo venne esercitata la scelta, che fu esclusiva del musicista, delle frasi o dei lemmi da ripetere, dei versi da valorizzare o trascurare, della sintassi da riordinare o da inventare *ex novo*. In questo senso il testo metastasiano risulta un punto di partenza non vincolante, un oggetto neutro e cristallizzato che nelle mani del compositore si liquefa e si sminuzza, cresce e si vitalizza, si modifica nell'equilibrio sintattico e semantico, vede accentuate talune porzioni e zone rispetto ad altre.

Ecco, ad esempio, cosa può accadere alla regolare sequenza di quartine di senari dell'aria «Se cerca, se dice» (*Olimpiade*, II, 10) ove Megacle invia, tramite Licida, l'estremo saluto ad Aristeo:

<p>Metastasio</p> <p>Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?», «l'amico infelice - rispondi - mori». Ah! no, si gran duolo non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo parti». Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre, lasciarlo così!</p>	<p>Caldara (1733) (I) Allegro, C, mi min.</p> <p>Se cerca, se dice: «l'amico dov'è? dov'è?», «l'amico infelice, l'amico infelice - rispondi, rispondi - mori». Ah! no, si gran duolo non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo, piangendo parti». Ah senti, se cerca «dov'è l'infelice?», ah! senti, se dice: «l'amico dov'è?» Rispondi, ma senti, rispondi così: «parti l'infelice piangendo parti». Amico rispondi, rispondi per me, ma senti, ma solo rispondi: «parti», rispondi: «parti, parti». Che abisso di pene lasciare il suo bene, lasciarlo per sempre, per sempre, lasciarlo così, lasciarlo così!</p>	<p>Vivaldi (1734) (II) Andante, 3/8, sol min.</p> <p>Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?», «l'amico infelice - rispondi - mori, mori - rispondi - mori». Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?, dov'è?», «l'amico infelice, l'amico infelice - rispondi - mori»; «l'amico infelice, l'amico infelice - rispondi - mori, mori - rispondi - mori». Ah! no, Ah! si gran duolo non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo, piangendo parti». Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?», «l'amico infelice - rispondi - mori». Ah! no, «l'amico infelice - rispondi - parti». Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre, lasciarlo così! Se dice «dov'è?» «l'amico infelice - rispondi - mori». Se cerca «dov'è?» rispondi «mori».</p>
---	--	---

(I) Vienna, Teatro della Favorita (prima esecuzione del dramma metastasiano); trascrivo dal MS A-Wn 17164 pubblicato in facsimile in *Italian Opera 1640-1770*, a cura di Howard Mayer Brown, Garland, New York-Londra, 1979, cc. 71v-74v.

(II) Venezia, Teatro Sant'Angelo; trascrivo da Eric Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi 1727-1738*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1981, II, pp. 152-57. Sull'aria vd. ivi, I, pp. 139-140.

Pergolesi (1735) (III)
Allegro, 2/4, si bem.

Se cerca, se dice:
«l'amico dov'è? dov'è? dov'è?»
«l'amico infelice -
rispondi - mori, - rispondi - mori».
Ah! no si gran duolo
non darle per me:
rispondi, ma solo,
«piangendo parti, piangendo parti».
Se cerca l'amico
rispondi «mori»,
se dice «dov'è?»
rispondi «mori».
Ah! no, no, senti [2 volte]
rispondi, ma solo,
«piangendo parti, piangendo parti».
Che abisso di pene
lasciare il suo bene
lasciarlo per sempre
lasciarlo così, lasciarlo così!

Galuppi (1747) (IV)
[Andante], 2/4, mi bem. magg. -
Presto, C

Se cerca, se dice:
«l'amico dov'è?, l'amico dov'è?»
«l'amico infelice -
rispondi - mori, - rispondi - mori».
Ah! no si gran duolo [2 volte]
non darle per me:
l'amico se cerca
rispondi, rispondi, ma solo,
«piangendo parti».
Se cerca, se dice l'amico
rispondi, ma solo,
«piangendo parti». [3 volte]
Se cerca, se dice
«l'amico dov'è?»
«l'amico infelice, infelice -
rispondi - mori, rispondi - mori».
Ah! no, no, senti [2 volte]
non darle si gran duolo,
non darle per me.
Se cerca l'amico
rispondi, rispondi, ma solo,
«piangendo parti».
Ah! no, no, senti [2 volte]
Se cerca l'amico
rispondi, rispondi, ma solo,
«piangendo parti». [4 volte]
Che abisso di pene [3 volte]
lasciare il suo bene [3 volte]
lasciarlo, lasciarlo così [2 volte]
Licida, ah! senti, ah! no.
Che abisso di pene [2 volte]
lasciare il suo bene
lasciarlo così.
Che abisso, che abisso di pene [2 volte]
lasciare il suo bene
lasciarlo così! [3 volte]

Anfossi (1774) (V)
Andante espressivo con moto, mi
bem. magg.

