



Corso di dottorato di ricerca in

Storia dell'arte, cinema, media audiovisivi e musica

33° Ciclo

"Tempi di mezzo" settecenteschi:
la dinamicizzazione nelle arie del tardo XVIII secolo

Dottorando
Paolo De Matteis

Supervisore
Prof. Saverio Lamacchia

**Anno
2021**

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
1. PRIMA DEL RONDÒ	
1.1 Schegge metastasiane	p. 19
1.1.1 <i>Olimpiade</i>	p. 19
1.1.2 “Violette metastasiane”, o sia la “Gran Scena” di Berenice	p. 25
1.2 I drammi di Mattia Verazi	p. 34
1.3 La dinamicizzazione nelle arie degli anni Settanta	p. 41
1.3.1 “Controscena”: una digressione lessicologica	p. 43
1.3.2 Controscena e rivolgimento	p. 46
1.3.3 Arie d’eccezione	p. 51
2. L’EPOCA DEI RONDÒ	
2.1 Dal <i>rondeau</i> al rondò	p. 55
2.2 Il primo rondò vocale bipartito	p. 61
2.3 Il rondò bipartito: una storia culturale	p. 63
2.4 Le forme dell’aria tardo-settecentesca	p. 73
2.5 Drammaturgia e morfologia del rondò bipartito	p. 78
2.5.1 Dinamicizzazione	p. 86
2.5.2 Musica e poesia	p. 99
2.5.3 Ponti e cabalette	p. 102
2.6 La dinamicizzazione nelle arie degli anni Ottanta	p. 113
2.6.1 Struttura drammaturgica ternaria: arie in due o tre movimenti	p. 113
2.6.2 Struttura drammaturgica quaternaria: arie in tre o più movimenti	p. 118
2.6.3 Arie d’eccezione con doppia stretta	p. 125
2.7 Pertichini	p. 133

2.8 Intonazioni metastasiane	p. 144
2.9 Segnalazioni sonore	p. 161
3. L'INIZIO DELL'INTERREGNO	
3.1 Un'introduzione	p. 169
3.2 Drammaturgia dei "tempi di mezzo"	p. 174
3.2.1 Situazioni drammatiche	p. 174
3.2.2 Unità dinamiche	p. 177
3.3. Le forme	p. 179
3.3.1 Rondò e arie bipartite	p. 179
3.3.2 Arie tripartite	p. 185
3.3.3 Arie multisezionali	p. 191
3.3.4 Arie d'eccezione	p. 192
3.4 Tempi di mezzo settecenteschi: casi di studio	p. 202
3.4.1 Le opere di morte: due "cavatine" di Sografi per Maria Marchetti Fantozzi	p. 202
3.4.2 Due giuramenti solenni: l' <i>Amleto</i> di Foppa-Andreozzi e la <i>Merope</i> di Nasolini	p. 207
3.4.3 Due ritrovamenti: <i>Merope</i> e <i>Le feste d'Iside</i> di Nasolini	p. 214
3.4.4 L'agnizione di Artemisia	p. 222
3.4.5 <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> di Sografi-Cimarosa	p. 225
3.4.6 <i>Gli Sciti</i> di Rossi-Mayr	p. 233
3.5 Ancora su ponti e cabalette	p. 236
3.6 Gli "altri" numeri: introduzioni, duetti, concertati	p. 241
CONCLUSIONI	p. 251
APPENDICE	p. 259
FONTI MUSICALI MANOSCRITTE	p. 273
FONTI MUSICALI A STAMPA	p. 283
LIBRETTI	p. 285
FONTI D'EPOCA	p. 295
BIBLIOGRAFIA	p. 298

Introduzione

Nell'arco dell'ultimo cinquantennio si è assistito a un proliferare di studi legati alla morfologia dell'opera italiana, specialmente ottocentesca; all'oggetto designato da quella famigerata ed efficacissima locuzione che prende il nome di "solita forma" sono stati dedicati fiumi di inchiostro dalla portata decisamente consistente. Pare del tutto inutile illustrare, in questa sede, caratteri e meccanismi di quella tacita impalcatura morfologica, pervasiva di pressoché tutti i numeri musicali del melodramma italiano ottocentesco: sarà sufficiente, dunque, soltanto un breve cenno alle principali tappe che ne hanno segnato storia e fortuna concettuale all'interno del dibattito musicologico.

Ad inaugurare tale dibattito, nel 1987, fu lo storico, celeberrimo articolo di Harold Powers,¹ seppur preceduto dagli importanti contributi di Philip Gossett e Julian Budden inerenti alle strutture formali rossiniane e verdiane.² Oltre a generare stimolanti e autorevoli critiche,³ il lavoro di Powers ha incentivato una gran quantità di studi che hanno contribuito ad affinare, arricchire e meglio definire l'apparato teorico della "solita forma": tra questi è necessario ricordare, quantomeno, gli scritti di Fabrizio Della Seta, Alessandro Roccatagliati, Saverio Lamacchia e Marco Beghelli.⁴

¹ HAROLD S. POWERS, "La solita forma" and "The Uses of Convention", in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani-Ricordi, 1987, pp. 74-109, anche in «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90; trad. it. "La solita forma" e "l'uso delle convenzioni", in *Estetica e drammaturgia della "Traviata". Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, a cura di Emanuele Ferrari, Milano, CUEM, 2001, pp. 11-66.

² PHILIP GOSSETT, *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, «Acta Musicologica», XLII, 1970, pp. 48-58; ID., *The "Candeur virginale" of "Tancredi"*, «The Musical Times», CXII, 1971, pp. 326-329; ID., *Verdi, Ghislanzoni and "Aida": The Uses of Convention*, «Critical Inquiry», I, n. 2, 1974, pp. 291-334. JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, vol. I (*From Oberto to Rigoletto*), London, Cassell, 1973; trad. it. *Le opere di Verdi*, vol. I (*Da Oberto a Rigoletto*), Torino, EDT, 1985, pp. 14-19.

³ Mi riferisco in particolare a ROGER PARKER, "Insolite forme" or Basevi's Garden Path, in *Verdi's middle period (1849-1859). Source studies, analysis, and performance practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago, Chicago University Press, 1997, pp. 129-146, anche in ID. *Leonora's Last Act*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 42-60; trad. it. "Insolite forme", o il sentiero nel giardino incantato di Basevi, in *Estetica e drammaturgia della "Traviata"* cit., pp. 67-96; PAOLO GALLARATI, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, «Il saggiautore musicale», XVI, n. 2, 2009, pp. 203-244.

⁴ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della musica», n. 9), pp. 68-75; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996 («Quaderni di Musica/Realtà», n. 37), pp. 201-231; SAVERIO LAMACCHIA, "Solita forma" del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il saggiautore musicale», VI, 1999, pp. 119-144; MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in

Nel corso degli ultimi vent'anni sono state pure compiutamente approfondite le origini della solita forma e i legami che essa intrattiene con la morfologia di fine Settecento; decisivi sono stati in tal senso gli studi di Marco Beghelli e Andrea Chegai sui rapporti che intercorrono fra aria multipartita ottocentesca e rondò vocale tardo-settecentesco,⁵ e perfino il cosiddetto "Interregno" – vale a dire i due decenni a cavallo fra Sette e Ottocento, sovente considerati una fase di transizione – periodo tradizionalmente negletto dalla storiografica operistica, ha iniziato ad assumere una fisionomia meno incerta: se non per merito di una singola trattazione sintetica ed esaustiva, grazie ad una serie di contributi fondamentali sulle diverse tipologie di numero operistico,⁶ che, illuminandosi vicendevolmente, contribuiscono a fornire una prima nitida visione d'insieme di quest'importante fase della storia dell'opera italiana, che ci appare, ora, tutt'altro che stagnante.

Il discorso intorno alla solita forma ottocentesca, dunque, è stato, da tempo, ampiamente sviscerato e parrebbe essersi esaurito; uno studio come quello che qui si vuole presentare potrebbe, pertanto, apparire alquanto anacronistico e innecessario; vi è tuttavia un elemento, legato agli albori di questa struttura formale, che non è stato ancora pienamente chiarificato.

Può darsi ormai per pacifico che la solita forma si sia sviluppata a partire da quella che nel secolo precedente era la grande aria di bravura del protagonista nell'opera seria, ossia il rondò vocale tardo-settecentesco. Nella sua struttura standard, codificata da Giuseppe Sarti intorno al 1777, il rondò presenta una forma bipartita e un testo poetico costituito da

Enciclopedia della musica, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. IV (*Storia della musica europea*), Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921.

⁵ MARCO BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta*, in «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 10-12 aprile 1997), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630; ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le "solite forme" dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il sagggiatore musicale», X, 2003, pp. 221-268.

⁶ A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., (sul rondò vocale); LORENZO MATTEI, «Sai tu come comincia il dramma?»: *sull'Introduzione con coro nell'opera seria in Italia (1778-1800)*, «Studi Musicali», XXXIV, n. 2, 2005, pp. 375-420 e ID., *Prime forme di una «proemiale cerimonia». Sull'Introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, «Il sagggiatore musicale», XIV, n. 2, 2007, pp. 259-304 (sull'introduzione); DANIELE CARNINI, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800-1813): il finale centrale*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2007 (sul finale centrale); ANDREA MALNATI, *La Gran Scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017 («Tesi rossiniane», n. 3) (sulla Gran Scena). A questi potrebbe aggiungersi anche lo studio di SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr, Rossini, and the Development of the Opera Seria Duet: Some Preliminary Conclusions*, in *I vicini di Mozart*, vol. I (*Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*), a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989, pp. 377-398, sebbene prenda in considerazione principalmente i duetti primo-ottocenteschi piuttosto che quelli di fine Settecento.

tre quartine, spesso di ottonari: in un primo tempo lento vengono, per solito, intonate le prime due quartine, mentre nel seguente tempo veloce trova posto l'ultima strofa, di cui il distico conclusivo viene utilizzato come *refrain* del secondo movimento. La successione di tempo lento e tempo veloce, caratteristica di questo tipo di aria, può essere, infatti, assimilabile al nucleo centrale della solita forma, costituito da cantabile e stretta. Le due strutture formali non si presentano però, per questo, indistinte: *uno* fra i caratteri che differenziano il rondò tardo-settecentesco dall'aria multipartita ottocentesca è la presenza, in quest'ultima, del *tempo di mezzo*, ossia di quella sezione "cinetica" intermedia che funge da transizione, giustificando drammaturgicamente il passaggio dal tempo lento a quello veloce.⁷

È interessante, a questo punto, offrire una breve panoramica dei modi con cui è stato definito l'oggetto "tempo di mezzo" e dei tratti specifici che gli sono stati attribuiti, seppur *en passant*, nei principali scritti di morfologia sopra citati.

Illustrando le convenzioni formali vigenti nei finali rossiniani, Gossett afferma che nelle due sezioni "cinetiche"

ha luogo l'azione e sono sviluppate le posizioni affettive [...]. Ogni sezione cinetica ne prepara una statica. Le sezioni cinetiche sono spesso costruite attorno ad uno stesso motivo orchestrale, che funge da sfondo per il dialogo che fa avanzare l'azione. Queste sezioni possono essere molto libere nella forma, sebbene affidino quasi sempre un elemento tematico dominante all'orchestra.⁸

In merito al duetto fra la protagonista e Arsace nella *Semiramide* di Rossini, esaminando più da vicino il movimento cinetico intermedio, lo studioso scrive:

In the third section, which often recalls music from the opening, action is taken, new positions are defined. The music freely follows the events in an arioso style, dominated by short melodic phrases and a simple, often chordal, orchestral background. [...] Musically and dramatically, the third section prepares the final one, known as a *cabaletta*⁹

⁷ Gli altri elementi di diversità sono l'eventuale presenza di un tempo d'attacco – sezione ben più formalizzata del tempo di mezzo, avente difatti la possibilità di includere perfino una *lyric form* (cfr. S. LAMACCHIA, "Solita forma" del duetto cit., pp. 121-123) – e la peculiare conformazione della stretta, con doppia esposizione della cabaletta, inframezzata da un eventuale ponte.

⁸ «Two [elements] are 'kinetic', that is, action takes place in them or emotional positions are developed; two are 'static', that is, emotions or situations are contemplated. Each kinetic section prepares a static one. The kinetic sections are often constructed around the same orchestral motif, serving as a background for dialogue which advances the action. These sections can be quite free in design, though they almost always use a dominating thematic element in the orchestra» (P. GOSSETT, *The "Candeur virginale"* cit., p. 327, traduzione mia).

⁹ P. GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni* cit., p. 305.

e ancora, a proposito del duetto Alfredo/Violetta nella *Traviata*, «the third section is quite free, the music following each gesture of the dialogue, adopting too an occasional lyrical line».¹⁰

Contrariamente a Gossett, Julian Budden non conferisce al tempo di mezzo uno statuto di sezione formale in sé conclusa, bensì lo considera soltanto come una transizione, un «breve intermezzo (con o senza coro) tra le due sezioni contrastanti dell'aria»;¹¹ perfino per ciò che concerne la forma del duetto, a trovare posto al termine del tempo lento è solo «una breve transizione, di solito in ritmo vivace e punteggiata da qualche tipo di intervento esterno (ad esempio il suono dei corni da caccia in lontananza nella *Straniera*), che introdurrà la sezione C [ossia la stretta]».¹²

La denominazione “tempo di mezzo” è stata proposta per la prima volta da Powers – desumendola, com'è noto, dal testo critico di Abramo Basevi¹³ – promuovendo in tal modo questo movimento “cinetico” intermedio a sezione costitutiva della macrostruttura formale da lui concettualizzata. Una delle più interessanti descrizioni che Powers dà del tempo di mezzo fa riferimento al finale della *Luisa Miller* verdiana:

La fine del primo atto di *Luisa Miller* [...] assomiglia moltissimo a un tempo di mezzo *convenzionale*. C'è una sequenza di frasi eccitate di sfida e risposta, alternate con interventi orchestrali, un passaggio “parlante” sopra un esteso motivo orchestrale [...]. Sarebbe stato un eccellente tempo di mezzo preparatorio per una stretta se ve ne fosse stata una, e per comodità potremmo ben continuare a usare il termine, ma ciò che esso prepara non è una stretta bensì un improvviso, rapido sipario.¹⁴

In quello che a tutt'oggi risulta uno dei più agili compendi sulla solita forma, Beghelli introduce in tal modo il concetto di “tempo di mezzo”, facendo riferimento alla struttura bipartita del brano musicale, vero nucleo centrale della solita forma ottocentesca:

¹⁰ *Ibid.*, pp. 309-310.

¹¹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. I (*Da “Oberto” a “Rigoletto”*), Torino, EDT, 1985, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 18. Si veda anche la definizione di “tempo di mezzo” fornita dallo stesso studioso nel *New Grove Dictionary of Opera*: «In Italian opera of the 19th century, a fast transitional passage that separates a cantabile from a cabaletta or a *pezzo concertato* from a *stretta*. It is generally free in form and varies in length according to the dramatic situation, its prime function being to effect the *required change of mood*» (JULIAN BUDDEN, «Tempo di mezzo», in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, vol. IV, London, Macmillan, 1992, p. 688, corsivo mio).

¹³ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859.

¹⁴ HAROLD S. POWERS, “La solita forma” e “l'uso delle convenzioni”, in *Estetica e drammaturgia della “Traviata”*. *Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, a cura di Emanuele Ferrari, Milano, CUEM, 2001, pp. 11-66: 57-58.

Penetrando dentro il numero chiuso, l'azione ne articola dunque la forma: non come recitativo inserito frammezzo alle due sezioni portanti (l'Adagio e l'Allegro), ma come parte integrante del pezzo cantato, di cui assume ritmi verbali (versi lirici) e musicali (andamento misurato). Tale "zeppa" narrativamente dinamica inserita fra un Adagio cantabile e un Allegro cabalettistico tendenzialmente statici assume il nome, intuitivo, di Tempo di mezzo, cui danno il loro apporto messaggeri, ancelle o coristi d'ogni identità sopraggiunti inattesi a interferire con l'affetto dei personaggi impegnati nei loro numeri "a solo".¹⁵

Dall'insieme di queste dichiarazioni, la natura dell'entità morfologica, oggetto del nostro elaborato si può riassumere in tal modo: per "tempo di mezzo" si intende quella sezione musicale, di carattere prevalentemente non lirico-contemplativo, ma dinamico-cinetico, posta solitamente in una posizione intermedia fra un primo movimento "statico" (dal tempo scenico e musicale lento) e un secondo movimento altrettanto "statico" (dal tempo scenico e musicale più agitato), che ne giustifica il trapasso dal punto di vista sia musicale che drammaturgico, facendo progredire l'azione per mezzo di una qualche perturbazione drammatica.

I caratteri funzionali del tempo di mezzo sono dunque compiutamente definiti; non egualmente può dirsi per ciò che concerne l'aspetto poetico e musicale; se è certamente vero che, per solito, il tempo di mezzo assume un andamento mosso garantito da una solida base orchestrale su cui i cantanti tendono a sillabare i versi in tono declamatorio, secondo quella modalità espressiva denominata "parlante", è anche vero che, talvolta, esso può assumere una strutturazione più simmetrica, una vocalità spiegata e un tempo musicale più moderato;¹⁶ e, per quanto concerne l'aspetto metrico, seppur sono quasi sempre i versi lirici ad essere impiegati in tali sezioni, non è insolito rintracciare anche tempi di mezzo intonati su versi sciolti.

In definitiva, non potendosi considerare come un movimento pienamente formalizzato,¹⁷ il tempo di mezzo è null'altro che un "tessuto connettivo" che viene a situarsi fra il cantabile e la stretta; tuttavia, è difficile riscontrare un'analogia sezione *autonoma* con funzione di transizione tra il tempo lento e il tempo veloce, all'interno del rondò bipartito tardo-settecentesco, da cui pure si è sviluppata la solita forma ottocentesca.

¹⁵ M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana* cit., pp. 895-896.

¹⁶ Si pensi, per esempio, a quell'ampio e formidabile tempo di mezzo ch'è il «*Miserere*» all'interno del N. 12 Scena ed Aria di Leonora nel *Trovatore*.

¹⁷ Come possono esserlo invece la stretta, il cantabile e perfino il tempo d'attacco nelle arie quadripartite rossiniane (cfr. S. LAMACCHIA, "*Solita forma*" del *duetto* cit., pp. 121-123).

In merito a questo passaggio graduale, che qui si è voluto scandagliare appieno, alcuni primi, fondamentali chiarimenti sono stati da tempo forniti grazie agli imprescindibili lavori svolti da Marco Beghelli e Andrea Chegai sul rondò tardo-settecentesco, che hanno già tracciato un rassicurante sentiero su cui questo studio ha timidamente iniziato a incamminarsi. Il primo, concentrandosi sull'oggetto "cabaletta", ha esaurientemente tratteggiato l'origine del vocabolo, risalendo alle radici etimologiche settecentesche del termine, per poi approdare alla definizione della sostanza a cui il lemma si riferisce: sostanza oramai serenamente identificabile con il tema principale (*refrain*) che ricorre nel tempo veloce di un rondò bipartito. Il secondo ha analizzato un ampio numero di fonti relative agli ultimi vent'anni del XVIII secolo fornendo non solo un'analisi dettagliata della strutturazione interna al rondò tardo-settecentesco, ma anche ricostruendo i complessi decorsi formali che hanno condotto al plasmarsi della solita forma ottocentesca, intesa come punto d'arrivo di un lungo processo iniziato nel secolo precedente.

Per comprendere come questo tipo di dinamicizzazione drammatica sia penetrata all'interno del rondò bipartito è necessario illustrare brevemente la struttura formale e poetico-musicale di questa fortunata tipologia d'aria, sulla scorta di un'ampia e consolidata bibliografia, coronata dai due contributi poc'anzi citati.¹⁸

Solitamente tristofico, il modello di rondò vocale bipartito è costituito da un tempo lento, in cui vengono intonate le prime due quartine e un tempo veloce – il quale ormai può pacificamente nomarsi "stretta" – che prevede l'esposizione dell'ultima quartina, di cui il primo distico (versi 9-10) viene spesso utilizzato come una sorta di "mossa"

¹⁸ La letteratura sul rondò tardo-settecentesco si presenta piuttosto ampia. Basti qui citare DANIEL HEARTZ, *Mozart and his Italian Contemporaries: "La clemenza di Tito"*, «Mozart-Jahrbuch», 1978-79, pp. 275-293, ora in ID., *Mozart's operas*, a cura di Thomas Bauman, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 298-317; HELGA LÜHNING, *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalische Bau*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», V, 1981, pp. 219-246; JOHN A. RICE, *Sense, Sensibility and Opera Seria: an Epistolary Debate*, «Studi Musicali», XV, 1986, pp. 101-138; ID., *Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese*, in *I vicini di Mozart* cit., pp. 185-209. Da ultimo, un testo che si presenta come irrinunciabile per la ricerca qui affrontata – e che verrà estensivamente discusso più avanti – è l'illuminante articolo di Marino Nahon che fa luce sul processo evolutivo e sui punti di contatto fra *rondeau* monopartito di stampo "gluckiano" e rondò bipartito tardo-settecentesco: MARINO NAHON, *Le origini del rondò vocale a due tempi. Tempo musicale e tempo scenico nell'aria tardosettecentesca*, «Musica e storia», XIII, n. 1, 2005, pp. 25-80.

d'avvio, mentre il secondo distico (versi 11-12) è utilizzato come tema principale ricorrente (*refrain*) del tempo veloce (la “cabaletta”).

Una volta codificata la struttura della stretta e una volta compresa la sostanziale identità fra il tema principale in tempo veloce del rondò e la cabaletta dell'aria multipartita ottocentesca – che va dunque intesa *non* come una sezione musicale, ma come il *motivo melodico* principale di quella sezione che prende il nome di *stretta* – Beghelli è in condizione di affermare che la “mossa” d'avvio in tempo rapido non è altro che

l'antenato di quanto di lì a poco verrà detto *tempo di mezzo*, una sezione che, secondo i casi, può fungere più propriamente da transizione fra i due movimenti principali dell'aria (l'Adagio cantabile e l'Allegro cabalettistico) oppure da abbrivio per avviare l'Allegro stesso (come nelle prime strette rossiniane, incollate direttamente all'Adagio).¹⁹

Ma non solo:

Chiarita l'identità originaria della cabaletta, verificarne il passaggio dal rondò di fine Settecento al preclaro modello d'aria primottocentesco pare compito abbastanza semplice. Divenuto a tutti gli effetti [...] il numero “a solo” più importante dell'opera, il rondò pretenderà ben presto l'intervento del coro a solennizzare musicalmente la portata del brano; tale irruzione, situata di preferenza al termine del tempo lento, risulterà peraltro del tutto funzionale, servendo a giustificare drammaticamente il cangiamento d'affetto che il personaggio esibisce nel passare all'Allegro della stretta. Inevitabilmente, però, l'intervento corale (come *tempo di mezzo*) isolerà tale stretta, sino a renderla un brano quasi indipendente dal tempo lento [...].²⁰

Nella sua diacronica disamina delle “forme-rondò” nei due decenni conclusivi del Settecento, Chegai afferma che l'archetipo del tempo di mezzo «pare doversi individuare nel distico di connessione fra l'Andante e l'Allegro dei rondò in due tempi, o forse nella “mossa” iniziale che precede il *refrain*»,²¹ spingendosi ancora oltre, sostenendo che – riferendosi ai tipi di mosca «sospesa sulla dominante e seguita da pausa (con cadenza del cantante), cui è assegnata la funzione di alimentare l'attesa per il motivo cantabile» – «il carattere di simili episodi è già quello dei futuri “tempi di mezzo”». ²²

¹⁹ M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., p. 626.

²⁰ *Ibid.*, p. 617.

²¹ A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., p. 266.

²² *Ibid.*, p. 243. Se negli esempi individuati da Chegai a questo proposito («Cari oggetti del mio core» nel *Giulio Sabino* di Sarti e «Sol m'affanna, o mia speranza» del *Conte di Saldagna* di Zingarelli) è evidente una cesura musicale tra la mosca, sospesa alla dominante seguita da corona, e la successiva cabaletta, non può dirsi lo stesso sul versante drammaturgico: non sussiste in questi casi un'incisiva “perturbazione” drammatica – esterna o interna al personaggio – che possa considerarsi come vero e proprio “innesco” della seguente cabaletta: i due brani presentano piuttosto un processo di *intensificazione*, sia della situazione affettiva che del discorso musicale.

Se il percorso, dunque, parrebbe tracciato, ciò che si vuole sistematicamente esaminare in questa sede sono le *modalità* con cui tale dinamicizzazione è penetrata all'interno del numero musicale, fino a stabilizzarsi in un movimento – il tempo di mezzo – che, invero, si presenta tutt'altro che formalizzato.

A questo proposito deve seguire, da subito, una precisazione: con questa ricerca non si intende cercare una risposta a un quesito puramente di ordine sintattico-formale: vale a dire, non ci interessa qui scoprire tanto le “generalità” della solita forma e del tempo di mezzo, quanto, in senso più ampio, le tappe di un più vasto processo di dinamicizzazione del numero musicale. Non verranno esaminate, dunque, le strutture formali tardo-settecentesche – rondò e arie multisezionali – *in quanto tali*: il punto di partenza dell'approccio analitico portato avanti in questo lavoro sarà sempre il fattore *drammatico*, e, in seconda battuta, quello morfologico; ciò significa che non verranno presi in considerazione, per esempio, tutti i rondò incontrati nel corso di questo spoglio, ma esclusivamente i rondò che presentano un qualche tipo di “*dinamicizzazione*” al loro interno, come pure, per lo stesso motivo, verranno esaminate anche arie *non* in forma di rondò, che però presentano un certo grado di dinamicizzazione.²³

Sebbene i riferimenti alla macrostruttura ottocentesca interesseranno perlopiù la parte conclusiva dell'elaborato, giova, ad ogni modo, fornire qui qualche puntualizzazione in merito a due concetti “chiave” concernenti la natura della solita forma.

Il primo è quello di “*convenzione*”, che, nell'accezione di “accordo”, è

il presupposto di ogni forma di comunicazione, e tanto più lo è in un'arte eminentemente sociale quale il teatro, fondata sul diretto rapporto tra chi produce l'opera e chi ne fruisce. [...] anche le forme del teatro musicale sono un aspetto del codice linguistico *tacitamente condiviso* da autori, esecutori e pubblico, senza il cui possesso non si possono pienamente afferrare il senso e la struttura complessiva di un'opera.²⁴ [...] Proprio il fatto che tale schema [la solita forma] fosse una convenzione linguistica permetteva di giocare sull'aspettativa dello spettatore, che attendeva un

²³ Come si vedrà più avanti, nell'ultimo decennio del secolo, saranno in particolar modo le arie a ospitare le dinamicizzazioni più elaborate, in una misura maggiore rispetto ai coevi rondò.

²⁴ In altra occasione, Della Seta sostiene che la comprensione dell'aspetto *drammatico* di un'opera in musica non può esaurirsi in un'ottica esclusivamente morfologica che, al pari di quella letteraria, musicale e spettacolare, offre una visione validissima ma pur sempre parziale dell'*opus* (Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. pp. 9-12). L'analisi morfologica non equivale certo all'analisi dell'opera *tout court*, né tantomeno può dar conto del *significato drammatico* insito nell'*opus* stesso: essa può, invece, informare circa le modalità convenzionali di composizione musicale in riferimento a determinate situazioni drammatiche, nonché sul loro progressivo mutare in senso diacronico, purché l'analisi sia sempre improntata all'azione drammatica intelligibile, veicolata anche dal testo verbale e dal testo scenico (Cfr. *Ibid.*, pp. 27-30).

determinato evento in un momento ben preciso; in questo gioco tra la convenzione e la sua manipolazione risiede in buona misura l'arte dei più grandi compositori dell'Ottocento italiano.²⁵

La relativa disinvoltura con cui poc'anzi – nel corso della panoramica sui “tempi di mezzo” negli scritti di Gossett, Budden e Powers – ci siamo permessi di trasmigrare da una tipologia di numero musicale all'altra – aria, duetto, finale – implica l'adesione concettuale a un importante assunto di Saverio Lamacchia, che postula la riduzione del modello morfologico ottocentesco ad una stessa forma drammatico-musicale quadripartita:

La frequenza stessa della forma in quattro tempi [nelle arie rossiniane] fa ritenere ch'essa fosse una delle opzioni possibili per qualsivoglia numero, arie comprese. Piuttosto che parlare di un occasionale prestito della forma del duetto a quella dell'aria (Balthazar) o di filiazione dell'una dall'altra (Budden, Powers, per i quali l'aria è rispettivamente genitrice e figlia del duetto), mi sembra più realistico sostenere che, per Rossini e colleghi, la stessa struttura drammatico-musicale quadripartita potesse essere parimenti funzionale, *mutatis mutandis*, ai numeri sia assolo sia d'assieme. [...] con i medesimi mezzi musicali cinetici può essere rappresentato tanto un conflitto fra più personaggi quanto un affetto veemente nell'animo d'un singolo [...]. [si tratta] dell'ovvio adattamento d'una medesima struttura modulare al brano assolo.²⁶

Questa ulteriore modellizzazione teorica introduce il secondo concetto “chiave” chiamato qui in causa, ossia quello di “*modularità*”, sintetizzato al meglio da Marco Beghelli:

più che una struttura compatta e univoca, [la solita forma] va intesa come coniugazione di singoli moduli, ognuno ben caratterizzato di per se stesso sul piano drammatico e musicale. Un Adagio viene riconosciuto come tale non per la posizione che occupa all'interno del pezzo chiuso, ma per la sua natura intrinseca di sezione poeticamente lirica, drammaticamente ristagnante, musicalmente estatica. Di fatto, si possono dare forme monche di una o più sezioni: comunissime le arie composte

²⁵ F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento* cit., pp. 68-69, 74-75 (corsivo mio).

²⁶ S. LAMACCHIA, “*Solita forma*” del duetto cit., pp. 142-143. Delle funzionalità dello schema «cinetico vs statico» (*Ibid.*) e del carattere drammaturgico dei tempi d'attacco rossiniani si dirà in seguito, contestualmente alla trattazione delle arie multisezionali tardo-settecentesche. Fermo restando questa fruttuosa possibilità di riduzione ad un unico modello quadripartito, applicabile tanto alle arie quanto ai brani concertati, in merito alla questione “genetica” sottesa agli scritti di Budden e Powers, è opinione di chi scrive che se una filiazione ha da scegliersi, l'ipotesi più plausibile rimarrebbe quella di Budden (“la forma del duetto deriva da quella dell'aria”). Powers afferma: «il gran duetto dell'opera romantica italiana mi sembra essenzialmente un'invenzione dell'Ottocento: è la sua forma più caratteristica e non ha modelli settecenteschi, come li ha invece l'aria [...]. ai fini analitici mi sembra di gran lunga preferibile considerare il duetto come la norma fondamentale [...] e l'aria, formalmente parlando, una sua contrazione» (H. S. POWERS, “*La solita forma*” cit., pp. 32-33). È qui che il ragionamento di Powers pare propendere verso una conclusione che sembra paradossale: è proprio grazie al modello del rondò bipartito settecentesco che l'aria ha potuto fungere, a sua volta, da modello per il duetto romantico. Una risposta definitiva in tal senso risulta tuttavia ancora impervia: occorrerebbe esaminare più da vicino le forme dei duetti di fine secolo (che questo studio considera soltanto marginalmente) per comprendere se davvero non esistessero, già all'epoca, dei modelli per il duetto operistico ottocentesco.

di solo Adagio e Allegro [...], e più in generale i Tempi di mezzo ridotti al punto da risultare conglobati nella Stretta, come “mossa” d’avvio prima della vera e propria cabaletta melodica [...]. Analogamente, esistono forme maggiorate. [...] Non mancano le strutture ad incastro, dove singoli elementi formali s’insinuano all’interno di pezzi chiusi regolarmente costituiti, senza che la loro identità ne risulti comunque offuscata.²⁷

La solita forma, dunque, si lascia descrivere come impalcatura morfologica, suddivisa, *di consueto*, in quattro sezioni; non è una “gabbia” strutturale prescrittiva: non lo era per il compositore dell’epoca, né tanto più deve esserlo per il moderno studioso. Quanto detto si ricollega strettamente alla ricerca qui presentata, poiché essa ha come oggetto strutture cronologicamente non contigue ai modelli morfologici ottocenteschi; per questo motivo si tenterà, quanto più possibile, di lasciare che siano le fonti stesse a disvelarsi, analizzandole tenendo conto dell’ampio contesto stilistico e produttivo entro cui sono inserite, cercando di non incorrere in analisi viziate da teleologismo morfologico.

Il *corpus* della ricerca è stato compilato tenendo in considerazione, come arco cronologico, l’ultimo trentennio del XVIII secolo e seguendo una metodologia basata, dapprima, sull’esame dei libretti e, in seguito, sull’analisi delle partiture manoscritte. Si è scelto di visionare tutti i libretti di opere *serie*, allestite in Italia in prima rappresentazione, per un totale di 443 testi, in modo da avere una visione generale quanto più ampia possibile.²⁸ L’esame dei libretti ha permesso di rintracciare le diverse tipologie di dinamicizzazione scenica e di fornire una solida base per il successivo lavoro condotto sulle fonti manoscritte, analizzate tenendo conto principalmente delle articolazioni all’interno del numero, delle variazioni di agogica, metro, tonalità, del tessuto orchestrale e armonico e dei profili vocali, il tutto, naturalmente, in rapporto all’organizzazione poetica dei versi e alla situazione drammatica. Si sono poi visionate 280 partiture²⁹ per un totale di 415 numeri musicali, in massima parte rondò bipartiti, ma anche arie col da capo, *rondeau*, arie binarie composte, introduzioni, scene drammatiche composte e arie multisezionali, al fine di delineare non soltanto le fasi del tragitto diacronico che hanno

²⁷ M. BEGHELLI, *Morfologia dell’opera italiana* cit., pp. 904-905.

²⁸ Una larga parte dei libretti consultati (circa l’85%) si è resa disponibile in versione digitalizzata sulla banca dati *online Corago* (<<http://corago.unibo.it>>); i rimanenti sono stati esaminati presso diverse biblioteche di fondazioni e conservatori e italiani (principalmente Venezia, Firenze e Roma).

²⁹ La consultazione è avvenuta – oltre che su piattaforma *online* (in particolare per quanto riguarda i materiali digitalizzati conservati alla biblioteca del Conservatorio di Napoli) – presso i principali archivi e biblioteche di conservatori e accademie d’Italia (primariamente Firenze, Milano e Torino).

dato come risultato il tempo di mezzo inteso in senso ottocentesco, ma più in generale le *modalità* drammatico-musicali che hanno reso possibile il processo di mutamento che ha portato al superamento dell'aria settecentesca drammaticamente statica³⁰ e all'avvento di quella dinamica ottocentesca.

Nel primo capitolo dell'elaborato si proporrà una panoramica di alcune delle modalità di dinamicizzazione, riscontrate nei numeri musicali antecedenti l'avvento del rondò bipartito: si prenderanno in considerazione due brani del Metastasio, alcuni drammi di Mattia Verazi e si presenteranno le principali tipologie di drammatizzazione (controcene, rivolgimenti) rinvenute nelle arie degli anni Settanta del secolo.

Il secondo capitolo è imperniato sulla forma del rondò bipartito, di cui verranno esaminate drammaturgia, morfologia e modalità di dinamicizzazione; seguono poi una trattazione dedicata alle arie in due, tre o più movimenti e un approfondimento su importanti tipologie di drammatizzazione interna ai brani, quali pertichini e segnalazioni sonore.

Nel terzo capitolo, incentrato sull'ultimo decennio del secolo, verrà tratteggiata la drammaturgia dei primi tempi di mezzo, intesi come movimenti autonomi, il loro rapporto con le forme dell'aria e, da ultimo, si presenterà l'analisi di dieci casi di studio, selezionati in quanto modelli esemplari di tempi di mezzo settecenteschi.

Giunto al termine della stesura di questa tesi, è mio desiderio porgere il più profondo ringraziamento ai miei genitori e alla mia famiglia tutta, per avermi saldamente e generosamente sostenuto durante il mio percorso di studi: a loro è dedicato l'esito di tale lavoro.

Un pensiero va anche ai miei amici, "bolognesi" e non, che mi hanno accompagnato nel corso di questo triennio.

Un vivo ringraziamento va al Prof. Francesco Pitassio e al Prof. Alessandro Del Puppo, coordinatori del dottorato, per i loro fecondi insegnamenti, che mi hanno sollecitato a ricercare un più ampio orizzonte disciplinare e per la loro incrollabile disponibilità nel

³⁰ Cfr. M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana* cit., p. 894.

guidare, in questo tortuoso cammino, me e i miei colleghi di corso, a cui pure corre un pensiero affettuoso. Particolare riconoscenza vorrei indirizzare, altresì, al Prof. Roberto Calabretto, mio docente di riferimento presso l'ateneo udinese, per aver curato, con grande pazienza, l'aspetto amministrativo del mio corso dottorale.

La ricerca sui materiali d'archivio, si sa, non è priva di ostacoli. Nondimeno, l'odierna e costante opera di digitalizzazione delle fonti ha di molto alleviato il lavoro di consultazione: per tale motivo, desidero rivolgere un ringraziamento virtuale a tutti i collaboratori, catalogatori e tecnici di quel salvifico sistema informativo sulla librettistica quale è *Corago*, coordinati dal responsabile scientifico del progetto, il Prof. Angelo Pompilio. Il lavoro sul campo, invece, è stato grandemente agevolato dalla professionalità degli operatori presenti in tutte le biblioteche e gli archivi di Accademie e Conservatori da me visitati nel corso della ricerca: ricordo, in particolar modo, la cordialità con cui sono stato accolto dallo staff del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna e della biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano. Desidero, inoltre, ringraziare: il personale dell'Archivio Storico Ricordi; la Prof.ssa Carmela Bongiovanni del Conservatorio "Niccolò Paganini" di Genova; la Dott.ssa Vittoria Teppati dell'Accademia Filarmonica di Torino; i Proff. Elena Zomparelli, Maurizio Biondi e Simone Bensi del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze; e, da ultimo, la Dott.ssa Elisa Superbi, per l'estrema competenza e l'eccezionale dedizione con cui gestisce la Biblioteca Musicale "Giuseppe Greggiati" di Ostiglia (Mantova).

Questo lavoro è anche debitore dei preziosi consigli che molti studiosi hanno generosamente condiviso con me nel corso del triennio: fra questi vi sono Andrea Chegai, Andrea Malnati, Lorenzo Mattei, Raffaele Mellace e Lucio Tufano.

Al Prof. Lorenzo Bianconi desidero indirizzare la più profonda riconoscenza, poiché, con le sue gradevolissime lezioni, mi ha trasfuso l'amore per il teatro d'opera, provocando l'"effetto indesiderato" di incoraggiarmi ad intraprendere la strada della ricerca musicologica; i suoi illuminanti quanto inattesi suggerimenti, elargitimi in questi tre anni, hanno trovato non poco spazio all'interno di questo lavoro.

Al Prof. Saverio Lamacchia, sotto la cui attenta e vigile supervisione questa dissertazione è stata scritta, voglio porgere un sentito ringraziamento, per la somma cordialità con cui mi ha guidato nel corso della ricerca e nella stesura del mio elaborato.

Intendo esprimere, da ultimo, una sincera gratitudine al Prof. Marco Beghelli: le conversazioni con lui avviate tre anni fa, in merito a problematiche di morfologia operistica, sono state determinanti nell'alimentare il mio desiderio di approfondire le questioni poi divenute oggetto di questo studio; fin da allora i suoi insegnamenti mi accompagnano costantemente, spronandomi ad assumere sempre uno sguardo critico e riflessivo.

Desidero, infine, ringraziare Lucia, intrepida lettrice e acuta commentatrice di queste pagine, chiarore nei momenti più bui della stesura e sostegno indispensabile di questo percorso e del mio cammino.

Bologna, 27 dicembre 2020

Capitolo 1 - Prima del rondò

1.1 Schegge metastasiane

Prima di avviare la trattazione sul rondò bipartito – a partire dal quale si svilupperà la “solita forma” ottocentesca – è necessario soffermarsi, seppur brevemente, sulle tipologie di dinamicizzazione drammatica riscontrabili nelle arie precedenti l’avvento del rondò tardo-settecentesco e sulle loro modalità di realizzazione musicale.

Qualsivoglia disamina sull’opera seria settecentesca non può che designare, come punto d’avvio del discorso, i drammi del più celebrato poeta teatrale del secolo: Pietro Metastasio. Di seguito, dunque, si proporrà l’esame di due ben noti esempi metastasiani che possiedono, seppur *in nuce*, alcune caratteristiche che si ritroveranno poi in diversi brani drammatizzati di fine secolo.

1.1.1 Olimpiade

L’aria di Megacle, «Se cerca, se dice» (*Olimpiade*, II, 10), è una delle più celebri gemme prodotte dal poeta Cesareo; sebbene non si tratti di un caso isolato, la sua conformazione tristrofica la rende indubbiamente un’eccezione all’interno del catalogo metastasiano, costituito per la gran parte da arie bistrofiche tetrastiche, intonate pressoché invariabilmente secondo lo schema del da capo.

I legami che intercorrono fra questo brano e le strutture formali di fine secolo sono stati già parzialmente dissodati:¹ secondo Marco Beghelli, la reiterata intonazione di questa fortunata aria può aver plausibilmente influito sulla diffusione del modello bipartito tardo-settecentesco poiché essa, «con la sua forma tristrofica si distanziava dallo stereotipo di aria con “da capo” formulata su due stanze poetiche, invitando a musicare la terza in tempo più agitato».² Esaminando da vicino il testo verbale, sono fin da subito

¹ MARCO BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta*, in «*L’aere è fosco, il ciel s’imbruna*». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 10-12 aprile 1997), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630: 613; ANDREA CHEGAI, *Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazioni metastasiane. Cavatine, arie pluristrofiche, rondò e altro*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Arnaldo Forni, 2004, pp. 341-408: 350-354.

² M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., p. 613.

evidenti i caratteri e le funzioni drammaturgiche che diversificano ciascuna strofa: nella prima, Megacle si rivolge in maniera risoluta a Licida manifestando la sua volontà di darsi per morto agli occhi di Aristeia; nella seconda vi è un subitaneo ripensamento, un rivolgimento, un mutamento di idea («Ah no! sì gran duolo / non darle per me»); la terza, infine, è un tormentato commento, un'affermazione conclusiva sostanzialmente statica, che si apre con un'esclamazione («Che abisso di pene»), non priva di un certo carattere sentenzioso che diverrà tipico delle future cabalette.³

All'interno del *corpus* metastasiano questo brano rappresenta un caso singolare, per due motivi:

- in primo luogo, l'affetto provato dal personaggio in scena viene espresso a conclusione del testo verbale, come explicit: tutto ciò che lo precede non è un'esternazione affettiva, bensì una *azione dialogica*, peraltro asimmetrica, poiché Licida ovviamente non risponde, fungendo da comprimario muto in scena;
- in secondo luogo – ed è questo il dato eccezionale – nella seconda quartina, che rappresenta la *seconda* fase di quest'azione dialogica asimmetrica, vi è a tutti gli effetti un *mutamento drammatico*, un ripensamento, un *rivolgimento*, che va pertanto a mutare la *prima* fase dell'azione dialogica.

L'aria inizia, dunque, *in medias res* e sebbene vi sia un'effettiva dinamicizzazione, questa non va ad intaccare una situazione statico-affettiva iniziale, bensì la *prima fase* di un'azione *dialogica*, composta da due momenti differenti, di cui il secondo giunge a negare il primo. Ciò vuol dire che l'unica situazione emozionale espressa nel corso del brano (l'ultima strofa) non è un *risultato*, un *effetto causato* e *innescato* dalla dinamicizzazione precedente, bensì è l'emozione sottesa a *tutto* il brano e a tutta la situazione drammatica nel suo complesso: lo scarto si ha nel decorso dialogico, non in quello emozionale, tant'è che il dolore di Megacle sussiste a prescindere dal suo cangiamento d'idea; è indubbio che vi sia una *intensificazione* emozionale, poiché il dinamismo drammatico evidenzia tutta la titubanza e la reticenza del personaggio, tuttavia non vi è un rapporto diretto di causa-effetto tra il mutamento nell'azione dialogica

³ Si cita qui l'edizione moderna del libretto: «Olimpiade», in PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, vol. II (*Il regno di Carlo VI 1730-1740*), Venezia, Marsilio, 2004, pp. 221-296: 265.

e l'esternazione affettiva, poiché – lo si ripete – questa è l'emozione sottesa a tutta l'aria nel suo insieme. A riprova di ciò vi siano anche le parole di Andrea Chegai in merito: «è quindi la seconda strofa, che contraddice la prima, ad essere eccezionale; alla terza è riservato un disilluso e disperato commento, *che avrebbe potuto comunque realizzarsi come seconda strofa, se la precedente non fosse esistita*».⁴

Appurato, dunque, che in quest'aria non vi sia una vera e propria dinamicizzazione in senso stretto – intesa in senso “ottocentesco”, analoga a quella del “tempo di mezzo” che va ad *innescare* la situazione affettiva conclusiva, variata rispetto a quella iniziale – rimane il fatto che la funzione *organizzativa*⁵ della musica è in grado o meno di amplificare l'intensificazione affettiva che soggiace all'aria e che è implicita nel testo metastasiano; se da un lato non è qui ravvisabile un rapporto drammaturgico di causa-effetto, dall'altro è innegabile la presenza di un'ascesa tensivo-emozionale che il testo musicale – tramite il livello orchestrale, agogico, armonico, dinamico – è potenzialmente in grado di restituire in maniera più o meno palpabile, più o meno vivida.

Nel corso della ricerca sono state visionate tutte le intonazioni disponibili dell'aria di Megacle, all'interno dei drammi allestiti nell'ultimo trentennio del secolo, per un totale di nove diverse versioni del brano;⁶ con l'analisi si è inteso verificare, in particolare, le modalità di sonorizzazione della seconda strofa (in cui avviene il rivolgimento), la struttura motivica e formale nell'intonazione dell'ultima strofa, nonché le variazioni agogiche e la conformazione complessiva del brano. I risultati hanno evidenziato una certa autonomia compositiva: un terzo delle arie presenta una struttura “circolare”,⁷ vale a dire una forma ternaria (A B A) o una struttura che prevede comunque un ritorno alla

⁴ ANDREA CHEGAI, *Forme limite* cit., p. 351 (corsivo mio).

⁵ Mi riferisco qui in particolare all'accezione del termine illustrata da Fabrizio Della Seta in rapporto alle due funzioni (*espressiva* e *organizzativa*) che la musica può rivestire nei confronti di un testo drammatico: quella organizzativa è «la funzione grazie a cui il compositore costruisce il quadro temporale in cui si dipana l'azione, ne definisce la durata (il “tempo della rappresentazione”) nel suo insieme e nelle sue parti, ne accelera o ritarda il movimento, ne seconda o contrasta il senso di direzionalità. Rientra in questo tipo una funzione che possiamo definire *demarcativa* o *articolatoria*: un qualsiasi evento musicale [...] coincidendo con un'unità drammatica o collocandosi all'inizio o alla fine di essa, la rende riconoscibile in quanto tale, distinguendola dalle unità contigue nella catena del discorso drammatico; e naturalmente, quanto maggiore sarà il contrasto tra eventi musicali, tanto più netta sarà l'individuazione di unità diverse» (FABRIZIO DELLA SETA, *Cosa accade nelle “Nozze di Figaro”, II, VII–VIII? Problemi di teoria e analisi del melodramma*, «Il saggiaiore musicale», V, n. 2, 1998, pp. 269-307, ora in ID., «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 65-96: 83-84).

⁶ Per l'analisi di altre quattro intonazioni risalenti perlopiù alla prima metà del secolo, cfr. A. CHEGAI, *Forme limite* cit., pp. 351-354.

⁷ Per i principali modelli morfologici – *circolare*, *vettoriale*, *intermedio* – che è possibile riscontrare nelle arie dell'ultimo trentennio del Settecento, cfr. *infra*, p. 76.

situazione poetica e drammatica iniziale (Bianchi, Milano 1781; Gatti, Salisburgo 1775; Paisiello, Napoli 1786:⁸ queste ultime due sono strutturate secondo una forma circolare a cui è stata aggiunta un'appendice in tempo rapido: uno "stretto"⁹ di natura *intracettiva*¹⁰). Quattro intonazioni presentano invece una forma "intermedia", a mezza via tra una struttura circolare (per esempio: aria col da capo, forma ternaria, *rondeau*) e una struttura "vettoriale" (aria bipartita, rondò); a tale modello formale intermedio appartengono tutte le arie grosso modo riconducibili allo schema A B A' B': strutture, dunque, in cui vi è indubbiamente un ritorno (A') alla situazione iniziale A, ma anche una prosecuzione verso una nuova, seconda posizione drammatico-musicale (B e B'). Per ragioni di semplicità espositiva, siffatto modello morfologico verrà in questa sede denominato "forma binaria composta", in conformità ad uno schema proposto da Marita McClymonds.¹¹

Le caratteristiche fondamentali di questa tipologia morfologica e le divergenze sostanziali fra essa e le altre possibili strutture formali (circolare, vettoriale) verranno in

⁸ Per l'elenco puntuale delle fonti musicali e librettistiche utilizzate nel corso della ricerca, cfr. i relativi elenchi bibliografici.