Se cerca, se dice:
«l'amico dov'è?, l'amico dov'è?»
«l'amico infelice -
rispondi - ... mori». [2 volte]
Ah! no, si gran duolo
non darle per me,
no, non darle per me:
rispondi, ma solo,
«piangendo, piangendo parti»,
ma solo rispondi
«piangendo, piangendo parti».
Che abisso di pene
lasciare il suo bene
lasciarlo per sempre! [2 volte]
lasciarlo così!
lasciarlo così! [2 volte]
Licida, Licida senti, ah! senti
se cerca l'amico
rispondi - ... mori».
Ah! no si gran duolo
non darle per me,
no, non darle
non darle per me:
rispondi, ma solo,
«piangendo parti»,
«piangendo, piangendo parti».
Ah! no, ah! no,
senti, ah! senti.
Che abisso di pene
lasciare il suo bene
lasciarlo per sempre! [2 volte]
lasciarlo così!
lasciare il suo bene [2 volte]
lasciarlo per sempre
lasciarlo, lasciarlo così! [2 volte]
lasciarlo così! [3 volte]

(III) Roma, Teatro Tordinona; trascrivo dal MS B-Bc 2287 pubblicato in facsimile in *Italian Opera 1640-1770*, a cura di Howard Mayer Brown, Garland, New York-Londra, 1979, pp. 245-56.

(IV) Milano, Teatro Ducale; trascrivo dal MS I-Mc Nosedà G 99 pubblicato in facsimile in *Italian Opera 1640-1770*, a cura di Howard Mayer Brown, Garland, New York-Londra, 1978, cc. 103r-110v.

(V) Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo; trascrivo da Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Gegenstände*, V, VI und VII Lieferung, Mannheim 1778, tabb. XX-XXVII (reprint Olms, Hildesheim New York, 1974, IV, pp. 80-87) ove l'aria di Anfossi è oggetto di comparazione con quella precedentemente citata di Galuppi pure ivi riprodotta (tabb. II-VI, reprint, pp. 62-66).

La versione di Caldara venne elaborata sotto la diretta supervisione di Metastasio a Vienna, quelle di Vivaldi, Pergolesi, Galuppi e Anfossi sono alcune delle numerose composte in Italia per le stagioni operistiche dei teatri venali. La manipolazione realizzata da Caldara appare più concentrata e razionalmente elaborata, quella di Vivaldi pare conseguire esiti di più esteriore tragicità (insistenza sulla cruda risposta «mori» da dare alla prevedibile inchiesta di Aristeo) mentre Pergolesi (sottolineatura della risposta pietosa «piangendo parti») imprime all'aria una svolta verso un registro patetico raccolto, assieme a suggerimenti ritmici

Impresario in the Early Eighteenth Century, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 1994, pp. 198-99); nel 1774, a Torino, con una delibera della Società di Cavalieri responsabile del Teatro Regio si scelsero «opera prima, *Andromaca* dell'Apostolo Zeno, non più fatta dal 1749. Opera seconda di *Dario* [*Disfatta di Dario* di Giovanni Masi] mai recitata in questo teatro. [...] Per maggior commodo dell'elezione de' drammi sarebbe in senso di far acquisto di una raccolta d'opere drammatiche al prezzo di soldi 10 caduna» (cfr. Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, vol. I della *Storia del Teatro Regio di Torino*, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, p. 363).

La questione trova conferma anche se osservata da un'altra angolazione. Oltre a ragioni di ordine ideologico, estetico o pratico, talune delle quali già indicate, a garantire vasto e duraturo successo ai drammi metastasiani – nella forma delle numerose varianti musicali che ciascuno di essi ebbe – fu un costume professionale profondamente difforme dall'odierno sistema di produzione e consumo operistici: la facilità che i cantanti dell'epoca ebbero nell'interpretare nuove musiche per lo stesso ruolo metastasiano una volta memorizzate: il testo: «il loro [dei cantanti] bagaglio fisso erano i versi, in primo luogo quelli delle arie, mentre la musica era soltanto una veste momentanea, che si cambiava per lo stesso motivo per cui si preferiva esibirsi in ogni teatro con un costume nuovo» (Reinhard Strohm, *L'Alessandro nell'Indie di Metastasio e le sue prime versioni musicali*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 165).

Si osservi la seguente tabella:

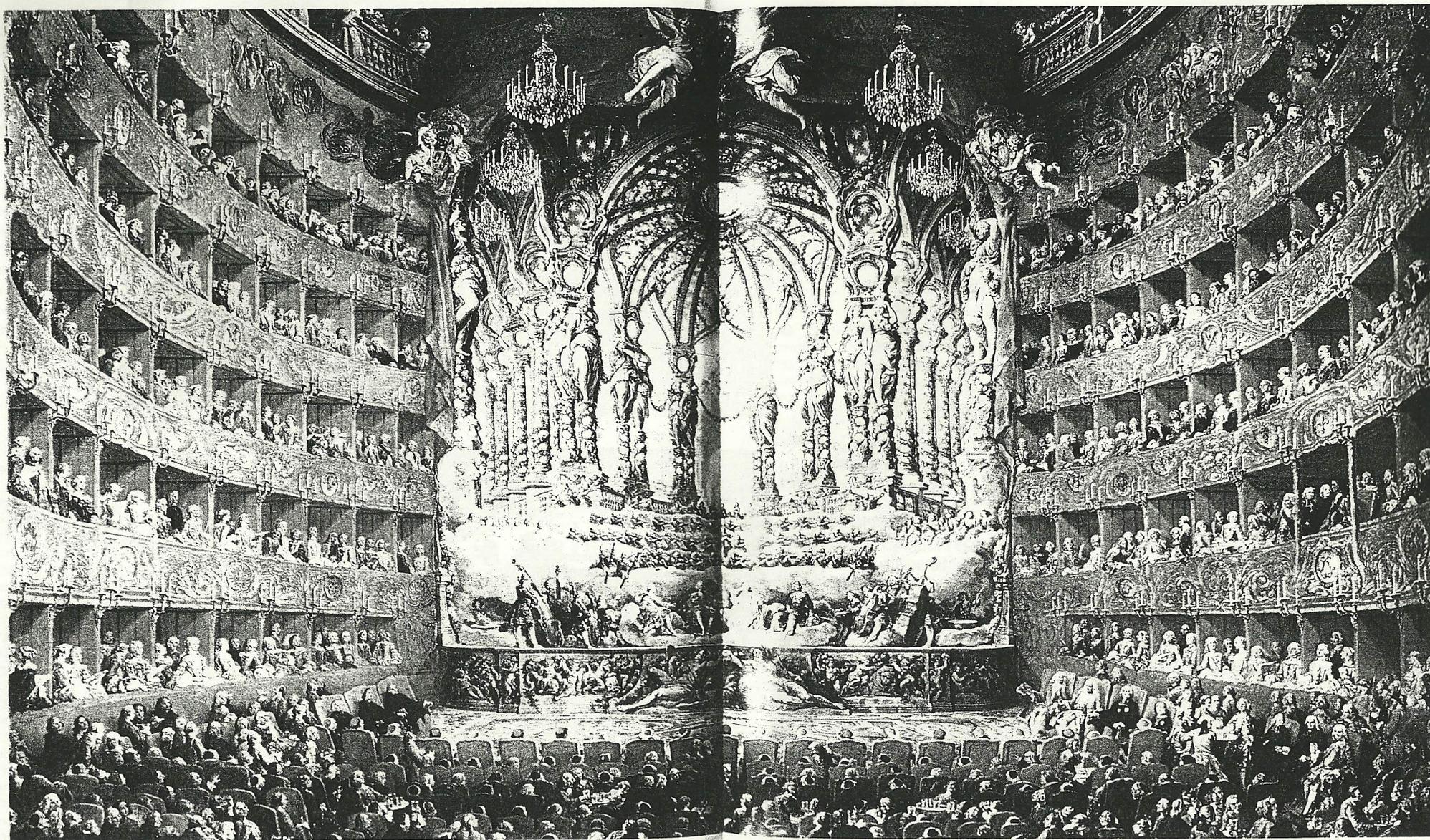
Didone abbandonata (alcune rappresentazioni, 1724-1753: cantanti ricorrenti)

Anno-stagione	Città-teatro	Compositore	Didone	Enea	Jarba	Selene	Araspe	Osmida
1724 Carnevale	Napoli-S. Bartolomeo	Sarri	Bulgarelli	Grimaldi	Merighi		Fabbi	
1725 Carnevale	Firenze-Pergola	?			Pinacci		Croci	
1725 Carnevale	Venezia-S. Cassiano	Albinoni	Bulgarelli	Grimaldi			Gizzi	Baratti
1725 Primavera	R. Emilia-Pubblico	Porpora	Bulgarelli	Grimaldi	Pinacci		Gizzi	Ottini
1726 Carnevale	Roma-Alibert	Vinci			Berensstadt		Gizzi	
1726 Autunno	Crema-Nuovo	Albinoni			Croci			
1727 Carnevale	Torino-Regio	Sarri	Merighi					Ottini
1729 Carnevale	Milano-Ducale	?			Pinacci			
1730 Carnevale	Venezia-S. Giov. Gr.	Sarri		Grimaldi				Baratti
1732 Carnevale	Roma-Alibert	diversi			Berensstadt			
1735 Carnevale	Firenze-Pergola	?	Visconti					Ottini
1735 Primavera	Bologna-Formagliari	Schiassi		Fabbi	Minelli	Baratti		