⁹ Si è scelto in questa sede di attuare un'arbitraria distinzione lessicale fra il termine "*stretto*", con cui si intende qualsivoglia appendice musicale conclusiva in tempo rapido, e il termine "*stretta*", che sta ad indicare l'ultimo movimento di un brano ottocentesco in solita forma, dotato di una propria specifica e peculiare conformazione strutturale. Per estensione, il termine "*stretta*" verrà utilizzato anche per indicare l'ultimo movimento, in tempo veloce, di un rondò vocale bipartito, nonché qualsiasi sezione terminale in tempo rapido che, all'interno di un'aria multipartita, presenti una struttura di tipo "cabaletta-pontecabaletta".

¹⁰ Il termine fa riferimento alle due categorie semiotiche "*estracettiva*" e "*intracettiva*", elaborate da Algirdas J. Greimas, impiegate in campo musicale da Eero Tarasti e applicate da Marco Beghelli all'ambito operistico. Tali categorie rimandano l'una al mondo esterno, naturale, "figurativo", l'altra ad elementi interni, strutturali, astratti: adoperando questa dicotomia concettuale in campo artistico, si può notare che la letteratura e le arti figurative funzionano primariamente a livello estracettivo, poiché il loro oggetto rimanda al mondo naturale, ad elementi esterni rispetto ai propri segni, mentre la musica funziona prevalentemente a livello intracettivo, poiché il suo contenuto rimanda a elementi interni al linguaggio musicale stesso; occasionalmente, però, il discorso musicale può passare da una funzione intracettiva a una funzione estracettiva, con rimandi a contenuti extramusicali. Nel caso della musica operistica, il contenuto extramusicale viene a identificarsi con quello drammatico, per cui la funzione estracettiva coincide con quella drammaturgica, che presumibilmente spinge il compositore a particolari tipi di scrittura. I momenti in cui la musica possiede una funzione prevalentemente estracettiva sono quelli in cui essa è in grado di sostenere, realizzare, corroborare l'azione drammatica (tanto quella scenica-estriera, quanto quella affettiva-interiore), mentre i passaggi aventi una funzione prevalentemente intracettiva sono quelli in cui la musica tende a emergere sull'azione puramente drammatica, perlopiù con riesposizioni, ornamentazioni vocali, reiterazioni testuali e code cadenzali. (Cfr. MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003 («Premio internazionale Rotary Club "Giuseppe Verdi"», n. 3), pp. 528-533 e ID., *Funzione drammaturgica delle pause nelle "Nozze di Figaro"*, in *L'analisi musicale*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Milano, Unicopli, 1991 («Quaderni di Musica/Realtà», n. 27), pp. 307-321). Questa antinomia concettuale verrà più volte ripresa nel corso del testo.

¹¹ Cfr. MARITA P. MCCLYMONDS, «Aria»: 4. 18th century, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, vol. I, London, Macmillan, 2001, pp. 890-894: 891. Per alcune precisazioni in merito a tale denominazione, cfr. *infra*, p. 76.

seguito approfondite: basterà qui asserire che fra le intonazioni dell'aria di Megacle riconducibili a questo tipo di forma “binaria composta” vi sono quelle di Anfossi (Venezia 1774), Myslivecek (Napoli 1778), e Sarti (Firenze 1778; Roma 1784).

Due versioni di «Se cerca, se dice» meritano qui un discorso poco più approfondito: risalgono entrambe allo stesso anno (1784), e fanno parte l'una dell'*Olimpiade* vicentina di Cimarosa, l'altra di quella modenese di Borghi.¹²

L'intonazione di Cimarosa – già esaminata da Chegai¹³ – ha una struttura ben più complessa e articolata delle altre e prevede una graduale intensificazione musicale ed emozionale; essa è difatti costituita da tre sezioni: un primo tempo lento (*Larghetto*), un secondo tempo veloce (*Allegro*) e un movimento conclusivo ancor più rapido (*Più Allegro*) che funge da “stretta” e che, dal punto di vista strutturale, rassembra da vicino la tipica forma della stretta di rondò ($z y z'$)¹⁴. Se l'ultimo movimento possiede quindi una struttura “convenzionale”, diversa è la situazione per ciò che *precede* la stretta dell'aria; peculiarità della sezione centrale in *Allegro* è il puntuale ritorno di quello che diventa a tutti gli effetti un *refrain* in tempo lento (basato sull'incipit musicale del brano, ma intonato ogni volta su parole diverse), che viene ripetuto non meno di quattro volte all'interno dei primi due movimenti; considerate come un tutto unico, le prime due sezioni assumono pertanto una periodica struttura circolare che si può riassumere con il seguente schema: $a b a' c a' | d a' d' a'$. L'aria sfocia, infine, nel movimento in tempo rapido dotato della doppia esposizione di un tema principale, inframezzata da un brevissimo episodio contrastante e seguita da una coda.

Se è vero che risulta qui evidente l'intensificazione agogica ed affettiva del decorso drammatico-musicale – equiparando dunque l'aria ai rondò tardo-settecenteschi, se non per “osservanza” strutturale, per l'*escalation* che entrambe le forme promuovono – è

¹² DOMENICO CIMAROSA, «Se cerca se dice». *Aria con Recitativo obbligato. Del Sig.r M.ro Domenico Cimarosa [L'olimpiade]*, 1784, ms. I-PAc, Borbone Borb. 19; FRANCESCO [SIC; GIOVANNI BATTISTA] BORGHI, *L'olimpiade*, 1784, ms. I-Fc, D.I.110-111.

¹³ Cfr. ANDREA CHEGAI, *Quando ciò che è simile si fa diverso. Cimarosa e l'“Olimpiade” (cinquant'anni dopo)*, programma di sala per DOMENICO CIMAROSA, *L'olimpiade*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2001, pp. 53-64: 59-62.

¹⁴ Mi avvalgo qui della schematizzazione grafica adottata da Beghelli nel suo *Alle origini della cabaletta* cit., pp. 613-615, 619-627, per illustrare la struttura motivica della stretta di rondò, laddove z rappresenta il tema principale (la cabaletta) della sezione veloce e y l'episodio contrastante della stretta, dando luogo ad una forma $z y z'$; tale forma “base” può essere eventualmente arricchita da una mossa introduttiva x e da un ulteriore episodio contrastante w : $(x) z y z' (w z')$. Nel corso di questo elaborato si utilizzerà sempre e soltanto tale sistema identificativo alfabetico.

anche vero che non sussiste una dinamicizzazione in senso stretto, poiché la funzione organizzatrice del testo musicale tende ad evidenziare poco la drammatizzazione interna al testo; quella di Cimarosa rimane comunque *una* fra le tante possibilità per realizzare musicalmente in maniera compiuta l'amplificazione emozionale sottesa al testo verbale metastasiano.

Poco diverso è il caso della versione di Borghi, che tuttavia presenta, fra quelle qui esaminate, la struttura forse più efficace sotto il profilo dinamico, caratterizzata da un singolare concorso di tre diversi elementi:

- la dinamicizzazione drammatica, ossia il momento del “ripensamento”, è *evidenziata* musicalmente, in maniera più decisa rispetto alle altre intonazioni, tramite l'elemento armonico in particolare (diversi accordi di sesta napoletana in concomitanza del distico “Ah no sì gran duolo / non darle per me”);
- il tragitto tensivo-emozionale del brano è realizzato in maniera palpabile per mezzo della funzione organizzativa della musica, in particolare tramite le differenziazioni agogiche: il momento “dinamico” del ripensamento è posto a chiusura della prima sezione lenta (sulla dominante della dominante), dopodiché si passa senza soluzione di continuità all'Allegro, aperto dai nuovi versi sentenziosi-affettivi («Che abisso di pene / lasciare il suo bene»);
- la sezione veloce dell'aria bipartita contiene, come di consueto, delle ripetizioni di alcuni versi contenuti nelle prime due strofe e dunque già intonati precedentemente; tuttavia non siamo qui in presenza di una riesposizione integrale delle prime due quartine, come accade in altre versioni dell'aria, bensì di una più esigua quantità di interpolazioni testuali.

La struttura bipartita di questo brano (A **B** | C, laddove **B** rappresenta un momento “dinamicizzato”)¹⁵, la conformazione musicale del tempo veloce (non così dissimile dalle

¹⁵ Per identificare le diverse unità *drammatiche* di cui sono costituiti i brani dinamicizzati, si è scelto di adottare, nel corso di questo elaborato, il seguente sistema alfabetico:

- la lettera “A” indica la prima situazione/posizione drammatico-musicale statica;
- la lettera “**B**” indica qualsivoglia momento di dinamicizzazione drammatica;
- la lettera “C” designa la nuova, raggiunta posizione drammatico-musicale, per solito mutata rispetto a quella iniziale.

Occorre precisare che tali moduli non vanno considerati come segmenti specificamente musicali, bensì come blocchi *drammatici*, riconoscibili di per sé, per la propria distintiva ed intrinseca natura drammaturgica: così, le arie bipartite in cui il tempo Allegro è giustapposto all'Adagio senza alcun momento “dinamico” di raccordo saranno schematicamente indicate come A | C, poiché prive di un

strette dei rondò) e l’“evidenziatura” sonora del momento “dinamico” sono tutti fattori che fanno di quest’aria non soltanto un esemplare dal carattere contiguo a quello dei rondò bipartiti di fine secolo, ma la rendono anche la versione che, forse più di altre intonazioni coeve, rende in maniera più intensa e sonoramente palpabile l’amplificazione emotiva implicita, suggerita dal testo poetico.

1.1.2 “Violette metastasiane”, o sia la “Gran Scena” di Berenice

Il secondo caso metastasiano che si vuole qui mettere in evidenza è tratto dall’*Antigono*, rappresentato per la prima volta a Dresda nel 1744 con musica di Johann Adolf Hasse; la scena III, 7, incentrata per intero sul monologo di Berenice sola in scena, presenta una struttura invero singolare: essa è costituita da una breve arietta (una terzina soltanto), che viene bruscamente *interrotta* da un recitativo (cinque versi sciolti in tutto), a cui segue un’aria vera e propria, dotata di due quartine.

La peculiarità di questo brano teatrale sta nel fatto che l’inserzione dei versi sciolti segna uno scarto deciso, un vero e proprio momento di rottura, causato da un netto *rivolgimento* affettivo; il carattere di deviazione drammatica viene esplicitamente richiesto dal poeta stesso, per mezzo dell’elemento metrico; dopo la breve terzina in ottonari, infatti, sembra avere inizio un’altra strofa lirica («Voglio anch’io...»), ma il verso viene improvvisamente lasciato sospeso e completato al rigo successivo, con le parole «Me infelice!»; è chiaro che qui Metastasio stia suggerendo fortemente l’intonazione musicale, tramite uno scarto netto che trasfonde il ritmo del parisillabo (ottonario) nel dominio “cinetico” del recitativo (settenario):¹⁶

esplicito snodo drammatico B, ossia di una qualsiasi dinamicizzazione intermedia che funga da transizione drammatica intermedia fra le due situazioni statiche affettive.

¹⁶ È vero che, se estrapolato dal contesto ritmico della strofa, il verso «Voglio anch’*i*-o... Me infelice» è senza dubbio un ottonario; tuttavia, se si reitera il ritmo poetico avviato all’inizio della terzina, mantenendo la sineresi su «Voglio anch’*io*» – come accade al verso precedente –, il verso risulta pertanto un settenario, e ci si accorge immantinentemente che il flusso ritmico-poetico circolare viene bruscamente interrotto, causando un’accelerazione:

Non	par	tir	bel	l’i	dol	mi	o.	
Per	quel	l’on	da al	l’al	tra	spon	da	
vo	glio an	ch’io	pas	sar	con	te		(sineresi → ottonario)
vo	glio an	ch’io	Me in	fe	li	ce		(sineresi → <i>settenario</i>)
vo	glio an	ch’i	o	Me in	fe	li	ce	(ottonario).

Non partir, bell'idol mio;
per quell'onda all'altra sponda
voglio anch'io passar con te.

Voglio anch'io...

Me infelice!

Che fingo? Che ragiono?
Dove rapita sono
dal torrente crudel de' miei martiri?
Misera Berenice, ah tu deliri!¹⁷

Il rivolgimento è evidente: vi è una indubbia dinamicizzazione drammatica, insita nel testo verbale, che va radicalmente a mutare un'iniziale situazione lirico-affettiva e che proietta il personaggio di Berenice verso una nuova esternazione emozionale ben più disperata:

Perché, se tanti siete
che delirar mi fate,
perché non m'uccidete,
affanni del mio cor?

Crescete, oh dio, crescete,
fin che mi porga aita
con togliermi di vita
l'eccesso del dolor.

Nel XVIII secolo possono contarsi almeno quarantadue diverse intonazioni dell'*Antigono*, di cui quattordici nell'ultimo trentennio; non solo: la fortuna della scena di Berenice è stata talmente ampia da favorire non pochi "trapianti" della sua struttura drammatico-musicale all'interno di altri drammi per musica, in particolare nel *Demofonte* metastasiano e nel *Medonte* di Giovanni De Gamerra.¹⁸ Relativamente agli ultimi tre decenni del secolo sono state visionate le partiture di dodici di queste scene, presenti in sei diverse intonazioni dell'*Antigono* (Cafaro 1770, Monza 1772, Anfossi 1773, Latilla 1775, Paisiello 1785, Zingarelli 1786), nell'*Annibale in Torino* («Onde amiche, deh scorgete», II, 8, Durandi-Paisiello 1771), nella *Merope* («Non partir amato figlio», III, 10, Zeno-Guglielmi 1774), nell'*Arsace* («Perché spietati affanni», III, 4, De

Grazie a tale "paradosso metrico", il verso può essere considerato tanto l'ultimo ottonario del pezzo chiuso, quanto il primo settenario dei versi sciolti.

¹⁷ «Antigono», in PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica* cit., vol. III (*L'età teresiana 1740-1771*), pp. 67-130: 124-125.

¹⁸ La struttura è rinvenibile nel *Demofonte* di Piccinni (1761) e Myslivecek (1769) e nel *Medonte* di Sarti (1777), Bertoni (1777) e Insanguine (1779).

Gamerra-Mortellari 1775) e in tre versioni del *Medonte* (il recitativo che precede l'aria «Che tentate...? Alme spietate», II, 7).

Le dodici scene sono state *tutte invariabilmente* musicate secondo la medesima struttura musicale: un tempo lento per la cavatina (dal Largo all'Andantino, fino al Moderato dell'*Antigono* di Paisiello; nove volte su dodici in ritmo ternario), una sezione di recitativo accompagnato dagli archi, un tempo rapido per la grande aria monopartita (sempre in Allegro, eccetto il Presto di Paisiello).¹⁹

L'interesse che tale struttura suscita nell'ambito di questa ricerca risiede nel fatto che essa presenta una breve sezione intermedia *dinamicizzata*, situata tra una sezione lirica in tempo lento e un'aria *monopartita*, fungendo da sezione di *transizione* drammatica – tramite un mutamento improvviso che interrompe bruscamente la prima sezione lenta – ed *innescando* la conclusiva situazione emozionale, resa sempre invariabilmente in tempo agitato. Evidenziare i caratteri di similitudine tra una siffatta struttura e quella di un'aria multipartita ottocentesca con tempo di mezzo in versi sciolti parrebbe tanto superfluo quanto si rivelerebbe improprio stabilire una diretta correlazione o una filiazione dall'una forma all'altra: postulare l'esistenza di una derivazione o comunque di un preciso legame genetico fra la solita forma e tale struttura metastasiana ci appare proprio come un caso lampante di teorizzazione viziata da teleologismo morfologico.

Ben più fruttuoso sembra, piuttosto, correlare tale *unicum* metastasiano ad altre forme affini rintracciabili nello stesso secolo: se in merito alla primigenia intonazione di Hasse, Chegai si limita ad affermare che «la sequenza dei diversi momenti musicali, percepibile come un tutt'unico fino al *Presto conclusivo*, lascia intravedere anche in questo caso il profilo e lo sviluppo di certe Scene ed aria successive»,²⁰ Andrea Malnati designa

¹⁹ Oltre a questi dodici casi se ne annoverano altri due, riscontrati nell'*Andromeda* di Cigna Santi – con musica di Colla (1771) e Paisiello (1774) – che però fanno eccezione, presentando una versione, per così dire, “rovesciata” e “incompiuta” rispetto al modello dell'*Antigono*: alla scena III, 9 dopo un recitativo condiviso con altri personaggi in scena, un primo momento lirico della protagonista si sostanzia in una quartina di ottonari, intonata in tempo Allegro 4/4 («Ah t'invola agli occhi miei»), dopodiché segue un ampio recitativo accompagnato (dodici versi sciolti) con carattere di rivolgimento drammatico («Misera invan m'adiro»), che si coagula in un secondo momento lirico, una strofa pentastica che per carattere e situazione drammatica è pressoché identica alla cavatina di Berenice e, al pari di essa, è musicata in tempo ternario lento («Deh non varcar quell'onda»); l'oasi lirica fluisce in un breve recitativo accompagnato che presenta un netto ripensamento («Insensata, che parlo! Invano attendo»), cui però non segue alcuna aria apicale conclusiva, bensì il fallito tentativo di entrata fra le quinte di *Andromeda*, che sfocia nella seguente scena drammatica (III, 10) aperta da un recitativo semplice.

²⁰ A. CHEGAI, *Forme limite* cit., pp. 382-384, in particolare p. 384.

felicemente tale caso metastasiano come uno degli «antenati settecenteschi»²¹ di quella macrostruttura che prende il nome di “*Gran Scena*”, entità morfologica sensazionalistica destinata al protagonista dell’opera primo-ottocentesca (e tardo-settecentesca), situata in un momento culminante del dramma.

L’oggetto “*Gran Scena*” – la cui natura storico-morfologica è stata mirabilmente sviscerata appieno nel fondamentale contributo di Malnati – altro non è che una grande aria, per solito *multipartita*, preceduta da un *ampio* recitativo accompagnato, al cui interno germina una cavatina, nell’accezione settecentesca di breve arietta, breve oasi lirica; gli elementi fondanti minimi per la costituzione di una *Gran Scena* sono quindi una cavatina (monopartita), un’aria (multipartita) e una transizione (in recitativo) fra i due momenti musicali. Anche la *Gran Scena*, naturalmente, è sottoposta ad una gran quantità di varianti possibili: la cavatina può venir bruscamente interrotta dal recitativo oppure risultare compiuta, la transizione può possedere un grado variabile, più o meno stringente, di dinamicizzazione drammatica, l’aria conclusiva è di solito multisezionale ma in alcuni rari casi può essere monopartita.

Si permetta a questo punto un breve raffronto, comprensibilmente passibile di apparire forzato, tra la scena di Berenice, due *Gran Scene* tardo-settecentesche e una celeberrima – seppur atipica – aria in solita forma ottocentesca con tempo di mezzo *in versi sciolti* qual è l’aria di Violetta che chiude il primo atto della *Traviata*, per esaminarne affinità e divergenze relativamente alle strutture drammatiche e morfologiche.²²

Gli esempi settecenteschi qui selezionati sono il “primo caso” di *Gran Scena* rintracciato da Malnati – l’aria di Calpurnia nella *Morte di Cesare*, Sertor-Zingarelli (1790) – e l’aria di Romeo nel fortunato dramma *Giulietta e Romeo*, dello stesso Zingarelli su libretto di Foppa (1796).²³

²¹ ANDREA MALNATI, *La gran scena nell’opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017 («Tesi rossiniane», n. 3), p. 47.

²² *La traviata*, Piave-Verdi, Venezia 1853: Gattei, I-Fn, 3473.4. Si è scelto di considerare l’aria in questione, proprio perché il tempo di mezzo risulta *eccezionalmente* in versi sciolti e non intonato, come di consueto, su versi lirici.

²³ *La morte di Cesare*, Sertor-Zingarelli, Milano 1790: Bianchi, I-Bc, 05646. *Giulietta e Romeo*, Foppa-Zingarelli, Milano 1796: Bianchi, I-Bc, Lo.05668.

<i>ANTIGONO</i> (METASTASIO-HASSE, 1744) Atto terzo Scena settima	<i>LA MORTE DI CESARE</i> (SERTOR-ZINGARELLI, 1790) Atto secondo Scena ottava	<i>GIULIETTA E ROMEO</i> (FOPPA-ZINGARELLI, 1796) Atto terzo Scena prima	<i>LA TRAVIATA</i> (PIAVE-VERDI, 1853) Atto primo Scena quinta
<i>Berenice sola</i>	<i>Calfurnia sola</i>	<i>Romeo e coro di Montecchi. Giulietta nella tomba</i>	<i>Violetta sola</i>
<p>Berenice, che fai? Muore il tuo bene stupida, e tu non corri!... Oh dio! Vacilla l'incerto passo; un gelido mi scuote insolito tremor tutte le vene (<i>si appoggia</i>) e a gran pena il suo peso il piè sostiene. Dove son? Qual confusa folla d'idee tutte funeste adombra la mia ragion? Veggo Demetrio; il veggo che in atto di ferir... Fermati; vivi; d'Antigono io sarò. Del core ad onta volo a giurargli fè; dirò che l'amo; dirò... Misera me, s'oscura il giorno! Balena il ciel! L'hanno irritato i miei meditati spergiuri. Aimè! Lasciate ch'io soccorra il mio ben, barbari dei. Voi m'impedite e intanto forse un colpo improvviso... Ah sarete contenti; eccolo ucciso. Aspetta anima bella; ombre compagne a Lete andrem. Se non potei salvarvi, potrò fedel... Ma tu mi guardi e parti!</p>	<p>Oh Dei, qual notte è questa affannosa per me! Quai luttuose immagini ho d'intorno! Ovunque volgo il dolente pensiero, altro non miro che oggetti di terror. Contro il mio sposo contro me parmi irato che frema il Ciel. Vigore a tanta smania da resistere non ho. L'anima oppressa languir mi sento... manca, oh Dio, il respiro... Già vacillo... le forze cedono alfin... A dolce sonno in seno breve calma trovar potessi almeno.</p> <p><i>S'abbandona sopra una sedia</i></p>	<p>Ecco il luogo: ecco l'urna. Ahi vista atroce! Ove beltà, ed amore, ove innocenza, e fede hanno tomba feral. Tributo amici di lagrime, e d'affanno s'offra alla spoglia sua. Quel freddo sasso innanzi a me schiudete: indi o fedeli miei meco piangete.</p> <p><i>Viene aperta la tomba e si vede Giulietta</i></p> <p>Oh Dio!</p> <p>C. Lugubri gemiti sol qui risuonino, di meste lagrime, quest'urna spargasi, tributo misero del nostro cor.</p> <p>R. Oh mia Giulietta... C. Oh inesorabile morte tiranna!</p> <p>R. Io l'ho perduta! C. Ombra adorabile deh accogli i spasimi del nostro barbaro fiero dolor.</p> <p>Non più compagni: andate: solo restar desio: meco non bramo che il mio dolor crudel: mi dà conforto solo il barbaro affanno: ogni altro oggetto a me divien tiranno.</p> <p><i>Il coro si ritira</i></p> <p>Oh mia Giulietta! Oh sposa! Mai più ti rivedrò? Pensier funesto! Oh Giulietta infelice!</p>	<p>È strano!... è strano!... in core scolpiti ho quegli accenti!... Saria per me sventura un serio amore?... Che risolvi, o turbata anima mia?... Null'uomo ancora t'accendeva... oh gioia ch'io non conobbi, esser amata amando!... E sdegnarla poss'io per l'aride follie del viver mio?</p>

		<p>Ma di te mille volte più misero Romeo! Tu almen non vedi le sue smanie crudeli; ed ei ti mira spoglia esangue dinanzi... oh dolce sposa, anima mia, mia speme, t'ho perduta per sempre! Oh Dio che affanni! Che duol! Che angoscie estreme! Gela, e avvampa il mio cor... palpita, e freme.</p>	
<p>Non partir, bell'idol mio; per quell'onda all'altra sponda voglio anch'io passar con te</p> <p>Voglio anch'io...</p>	<p>Dolce sonno, obbligo de' mali, nel mio sen soave scendi, e per poco almen sospendi il mio barbaro penar.</p>	<p>Idolo del mio cor deh vedi il pianto mio, i gemiti, il dolor del tuo fedel.</p>	<p>Ah forse è lui che l'anima solinga ne' tumulti godea sovente pingere de' suoi colori occulti...! Lui che modesto e vigile all'egre soglie accese, e nuova febbre accese destandomi all'amor.</p> <p>A quell'amor ch'è palpito dell'universo intero, misterioso altero, croce e delizia al cor.</p> <p>A me fanciulla un candido e trepido desire questi effigiò dolcissimo signor dell'avvenire, quando ne' cieli il raggio di sua beltà vedea, e tutta me pascea di quel divino error.</p> <p>Sentia che amore è il palpito dell'universo intero misterioso altero croce e delizia al cor!</p>
<p>Me infelice! Che fingo? Che ragiono? Dove rapita sono dal torrente crudel de' miei martiri? Misera Berenice, ah tu deliri!</p>	<p><i>S'addormenta. Mentre Calpurnia dorme, viene rappresentato un sogno da un quadro animato</i></p> <p>Santi Numi! Ah fermate, empi inumani.</p> <p><i>Vede sognando il colpo e si risveglia impaurita</i></p> <p>Scena nona</p> <p><i>Cesare che accorre ai gridi e detta</i></p>	<p>Ma che vale il mio duol? Mia bella speme, io ti sento; mi chiami a seguirti fra l'ombra: ebbene m'aspetta, ti seguirò. Se a te compagno in vita non mi volle la sorte, teco m'unisca almen pietosa morte.</p> <p><i>Cava un'ampolla, beve e getta l'ampolla</i></p> <p>Tranquillo io son: fra poco</p>	<p>Follie...! Follie...! Delirio vano è questo...! In quai sogni mi perdo, povera donna, sola, abbandonata in questo popoloso deserto che appellano Parigi, che spero or più...? Che far degg'io...? Gioire. Di voluttà nei vortici finire.</p>

	<p>CESARE Chi t'insulta, idol mio? Qual di tue smanie è la cagion? CALFURNIA Sei tu?... Son io?... Travedo... Né m'inganna il mio sguardo? CESARE E non ravvisi il tuo sposo fedel? CALFURNIA Numi pietosi... CESARE Mia vita... CALFURNIA Sì, tu sei. CESARE Ma dunque... CALFURNIA A' sensi miei Posso crederlo appena. Ah se sapessi... CESARE Che mai t'avvenne? CALFURNIA Ancora io tremo. Oh sogno terribile, e funesto! Amato sposo, qual mai ti vidi! CESARE E tanto può spaventarti un sogno? E che vedesti? CALFURNIA Io vidi, ahimè la voce mi soffoca il terror. Vidi Pompeo coll'ire in faccia, e la vendetta in mano al tuo seno vibrar colpo inumano. Vidi molti seguir dell'ombra ultrice l'esecrando furor; de' tuoi più cari la sacrilega man cercarti il fianco, la gola, il cor. De' perfidi alla vista inorridisci, e nel raccolto manto togliendoti all'orror d'un tal delitto, del tuo nemico a piè cadi trafitto.</p>	<p>teco sarò mia vita: accogli intanto mia speme, anima mia questo ch'io per te verso ultimo pianto.</p>	
<p>Perché, se tanti siete che delirar mi fate, perché non m'uccidete, affanni del mio cor?</p>	<p>Troppo chiaro e chi nol vede? parla il Ciel di mia sventura, troppa i Dei han di te cura, troppa fede il mio timor.</p>	<p>Ombra adorata aspetta Teco sarò indiviso Nel fortunato Eliso Avrà contenti il cor.</p>	<p>Sempre libera degg'io trasvolar di gioia in gioia, perché ignoto al viver mio nulla passi del piacer.</p>

<p>Crescete, oh dio, crescete, fin che mi porta aita con togliermi la vita l'eccesso del dolor. <i>(parte)</i></p> <p>[Aria monopartita in tempo Allegro col da capo]</p>	<p>Roma ingrata! ah dell'orrore si nasconde il sole istesso: no mirar un tanto eccesso, no non soffre il mio dolor.</p> <p>Sposo amato, al mondo serba, alla patria i giorni tuoi, nel miglior de' nostri eroi serba il premio a un fido cor</p> <p>[Rondò bipartito]</p>	<p>Là tra i fedeli amanti ci appresta amor diletta, godremo i dolci istanti de' più innocenti affetti; e l'eco a noi d'intorno risuonerà d'amor.</p> <p>[Aria monopartita]</p>	<p>Nasca il giorno, il giorno muoia sempre me la stessa trovi, le dolcezze a me rinnovi ma non muti il mio pensier <i>(entra a sinistra)</i></p> <p>[Stretta ottocentesca]</p>
---	---	--	--

Come si evince dallo schema qui presente, le Gran Scene possono presentare caratteri molto diversi fra loro: la scena di Romeo presenta un esteso recitativo introduttivo, arricchito da un coro, mentre nella *Morte di Cesare* è invece la sezione di transizione in recitativo a presentarsi molto ampia, con una complessa azione scenica e un dialogo serrato tra due personaggi. Entrambe le Gran Scene hanno in comune, tuttavia, con il brano di Berenice, il carattere breve, lirico e intimistico della cavatina, mentre grande varietà formale è data nella sezione conclusiva della scena, vale a dire l'aria "vera e propria" (in forma ternaria o col da capo, in tempo Allegro, per l'*Antigono*, rondò bipartito per Calfurnia, aria monopartita per la scena di Romeo).

È ben facile individuare dunque le divergenze tra Gran Scena (di *Antigono* o tardo-settecentesca) e l'aria multipartita ottocentesca, nonostante le apparenti affinità "tettoniche": innanzitutto, quest'ultima non si presenta come una costruzione scenica articolata, basata sull'alternanza di recitativi e sezioni "liriche", bensì come un *numero* musicale vero e proprio, corrispondente soltanto all'ultima sezione della Gran Scena, e che, eccezionalmente in questo caso, contiene un tempo di mezzo in versi sciolti.

La differenza più evidente si palesa difatti nel confronto fra i movimenti "lirici" in tempo lento: se nelle Gran Scene si ha un'arietta che si origina dal recitativo, spesso interrotta e non conclusa, ben diverso è il "*peso*", l'importanza riservata al Cantabile, sotto l'aspetto qualitativo e quantitativo: pur costituendo "soltanto" una *sezione* dell'aria (invece che un'intera, seppur breve, aria), il cantabile ottocentesco è per solito più ampio, più strutturato e concluso, rispetto alla settecentesca cavatina a "germinazione spontanea".

Per concludere questo breve *excursus*, si può dunque affermare che, se per Gran Scena si intende un numero articolato composto da un eventuale recitativo più una cavatina, una transizione in versi sciolti, seguita dall'aria vera e propria, allora va da sé che il caso di *Antigono* rappresenta *una* fra le *tante* declinazioni *possibili* di tale struttura morfologica, vale a dire una Gran Scena con cavatina interrotta, breve recitativo a carattere di netto rivolgimento drammatico, intimamente legato ai due momenti lirici che contribuisce a connettere, di cui l'ultimo è un movimento statico monopartito in tempo Allegro; tali caratteristiche, tuttavia, accostano la scena di Berenice ad un'aria ottocentesca d'eccezione con tempo di mezzo *in versi sciolti*. Ciò non vuol dire affatto che tra di esse vi sia una correlazione o un legame di qualche tipo: i due brani – lo si ripete – sono

diversissimi fra loro, sotto l'aspetto e drammatico e musicale; con questo breve esame dal carattere "diacronico" si sono intesi dimostrare due diversi assunti:

- in strutture drammatico-musicali pur distanti nel tempo e molto diverse fra loro, si possono riscontrare sezioni di transizioni *dinamiche* aventi la medesima *funzione* drammatica, sebbene realizzata con caratteri strutturali e musicali differenti;
- i tre casi qui presentati – scena di Berenice, Gran Scene tardo-settecentesche e aria multipartita ottocentesca – rappresentano *tutti* diversi esempi di un *unico* modello astratto di tragitto tensivo-emozionale, diverse *declinazioni* di quella stessa «*escalation* emotiva»²⁴ – sempre più diffusa a fine Settecento – che ha portato poi alla costituzione dell'aria ottocentesca drammatizzata al suo interno: una *escalation*, dunque, che anche alcuni spunti metastasiani possono a ragione vantarsi di aver contribuito a dar forma.

1.2 I drammi di Mattia Verazi

In una trattazione della dinamicizzazione scenica nell'opera seria del secondo Settecento non ci si può non soffermare, seppur brevemente, sui drammi di Mattia Verazi. Poeta di corte a Mannheim e Stoccarda, Verazi è stato tra i massimi protagonisti nell'ambito della cosiddetta "opera riformata", negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo; fra i caratteri più innovativi dei suoi libretti sono da ricordare un utilizzo più intenso di cori e balli, la richiesta di un più intimo legame tra sinfonia e dramma, un incremento dei brani concertati (talvolta dal carattere ambiguo),²⁵ la presenza, all'interno dei numeri musicali, di molteplici slittamenti deittici²⁶ e soprattutto di una gran quantità

²⁴ ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le "solite forme" dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il saggiautore musicale», X, 2003, pp. 221-268: 267.

²⁵ Si veda, per esempio, il brano «Tu parla, tu digli» (II, 8) nel *Fetonte* di Jommelli (rappresentato nel 1768 a Ludwigsburg, residenza estiva del duca Carlo Eugenio di Stoccarda): il numero – che vede in scena Fetonte e la madre Climene – si avvia come aria del protagonista, ma sul finire della prima quartina Fetonte vede approssimarsi l'amata Libia, con cui vuole evitare d'incontrarsi e tenta perciò, invano, di partire; con l'arrivo di Libia, l'aria si tramuta in un terzetto, dopodiché, quando alla scena seguente Fetonte parte, rimangono Libia e Climene in scena a chiudere il numero (e l'atto) in forma di duetto. Dopo l'avvio solistico, questo ampio e articolato numero musicale presenta quindi un continuo susseguirsi di sezioni dialogiche e sezioni statiche, di volta in volta con canto *a 2* o *a 3*.

²⁶ Il termine "deittico" indica qui le "coordinate relazionali" fra i personaggi. Vi sono alcuni casi nelle arie di Verazi (e ancora ve ne saranno negli episodi contrastanti dei rondò bipartiti) in cui il cantante si rivolge di volta in volta a personaggi diversi in scena; per esempio, nell'aria di Siface in *Sofonisba*,

di didascalie atte a prescrivere azioni sceniche, perlopiù mute, in forma di controcene o pantomime.²⁷

Fra i drammi più noti e sperimentali di Verazi va senz'altro annoverato *Sofonisba*, andato in scena alla corte di Mannheim con musiche di Traetta nel 1762. Nella prima aria cantata dalla protagonista, «Intesi: ti basti» (I, 4), vi è una dettagliata didascalia – “Interrompendo sempre Massinissa, che in tutte le pause dell’aria torna ad accostarsele, e a chiederle con supplichevole importunità corrispondenza in amore” – che prescrive una specifica azione scenica muta, indice anche del fatto che l’innovativa scrittura teatrale di Verazi si presta, in questo caso, a dare il giusto spazio alle esigenze delle forme musicali (“*in tutte le pause dell’aria*”), coniugandosi pertanto con le ragioni della musica.²⁸ Ma è in «Crudeli, ahimè! Che fate?» (II, 6) che il librettista intesse una vera e propria scena dinamica per la protagonista: l’aria appare organicamente incuneata nel decorso dell’azione drammatica; la prima di due strofe pentastiche è corredata da un’indicazione scenica che tratteggia dettagliatamente la situazione:

[Sofonisba si volge] ora a Siface, ora a Massinissa, che minacciosi biecamente si guardano, e che vorrian sortir dal tempio; ma sono arrestati or dalle preghiere di Sofonisba, ad ora da Scipione, e da Lelio, che li trattengono, e da’ quali per due volte distaccatisi, s’incontrano come in atto di battersi.

Questa sezione agitata è intonata in tempo Allegro discreto 4/4 in Sol minore, dopodiché, con l’esaurirsi della strofa, vi è una decelerazione agogica (tempo Maestoso), che realizza musicalmente il rivolgimento interiore di Sofonisba, causato da un preciso accadimento scenico: come da didascalia, “Visto che nessun più l’ascolta, spaventata, e come disperata gl’abbandona”; il verso in questione (v. 7: «Misera! A chi ragiono...?») è sonorizzato tramite due battute di stasi orchestrale, con semibreve tenute con punto coronato, e si conclude con una pausa di minima su cui è aggiunta un’ulteriore corona. Si viene così a creare un chiaro momento di snodo drammatico, nettamente separato da ciò che segue: un’appendice in tempo più rapido (Allegro agitato), quasi a mo’ di “stretta”,

«Rendimi il figlio, o barbaro» (III, 3), ogni verso dell’aria è rivolto alternativamente a Scipione e a Sofonisba.

²⁷ Per un approfondimento sugli elementi d’innovazione nei libretti di Verazi cfr. MARITA P. McCLYMONDS, *Mattia Verazi and the opera at Mannheim, Stuttgart, and Ludwigsburg*, in *Crosscurrents and the mainstream of Italian opera seria 1730-1790*, «Studies in music from the University of Western Ontario», VII, 1982, pp. 99-136.

²⁸ *Sofonisba*, Verazi-Traetta, Mannheim 1762: Stamperia Elettorale, D-Mbs, L.eleg.m 1080 f (2).

in cui Sofonisba esterna tutta la sua smania tramite gli ultimi tre versi. Sebbene nella sezione iniziale i versi della prima strofa siano oggetto di molteplici, forse eccessive ripetizioni, è indubbio che l'aria presenti un preciso scarto drammatico, seguito da una nuova esternazione affettiva in tempo rapido che proprio tale scarto ha provveduto a innescare: siamo dunque in presenza qui di una chiara dinamicizzazione drammatico-musicale interna al brano.²⁹

Due altri brani riscontrati all'interno dei libretti di Verazi paiono particolarmente interessanti ai fini di questo elaborato. Nell'atto II, scena 7 dell'*Ifigenia in Tauride*, musicata da Gian Francesco de Majo a Mannheim nel 1764, prende forma un duetto alquanto singolare tra Pilade e Oreste («Senti, ah no: morir vogl'io»): i due uomini, difatti, si rivolgono teneri e supplichevoli ad Ifigenia, con loro in scena, chiedendole l'uno di morire al posto dell'altro; il brano presenta una indubbia dinamicizzazione, poiché, per ben due volte, Ifigenia rifiuta le loro richieste tentando di non ascoltarli.³⁰ Dopo i primi quattro distici cantati alternatamente dai due uomini, Ifigenia “non gli ascolta” e “li riggetta”: la controcena della donna stimola le concitate domande dei due («Non m'ascolti? / Ancor non cedi?»). La seconda volta, Ifigenia addirittura si inserisce tra i due con un verso cantato – un vero e proprio pertichino, «Ah resistere non so!» – e “si distacca da loro per nascondere il suo tenero turbamento. Oreste e Pilade, levandosi in piedi, replicano a vicenda le insistenti loro preghiere”, dopo le quali si giunge alla conclusiva esternazione affettiva *a 2*, istruita scenicamente dall'ennesima didascalia di Verazi che recita “Ciascheduno da sé con molta smania, mentre Ifigenia s'arresta in distanza ad osservarli compassionevolmente”, come a voler sottolineare il momento drammatico, al cui centro sono situati scenicamente e musicalmente i due uomini che chiudono il brano con una vera e propria “stretta”, innescata da una dinamicizzazione scenica.

La partitura evidenzia in modo netto la tripartizione drammaturgica del brano; al termine dell'iniziale Larghetto 4/4 in Fa, in corrispondenza del rifiuto di Ifigenia (“non gli ascolta”; «Non m'ascolti? / Ancor non cedi?») il basso viene aumentato cromaticamente (Fa - Fa# - Sol) e si crea una fluttuante oscillazione tonale (Sol minore -

²⁹ TOMMASO TRAETTA, *Sofonisba*, in *Ausgewählte Werke* (Traetta, Tommaso) - IMSLP, <[https://imslp.org/wiki/Ausgewählte_Werke_\(Traetta%2C_Tommaso\)](https://imslp.org/wiki/Ausgewählte_Werke_(Traetta%2C_Tommaso))>, da *Ausgewählte Werke von Tommaso Traetta*, a cura di Hugo Goldschmidt, in *Denkmäler deutscher Tonkunst*, series II (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*), XIV, vol. 1 [parte prima], XVII [parte seconda], [D-Mbs], Leipzig, Breitkopf & Härtel [D.d.T.i.B. XXV, D.d.T.i.B. XXIX], 1916.

³⁰ *Ifigenia in Tauride*, Verazi-de Majo, Mannheim 1764: Stamperia Elettorale, I-Bc, Lo.02785.

Re maggiore in primo rivolto) che prelude alla supplica finale su cui i due uomini si inginocchiano. A questo punto, senza soluzione di continuità, vi è un mutamento agogico: un Allegro in 2/4 molto agitato, con terzine ai bassi, in coincidenza dello sfogo vocale di Ifigenia («Ah resistere non so!»); Oreste e Pilade si levano in piedi e replicano le loro preghiere, a cui Ifigenia nuovamente risponde. Il movimento si conclude con gli ultimi commenti degli uomini («Non m’ascolta? / Ancor non cede | Non mi guarda? / Ancor resiste!»), intonati nell’area della tonalità parallela minore e suggellati da una corona sulla dominante (Do); segue infine la conclusiva esternazione affettiva cantata in uno “stretto” a 2 (Allegro 4/4).³¹

Il duetto contiene, dunque, una vera e propria sezione di transizione intermedia fra un tempo lento e un tempo rapido, al cui interno trovano posto un pertichino e una concreta azione scenica che drammatizzano il numero musicale:

LARGHETTO 4/4, Fa «Senti, ah no: morir vogl’io»	A
ALLEGRO 2/4, Fa → Fa minore → Do «Ah resistere non so!»	B
ALLEGRO 4/4, Re → Fa «Venga, venga, o ciel, la morte»	C

Nella *Calliroe*, messa in musica nella sua prima versione da Antonio Sacchini (Ludwigsburg 1770), l’aria di Agricane che chiude il secondo atto («Suon funesto notte, e giorno», II, 14) è caratterizzata, nel testo scenico-verbale, da una evidente tripartizione: la prima strofa dipinge tutto il tormento provato dall’uomo in quel momento, nella seconda si ha uno di quei momenti di confusione e sconvolgimento dovuti alla “visione” di uno spettro o “larva” (in questo caso incarnazione del rimorso), che tanta fortuna avranno nei decenni successivi, la terza strofa infine ha carattere veemente e sentenzioso («Ah tu sei de’ rei flagello; / fier rimorso tormentoso! / Tu riposo, pace e calma / nieghi all’alma, involi al cor»);³² a rendere il brano particolarmente interessante non è solo il testo poetico, ma anche le tre didascalie, apposte da Verazi per ciascuna strofa, che hanno perfino una finalità strutturale, indirizzate all’attenzione del compositore: “Con

³¹ GIAN FRANCESCO DE MAJO, *Ifigenia in Tauride*, a cura di Paul Corneilson, Madison (WI), A-R Edition, 1996 («Recent researches in the music of the classical era», n. 46), pp. 235-245.

³² *Calliroe*, Verazi-Sacchini, Ludwigsburg 1770: Cotta, Stuttgart, D-HEu: G 3088-3-4 RES.

agitazione tetra ed interrotta”, “Con lentezza e *a guisa di recitativo*”³³ e “Con molta smania, che va crescendo sempre, senza interrompimento fino al fine”; il libretto quindi prescrive delle indicazioni al compositore che suggeriscono un’intonazione tripartita, con al centro una sezione lenta “dinamica” (destinata ad un momento di confusione e titubanza drammatica), seguita da una sezione conclusiva smaniosa, in crescendo e, forse, intensificata anche dal punto di vista agogico.

L’unica intonazione rinvenuta ed esaminata in questa sede è quella di Felice Alessandri (1778);³⁴ tuttavia l’aria – in tempo Allegro 4/4 in Re maggiore – presenta uno schema che non sembra aderire particolarmente al dinamico tragitto tensivo tratteggiato dal testo verbale: le prime due strofe vengono infatti entrambe ripetute, dopodiché segue un breve “stretto” in Più Allegro di sole 15 battute, costituito dall’ultima strofa enunciata di getto, senza ripetizioni di versi (A B A' B' | C).

Da ultimo, dramma di Verazi che rappresenta un’altra notevole eccezione è *L’Europa riconosciuta*, musicato da Antonio Salieri in occasione dell’inaugurazione del Teatro alla Scala (1778);³⁵ ingaggiato dal teatro milanese per mettere in scena una serie di opere rivoluzionarie, Verazi raccoglie in questo dramma molte delle innovazioni già sperimentate nei decenni precedenti: sinfonia drammatizzata, articolati complessi di scene legate fra loro, numeri dal carattere ambiguo, concertati, cori, pezzi spettacolari e dettagliate didascalie non soltanto pragmatiche ed espressive, ma anche strutturali³⁶ e relative all’organico strumentale.³⁷

Estremamente interessanti e meritevoli di essere approfonditi in questa sede sono due brani del secondo atto; alla scena quinta, Semele, destinata al trono di Tiro, dopo un momento di confusione, ordina all’amato Isseo di salvare Asterio, in modo da poter poi

³³ Corsivo mio.

³⁴ FELICE ALESSANDRI, *Calliroe*, 1778, ms. F-Pn, AB O-158 (1-3), IFN-847214, II, cc. 95r-106r.

³⁵ *L’Europa riconosciuta*, Verazi-Salieri, Milano 1778: Bianchi, I-Bc, Lo.04951. Sull’importanza di questo e altri drammi di Verazi e sul loro influsso nei teatri d’Italia a fine Settecento, cfr. MARITA P. McCLYMONDS, *Transforming opera seria: Verazi’s innovations and their impact on opera in Italy*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di Thomas Bauman e Marita P. McClymonds, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1995, pp. 119-132.

³⁶ A tal proposito è viepiù interessante segnalare qui l’aria-finale che chiude il dramma, in cui tutti i personaggi partecipano, ma ad Asterio sono destinate due strofe, chiamate “Rondò” da Verazi; al termine del libretto si legge: “Tutti replicano a coro gli ultimi cinque versi detti da Isseo; mentre sulla stessa musica vengon replicati da Asterio i tre primi versi del suo RONDÒ”. In tal caso il termine non indica la forma musicale, bensì, per sineddoche, il tema principale del brano (cfr. M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., p. 606).

³⁷ Cfr. M. P. McClymonds, *Transforming opera seria* cit., p. 125.

aspirare al regio soglio; Isseo è estremamente smanioso di partire per proteggere Asterio e sua moglie, Europa, da lui amata in passato; per questo motivo, quando Semele inizia a cantare la sua aria, rivolgendosi ad Isseo («Vanne. Ma in ogni evento»), la donna non fa in tempo ad intonare il secondo verso, che il principe fenicio (“Intollerante e colla maggior agitazione”) subito la interrompe, completando l’emistichio: «Pensa... | Sentir non voglio»; seguono altri tre versi di Isseo, dopodiché parte “con precipitazione” e “senza replica”.³⁸ Il brano si presenta pertanto estremamente singolare e indubbiamente dinamicizzato: dopo sole due battute e mezzo della sua aria (Allegro 2/4 in Do), Semele viene bruscamente interrotta da un’intera quartina smaniosa e agitata di Isseo, che dapprima prorompe i suoi versi sostenuto dalle biscrome degli archi e da forti sbalzi di dinamica, e poi parte non appena terminato il canto. A questo punto Semele riprende a cantare rivolgendosi al principe, non accorgendosi inizialmente della sua partenza, dopodiché, voltandosi, giunge il momento di amara consapevolezza («Stolta! con chi ragiono...? / Mi lascia in abbandono / Fugge il crudel da me»), che coincide con ben tre punti coronati e un cambio di tempo (Adagio in 2/2). Dopo questa *doppia* dinamicizzazione – brusca interruzione da parte di Isseo, sbigottimento di Semele per la partenza del principe – vi è una prima presa di coscienza da parte della donna, una prima esternazione affettiva sommessa, afflitta, intonata in tempo lento e alla dominante (Sol); l’esclamazione agitata con cui si apre l’ultima strofa coincide con un nuovo cambio di tempo: un ritorno all’Allegro 2/4 in Do, strutturato quasi come una stretta di rondò, con doppia esposizione di un motivo principale, intervallato da una breve sezione di poco contrastante.

La struttura dinamicizzata di questo numero si può così riassumere:

ALLEGRO 2/4, Do «Vanne. Ma in ogni evento / Pensa...»	A
«... Sentir non voglio»	B₁
«Ma che! / Fermati... Oh stelle...! ascolta... / Stolta! con chi ragiono...?»	B₂
ADAGIO 2/2, Sol «Mi lascia in abbandono»	C ₁
ALLEGRO 2/4, Do «Ah se così tremar»	C ₂

³⁸ ANTONIO SALIERI, *L'Europa riconosciuta*, a cura di Eric Hull, Milano, Proprietà del Teatro alla Scala, 2004, pp. 187-193 [I-Mc, P-Op.c.91].