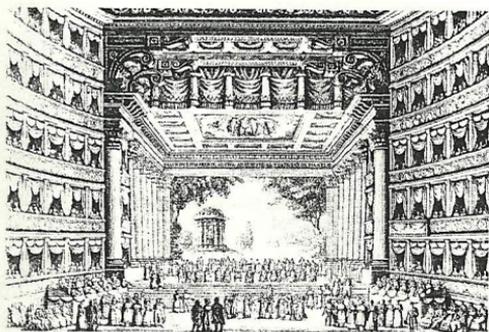
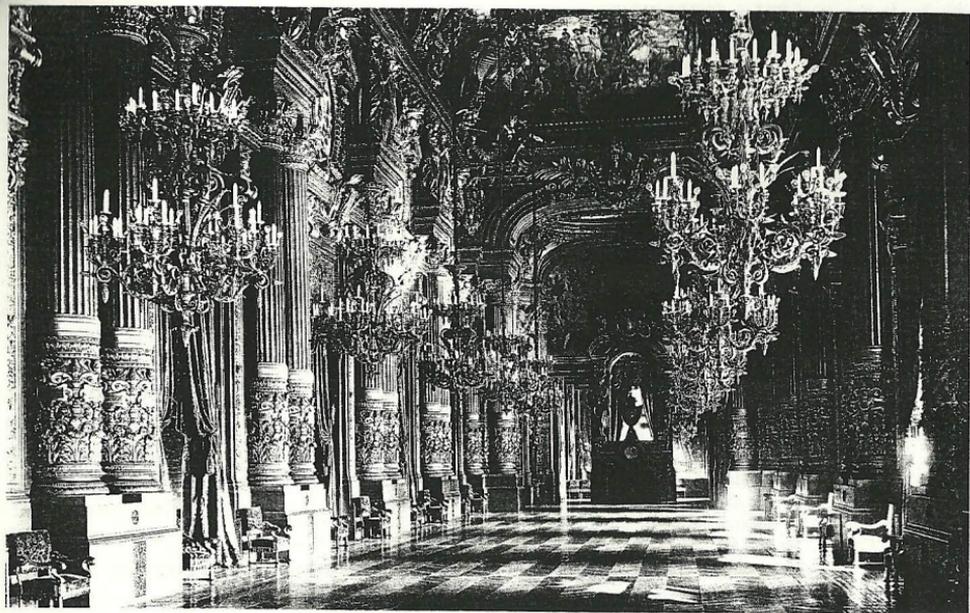
Anno-stagione	Città-teatro	Compositore	Didone	Enea	Jarba	Selene	Araspe	Osmida
1737	Londra-Covent Garden	?		Conti				
1739 Carnevale	Milano-Ducale	Duni	Visconti		Pinacci	Baratti		
1739 Primavera	Padova-Obizzi	Lampugnani	Visconti	Conti				
1741	Lisbona-Nuovo	Di Capua			Fabbi			
1741 Carnevale	Venezia-S. Giov. Gr.	Bernasconi		Nicolini	Pinacci			
1742 Autunno	Alessandria-Solerio	Lampugnani		Nicolini				
1745 Estate	Crema	Lampugnani		Nicolini				
1745 Estate	Fano-Fortuna	Aurischio		Conti				
1748	Brescia-Erranti	Chiarini	Baratti					
1748 Carnevale	Genova-Falcone	?			Fabbi			
1752 Carnevale	Livorno-S. Sebastiano	Ziglioli			Raaf			
1753	Salvaterra-Reale	Perez		Conti	Raaf			

È evidente, da questo quadro sinottico pur largamente incompleto, la reciproca irrelazione fra circolazione delle partiture e dei cantanti: le prime non sembrano dipendere che in minima parte dal movimento dei secondi i quali, come osservato, denotano un attaccamento assai più saldo alla dimensione verbale che a quella musicale dei loro ruoli. Esempio il caso di Marianna Bulgarelli e Nicola Grimaldi, creatori dei ruoli di Didone ed Enea nel 1724 a Napoli, che nel giro di tre consecutive stagioni mutarono tre volte di abito musicale, come pure quello di Giovanni Battista Pinacci e Gioacchino Conti che cantarono nella *Didone* non meno di quattro volte in un lasso di tempo piuttosto ampio (rispettivamente 1729-39 e 1737-53) interpretando ogni volta lo stesso ruolo (Jarba l'uno, Enea l'altro) e sempre con musiche diverse. Questa prassi indica con evidenza l'importanza rilevante e particolare che per il pubblico del tempo rivestiva il dramma nella sua dimensione verbale e letteraria; esso, già letto o già visto, apparteneva al vissuto culturale dello spettatore che andava, o tornava, a godersi lo spettacolo concentrando di volta in volta l'attenzione sulla nuova musica e sui diversi cantanti: ciò rappresentava per lui qualcosa di simile a quel che, per lo spettatore di oggi, rappresenta il nuovo allestimento o la nuova regia di una *pièce* già nota. Per il pubblico settecentesco, il dramma, la vicenda e le sue componenti ideologiche e/o sentimentali rappresentano la costante, la tradizione culturale, la norma su cui valutare le varianti e le devianze costituite dalle numerose proposte musicali dei compositori e dalle interpretazioni dei cantanti, l'orizzonte d'attesa entro cui gli autori e gli esecutori della musica esercitavano il loro arbitrio creativo.