Altro numero di particolare interesse è «Stragi, o ritorte» (II, 8);³⁹ sebbene sia formalmente indicato come numero corale, l'intervento canoro di Europa è tale da poterlo considerare come una vera e propria "aria con coro". Dopo un breve recitativo della protagonista, in scena con le donzelle sue seguaci, si sente un minaccioso coro di combattenti da dentro le quinte (Allegro 2/4 in Mi bemolle); Europa esprime, in una sestina, la sua agitazione per il consorte ed il figlio; nel momento in cui fa per partire in loro soccorso («Ah si vada...»), viene letteralmente bloccata dal coro di donzelle («No: t'arresta», «trattenendo l'attrice»), che con il loro intervento completano l'ottonario e creano una evidente dinamizzazione scenica. Senza soluzione di continuità si passa subito ad un Larghetto 3/4 – caratterizzato da un accompagnamento di semicrome agli archi, sbalzi di dinamica e un'instabilità tonale che conduce da Do minore a Sol minore – in cui vi è una prima esternazione lirico-espressiva da parte di Europa, innescata dall'azione scenica delle seguaci («Qual orrore in me si desta! / Chi ritiene i passi miei?»); dopo una pausa con punto coronato, subentra un Allegro assai 2/4 in Mi bemolle, che attacca con un momento risolutivo da parte di Europa – caratteristica specifica di tante "mosse" d'avvio nelle strette di rondò bipartito – «Ah il corso finisca / d'un viver penoso!»; la linea vocale verrà ripetuta subito dopo un piccolo "ponte" del coro, avvicinando la struttura di tale movimento a quella delle sezioni in tempo rapido dei rondò. L'intera scena drammatico-musicale si chiude con uno "stretto" che vede Europa rientrare fra le quinte e i combattenti uscire in scena a cantare, a mo' di conclusione, il loro feroce e funesto coro.

La struttura di questo articolato brano musicale si può riassumere in tal modo:

ALLEGRO 2/4, Mi bemolle «Stragi, o ritorte» «Ah sì: di chi muore»	A
«Ah si vada... No: t'arresta»	B
LARGHETTO 3/4 «Qual orrore in me si desta»	C ₁
ALLEGRO ASSAI 2/4, Mi bemolle «Ah il corso finisca»	C ₂
PIÙ PRESTO «Catene, o morte»	S

³⁹ *Ibid.*, pp. 211-227.

Il momento di snodo drammatico (**B**) si esaurisce nell'arco di sole due battute in tempo Allegro: ciononostante esso è presente in maniera evidente, dal punto di vista tanto scenico, quanto musicale; l'evento drammatico produrrà una prima precisa conseguenza affettiva nell'animo di Europa (Larghetto 3/4) e una seconda esternazione emozionale, amplificata da un'ulteriore accelerazione scenico-affettiva (una presa di posizione, una risoluzione, «Ah il corso finisca», che coincide con l'inizio del tempo rapido).

La grande singolarità di questa complessa sequenza drammatico-musicale sta non soltanto nel fatto che contiene un chiaro (seppur breve) accadimento scenico che innesca la seguente posizione drammatico-affettiva, ma che tale evento dinamicizzante è realizzato scenicamente dal *coro* (le donzelle seguaci di Europa), il quale assume pertanto un innegabile *ruolo attivo*, che sussiste qui in via del tutto eccezionale, giacché diverrà un comune fattore di dinamicizzazione soltanto a partire dall'ultimo decennio del secolo.

1.3 La dinamicizzazione nelle arie degli anni Settanta

Prima di passare all'esame del rondò bipartito è necessario soffermarci sulle tipologie di dinamicizzazione presenti nelle arie di poco precedenti il modello sartiano, per verificarne le modalità di drammatizzazione interna e appurare se e in che modo tali modalità si ripercuotono sul testo musicale. Nell'ambito di questa indagine, si è scelto di prendere in considerazione non soltanto l'ultimo ventennio del secolo ma anche l'intera decade degli anni Settanta, per esaminare i brani solistici nell'immediata prossimità dell'avvento del rondò vocale, codificato da Giuseppe Sarti nel 1777. Relativamente al decennio in questione sono stati visionati 143 libretti, di cui circa la metà (72) ha presentato un seppur *minimo* elemento di interesse: fattori di intensificazione emotiva, spostamenti deittici, momenti di titubanza e reticenza, arie interrotte, arie d'azione o particolarmente agitate, arie pluristrofiche, *rondeau*, strutture simili a quella della Gran Scena (forma aria-recitativo-aria), strutture testuali simili a quella del rondò bipartito (tre quartine di ottonari con particolare decorso affettivo), numeri ambigui, oltre che, naturalmente, arie contenenti controcene, rivolgimenti e, a fine decennio, momenti risolutivi. Si è poi passati all'analisi dei testimoni musicali, per un totale di 61 partiture, di cui 38 hanno presentato strutture di interesse ai fini della ricerca.

Nel corso dell'indagine sono stati esaminati 82 brani solistici afferenti al periodo 1770-1779; in più della metà delle arie (49) *non* si sono riscontrate “ricadute” musicali particolarmente pregnanti per ciò che concerne le dinamicizzazioni: vale a dire che i fattori di interesse drammatico sopra esposti non sono stati realizzati musicalmente in alcun modo dal compositore. Fra queste arie “non dinamiche” ve ne sono 3 che presentano un impianto multisezionale e 7 una struttura bipartita, in forma o meno di rondò: se è vero, difatti, che esistono arie dotate di una qualche dinamicizzazione scenica, ma non di una forma musicale che evidenzi tale drammatizzazione, è anche vero, di converso, che vi sono arie dotate di una forma musicale *potenzialmente* dinamica – rondò vocali o arie bipartite – che non presentano alcun tipo di dinamicizzazione drammatica; numeri di tal fatta continueranno pacificamente ad esistere ancora fino all'epoca rossiniana: ossia semplici arie bipartite (cantabile-stretta) in cui sono raffigurati due diversi affetti contrastanti, l'uno giustapposto all'altro senza un preciso momento di scarto drammaturgico, senza l'esternazione scenica e sonora di una causa che inneschi la stretta conclusiva.

Delle rimanenti arie esaminate, 10 sono strutturate secondo la già discussa forma aria-recitativo-aria derivante dall'*Antigono* metastasiano⁴⁰ – ossia una breve arietta *interrotta* da una sezione di recitativo accompagnato che ha *sempre* carattere di rottura e di rivolgimento, che sfocia in un'aria conclusiva più estesa in tempo rapido – 6 rappresentano dei casi eccezionali di cui si dirà al termine del presente paragrafo, mentre i restanti 17 brani possiedono caratteri di dinamicizzazione che più interessano questa ricerca. Se 7 di questi risalgono agli ultimi tre anni del decennio e si presentano in forma bipartita e verranno dunque trattati nel successivo capitolo sul rondò, i rimanenti 10 forniscono un'utile panoramica dei possibili meccanismi di drammatizzazione interna alle arie antecedenti la voga del rondò vocale bipartito.

Le principali tipologie di dinamicizzazione drammatica riscontrabili all'interno delle arie negli anni Settanta del secolo sono essenzialmente due: *controscena* e *rivolgimento*; entrambe pervengono a creare importanti snodi drammatici nel decorso del numero musicale e saranno spesso impiegate nei rondò bipartiti, costituendone un importante strumento di dinamicizzazione.

⁴⁰ Cfr. *supra*, pp. 25-26.

1.3.1 “Controscena”: una digressione lessicologica

Il termine “controscena” – adoperato anche da Marino Nahon in rapporto al carattere dinamico di alcune microsezioni all’interno di *rondeau* monopartiti e rondò bipartiti del decennio⁴¹ – appartiene al linguaggio teatrale degli addetti ai lavori piuttosto che all’ambito lessicale critico e musicologico. In uno fra i principali dizionari “storici” italiani, il lemma, nella sua attuale accezione, viene così definito:

CONTROSCENA e † CONTRASCENA. [T.] S. f. Scena muta in cui uno o più personaggi coll’azione rispondono ad altro personaggio, esprimendo i sentimenti destati in loro dalle parole sue, e dal senso della scena recitata. T. *Son pochi gli attori che sappiano fare la controscena, perché non badano che a sé e al suggeritore o all’uditorio. Così nel mondo.*⁴²

Nel XVIII secolo, invece, per “controscena” si poteva intendere un qualsiasi tipo di azione teatrale distinta da quella principale, in senso “diacronico”: “controsce”, dunque, come “intermezzi”, come azioni sceniche da eseguire fra le azioni principali,⁴³ oppure con essa si indicava una qualsivoglia azione scenica contrapposta ad un’altra, accaduta prima o dopo: “controscena” intesa quindi come “risposta scenica”.⁴⁴ In principio di secolo, in contesto poetico-narrativo, il vocabolo poteva indicare una sezione destinata agli antagonisti, ossia come “scena” di un personaggio “contrapposto” al protagonista,⁴⁵ mentre nel tardo Seicento il termine appare, non privo di ambiguità, nella

⁴¹ Cfr. MARINO NAHON, *Le origini del rondò vocale a due tempi. Tempo musicale e tempo scenico nell’aria tardosettecentesca*, «Musica e storia», XIII, n. 1, 2005, pp. 25-80: 45, 53-54, 63-64.

⁴² *Tommaseo Online* in <<http://www.tommaseobellini.it/#/items>>, da NICOLÒ TOMMASEO - BERNARDO BELLINI *et alii*, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1865-1879, I, p. 1698.

⁴³ «Controscena per dar tempo, se occorre, alla preparazione del Giardino, e a Zobeide, che possa esser giunta» (CARLO GOZZI, *Opere del co: Carlo Gozzi: La donna serpente. La Zobeide. Il mostro turchino. I pitocchi fortunati*, tomo II, Venezia, Colombani, 1772: *La Zobeide*, V, 6, p. 187).

⁴⁴ Si veda il presente esempio, tratto da una commedia di parola: «Ang. Vale a dire? Front. Oh bella! Non lo rammenta più? non mi capisce? L’umanità domanda la moglie. Ang. (*ridendo*) Ah! ah! ah! adesso mi torna in capo. [...] Front. Da chi? Ang. Da quel perfido Lauro Rotondi, non te l’ho detto, non lo ricordi? Front. (*con aria di malignità, e facendo la controscena alla dimenticanza d’Angelica sul proposito della moglie*) Oh! me l’era scordato come voi qualche cosa altro» (*Teatro del Conte Alessandro Pepoli*, tomo VI, Venezia, Carlo Palese, 1788: *L’uomo di mondo. Commedia di cinque Atti in prosa*, III, 2, p. 181).

⁴⁵ «Osservate, che tutti quasi i Poeti grandi hanno conosciuta questa verità, poichè avendo tutti introdotto ne’ loro poemi questi due caratteri di valore, valor d’anima, e valor di corpo, cioè valor di pura irascibile, di pura brutalità, il primo l’hanno sempre vestito al loro Eroe principale, e successivamente a proporzione ai capi, che contribuiscono maggiormente alla condotta, e alla fine dell’impresa, e il secondo a certi personaggi destinati a qualche contrascena. Di questa seconda razza sono Capaneo in Omero un bestemmiautore, Mesenzio in Virgilio, tutte le prodezze del quale vanno a parare in ammazzar quel povero ragazzo di Pallante, nell’Ariosto Rodomonte, nel Tasso Argante, bestiacce tutti, ai quali fanno far di gran cose, ma non di belle cose, né di gran conclusione, se non quanto ne’ due ultimi il Diavolo ci ha la sua mano ausiliare» («Al Sig. March. Carlo Rinuccini (Belmonte, 28 ottobre 1699)» in *Delle lettere familiari*

più antica grafia “contrascena”, in alcune opere a carattere morale e apologetico.⁴⁶ A partire circa dal secondo decennio del XIX secolo il lemma si stabilizzerà assumendo l’attuale significato.⁴⁷

Un interessante esempio dell’uso di questo termine si può rintracciare nel dramma comico per musica di Angelo Anelli e Pietro Generali, *L’impostore* (Milano 1815). Si tratta di un’opera buffa in cui particolarmente brillante si rivela il personaggio della serva scaltra, Laretta, che imbastisce continue situazioni meta-drammatiche per manipolare la realtà che circonda i personaggi. Verso la fine del dramma, travestita da dama inglese, la cameriera riesce a far sposare i due giovani innamorati (Carolina e Isidoro), facendo loro recitare le formule legali (trascritte nel frattempo dai notai), mentre, insieme ai due antagonisti beffati, riproducono scenicamente un’immagine pittorica. In seguito, Laretta riesce a far fuggire con sé il rivale amoroso Don Carpazio, al fine di conquistarlo, smascherarne i piani truffaldini e porlo in ridicolo di fronte a tutti. Il mezzo con cui Laretta riesce nell’intento è una rappresentazione scenico-musicale di un’aria da lei composta; all’interno di quest’aria fittizia si trova un esempio di controcena – qui agita da Don Carpazio/Procolo – in merito alla quale è la stessa Laretta a fare da “direttrice di scena” e a fornire indicazioni prossemico-gestuali a Don Carpazio/Procolo; è utile

del conte Lorenzo Magalotti e di altri insigni uomini a lui scritte, vol. II, Firenze, Stamperia di S. A. R. per Gaet. Cambiagi, 1769, pp. 286-287).

⁴⁶ «Forse sarei l’industre pittore delle vostre memorie antiche, ed in una contrascena delle vostre maestose rovine farei vedere l’alte grandezze di Pisa, che fu dominatrice in mare» (NICCOLÒ PALOMBI, *Il penitente corteggiato da miracoli panegirico di S. Ranieri nobile pisano. Recitato nel duomo di Pisa dal dottore Liconio Bolpami. E dedicato all’illustrissimo signore Marco Antonio Venerosi operaio dell’Opera*, Lucca, Paci, 1678, p. 13). «Hor eccovi nella spelunca di Paolo Romito la contrascena di questo teatro di sì superbe grandezze» (DANIELLO BARTOLI, *La povertà contenta descritta, e dedicata a’ ricchi non mai contenti. Del padre Daniel Bartoli della Compagnia di Gesù*, Venezia, Armanni, 1665, cap. VII, p. 146).

⁴⁷ Si veda il successivo esempio tratto dall’opera comica di Generali (1815) e BENEDETTO GIOVANELLI, *Il matrimonio nascosto. Commedia di Benedetto Giovanelli*, in *Biblioteca teatrale italiana e straniera*, vol. VI, Venezia, Gnoato, 1820, I, 6: «*Aur.* Lasciamo, lasciamo questo discorso, e passiamo ad un altro di maggior vostra e mia consolazione. Bastami che sappiate, che il mio piacere fu sempre d’appagare il vostro desiderio, e di rendervi, per quanto a me è dato, contento appieno e felice. (*Eugenio starà attento al discorso facendo continuamente controcena.*) Allegri, allegri, signor Eugenio». Allo stesso decennio risalgono “istituzioni” e “metodi” teatrali che definiscono l’oggetto in questione («Badisi dall’altro canto ad avere una perenne attenzione alla controcena, per la quale s’intende ciò che fa un attore, mentre l’altro parla. Questa è quella parte della rappresentativa teatrale la meno conosciuta, e la più trascurata». *Istituzioni sulla rappresentativa fondate ne’ classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale di Lorenzo Camilli con varie note ed osservazioni*, vol. III, Aquila, Tipografia Aterнина, 1835, parte VII, cap. II, art. V, § 580, p. 171), ne prescrivono l’attuazione («Lettera VIII - *Contegno e controcena*», in GIOVANNI ANGELO CANOVA, *Lettere sopra l’arte d’imitazione dirette alla prima attrice italiana Anna Fiorilli-Pelandi*, Torino, Mussano, 1839, pp. 66-73) o ne esaminano modalità e tipologie (GAETANO SUZZARA, *Della declamazione italiana estesa anche alla parte che riguarda l’oratore*, Milano, Molina, 1844, art. XXIV, § 9, pp. 245-248).

riportare qui il testo integrale della scena, poiché presenta, nell'ambito della cornice comica metateatrale, una situazione stereotipica dell'opera seria tardo-settecentesca: un'aria patetica dotata di controcena, spesso intonata in forma di rondò "dinamico", secondo una serie di modalità drammatico-musicali ricorrenti nell'ultimo ventennio del secolo e oltre:

[Atto secondo]

SCENA IX

Lauretta, Donna Rosa, Carolina, Isidoro, suonatori, coristi, e detti

Lau. ... | Avanti, avanti
venite tutti quanti. Qua l'orchestra:
là il coro in piè. (*agli attori*) Qui voi. La mia passione
ve l'ho detto, è il cantar: e specialmente
dall'arpa accompagnata. Or rappresento
con tutto il sentimento una mia scena
sentimental. Prima vi dico il fatto,
acciò meglio possiate
del mio canto investirvi: attenti bene;
giacché queste son scene, in cui si vuole
men le note marcar, che le parole.

Mar. (Che bizzarria!)

Car. (Che matta!)

Lau. Don Carpazio

la commedia è per voi. La controcena
voi mi verrete a far, quand'io vi chiamo.

D.C. Sì, Miledi: son qua.

D.R. (Rider vogliamo.)

Lau. State dunque a sentir. Donna Aristeia
per Don Procolo ardea
d'ardentissimo amor. Scopre la scaltra
ch'era impegnato di sposare un'altra.
Che ha da far la meschina...? incerta... afflitta,
e consiglio, e ristoro
chiede agli amici. E qui comincia il Coro.

Coro Aristeia, gli occulti ardori
al tuo bene hai da spiegar.
Non più smanie: o dentro o fuori:
dei piantarlo, o farti amar.

Lau. Si fa coraggio alfin. Al caro amante
vola: gli apre il suo cor: no 'l trova ingrato:
ma con altra impegnato...
Risolversi non sa: la scaltra allora
in faccia alla rival, sul muso istesso
del di lei genitor, arditamente
gli dà con questi accenti
l'ultimo assalto. E qui vien l'aria. Attenti.

*T'amo, o caro, e sol la morte
 può dividermi da te:
 spezza ormai le tue ritorte,
 segui amore, e vieni a me.*
Che risolti...? Don Carpazio
 qui Don Procolo si finga:
venga qua: la man mi stringa:
poi mi segua, e lasci far.
 Donna Rosa, sposo e sposa,
 state attenti a quel che viene.
 Marcotondo, queste scene
 han da farvi stupefar.
Cari amici, che mi dite?
 Coro *Le tue smanie son finite:*
Aristea non dubitar.
 Lau. *Ah! si vuol rendermi felice amore:*
con dolci palpiti me 'l dice il core:
di più quest'anima sperar non sa.
 Coro *T'ama Don Procolo: con te verrà.*
 Lau. Con tale astuzia Donna Aristea
 pensò di farvela, e ve la fa.
 Coro Più brava comica, no affè non v'ha.
 (parte con Don Carpazio al braccio, partono pure i cori e le comparse)

Si perdonerà tale parentesi lessicologica se si riterrà assodato il seguente assunto: sebbene nel XVIII secolo non si riscontri la denominazione “controsцена” nell’accezione attuale, l’oggetto designato sussiste evidentemente sulla scena teatrale ben prima dell’acclimatazione lessicale ottocentesca e dunque ci appare del tutto giustificato, in questo elaborato, tale utilizzo terminologico in sede teorica; in più, prezioso si rivela l’esempio meta-drammatico di Generali poiché dimostra, in maniera palpabile, l’effettiva esistenza, realizzata scenicamente, di quelle ricorrenti dinamicizzazioni in seno all’aria seria tardo-settecentesca, oggetto d’analisi della presente ricerca.

1.3.2 Controsцена e rivolgimento

La controsцена, dunque, è sostanzialmente una didascalia scenica *implicita* nei versi intonati dal protagonista, che sta ad indicare un’azione, un gesto, un movimento compiuto da un altro personaggio, muto, in scena; essa si presenta come un fondamentale fattore di mutamento drammaturgico all’interno del brano, poiché incide fortemente sul decorso emozionale del personaggio cantante, dando luogo ad una nuova situazione affettiva, diversa da quella iniziale, o perlomeno intensificata rispetto ad essa. Tale congegno di dinamicizzazione si ritroverà spessissimo all’interno dei rondò vocali, spesso alla seconda

quartina con versi standardizzati quali «Ma tu piangi!», «Non mi guardi», «Ma non m'odi», che implicano sovente una fenomenologia lacrimevole.⁴⁸

Un esempio di controcena risalente alla metà del decennio si può osservare nel *rondeau* di Timante «Non temer, bell'idol mio» (II, 5) nel *Demofonte* di Paisiello (Venezia 1775):

Non temer, bell'idol mio,
tuo campion sarò d'amor.
Che! tu piangi! ah frena, oh Dio,
quell'amaro tuo dolor.
Sì crudeli, in voi le prove
io darò del mio valor.
Là su l'are in grembo a Giove
proverete il mio furor.⁴⁹

L'improvvisa controcena lacrimosa della donna amata produce in questo caso una minima drammatizzazione interna che prelude all'agitato momento risolutivo presente nella seconda quartina.

Il rivolgimento consiste invece in un ripensamento, un sussulto, un mutamento d'idea, un cambiamento d'animo, influenzando anch'esso sul decorso emozionale e drammatico del numero musicale, creando uno scarto netto fra le due diverse situazioni scenico-affettive; anche questa tipologia di dinamicizzazione è ravvisabile in molteplici arie tardo-settecentesche: per esempio, «Odo una lieta voce» (II, 7), nel *Tamas Kouli-Kan nell'Indie*, di Vittorio Amedeo Cigna-Santi e Pietro Alessandro Guglielmi (Firenze 1774):

Odo una lieta voce
che al cor mi parla, e dice:
spera, sarai felice,
e il duol si calmerà.
Misera... oh Dio! che parlo
spero, e mi manca il core,
che al barbaro dolore
resistere non sa.⁵⁰

⁴⁸ Per il potere e gli effetti delle lacrime sugli altri personaggi in scena nei drammi metastasiani, cfr. ELENA SALA DI FELICE, *La retorica tra drammaturgia, teatro e pittura*, «Musica e storia», VII, n. 2, 1999, pp. 351-374, ora in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp. 421-446: 430-439. Cfr. anche *infra*, p. 146.

⁴⁹ *Demofonte*, Metastasio-Paisiello, Venezia 1775: Fenzo, I-Bc, Lo.03809.

⁵⁰ *Tamas Kouli-Kan nell'Indie*, Cigna Santi-Guglielmi, Firenze 1774: Risaliti, I-Bc, Lo.02323.

Se al termine degli anni Settanta la realizzazione musicale di tali drammatizzazioni sarà inevitabilmente legata alla forma del rondò bipartito (e la sua trattazione verrà pertanto affrontata nel prossimo capitolo), risulta interessante esaminare qui l'eventuale "ricaduta" di queste dinamicizzazioni sulle partiture della prima metà del decennio, per verificare *se e come* tali mutamenti drammaturgici fossero realizzati o evidenziati dai compositori sotto il profilo musicale.

Si veda qui, a titolo esemplificativo, il caso limite dell'aria di Erismena «Ah no, t'arresta, o caro» (I, 10), nel *Montezuma* di Cigna-Santi e Paisiello (Roma 1772).

Dopo uno scatto d'ira nei confronti dell'amato Montezuma, la regina messicana, dubbiosa e allarmata, tenta di trattenere l'imperatore dall'incontrare Cortes, ma il promesso sposo sembra non darle retta (controcena, v. 6 «Oh Dio! più non m'ascolta!»), provocando in tal modo una disperata e sconfortata esternazione affettiva (vv. 7-9):

Ed io son stanca di pregarti indarno
seguì il furor, che ti trasporta: oblia
l'onor de' patrii Dei: calpesta il fasto
del messicano soglio: un dolce amore
tutto ti scorda, e l'imeneo vicino:
barbaro, io t'abbandono al tuo destino.

Ah no, t'arresta, o caro
perdona il mio timore,
vedi il mio pianto amaro,
pensa al mio fido amore,
non lacerarmi il cor.
Oh Dio! più non m'ascolta!
Moro di puro affanno
e il barbaro tiranno
non cura il mio dolor

Ah ecc.

(parte)⁵¹

In seguito all'intonazione della prima strofa, in 3/4 e in tempo lento (Andante con moto), l'evidente momento di svolta drammaturgica – la controcena – viene sonorizzato tramite cinque battute di recitativo obbligato, in cui il verso «Oh Dio! più non m'ascolta!» viene enunciato per due volte, dopodiché i tre versi conclusivi sono musicati in tempo Allegro assai.⁵² Vi è pertanto una evidente *intensificazione*, tanto agogica quanto emotiva. Il mutamento emozionale è fortemente evidenziato dallo stagliarsi del recitativo, che

⁵¹ *Motezuma*, Cigna Santi-Paisiello, Roma 1772: Bartolomik, I-Bc, Lo.03781.

⁵² GIOVANNI PAISIELLO, *Montezuma*, 1772, ms. I-Nc, 16.6.14-15, I, cc. 108r-117v.

sfozia poi in una sezione più agitata; tuttavia, tale sezione si conclude quasi bruscamente, con una sbrigativa scansione ritmica degli archi e un punto coronato, in seguito al quale chiude il brano una breve ripresa variata della prima strofa in tempo lento:

ANDANTE CON MOTO 3/4, Fa «Ah no, t'arresta, o caro»	A
RECITATIVO 4/4 «Oh Dio! più non m'ascolta!»	B
ALLEGRO ASSAI 4/4 «Moro di puro affanno»	C
PRIMO TEMPO [ANDANTE CON MOTO] 3/4 «Ah no, t'arresta, o caro»	A'

Sebbene dunque vi sia un chiaro mutamento drammaturgico, realizzato musicalmente tramite una variazione di registro espressivo, seguita da un'accelerazione agogica, tale concitazione musicale risulta ancora “ingabbiata” in una struttura *circolare* che è quella dell'aria col da capo – che d'altronde è lo stesso libretto a suggerire con il conclusivo rinvio testuale «Ah ecc.».⁵³ Il tragitto diacronico del superamento dell'aria drammaticamente statica passa forse anche da qui: da una maggior diversificazione, espansione e movimentazione della sezione contrastante “B” delle arie col da capo.

Anche il *rondeau* monopartito possiede una scoperta strutturazione circolare:⁵⁴ essendo caratterizzata dalla ripresa molteplice di un *refrain* principale (a b a c a), tale

⁵³ Le altre arie qui rilevate che possiedono una sezione dinamica incuneata in una conformazione strutturale circolare sono: «Guarda chi lascio... ascolta...» (II, 10), *Armida abbandonata*, De Rogatis-Jommelli (Napoli 1770; in forma “intermedia” A B A' B'); «Idol mio, che fiero istante!» (III, 7), *Montezuma*, Cigna Santi-Galuppi (Venezia 1772; segnato come rondò in partitura, ma in realtà è in forma ternaria); «Cara deh prendi in pace» (II, 8), *Medonte*, De Gamera-Bertoni (Torino 1777); «Io ti lascio, o figlia amata» (II, 7), *Ricimero*, [?]-Guglielmi (Napoli 1777). Caso a parte di dinamicizzazione “ingabbiata” in una struttura circolare rappresenta «Care luci, amati rai» (III, 5), *Lucio Silla*, De Gamera-Mortellari (Torino 1778): trattasi di un rondò vocale bipartito, ma in cui controcena e rivolgimento sono intonati nell'episodio contrastante in tempo lento, che precede la riesposizione dell'iniziale tema principale (a **b** a | ...): cfr. *infra*, pp. 101-102.

⁵⁴ Di tale conformazione “rotatoria” era consapevole anche il letterato Saverio Mattei; in merito alle possibilità di superamento dell'inveterata convenzione dell'aria col da capo tramite modelli morfologici basati sull'alternanza (“a rondò”), il poeta evidenzia i rischi di monotonia e inverosimiglianza drammatica insiti nella reiterazione del tema principale, caratteristica della forma *rondeau*: «Quando scrissi questa Dissertazione, già son molti anni, il gran Piccinni stava appunto mettendo in musica l'Alessandro [nell'Indie]. [...] Cominciò a lasciar le arie intiere e seguite, quasi tutte le fece a rondò [...]. D'allora in poi, anche i primi soprani, che rigidamente volean cantar le arie intiere colle quattro repliche della prima parte, cantan tutte le arie a rondò, e quella antica maniera è rimasta a mottetti. Ma siamo così caduti in un'opposta uniformità. Oltre a queste arie scorciate a rondò [cfr. *infra*, p. 76], vi si sono introdotti i *veri rondò alla Francese*, i quali in vece di aiutare per questa via, ci han fatto più male, perché in questi non s'abbrevia, ma anzi si replica cento volte la parola, e la musica» (SAVERIO MATTEI, *La filosofia della musica, o sia La riforma del teatro*, in *Opere del signor abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*, tomo III, Napoli, De Bonis, 1781, pp. III-XLV: XXXV, corsivo mio). Della forma *rondeau* si tratterà più

conformazione insiste per un conclusivo ritorno alla situazione drammatico-musicale iniziale. Nei *rondeau* che presentano una qualche drammatizzazione interna, questa va a collocarsi in uno dei due *couplet* (*b* oppure *c*), come, per esempio, in «Care luci del mio bene» (II, 5) nel *Vologeso, re de' Parti*, di Giovanni Marco Rutini, su un rivisitato libretto di Apostolo Zeno (Firenze 1775):

Care luci del mio bene
tormentate dall'amor
consolate quelle pene
che trafiggono il mio cor.
Berenice... ascolta... oh Dio...
torna in te bell'idol mio
tu non m'hai perduto ancor.
Ma non m'ode: ahi! cruda sorte
venga pur venga la morte
non resisto al mio dolor.⁵⁵

La prima quartina è intonata come *refrain* ricorrente (*a*), mentre le due terzine fungono da episodi contrastanti (*b* e *c*); il secondo *couplet c* (vv. 8-10) presenta una chiara dinamicizzazione scenica (una controcena) che genera un'amplificazione emozionale conclusiva.⁵⁶ Tale episodio viene musicato non tramite un'intensificazione agogica, bensì tramite mutamenti armonici, con un passaggio alla tonalità parallela (dal Mi maggiore del *refrain* al Mi minore del secondo *couplet*); tuttavia, se è vero che il momento di “fibrillazione” drammatica, esternato al v. 8, viene compiutamente realizzato musicalmente dal compositore tramite un'instabilità tonale, ad esso non corrisponde una conseguente esternazione emozionale, una nuova “posizione” drammatico-affettiva, bensì il decorso musicale fa puntualmente ritorno alla situazione drammatica iniziale (*a b a c → a*).⁵⁷

Il panorama dei mezzi impiegati per realizzare musicalmente le situazioni sceniche dinamiche si presenta alquanto variegato; per ciò che concerne i primi anni Settanta, le

diffusamente in seguito; per le potenziali drammatizzazioni interne ai *couplet* di *rondeau*, cfr. M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., pp. 25-45).

⁵⁵ *Vologeso, re de' Parti*, Zeno-Rutini, Firenze 1775: Risaliti, I-Bc, Lo. 04877.

⁵⁶ GIOVANNI MARCO RUTINI, *Rondò «Care luci del mio bene» [Vologeso, re de' Parti]*, 1775, ms. I-Nc, Arie 41.12.

⁵⁷ Gli altri tre *rondeau* con controcena riscontrati sono «Care luci del mio bene» (II, 11), *Armida*, [?]-Gazzaniga (Roma 1773) e «Non temer bell'idol mio» (II, 5), nel *Demofonte* metastasiano nelle intonazioni di Paisiello (Venezia 1775) e Schuster (Forlì 1776).

principali modalità utilizzate per sonorizzare queste pur minime dinamicizzazioni drammatiche sono:

- mutamenti evidentemente percepibili nella compagine orchestrale;
- instabilità tonali e mutamenti armonici;
- sezioni di recitativo obbligato;
- mutamenti agogici (come nel caso del *Montezuma* di Paisiello, benché più rari).

Tali espedienti musicali furono plausibilmente mutuati dal repertorio comico: già da diverso tempo, difatti, l'opera buffa si avvaleva di figurazioni musicali a “spezzoni” che, con estrema variabilità – tramite elementi dinamici, armonici ed orchestrali – erano in grado di profilare e presentificare sonoramente le più disparate situazioni sceniche;⁵⁸ gli stessi mezzi musicali saranno poi capitali, qualche anno più tardi, nel “dinamicizzare” le microsezioni contrastanti e/o transitorie nei movimenti lenti dei rondò vocali bipartiti, le quali, come si vedrà, contengono *in nuce* alcune delle dinamicizzazioni che a fine secolo diverranno essenziali per attuare il superamento dell'aria drammaticamente statica settecentesca.

Ciò detto, va nuovamente ribadito l'assunto che segue: i nove brani solistici riscontrati nel corso della ricerca che, negli anni di poco precedenti all'avvento del rondò, presentano caratteri di dinamicizzazione, possiedono *tutti* un medesimo carattere circolare: vale a dire che, in seguito al *mutamento* drammatico-musicale, si ripresenta *sempre* un ritorno alla situazione drammatica o drammatico-musicale iniziale; è questa dunque una modalità di dinamicizzazione radicalmente diversa rispetto a quella che si osserverà nei decenni successivi, poiché ancora musicalmente vicina alla struttura cardine dell'opera seria settecentesca – l'aria col da capo – o alla forma del *rondeau* monopartito.

1.3.3 Arie d'eccezione

Da ultimo, si vuole fornire un breve cenno a due brani che costituiscono delle vistose eccezioni all'interno del *corpus* qui preso in esame.

⁵⁸ Per un approfondimento sulla gestualità implicita nella struttura del linguaggio musicale buffo (mozartiano in particolare, ma non solo) cfr. il lungimirante saggio di THRASYBULOS GEORGIADIS, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, «Mozart Jahrbuch», 1950, pp. 76-98; trad. it. *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano*, in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 291-316.

L'aria del protagonista nel *Lucio Silla* mozartiano (Milano 1772), «D'ogni pietà mi spoglio» (II, 8), presenta un *doppio rivolgimento*: nella prima strofa Silla decide di punire l'amata Giunia, condannandola a morte, ma la seconda strofa costituisce un netto rivolgimento colmo di titubanza, pronunciato “fra sé” («Ma il cor mi palpita... / perder chi adoro...? / Svenare barbaro, / il mio tesoro...?»); l'ultima strofa si avvia con un *secondo* ripensamento («Che dissi? Ho l'anima / vile a tal segno?») che permette a Silla di ri-assumere la sua prima posizione affettiva, contraddistinta da un sentimento d'ira nei confronti di Giunia («Smanio di sdegno; / morir tu brami, / crudel mi chiami, / tremane, o perfida, / crudel sarò»).⁵⁹ L'aria è quindi caratterizzata da due esternazioni parimenti agitate, inframmezzate da un doppio ripensamento. Mozart non utilizza variazioni agogiche – l'aria è in tempo Allegro assai 4/4 – ma intona i due rivolgimenti come un unico blocco tramite mutamenti orchestrali, tonali e di registro stilistico: per il primo ripensamento si passa alla tonalità parallela, l'accompagnamento orchestrale si svuota rapidamente e viene data preminenza a oboi e viole; il secondo rivolgimento è musicato in stile recitativo – per le ultime due battute («Ho l'anima / vile a tal segno») viene esplicitamente segnato “Recitativo” in partitura. Gli ultimi cinque versi vengono snocciolati di nuovo in tempo rapido, ribattuti uno dopo l'altro, senza ripetizioni strutturali, senza riprese della prima parte e con motivi del tutto nuovi.⁶⁰

ALLEGRO ASSAI 4/4, Do maggiore «D'ogni pietà mi spoglio»	A ₁
«Ma il cor mi palpita...» Scarnificazione orchestrale e slittamento tonale [Do minore]	B ₁
RECITATIVO «Che dissi? Ho l'anima / vile a tal segno»	B ₂
ALLEGRO ASSAI 4/4, Do maggiore «Smanio di sdegno»	C=A ₂

Altro caso singolare è rappresentato dall'aria di Oreste «Prendi l'estremo addio» (II, 8) nell'*Ifigenia in Tauride* di Verazi e Jommelli (Napoli 1771).⁶¹ La situazione drammatica consiste in una tipica scena di commiato: Oreste si rivolge all'amico Pilade,

⁵⁹ *Lucio Silla*, De Gamerra-Mozart, Milano 1772: Bianchi, I-Bc, Lo.03342.

⁶⁰ WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, in NEUE MOZART-AUSGABE::DIGITIZED VERSION, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2>, Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006), da *Neue Mozart-Ausgabe*, series II, work group 5, vol. VII (*Lucio Silla*), a cura di Kathleen Kuzmick Hansell, BA 4590, Kassel, Bärenreiter, 1986.

⁶¹ *Ifigenia in Tauride*, Verazi-Jommelli, Napoli 1771: Morelli, I-Ra, E.I. 14/07.

che, dietro ordine del tiranno Toante, sta per essere condotto via dalle guardie. Il primo movimento dell'aria in tempo lento (Adagio 2/2 in Mi bemolle) implica tanto una vicinanza fra i due («Prendi l'estremo addio», “abbracciando Pilade”), quanto un allontanamento («Non mi lasciar così...», “a Pilade, che fra le guardie parte”), dopodiché segue un commento statico, affettivo e sentenzioso, i cui versi saranno ripetuti identici nella seconda sezione.⁶² Al termine di tale commento si ritorna al da capo, o almeno così sembrerebbe: una volta raggiunta la tonalità d'impianto, la ripresa dura soltanto quattro battute e Oreste fa in tempo ad intonare soltanto l'incipit del brano, di cui le ultime due sillabe “ad-di-o” poggiano sull'accordo di dominante della tonalità relativa (Sol in primo rivolto, accordo di dominante in tonalità di Do minore); a questo mutamento improvviso fa seguito una pausa con punto coronato e un'accelerazione agogica: si passa infatti ad un Allegro in 4/4 alquanto instabile dal punto di vista tonale.

Il verso con cui si apre il tempo rapido («Dove, spietati...? Oh ciel!»), con relativa didascalia (“alle guardie che non odono”) e annesso punto coronato, implica una controcena specifica, un ben preciso accadimento scenico: i soldati in quel momento stanno portando via l'amico Pilade, difatti subito dopo Oreste proferisce un distico deittico, rivolto a Toante («Crudel...! Qual mostro rio, / qual fiera ti nudrì?»), dopodiché seguono i versi sentenziosi già incontrati nella prima strofa.

L'elemento che appare qui interessante è che, contrariamente alla ripresa della situazione iniziale, che viene del tutto elusa, si assiste ad un accadimento scenico che *innesca* l'accelerazione e l'intensificazione agogica ed emozionale; i primi tre versi della seconda strofa – il primo che implica una controcena e il seguente rabbioso distico deittico – vengono intonati come un unico blocco e sono caratterizzati da una forte instabilità armonica e da una forte perturbazione orchestrale, contraddistinta dalle semicrome agli archi. A questa brevissima sezione drammatico-musicale dinamica, segue poi l'esternazione sentenziosa conclusiva, il cui motivo viene esposto due volte, inframmezzato da quattro battute dall'andamento agitato e chiuse da una corona. Non si tratta certamente di una forma rondò: la sezione lenta è in *durchkomponiert*, mentre il tempo rapido non è stabile alla tonalità d'impianto; tuttavia la struttura di questo Allegro non è poi così dissimile da quella di una stretta di rondò.

⁶² NICCOLÒ JOMMELLI, *Ifigenia in Tauride*, 1771, ms. I-Mc, NOSE.F.52, II, cc. 58-68.

Sebbene l'esternazione affettiva conclusiva intoni dei versi già uditi nella prima strofa in tempo lento, il brano presenta, dunque, una netta bipartizione lento-veloce, in cui il tempo rapido è innescato e avviato da una dinamicizzazione scenica, che sfocia successivamente in una posizione assertiva, seppur poco stabile; si può quindi intravedere in quest'aria d'eccezione una struttura di questo tipo:

ADAGIO 2/2, Mi bemolle «Prendi l'estremo addio»	A
ALLEGRO 4/4, Sol → Si bemolle → «Dove, spietati...? Oh Ciel!» Controscena e distico deittico	B
→Mi bemolle «Ah quante volte, oh Dio!»	C

Pur contenendo una chiara drammatizzazione al suo interno, quest'aria singolare – al pari di tutti gli altri brani “dinamicizzati” sin qui esaminati – rappresenta tuttavia un caso isolato piuttosto che la regola, più un'eccezione che una convenzione: convenzione che verrà di lì a poco stabilita con il fortunato modello sartiano di rondò vocale bipartito.

Capitolo 2 - L'epoca dei rondò

2.1 Dal rondeau al rondò

La tesi che il rondò bipartito di stampo sariano sia frutto di una derivazione diretta dal *rondeau* monopartito alla francese è stata già compiutamente dimostrata da Marino Nahon in un suo fondamentale articolo sulle origini del rondò vocale in due tempi;¹ non occorrerà dunque, in questa sede, dilungarsi su tale percorso evolutivo: sarà sufficiente illustrarne le tappe più importanti, nonché evidenziare le principali modalità di dinamicizzazione che è possibile ritrovare all'interno del *rondeau* monopartito alla francese.

Con il termine “*rondeau*” si indica una particolare tipologia di aria caratterizzata da una chiara e nettissima articolazione formale, imperniata sulla presenza di un tema principale ricorrente (denominato *refrain*) dotato di un carattere «piano e diatonico»² che conferisce una semplicità inedita per le forme dell'opera seria settecentesca, abituata com'era alla sfavillante complessità delle grandi arie col da capo.

Dal punto di vista drammaturgico, il *rondeau* rappresentava un sentimentale numero a solo del protagonista ed era collocato nel contesto di sequenze estremamente patetiche, spesso in concomitanza di scene d'addio alla donna amata o di altre situazioni parimenti tormentose.

La commistione di semplicità diatonica e condizione compassionevole genera un preciso e ricercato effetto di contrasto: una vera e propria «“sublimazione” di una situazione improntata ad un elevato patetismo, talvolta accentuato da una cupa cornice scenografica, e proprio in questo carattere doveva risiedere per il pubblico uno degli elementi di maggiore attrattiva e novità».³

Il punto di riferimento di quella che negli anni Settanta del secolo diverrà la “voga” dei *rondeau* alla francese è rappresentato dalla celeberrima aria intonata dal protagonista nell'*Orfeo* gluckiano (1762), «Che farò senza Euridice» (III, 1):

¹ MARINO NAHON, *Le origini del rondò vocale a due tempi. Tempo musicale e tempo scenico nell'aria tardosettecentesca*, «Musica e storia», XIII, n. 1, 2005, pp. 25-80.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 34. Il contrasto fra il carattere diatonico della musica e la situazione patetica accentuata da una scenografia cupa si ritroverà anche nei rondò bipartiti (“rondò con le catene”) dei decenni successivi.

Che farò senza Euridice?
 Dove andrò senza il mio ben?
 Euridice...! Oh Dio! rispondi;
 io son pure il tuo fedel.
 [Che farò senza Euridice?
 Dove andrò senza il mio ben?]
 Euridice! Ah! non m'avanza
 più soccorso, più speranza
 né dal mondo, né dal ciel.
 Che farò senza Euridice?
 Dove andrò senza il mio ben?⁴

Il *rondeau* di Orfeo fungerà da imprescindibile modello musicale e drammaturgico per i successivi esemplari, specialmente per quelli monopartiti in ritmo di gavotta, un particolare tipo di *rondeau* contraddistinto dal «carattere agogico lento o moderato, in cui il metro poetico utilizzato è l'ottonario, il tempo è binario ed il refrain è caratterizzato dal cosiddetto “ritmo di gavotta”, la cui caratteristica principale è l'attacco anacrusico a metà battuta».⁵

La struttura-tipo del *rondeau* è contraddistinta dalla triplice esposizione di un tema principale (*refrain*), intonato sempre alla tonica – quasi esclusivamente in tonalità maggiore – e inframmezzato da alcuni episodi contrastanti (*couplet*), la cui collocazione dà luogo ad una conformazione strutturale di questo tipo:

a b a c a

laddove *a* costituisce il motivo ricorrente, mentre *b* e *c* rappresentano i *couplet*.

Ricoprendo una funzione di “diversione/varietà” all'interno del discorso musicale, i *couplet* contengono spesso elementi musicali di contrasto rispetto alla diatonica semplicità del *refrain*: sommovimento dell'accompagnamento orchestrale, instabilità armonica, passaggi modulanti, ecc.; e sono proprio i *couplet* ad assumere un'interessante funzione per ciò che concerne i meccanismi e le modalità di dinamicizzazione all'interno dei *rondeau* alla francese: non potendo, certamente, collocarsi all'interno del tema principale – che sonorizza la situazione drammatica iniziale – le eventuali dinamicizzazioni, insite nel testo verbale, vanno a collocarsi proprio all'interno dei *couplet*.

Se è vero che i *couplet* assolvono il compito di una alterità musicale nei confronti del tema ricorrente, essi possono beninteso rivestire il ruolo di episodi contrastanti *anche*

⁴ *Orfeo ed Euridice*, Calzabigi-Gluck, Vienna 1762: Trattner, CZ-Pu [STT], 000189858.

⁵ M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., p. 38.

sotto il profilo *drammatico*, dando vita non ad una nuova situazione scenica affatto diversa da quella iniziale, bensì provocando degli “slittamenti di *focus*” rispetto al *refrain* principale; i *couplet* possono difatti contenere degli spostamenti deittici (in cui il cantante si rivolge ad una o ad altra persona in scena), dei momenti di reticenza o titubanza, o perfino delle controcene, vale a dire azioni sceniche propriamente dette, concretamente agite da altri personaggi in scena, che verosimilmente provocano un effetto sulla situazione scenico-affettiva del cantante protagonista.

Un’idea di drammatizzazione interna ai quattro *rondeau* dinamici riscontrati nel corso della ricerca può essere fornita dai seguenti versi:

- «Ma non m’ode... oh ingiusto Fato...» (v. 3 in «Care luci del mio bene», *Armida*, [?]-Gazzaniga, Roma 1773);
- «Ma non m’ode: ahi! cruda sorte» (v. 8 in «Care luci del mio bene», *Vologeso, re de’ Parti*, Zeno-Rutini, Firenze 1775);
- «Che! tu piangi! ah frena, oh Dio» (v. 3 in «Non temer, bell’idol mio», *Demofonte*, Metastasio-Paisiello, Venezia 1775);
- «Che? Tu piangi? Affrena oh Dio!» (v. 3 in «Non temer bell’idol mio», *Demofonte*, Metastasio-Schuster, Forlì 1776).⁶

Tali “micro-dinamicizzazioni” sceniche possono essere sonorizzate tramite i consueti espedienti musicali “contrastanti” utilizzati nei *couplet* – perturbazioni orchestrali, passaggi modulanti – all’occorrenza passibili di essere intensificati in presenza di una situazione scenica particolarmente “cinetica”, conferendo dunque alla forma *rondeau* un potenziale carattere dinamico.

In merito alle controcene, da un punto di vista specificamente drammaturgico e teatrale, Nahon aggiunge che

⁶ Nel suo articolo, Nahon cita anche «Idol mio, se più non vivi» nell’*Armida* di Sacchini (Milano 1772; cfr. M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., p. 37); il brano contiene effettivamente una controcena («Non m’ascolta! Oh ciel! Sospira!»), tuttavia il *couplet* non è particolarmente evidenziato sotto il profilo musicale; di converso, è possibile rintracciare delle controcene, precedenti agli anni Settanta, all’interno di arie non in forma di *rondeau*. Qualche esempio: «Tu non m’intendi, e il volto / bagni di pianto amaro?» (in «Eccoti il ferro, o barbaro», *Andromaca*, Salvi-Bertoni, Venezia 1771); «Ma piangete? sospirate?» (in «Padre, Sposo, io vado a morte», *Caio Mario*, Roccaforte-Anfossi, Venezia 1771); risalendo fino a due decenni prima: «Ma ti lagni? (a *Masinissa*) Tu sospiri? (a *Siface*)» con spostamenti deittici (in «No, non temo il fato estremo», *Sofonisba*, Roccaforte-Galuppi, Roma 1753); «Ma altrove volge il ciglio» (in «Deh se mi brami in vita», *Antigona*, Roccaforte-Galuppi, Roma 1751).

tali reazioni sono minime ma esistono (il “sospiro”), e verosimilmente dovevano essere scenicamente mimate dalla protagonista femminile. Viene dunque sovvertito un principio fondamentale dell’aria metastasiana, connotata da un’assoluta staticità drammaturgica: durante il *couplet* del *rondò* qualcosa accade, *il tempo scenico scorre*, e il personaggio cantante risponde a tali sollecitazioni esterne.⁷

Tuttavia, osservando la conformazione morfologica del *rondeau* alla francese, è immediatamente intuitivo che tali dinamicizzazioni drammatico-musicali vanno ad incanalarsi, ad incunarsi in una struttura formale eminentemente *circolare*: ciò significa che l’aria si avvia con una determinata “posizione” drammatico-musicale, in essa può poi aver luogo un mutamento scenico, ma infine il brano si conclude sempre al modo con cui è iniziato: con il medesimo tema musicale, e soprattutto, con la stessa situazione drammatica; pertanto, se anche vi siano delle microsezioni che contengono delle dinamicizzazioni, pur sviluppate musicalmente, i *rondeau* alla francese presentano sempre un carattere circolare sotto il profilo del rapporto fra drammatizzazione interna al brano e struttura morfologica del brano stesso.⁸

Per concludere, è del tutto vero che, per la prima volta, nei *couplet* dei *rondeau*, qualcosa avviene scenicamente e il cantante risponde a sollecitazioni esterne, ma è altresì vero che questo tipo di sollecitazioni esterne potevano essere già riscontrate in diverse arie degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo, precedenti ai *rondeau* alla francese.