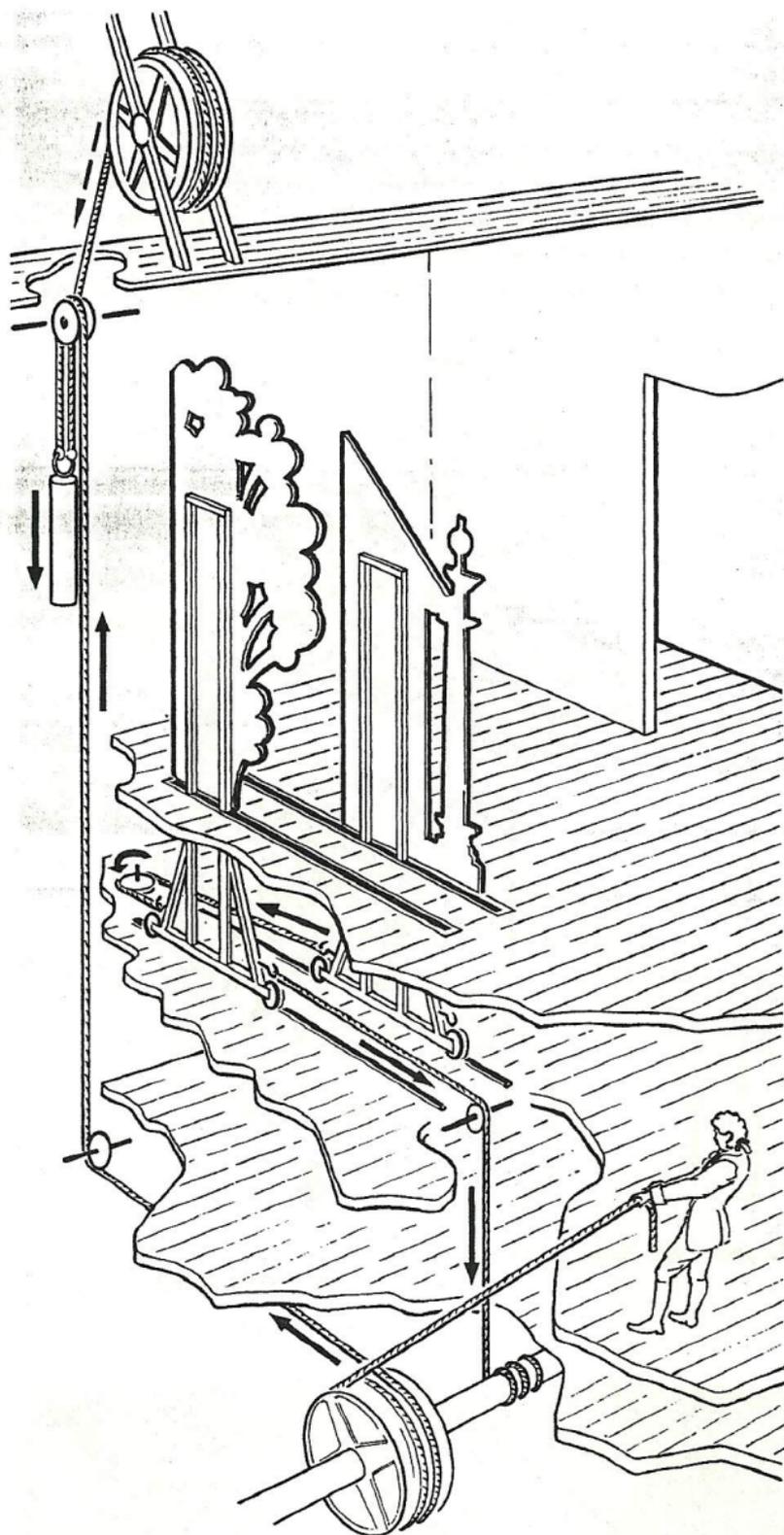
La priorità dell'elemento letterario nello spettacolo d'opera seria di conio metastasiano è un aspetto di quella «dittatura della parola» che Metastasio sottilmente impose al costume teatrale del suo tempo: «L'esecuzione d'un dramma è difficilissima impresa, nella quale concorrono tutte le belle arti, e queste, per assicurarne, quanto è possibile, il successo, convien



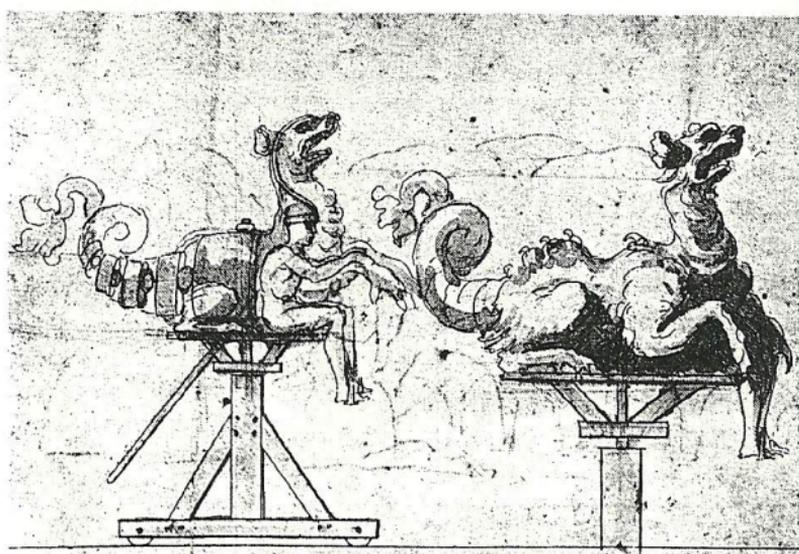
Rappresentazione de *La contesa dei Numi* di Leonardo Vinci a Roma nel novembre 1729. Dipinto di Giovanni Paolo Pannini (PARIGI, MUSEE DU LOUVRE).



Il foyer del Théâtre de l'Opéra di Parigi e, in basso, L'interno del Teatro alla Canobbiana di Milano.