Se da un lato dunque – come dimostra Nahon – queste dinamicizzazioni *principiano* a trovare una loro *convenzionale* collocazione “topologica” proprio all’interno dei *couplet* di *rondeau*, dall’altro, sarà soltanto tramite la conformazione morfologica vettoriale del *rondò* bipartito che tali sollecitazioni diverranno funzionalmente essenziali nel dare vita ad arie concretamente drammatizzate al loro interno.

La paternità della forma bipartita del *rondò* vocale è attribuita, com’è noto, al compositore faentino Giuseppe Sarti. Il brano che in letteratura viene spesso indicato come primo esemplare di *rondò* bipartito è «Un amante sventurato», tratto dall’*Ifigenia*

⁷ *Ibid.*

⁸ «Viene allora da chiedersi perché la forma “alla francese” non fosse applicata continuamente. È da supporre che abbia avuto un peso lo scarso suo rendimento drammaturgico, che a livello degli esiti drammatici poco aggiunge alla tradizionale disposizione pentapartita col *da capo*. Al pari di quella, la forma “alla francese” è chiusa in sé stessa e centripeta: indugi e patemi non hanno esito che nel *refrain*, certamente variato, ma pur sempre il solito»: così Andrea Chegai descrive i rapporti fra circolarità morfologica e decorso drammaturgico nei *rondeau* monopartiti (ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le “solite forme” dell’opera italiana tardosettecentesca*, «Il saggiaatore musicale», X, 2003, pp. 221-268: 226). Cfr. anche le posizioni del letterato settecentesco Saverio Mattei al riguardo (*supra*, p. 49).

di Sarti (Roma 1776);⁹ l'aria non è stata però composta per la prima rappresentazione dell'opera, bensì per una ripresa dell'anno successivo. A tal proposito, Nahon tenta di tracciare le coordinate genetiche del brano citato e della forma-rondò tutta:¹⁰ il rondò in questione è collocato in un momento particolare del dramma, ossia in chiusura del primo atto, laddove, alla prima rappresentazione dell'opera, figurava una grandiosa e virtuosistica aria bistrofica in forma ternaria cantata dal primo Achille, Francesco Roncaglia («Frema il mare, il ciel baleni»); Giuseppe Millico – il noto musicista che nell'allestimento del 1777 ha interpretato la parte del protagonista maschile – nutrivava plausibilmente una predilezione per i *rondeau* alla francese: per tale motivo può aver voluto preferire un'aria di questo tipo in una posizione così di spicco; ma il carattere dimesso e lacrimevole, tipico del *rondeau*, poco si coniugava con quelle convenzioni operistiche che richiedevano una chiusura d'atto con numero musicale in pompa magna, sia esso un pezzo concertato o un'aria virtuosistica. Per questo motivo – ipotizza Nahon – Sarti può aver deciso, di concerto con Millico, di aggiungere al *rondeau* monopartito in tempo lento una coda brillante in tempo rapido, in modo da concludere l'atto con un effetto particolarmente spettacolare.

Ad un esame della partitura è difficile non notare le evidenti affinità stilistiche con i *rondeau* alla francese in ritmo di gavotta:

l'andamento agogico del 'Largo', l'articolazione strutturale nettamente evidenziata dai momenti di arresto su corona, i rapporti tonali, la tonalità "dolorosa" di Mi bemolle maggiore, il carattere melodico piano e diatonico, il metro ottonario, il ritmo binario con costante anacrusi ritmica a metà battuta: ogni elemento riconduce la sezione lenta del brano ad una diretta connessione con i rondò ad un tempo con ritmica gavottesca.¹¹

⁹ «Il celebre Sarti [...] ha dato il primo modello dei Rondò a due tempi. Per il famoso cantante Millico egli compose a Roma quel tanto conosciuto e bel Rondò nelle parole 'Un amante sventurato' [per l'*Ifigenia*, 1777] che ha servito di tipo a tutti gli altri in questo genere» (*Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Paris, Le Roy, an 12 [1803-1804], p. 81; trad. it. *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I. R. Conservatorio di Milano*, Milano, Carulli, [1825], p. 73). Il passo è riportato in lingua originale in MARCO BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta*, in «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 10-12 aprile 1997), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630: 614; in traduzione italiana in ID., *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica*, vol. III (*Studi di lessicologia musicale*), a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217: 193; entrambe le versioni possono leggersi in M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., p. 45. Cfr. anche A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., pp. 227-229.

¹⁰ Cfr. M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., pp. 45-51.

¹¹ M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., p. 46.

D'altra parte è parimenti innegabile che il brano in questione, pur rappresentando formalmente il primo esemplare di rondò in due tempi, non può essere considerato un rondò bipartito di stampo sartiano in piena regola, per un motivo ben preciso: il testo poetico del brano – in ottonari come i *rondeau* gavottistici e come i futuri rondò bipartiti¹² – viene intonato *integralmente* in tempo lento: la totalità dei versi, dunque, si esaurisce del tutto nella sezione lenta, la cui conformazione – *a b a c a* – è identica a quella di un *rondeau* alla francese, a cui poi è *giustapposta* una semplice *appendice* in tempo rapido, quasi a carattere intracettivo;¹³ la sezione veloce, dunque, difettando di un proprio testo poetico distinto, non assume un carattere drammaturgico, ma riveste una funzione edonistica, spettacolare, esibizionistica e intensificatrice dell'emozione provata dallo spettatore. Dal momento che nel tempo veloce non sono intonati nuovi versi e non viene espressa alcuna nuova, mutata situazione drammatico-affettiva, il brano non si presenta dunque come “bipartito” nella misura in cui le due sezioni possiedono un eguale “peso” dal punto di vista quantitativo e qualitativo – come sarà per i successivi rondò sartiani – bensì come un classico *rondeau* alla francese con una addizionale appendice in tempo rapido.¹⁴

¹² «Nei rondò vocali [alla francese] comunque il ritmo [di gavotta] sembra aver goduto di grande favore soprattutto in ragione della grande regolarità fraseologica che lo contraddistingue, e inoltre a causa della possibilità di un'immediata identificazione del ritmo con un preciso metro poetico corrispondente: l'ottonario. Il ritmo di gavotta *esige* l'ottonario, mentre quest'ultimo naturalmente non è vincolato al solo ritmo di gavotta. [...] Quando poi si succedono immediatamente diverse semifrasi in ritmo gavottesco (ognuna corrispondente ad un ottonario nella musica vocale) l'effetto che ne deriva è di grande regolarità e soprattutto di *continuità*» (*Ibid.*, pp. 39-40).

¹³ Alla stessa conclusione era giunto Chegai nel corso delle sue analisi sul rondò tardo-settecentesco: «il Largo di 'Un amante sventurato' rispecchia probabilmente una prima fase sperimentale del rondò in due tempi su altrettante strofe poetiche, dove si esaurisce il testo nella prima parte e lo si recupera, sotto forma di stretta conclusiva, nell'Allegro (un rondò “alla francese” con stretta, dunque)» (A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., p. 228, corsivo mio).

¹⁴ Ulteriore riprova di derivazione diretta da una forma dall'altra può ravvisarsi in alcuni drammi di poco precedenti al *Medonte* sartiano; tanto l'aria di Demetrio, «Se mai vedi il mio tesoro» (II, 11), nell'*Antigono* di Latilla (Napoli 1775), quanto l'aria di Gengis-Kan «Ah raffrena il pianto amato» (II, 4), nell'opera omonima di Anfossi (Torino 1777), presentano la tipica struttura poetica – tre quartine di ottonari con chiusa sentenziosa – del rondò bipartito, ed entrambe sono intonate secondo la forma del *rondeau* monopartito alla francese (*Antigono*, Metastasio-Latilla, Napoli 1775: Morelli, I-Bc, Lo.02644; GAETANO LATILLA, *Antigono*, 1775, ms. I-Nc, 28.4.8-10, II, cc. 45r-51v. *Gengis-Kan*, [?]-Anfossi, Torino 1777: Derossi, I-Bc, Lo.00222; PASQUALE ANFOSSI, *Gengiskan*, 1777, ms. I-Tf, 1.VIII.18-20, II, cc. 13r-19v).

2.2 Il primo rondò vocale bipartito

Il primo caso di rondò bipartito sartiano propriamente detto può individuarsi nel *Medonte, re di Epiro*, dramma per musica di Giovanni De Gamerra, andato in scena alla Pergola di Firenze nel 1777: si tratta del rondò di Arsace «Teco resti, anima mia», portato al successo, alla prima rappresentazione, dall'evirato cantore Giuseppe Aprile.¹⁵

Se nel rondò dell'*Ifigenia*, la totalità del testo poetico era intonata in tempo lento e la sezione veloce rappresentava soltanto una brillante appendice a mo' di coda, priva dunque di una funzione drammaturgica propria, la stretta del rondò nel *Medonte* sostanzia una diversa situazione drammatica – mutata rispetto a quella iniziale – in virtù di nuovi versi intonati, che conferiscono alla sezione veloce una propria funzione drammaturgica. «Teco resti, anima mia» può dunque considerarsi il primo vero e proprio rondò bipartito dal momento che le due sezioni musicali – quella lenta e quella veloce – possiedono pari peso *qualitativo* dal punto di vista *drammaturgico*, poiché rappresentano due situazioni drammatiche differenti.¹⁶

Non solo: quello del *Medonte* è anche il *primo* rondò bipartito a contenere una *dinamicizzazione* drammatica: nello specifico, una controcena, che funge da causa scatenante della successiva situazione drammatico-musicale statica, la quale suggella il brano in tempo rapido; giova dunque una breve analisi del testo poetico e drammatico-musicale.

Teco resti, anima mia
questo cor, che vive in te
deh presente ognor ti sia
il candor della mia fè.
Io ti lascio, e pochi istanti,
caro bene, io viverò

¹⁵ Il brano «lasciava ammutolito il pubblico e commuoveva fino alle lacrime l'amante del poeta» (A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., p. 229); si veda anche quanto scritto dallo stesso De Gamerra nel manoscritto *Memorie storiche della vita di Teresa Calamai scritte dal suo amante. Opera postuma*, I, pp. 109-110, riportato in FEDERICO MARRI, *Lettere di Giovanni de Gamerra (I)*, «Studi musicali», XXIX, 2000, pp. 71-183: 129-130: «Fra la tacita universale attenzione cominciò il musico il suo rondeau. [...] Quando passò il cantante al secondo intercalare, in cui la musica tanto naturalmente e sublimemente dipinge le smanie affannose d'un core appassionato espresse in quei versi 'Oh Dio! del mio tormento / più barbaro non v'è' molte lagrime le caddero sul libro».

¹⁶ Vi manca ancora, tuttavia, la tipica suddivisione poetica in tre quartine d'ottonari e la peculiare conformazione della stretta, basata sulla triplice o duplice esposizione di un tema principale (cabaletta), inframmezzata da uno o due episodi contrastanti. La struttura standard del rondò-tipo sarà definitivamente codificata dallo stesso Sarti un paio d'anni più tardi, con il brano «Mia speranza io pur vorrei», nell'*Achille in Sciro*, rappresentato a Firenze nel 1779 (cfr. *infra*, pp. 81-85 e M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., pp. 56-61).

e fra l'ombre degli amanti
 la mia fiamma io porterò.
 Vado... Ahimè...! Tu piangi... Amico
 deh sospendi un sol momento:
 cara... || Oh Dio... del mio tormento
 il più barbaro non v'è.¹⁷

Il contenuto delle prime due quartine aderisce a quella che diverrà sempre più una convenzione drammaturgica caratteristica dei rondò: la presentazione di un lacrimevole commiato nell'ambito di una situazione scenica particolarmente patetica; esse corrispondono rispettivamente al *refrain* e al primo episodio contrastante della sezione lenta (Larghetto 2/4 in Mi bemolle) e vengono musicate secondo quella che diverrà la forma canonica del primo movimento di rondò: *a b a*.¹⁸

Il momento della controcena (v. 9 «... Ahimè...! Tu piangi...») è intonato sul finire del tempo lento con una vera e propria sezione di *transizione c*: questa micro-sezione funziona come una sorta di “molla” che fa scattare l'esposizione del *refrain* in tempo rapido (vv. 11-12 «Oh Dio... del mio tormento / il più barbaro non v'è»); la transizione procede non per “scarti” bruschi, ma attraverso una graduale intensificazione, in cui le parole “Cara... oh Dio...!” assumono una forte rilevanza, proprio grazie alla scarnificazione del discorso orchestrale – ridotto soltanto a violini e viole – e funzionano come un approssimarsi ad una sorta di “punto critico”: il tragitto tensivo, dunque, raggiunge il picco emotivo dapprima implodendo ed infine esplodendo nel tempo veloce. La controcena viene sonorizzata tramite una perturbazione ritmica e orchestrale, seguita da sei battute di accompagnamento ridotto al minimo per raggiungere il *climax* emozionale, la cui tensione va poi a scaricarsi nell'Allegro conclusivo, autentica raffigurazione sonora della nuova, mutata situazione affettiva.

Da un punto di vista del materiale melodico, il rondò è dunque strutturato in tal modo:

a b a c | d e d fd¹⁹

mentre sotto il profilo morfologico presenta un innegabile carattere vettoriale:

¹⁷ *Medonte, re di Epiro*, De Gamera-Sarti, Firenze 1777: Risaliti, I-Rn, 35. 7.C.11.6.

¹⁸ GIUSEPPE SARTI, «*Teco resti anima mia*». *Rondò del Sig.re Giuseppe Sarti [Medonte, re di Epiro]*, 1777, ms. I-PAc, Borbone Borb. 28.

¹⁹ Oltre alla consueta articolazione formale, l'Allegro in questione è privo anche del pregnante elemento tematico (la cabaletta) che andrà a sostanziare la tipica stretta di rondò.

LARGHETTO 2/4, Mi bemolle «Teco resti, anima mia»	A
«Vado... ahimè...! Tu piangi... Amico»	B
ALLEGRO 4/4 «... Oh Dio... del mio tormento»	C

2.3 Il rondò bipartito: una storia culturale

Se ormai risulta agevole comprendere il “*come*” si sia originata e sviluppata la forma-rondò, più intricato è rintracciarne i “*perché*”, i motivi, le ragioni intime dell’avvento di questa nuova forma, del suo enorme successo e, più in generale, del passaggio da una concezione di aria sostanzialmente statica dal punto di vista drammatico ad una di aria che ingloba al suo interno una parte, sempre crescente, dell’azione scenica e drammatica.

Se è vero, dunque, che il modello sartiano si sia originato elaborando elementi drammatico-musicali tanto dal *rondeau* gluckiano quanto dal linguaggio dell’opera comica, è anche vero che tali sviluppi prendono forma sia nell’ambito di un più esteso e generalizzato desiderio di riforma dell’opera seria italiana sia alla confluenza di diversi fattori – inevitabilmente intrecciati fra loro – di natura estetica-filosofica, sociale, teatrale e culturale.

Com’è noto, l’intero continente europeo è stato abbagliato, nel corso del secolo XVIII, da quel faro ideologico che va sotto il nome di “Illuminismo”, i cui riverberi hanno rischiarato ogni dominio dell’attività umana. Per quanto concerne l’ambito artistico e spettacolare, buona parte dei *philosophes* credeva fermamente alla funzione educativa dell’arte teatrale: Diderot, in particolare, a partire già dai dialoghi che corredano il suo dramma *Le Fils naturel* (1757), fissa un punto fondamentale del «nuovo discorso della cultura borghese: il valore pedagogico del teatro, la sua capacità di fare ‘impressione’ sugli spettatori». ²⁰ Ma secondo quanto esprime il filosofo nel suo trattato *De la poésie dramatique* (1758), per poter coinvolgere il pubblico e “muovere” gli animi degli spettatori era fondamentale ricreare una totale “*illusione*” di realtà, ottenuta tramite una più attenta scelta di scenografia e costumi e soprattutto mediante una recitazione basata

²⁰ «Gli dissi che un’opera drammatica di cui esse [le prove della vita] fossero l’argomento, farebbe impressione su tutti coloro che hanno sensibilità, virtù, e qualche idea della debolezza umana» (ROBERTO ALONGE - FRANCO PERRELLI, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET, 2012, p. 185).

su una gestualità realistica e verosimile;²¹ la “verità”, dunque, la *verosimiglianza drammatica* è il nodo cruciale dell’intera riflessione estetico-teatrale che nel secondo Settecento si diffonde in tutta Europa: in seguito alla pace di Aquisgrana (1748), difatti, la stabilità politica fra gli stati europei favorì massimamente il continuo scambio internazionale di idee e degli uomini portatori di quelle idee, coronando un processo già avviato a inizio secolo con la grande mobilitazione dell’opinione pubblica resa possibile da una mole di *pamphlet*, saggi, quotidiani e periodici. Gli intellettuali e i letterati italiani dell’epoca erano dunque fortemente legati alla cultura francese, quando non direttamente corrispondenti dei maggiori filosofi illuministi; fra questi vi è indubbiamente Francesco Algarotti – fra i primi a fornire nuovi impulsi teoretici e materiali per un’opera “riformata” – che nel suo *Saggio sopra l’opera in musica* (1755-1763) ribadisce l’esigenza di illusione teatrale e verosimiglianza scenica.²²

All’estetica francese va affiancata quella “neoclassica” dell’illuminismo tedesco, che stava fornendo anch’essa i correlati psicologici del nascente dramma borghese, incarnati nell’urgente teorizzazione del concetto di “*Charakter*”. Eminentissimi pensatori come Schiller, Körner e, più tardi, Hegel testimoniano, secondo Dahlhaus, il passaggio da una drammaturgia dell’“intreccio” e degli affetti ad una protesa verso la stabilizzazione di un “carattere”.²³ Nella psicologia di matrice cartesiana sei e settecentesca l’“affetto” era considerato come una “affezione dell’animo”, una “perturbazione transitoria”; questa specifica concezione costituisce la vera essenza del dramma per musica metastasiano, imperniato su una sequenza (giustificata dall’intreccio) di molteplici singoli affetti, ciascuno dei quali esternato in un’aria, per solito col da capo:

²¹ Cfr. OSCAR G. BROCKETT, *History of the theatre*, Newton (MA-US), Allyn & Bacon, 1987; trad. it. *Storia del teatro: dal dramma sacro dell’antico Egitto agli esperimenti degli anni Novanta*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 351-352. Una traduzione italiana del saggio di Diderot si legge in DENIS DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di Marialuisa Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980 («Dimensioni», n. 62), pp. 231-328.

²² «Sarà assai facile a comprendere, qualmente una scenica rappresentazione, che di sua natura esser dovrebbe tra tutte la più dilettevole, riesca cotanto insipida e noiosa. Colpa dello sconcerto, che viene a mettersi tra le differenti parti di essa, d’imitazione non resta più ombra, svanisce in tutto la illusione, che può nascere solamente dall’accordo perfetto di quelle» e ancora: «non potriasi più dire esser l’Opera una composizione sconnessa, mostruosa e grottesca; ma per lo contrario ravviserebbono in essa una viva immagine della Greca Tragedia, in cui l’Architettura, la Poesia, la Musica, la danza e l’apparato della scena si riunivano a crear la illusione, quella potente sovrana del cuore umano, e in cui di mille piaceri se ne formava uno solo ed unico al mondo» (FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l’opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763, pp. 8-9, 84-85).

²³ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“*, «Musikforschung», XXVII, 1974, pp. 289-300.

l'affetto che nel Settecento costituiva la sostanza dell'aria d'opera è un'entità *unitaria*, che come tale giustifica [...] la forma musicale tematicamente conclusa dell'aria [...]. L'unitarietà dell'affetto è il corrispettivo della forma musicale tematicamente conclusa, l'aria, e questa viceversa manifesta sonoramente l'unitarietà dell'affetto.²⁴

Giova seguire le argomentazioni di Dahlhaus in merito:

Le due concezioni del patos come morbo e come perturbazione coincidevano nella psicologia antica, che – tenacemente sopravvissuta a sé stessa nell'opera in musica – le intendeva come una forza esteriore capace d'impossessarsi dell'uomo, cui l'infliggono gli dèi o i dèmoni. L'animo non è il grembo donde nascono bensì l'arena dove si scatenano gli affetti. Pari pari, capita ben spesso che le passioni s'avvicindino brusche in seno a una stessa persona *senza che un carattere unitario* e coerente le mediti o le contemperì.²⁵

E ancora, afferma che i personaggi del dramma per musica settecentesco cadono «in balia dello scatenamento di affetti estremi cui non contrappongono il freno d'un carattere saldo e unitario».²⁶

Nell'ultimo quarto di secolo, principia a consumarsi il graduale passaggio da questa concezione *unitaria* e conclusa di affetto, plasticamente esternata nella forma circolare dell'aria col da capo, a un'idea di *carattere* in evoluzione, ossia un'entità *dinamica* soggetta a mutamenti e che funge da elemento di coesione, in assenza della forte unitarietà affettiva che governava il dramma metastasiano.²⁷ Il personaggio, dunque, inizia ad abbandonare il suo essere passivamente sballottato fra gli affetti che gli piombano in seno e comincia dunque ad assumere una fermezza più salda, sostanziata in un "carattere",²⁸

²⁴ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. VI (*Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*), Torino, EDT, 1988, pp. 77-162; ora in ID., *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 2005, p. 94.

²⁵ C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 2005, p. 95 (corsivo mio).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Nel suo saggio *Über die Charakterdarstellung in der Musik* (1795), Christian Gottfried Körner – strenuamente intento alla ricerca del "carattere musicale" – contrappone, per l'appunto, i due concetti di «carattere e affetto – ethos e pathos»; qualche decennio più tardi Hegel darà una propria formulazione, in merito al rapporto fra carattere e pathos, che ricalcherà, in linea di massima, quella di Körner: «Il pathos [...] non appare più nella sua determinatezza come l'unico ed intero interesse della rappresentazione [come nell'aria barocca, che esprime un affetto stabile], ma diviene esso stesso solo *un lato*, se pure principale, del carattere agente. Infatti l'uomo non porta in sé come suo pathos un *unico* dio; ma l'animo dell'uomo è grande e vasto, ad un vero uomo appartengono molti dèi, ed egli racchiude nel suo cuore tutte le potenze che sono sparse nella cerchia degli dèi; tutto l'Olimpo è raccolto nel suo petto» (GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Ästhetik*, a cura di Friedrich Bassenge, Frankfurt, s.e., s.a., vol. I, p. 233, citato in C. DAHLHAUS, *Ethos und Pathos* cit., p. 292; la traduzione italiana del passo di Hegel può leggersi in G. W. F. HEGEL, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Torino, Einaudi, 1997 («Biblioteca Einaudi», n. 10), p. 266).

²⁸ Va da sé che la rappresentazione drammatico-musicale di un "carattere" all'interno di un'opera in musica è pressoché inattuabile anche nell'ambito del melodramma romantico: se nel dramma metastasiano il personaggio è in balia dei diversi affetti, impossibilitato ad opporvi un carattere saldo, nell'opera

in grado di dar luogo, autonomamente e attivamente, ad un'evoluzione dell'affetto, interna all'affetto stesso, che diviene pertanto mobile, plasmabile e dinamico: anche da qui, la possibilità di rappresentare musicalmente un affetto cangiante all'interno del medesimo brano musicale.²⁹

Il postulato, tipico dell'estetica classica, secondo cui un'opera in musica dovrebbe presentare caratteri articolati e in evoluzione deriva – è palese – dalla drammaturgia letteraria: ma nel Settecento esso rimase, per varie ragioni, inevaso. [...] l'opera seria, intesa come dramma degli affetti, escludeva *ipso facto* la rappresentazione dei caratteri: la saldezza dell'etos è infatti l'esatto opposto di quel turbine di affetti che, in direzioni sempre diverse, si scatena sopra le *dramatis personae*.³⁰

Il fatto che i personaggi dell'opera «cadano in balia dello scatenamento di affetti estremi cui non contrappongono il freno d'un carattere saldo e unitario» era parso come un “difetto” di derivazione barocca all'estetica classica; d'altra parte, ciò non era più possibile in un secolo che aveva assistito alla graduale ma irreversibile ascesa della *borghesia*:

La critica [della drammaturgia operistica “barocca”] fu tanto più acre per via delle sue implicazioni socio-politiche – la continuità del carattere, a tutela dell'affidabilità e dell'attendibilità, è un requisito essenziale del mercante borghese –, ma anche perché aveva scarso fondamento, radicata com'era in un'utopia antropologica anziché in un'adeguata coscienza della realtà.³¹

I profondi mutamenti nel tessuto politico-sociale, generati dall'avvento della classe borghese, si riflettono anche nella maggior richiesta di verosimiglianza drammatica,³² di personaggi più “veri”, più “umani” e nella crescente commistione di “alto” e “basso”,

ottocentesca esso è in balia di un'unica estrema e granitica passione che, parimenti, non permette l'inverarsi di un carattere unitario. L'accezione di “carattere”, adoperata nel nostro discorso, fa dunque riferimento alla possibilità di un'evoluzione interna al singolo affetto esternato musicalmente, piuttosto che all'animo del personaggio colto nella sua parabola emozionale nella totalità del dramma.