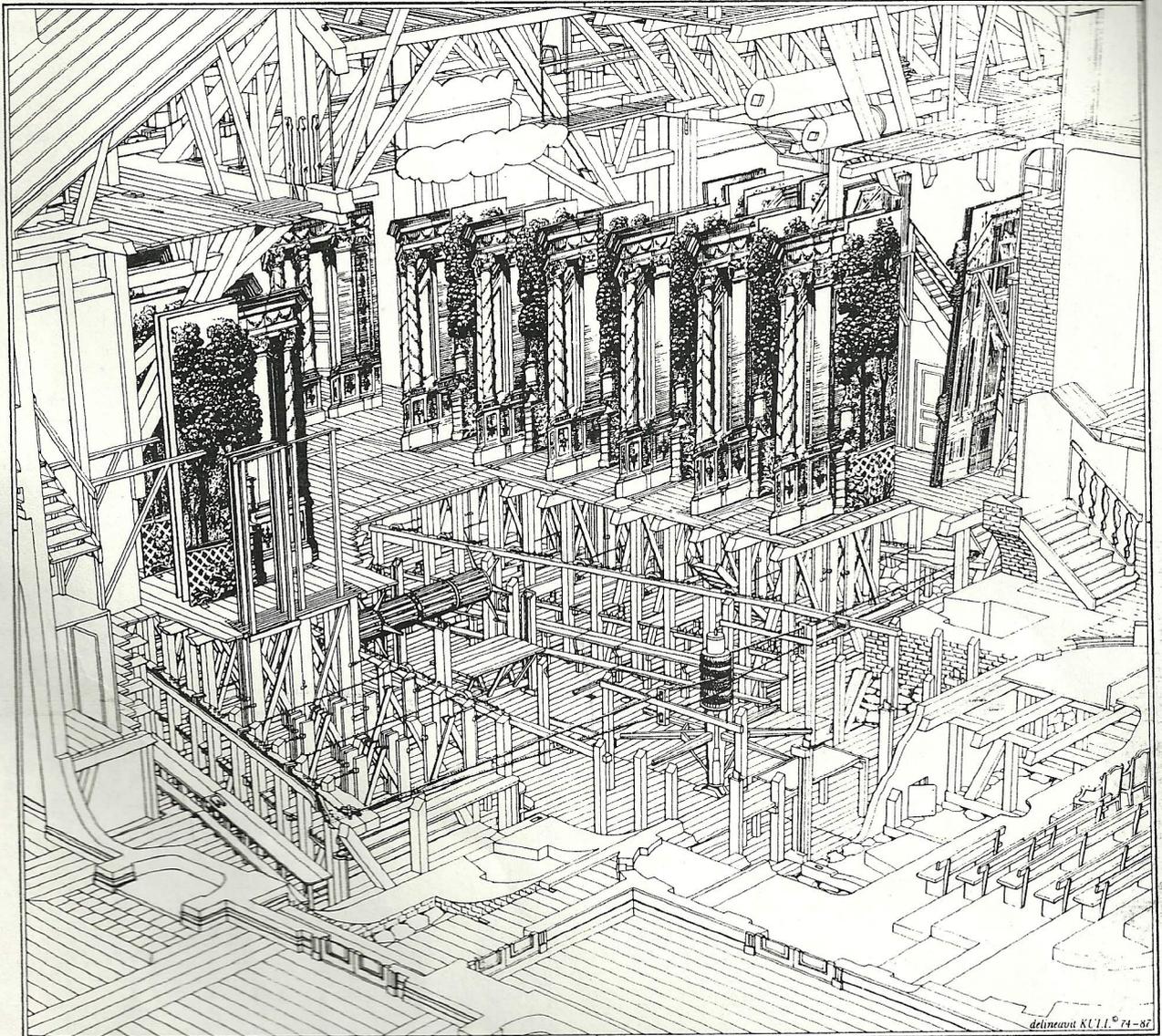
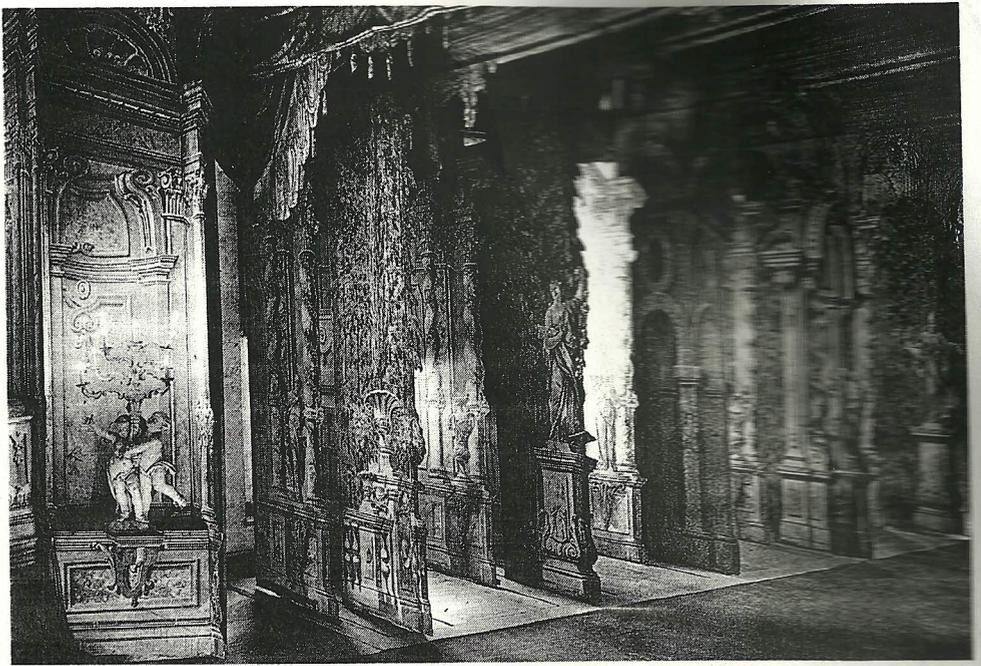


3. Diagram showing the pole-and-carriage, or pole-and-chariot system for changing wings and shutters

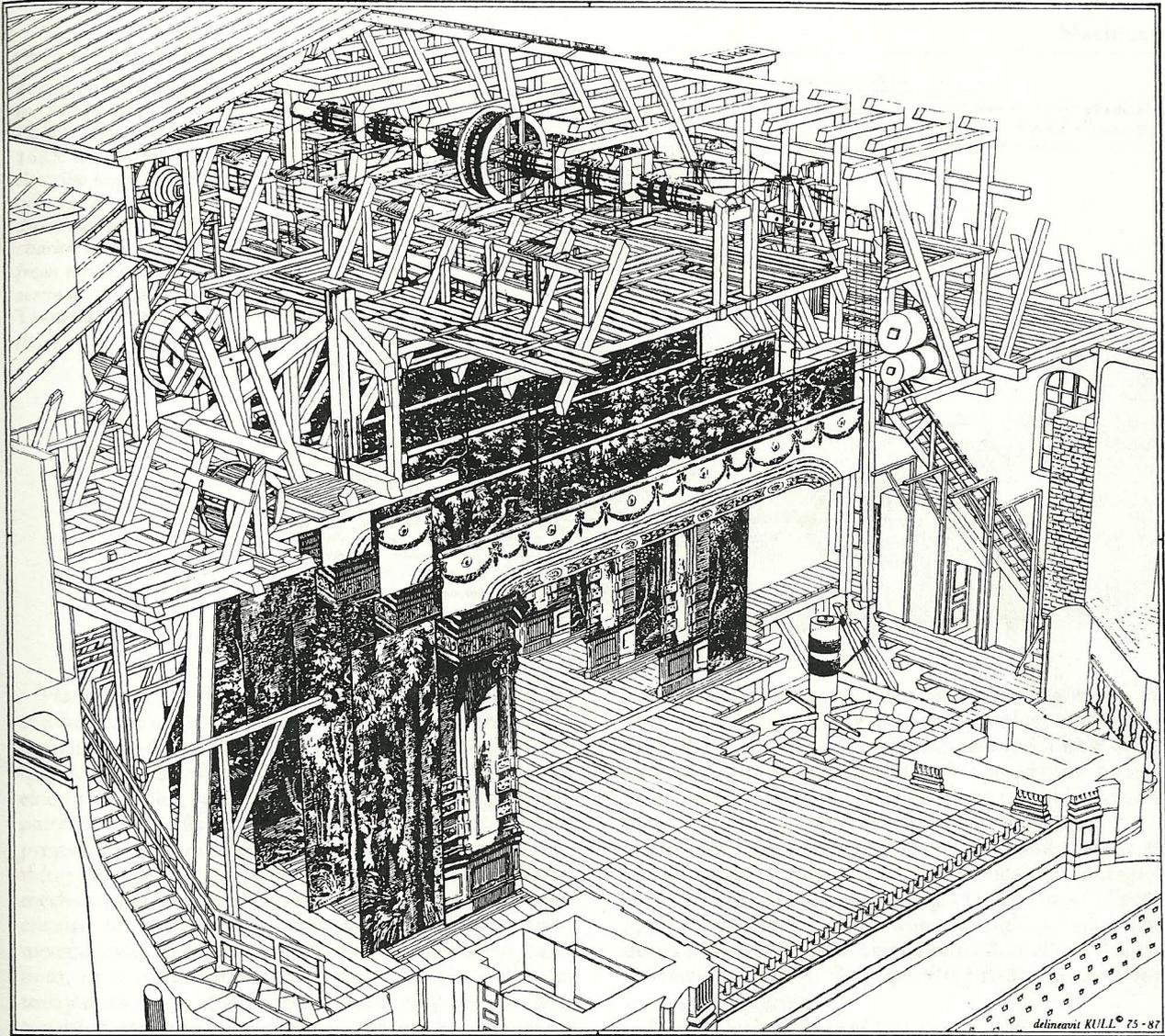


4. French dragon machine on wheels: drawing, 17th century

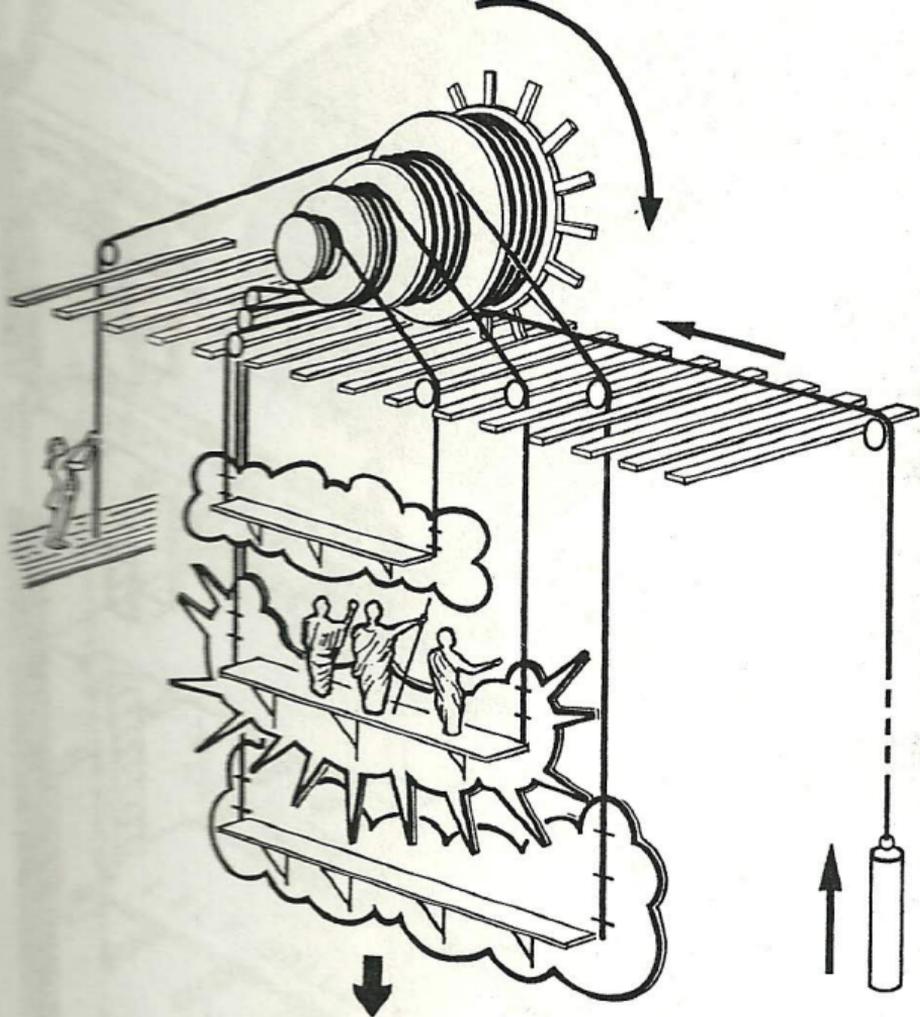
1. Two sets of painted scenery flats (a park setting on stage, an interior off stage), designed by Jan Wetschel and Leo Märkl, standing in grooves on the stage of the theatre (1767) at Český Krumlov, southern Bohemia



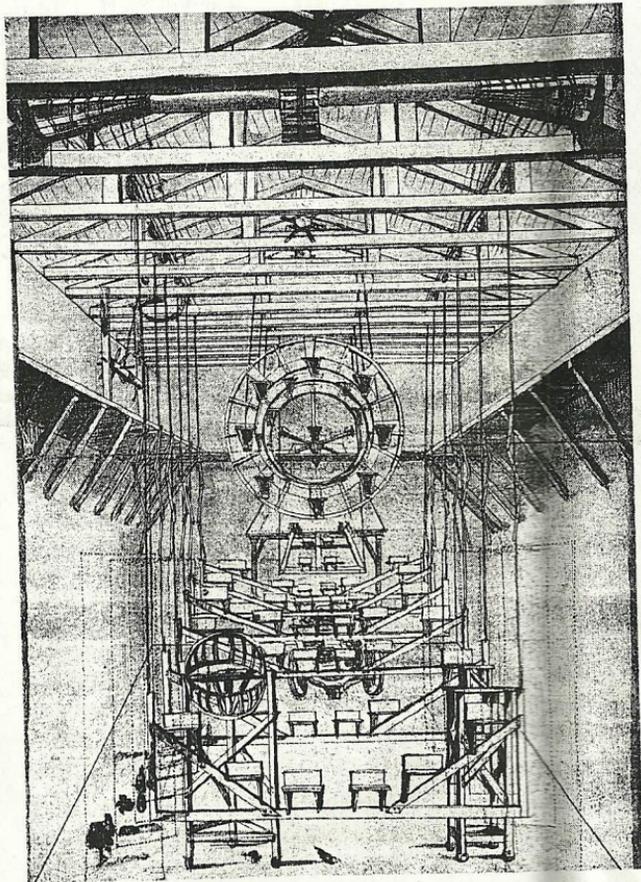
2. Cutaway diagram through the stage of the Drottningholm court theatre (1766) showing the machinery below stage for changing the wing flats: drawing by Gustaf Kull



5. Diagram of the Drottningholm court theatre (1766) showing the machinery in the roof space for raising and lowering the hanging borders: drawing by Gustaf Kull



6. Diagram of a rigging device for raising and lowering a cluster of clouds forming a 'glory'



7. Decorated (left) and undecorated (right) 'glory' machinery (possibly designed by Francesco Santurini) for Legrenzi's *'Germanico sul Reno'* in the original production at the Teatro S Salvatore, Venice, 1676: drawing