²⁹ A scolpire in musica la duttilità degli affetti sarà proprio quel linguaggio musicale “vero” e “naturale”, mutuato dall'opera comica, che ha posto le premesse per lo stile cosiddetto “classico”, a cui si riallaccia, giustappunto, la filosofia tedesca che ha formulato una teorizzazione estetica del concetto di “*Charakter*”.

³⁰ C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana* cit., pp. 87-88.

³¹ *Ibid.*, p. 95.

³² «C'è la volontà di dare ospitalità e cittadinanza alla *società effettuale*, cioè agli autentici protagonisti della nuova realtà sociale che comincia a essere egemonizzata dal ceto borghese in ascesa. Siamo di fronte a una domanda molto forte di *realismo* – per dirla con un termine sintetico –, di massima coincidenza fra il dato della vita e il dato della scrittura, che è un elemento fondante della cultura borghese» (R. ALONGE - F. PERRELLI, *Storia del teatro* cit., p. 185).

tipica del nuovo dramma borghese.³³ In aggiunta, la classe media sembrava, in un certo senso, più attenta e vivace:

Così come la nobiltà importava all'interno dei teatri i comportamenti del bel mondo, il pubblico popolare infiltrava nello spettacolo, con l'effetto di allargarne le sconnessioni, una partecipazione attiva e socialmente connotante fatta di incitamenti, ingiurie ed esplosioni di entusiasmo.³⁴

Il pubblico «popolare» era, dunque, più “sensibile” allo spettacolo e indulgeva in comportamenti più “estremi”: si scaldava di più, fischiava di più, piangeva di più, in una parola, si *emozionava* di più, rispetto alla partecipazione composta dell'aristocrazia. Si potrebbe dunque, a ragione, intravedere una correlazione fra la graduale ascesa della borghesia nel secondo Settecento e la crescente richiesta di verosimiglianza e di più accese emozioni nel contesto dello spettacolo operistico.

Non erano in gioco soltanto ragioni filosofiche e sociali, ma, di certo, anche modificazioni precipuamente teatrali, nello specifico, un rinnovato interesse per la componente scenica e attoriale. Anche il Metastasio, a partire dalla metà del secolo, aveva potenziato tali aspetti in alcuni dei suoi drammi per musica, inserendovi un maggior numero di didascalie ben dettagliate e azioni sceniche più complesse.³⁵ Ma le innovazioni più proficue si ebbero in ambito performativo: le idee espresse da Diderot in merito alla verosimiglianza drammatica, all'illusione scenica e alla recitazione trovarono una manifestazione concreta nella persona di David Garrick, unanimemente considerato uno dei più grandi attori del Settecento. Attivo sulle scene inglesi nei decenni centrali del secolo, fu autore di una riforma che prediligeva uno stile più naturale e quotidiano – attuato mediante l'uso accorto delle espressioni facciali e dei gesti manuali – che si

³³ «Il ‘dramma’, in quanto sintesi inedita dei secolari generi della tragedia e della commedia, [sarà] destinato a interpretare le ambizioni e i fantasmi della borghesia in quanto classe sociale in ascesa» (*Ibid.*, p. 184). Alcune manifestazioni dell'opera italiana tardo-settecentesca possono, in una certa misura, essere viste come un prodotto della commistione, a doppio senso, fra elementi seri ed elementi comici, tanto sul piano dei linguaggi formali, quanto in quello dei contenuti: si veda a tal proposito il caso di De Gamerra in PAOLO FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. VI (*Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*), Torino, EDT, 1988, pp. 163-233; ora in ID., *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 83-84.

³⁴ GERARDO GUCCINI, *Introduzione*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 9-68: 25.

³⁵ Basti solo un rapido sguardo alla *Nitteti*, Madrid 1756; cfr. *infra*, pp. 150-151.

poneva agli antipodi della recitazione più affettata.³⁶ «L'impressione dei contemporanei fu di avere davanti a loro non un eroe ma un *uomo qualunque*».³⁷ Garrick esercitò un enorme influenza su tutto il coevo teatro europeo e fu, tra l'altro, com'è noto, maestro del musico Gaetano Guadagni, primo magistrale interprete dell'*Orfeo* gluckiano, le cui doti attoriali sono state più e più volte lodate.³⁸

Oltre alla questione della verosimiglianza drammatica, paradigma centrale e vero e proprio *fil rouge* che nel Settecento avvolge ogni ambito dell'agire umano è quello della *sensibilità*.

L'intera riflessione etica ed estetica del secolo XVIII potrebbe essere illustrata come il contrapporsi, l'alternarsi e il miscelarsi dei concetti di "ragione" e "sentimento" con un progressivo sopravvento di quest'ultimo, ormai compiuto intorno agli anni Quaranta del secolo. La corrente filosofica del *sentimento* si origina con il pensiero di Shaftesbury, secondo il quale la natura – ivi compresa quella umana – risulta essere un tutto organico, positivo e buono; l'uomo, dunque, è per sua natura portato al bene, e lo raggiunge seguendo non i dogmi della religione o della ragione, bensì le sue inclinazioni *naturali*, che gli permettono di percepire e valutare le affezioni del proprio animo e del tutto, ponendo fra esse ordine e armonia universali: l'etica dunque trova il suo fondamento in un principio di immediatezza e di spontaneità.³⁹ Negli stessi anni – fra Sei e Settecento –

³⁶ Cfr. R. ALONGE - F. PERRELLI, *Storia del teatro* cit., pp. 182, 194. Cfr. anche O. G. BROCKETT, *Storia del teatro* cit., p. 335. Rimasero intatte – come tiene a precisare Oscar Brockett – alcune convenzioni artificiali, come ad esempio gli spostamenti, – in avanti e all'indietro, sul palcoscenico – dettati dall'ordine sequenziale dei dialoghi (O. G. BROCKETT, *Storia del teatro* cit., p. 333): manifestazione, questa, di un'espressione artistica altamente formalizzata qual è la recitazione del Settecento. Per una descrizione accurata degli specifici spostamenti in questione, cfr. DENE BARNETT, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg, Winter-Universitätsverlag, 1987, pp. 435-440.

³⁷ R. ALONGE - F. PERRELLI, *Storia del teatro* cit., p. 182. A riprova dei mutamenti in atto all'interno del contesto attoriale si pensi alle *Lettere intorno alla mimica* (1785-1786) di Johann Jakob Engel, ossia quello che è a tutti gli effetti il primo «tentativo pionieristico di istituire una 'scienza della recitazione'», basato sull'analisi della corrispondenza fra passione ed espressione fisica» (LUCIANO MARITI, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore*, saggio introduttivo a JOHANN JAKOB ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, [rist. anast. Pirotta, Milano, 1818-1819], Roma, E&A, 1993, p. VIII).

³⁸ Sulla relazione fra David Garrick e la riforma viennese di Calzabigi e Gluck e, più in generale, sul contesto teatrale, culturale e letterario che ha propiziato quella riforma, si veda il celebre e oramai classico saggio di DANIEL HEARTZ, *From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the Mid-eighteenth Century*, «Proceedings of the Royal Music Association», XCIV, 1967-1968, pp. 111-127; trad. it. *Da Garrick a Gluck: la riforma del teatro e dell'opera in musica a metà Settecento*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 57-73.

³⁹ Cfr. GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1991 («Storia della Musica», n. 7), p. 11.

si fa strada il movimento mistico del pietismo tedesco, affine al metodismo inglese fondato qualche decennio più tardi dai fratelli Wesley e basato sul concetto di «benevolenza universale».⁴⁰ Frattanto, sul versante continentale, si andava diffondendo un nuovo gusto per le opere teatrali di carattere *sentimentale*, grazie alle commedie “amorose” di Pierre de Marivaux – come ad esempio *Le jeu de l’amor et du hazard* (*Il gioco dell’amore e del caso*, 1730) – che ponevano più attenzione ai sentimenti e all’innamoramento dei personaggi anziché sull’intreccio, e a quelle di Nivelle de la Chaussée, che con *Le Préjugé à la mode* (*Il pregiudizio alla moda*, 1735) inaugura il genere della commedia lacrimosa, il cui intento era quello di suscitare compassione e indurre il pianto fra il pubblico, per mezzo di scene patetiche, in seguito alle quali i personaggi giungevano al lieto fine, trasmettendo così un insegnamento morale.⁴¹

L’aura di sentimento e incitamento alla virtù e alla rettitudine che permea i primi decenni del secolo trova un primo deflagrante esito in quel caposaldo del romanzo epistolare che è *Pamela: or, Virtue Rewarded* (1741) di Samuel Richardson, da cui – lo si rammenta – verrà tratta la prima opera comica di carattere lacrimevole e sentimentale che riceverà risonanza internazionale, ossia *La buona figliuola* di Carlo Goldoni, intonata dapprima da Egidio Romualdo Duni (Parma 1756) e in seguito portata in trionfo dalla musica di Niccolò Piccinni (Roma 1760).⁴²

La *sensiblerie* prosegue poi il suo corso fino a raggiungere il proprio apice nella *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau, culmine di un sistema di idee al cui centro risiede l’«emozione soggettiva».⁴³

Sentimento e patetismo, dunque, penetrano con decisione nell’opera comica italiana, in cui albergano anche e soprattutto “verità” e spontaneità, tutte qualità di un genere teatrale tenuto in altissima considerazione dai *philosophes* e in particolare dallo stesso Rousseau, che in seguito alla nota *querelle des bouffons* aveva innalzato l’opera buffa a preclaro modello di naturalezza.⁴⁴ Il pensiero non era proprio soltanto degli intellettuali

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴¹ Cfr. O. G. BROCKETT, *Storia del teatro* cit., pp. 350-351.

⁴² Cfr. G. PESTELLI, *L’età di Mozart* cit., p. 12.

⁴³ *Ibid.*, pp. 12-14.

⁴⁴ «Il respiro corto poteva anche essere frutto di una volontà di aderire immediatamente al sentimento, all’espressione senza il filtro della composizione letteraria; quando Saint-Preux [il giovane innamorato precettore coprotagonista della *Héloïse* rousseauiana] è costretto a separarsi dalla sua Julie, può solo notare questi frammenti: ‘Sto bene... non soffro... vivo ancor... vi penso... penso al tempo in cui vi fui caro...

d'oltralpe, ma anche dei letterati italiani, come testimonia quanto scritto da Algarotti nel suo *Saggio sopra l'opera in musica*:

Non è però che una qualche immagine di verità non si scorga anche a' di nostri nella musica. Ne sono in esempio singolarmente gl'Intermezzi, e le Operette buffe, dove la qualità principalissima dell'espressione domina assai meglio che in qualunque altro componimento che sia.⁴⁵

Certo, la figura di Algarotti rimane comunque legata a quelle “riforme” che tentano di tracciare nuove strade per l'opera seria a partire dalla metà del secolo; il poeta collabora attivamente ad alcune produzioni operistiche a Berlino, Dresda e a Parma, città, quest'ultima, fortemente legata artisticamente e politicamente alla Francia. Ad ogni modo, tutti i letterati coinvolti nella “riforma” – Algarotti, Calzabigi, Coltellini e poi Verazi – nonché i principali musicisti – Traetta, Gluck e Jommelli – alle corti di Parma, Stoccarda e Vienna erano completamente immersi in quell'estetica dei Lumi, con cui erano in strettissimo contatto, diretto o indiretto che fosse.⁴⁶ Giova qui rammentare le parole con cui si chiude il manifesto programmatico di Calzabigi e Gluck impresso nella celeberrima prefazione alla partitura dell'*Alceste* (Vienna, 1767): “semplicità, verità e naturalezza sono i principii estetici in tutte le manifestazioni artistiche”; principi che del resto sembrano invero incarnati in quel modello di *rondeau*, presente nell'*Orfeo*, qual è «Che farò senza Euridice», nel cui carattere tenero e piano della melodia non si possono non ravvisare i suddetti caratteri nonché, peraltro, certe ascendenze *larmoyante*.

mi si stringe un poco il cuore... la carrozza mi stordisce... sono abbattuto...?; e poiché Rousseau aveva trovato queste espressioni, o simili, inquadrate in brevi e nette articolazioni nella *Serva padrona* di Pergolesi, crederà di riconoscere in quelle note la natura in musica, il vero, con cui barattare tutta la tradizione illustre della *tragédie lyrique*» (*Ibid.*, pp. 13-14).

⁴⁵ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica* cit., p. 38.

⁴⁶ Un altro esempio di tali “riverberazioni estetiche” è certamente quello di Melchiorre Cesarotti, seguace delle teorie illuministe sul teatro e traduttore, oltre che dei poemi ossianici di Macpherson, di alcune tragedie di Voltaire, fra cui *La morte di Cesare* (1761) e la *Semiramide* (1771). In uno dei *Ragionamenti* che Cesarotti antepone alle pubblicazioni delle sue tragedie, è possibile leggere la seguente formulazione estetica: «non si tratta di esaminare a sangue freddo un'azione: si tratta di svegliare una passione violenta corrispondente al punto di vista, sotto cui si riguarda un tal fatto. Noi non siamo a Venezia, o a Parigi in un gabinetto; siamo a Roma, nel foro, nella curia, dobbiamo essere colpiti come i Romani» (MELCHIORRE CESAROTTI, *Ragionamento del traduttore*, in VOLTAIRE, *La Morte di Cesare*, Venezia, Curti, 1796, p. 88, citato in MARCO ARIANI, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in *Il teatro italiano nel Settecento* cit., pp. 121-148: 141). E fra i più «fervidi seguaci» di Cesarotti vi sono, per l'appunto, i due librettisti Antonio Simone Sografi e Gaetano Rossi: «Il maestro riconosciuto di Sografi è Cesarotti» (DANIELA GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 53-54); Sografi può considerarsi indubbiamente il più importante librettista degli ultimi anni del XVIII secolo e tragedie come la *Semiramide* gli forniranno il soggetto e l'occasione per introdurre alcune delle sue più intrepide innovazioni nella cornice del dramma per musica tardo-settecentesco (Cfr. *Ibid.*, pp. 46-56).

Gli stessi cantanti non erano esenti da tali influssi, pervenuti tramite letterati e compositori. Oltre al già citato Guadagni, basta ricordare tre altri musicisti: Giuseppe Millico, l'interprete del primo rondò sartiano "con stretto" nell'*Ifigenia* (1777), collabora, a Parma e a Vienna, nel 1769-1770 con Gluck e Calzabigi; Giuseppe Aprile, destinatario del "primo rondò sartiano" nel *Medonte*, collabora con Jommelli a Stoccarda (1761-1764) e poi a Ludwigsburg dove reciterà nel *Fetonte* di Verazi interpretando il ruolo del protagonista; da ultimo, Gasparo Pacchierotti – considerato «il più grande e virato del tardo Settecento», nonché «considerabile attore e in grado di commuovere chiunque con la sua esecuzione di arie patetiche»⁴⁷ – si "formerà" a Napoli andando in scena, fra le altre opere, nell'*Ifigenia in Tauride* di Verazi-Jommelli (1771) e in una ripresa partenopea dell'*Orfeo* gluckiano (1774).

La riforma viennese, tuttavia, non ha trovato, com'è noto, un terreno fertile in grado di dare frutti immediati nei teatri italiani; il dramma per musica si sarebbe "autonomamente riformato" sotto l'influsso della sua stessa natura, delle proprie convenzioni teatrali, spettacolari e attoriali; d'altra parte, i cantanti rappresentavano ancora il centro dell'intero spettacolo operistico.

Sarà, infine, grazie alla loro mediazione che tutte queste istanze confluiranno materialmente nel rondò: come si è visto, le esigenze spettacolari di alcuni cantanti (Millico su tutti) hanno avuto un peso sulle sperimentazioni morfologiche che hanno dato vita ai primi rondò. A spingere in questa direzione era anzitutto l'esigenza di spettacolarità, di avere successo e soprattutto di avere un *effetto* sullo spettatore, "fulcro" altro del dramma per musica; e questo obiettivo si è raggiunto prendendo in prestito alcuni espedienti musicali dall'opera buffa: ossia lo "stretto" conclusivo, a cui poi si aggiungerà quello stile musicale modulare e "cellulare", fatto a spezzoni, tipico della musica d'azione comica, che si ritroverà negli episodi contrastanti dei rondò e nelle sue sezioni più dinamiche.

L'attecchimento e il conseguente successo del rondò bipartito sartiano si deve, in definitiva, a quello che è il fattore di gran lunga più decisivo fra tutti, ossia il *mutato gusto del pubblico*. La verosimiglianza propugnata e ricercata dalle teorie illuministe trova il

⁴⁷ «By all accounts the greatest of the late 18th-century castratos, Pacchierotti was last in the line of the finest male sopranos. [...] he] was a considerable actor and moved even casual listeners by his rendition of pathetic airs» (KATHLEEN KUZMICK HANSELL, «Pacchierotti, Gasparo», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, vol. XVIII, London, Macmillan, 2001, pp. 840-841: 841).

suo corrispettivo concreto nell'opera buffa; la verosimiglianza sottintende l'illusione teatrale che, a sua volta, consente e persino induce un'*immedesimazione* da parte dello spettatore, rivolta ad un genere che, lo si ricorda, era passibile di accogliere al suo interno elementi fortemente patetici e sentimentali, in grado vieppiù di muovere direttamente gli animi degli spettatori, nella cornice di una rappresentazione sempre più illusiva.⁴⁸

Basta scorrere i cataloghi teatrali per avvedersi dell'enorme diffusione dell'opera buffa sulle scene italiane rispetto a quella seria. Nel corso del secondo Settecento, dunque, il pubblico si è gradualmente sempre più abituato ad assistere e ad accogliere uno spettacolo verosimile, naturale, illusorio, in cui era spinto ad immedesimarsi nelle vicende, talvolta anche lacrimevoli, dei protagonisti. Si consumava dunque, così, quel passaggio da una commossa ma razionale contemplazione *dall'“esterno”* – al massimo grado formalizzata per mezzo del linguaggio musicale – delle imitazioni affettive metastasiane, ad una *immedesimazione sentimentale* simbiotica con il personaggio, in grado di suscitare forti passioni, non precipuamente “filtrate” dalla “bellezza” del dettato musicale.⁴⁹

Fu anzitutto il dispiegarsi di tale “rivoluzione copernicana” ad aver permesso lo sviluppo di un'aria patetica bipartita dotata di un'intensificazione musicale ed affettiva, basata sulla premessa che le passioni vanno espresse con verosimiglianza e che la musica deve seguire, con “verità”, gli affetti ora cangianti dei personaggi, non più «semidei», ma «uomini» dotati di carattere.⁵⁰

⁴⁸ Un altro fattore che può aver contribuito al cambiamento del gusto del pubblico e ad assuefarlo a un diverso tipo di spettacolarità è la mutata organizzazione dello spettacolo teatrale in seguito alla diffusione del ballo pantomimo nell'ultimo ventennio del secolo.

⁴⁹ Ulteriore elemento di “illusione compassionevole” era dato dalle scenografie; un'innovazione che si diffuse nel secondo Settecento fu quella dell'«inserimento nel disegno scenografico delle tonalità psicologiche e ambientali», ossia l'enfaticizzazione dei valori del chiaroscuro. In particolare le acqueforti di Gian Battista Piranesi sono il prodotto più rappresentativo di questa tendenza: «benché non fosse uno scenografo, Piranesi utilizzò numerose convenzioni scenografiche nelle più di mille incisioni di rovine romane e di prigioni contemporanee che pubblicò tra il 1715 e il 1778. [...] le sue scene di prigione, realizzate mediante un sapiente uso del chiaroscuro e il ricorso a drammatici contrasti di luce, sollevarono la ricerca degli effetti di atmosfera» (O. G. BROCKETT, *Storia del teatro* cit., p. 343). Un'altra testimonianza del mutato clima teatrale tardo-settecentesco improntato alla sperimentazione delle forti passioni si può individuare alla voce «Poème lyrique» dell'*Encyclopédie*, (1751-1772), redatta da Friedrich Melchior Grimm: «bisogna che nell'opera le angosce, le mortali apprensioni di questa madre sfortunata [Merope] passino tutte nella mia anima; bisogna che io sia spaventato da tutti i fantasmi di cui è oppressa, che il suo dolore e il suo delirio mi sconvolgano e mi strappino il cuore. Il musicista che credesse di avermi soddisfatto con qualche lacrima, con un intenerimento passeggero sarebbe ben al disotto della sua arte» (*Gli illuministi e la musica. Scritti scelti*, a cura di Enrico Fubini, Milano, Principato, 1969, pp. 74-85: 77).

⁵⁰ «[La mia] tragedia era alla portata di tutti, poteva piacere alla gente istruita come agli ignoranti [perché] interessava sensibilmente gli spettatori, restando fedele alla natura. I miei eroi erano uomini, non semidei, le loro passioni avevano quel grado di nobiltà che si addiceva al loro rango, ma facevan comparire l'umanità così come la conosciamo, non portavano vizi e virtù a un eccesso fantastico. [...] Lo stile non era

Per avere un'immagine concreta di come fosse cambiato lo spirito dei tempi, rispetto a qualche decennio prima, sarà sufficiente leggere quanto nel 1788 scriveva Vincenzo Manfredini nella sua *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*:

[I rondò] sono certamente migliori delle così dette, *Arie cantabili* antiche, perché più naturali, più vere, e più espressive.

In primo luogo, molte *Arie cantabili* di trenta, e quarant'anni indietro contenevano tanti passaggi, ossia gorgheggi, messi apposta (e quasi sempre lontani affatto dal sentimento delle parole, e dal carattere dell'Aria), acciò il Cantore mostrasse dottrina in mutarli, i quali gorgheggi pregiudicavano moltissimo all'espressione, alla verità, alla forza dell'azione ec.

Secondariamente poi, quel ripeter quattro volte la parole della prima parte d'un Aria, ed una sola volta le parole della seconda: quelle due *Cadenze*, e talvolta quattro: quell'esser condannato a morte, e andarvi sì tranquillamente, e senza smania: quel dir di partire, e non partir mai: quel vocalizzare sulle parole prima di averle finite ec. erano tutte cose male intese, e per conseguenza nocevoli assai al verisimile e alla ragione [...]. Ma quanto mai son'elleno più naturali, e più grate le nostre Arie, specialmente quelle a due *motivi*, e a due *tempi* sensibilmente diversi, le quali, se contengono un qualche gorgheggio, questo è quasi un nulla a confronto del tanto che usavasi nel tempo addietro? Oltrediché in queste tali Arie non vi sono i suddetti inconvenienti del *Da capo*, della *Cadenza*, ec., e finiscono con forza, e con quella espressione, che è necessaria alla situazione, e al tempo in cui vanno eseguite.⁵¹

2.4 Le forme dell'aria tardo-settecentesca

Ponendo a confronto i meccanismi di drammatizzazione individuati in un'aria antecedente l'avvento del rondò bipartito – quale, ad esempio, «Ah no, t'arresta, o caro» nel *Montezuma* di Paisiello (1772)⁵² – e quelli presenti nell'esemplare del *Medonte*

elegante, la mia versificazione non ha mai toccato il sublime; ma era appunto quello che occorreva per ricondurre gradatamente alla ragione un pubblico avvezzo alle iperboli, alle antitesi e al ridicolo del gigantesco e del romanzesco» (CARLO GOLDONI, *Memorie*, Milano, Rizzoli, 1961, vol. I, pp. 151, 162).

⁵¹ VINCENZO MANFREDINI, *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, Bologna, Carlo Trenti, 1788, pp. 195-196. Dello stesso avviso è Antonio Planelli, che dagli ideali illuministi e gluckiani deriva «la dimensione propria del melodramma, cioè l'espressione del patetico» (ENRICO FUBINI, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, p. 23). Nel suo trattato *Dell'opera in musica*, afferma esplicitamente: «lo stile della musica teatrale vuol poche note. Perciocché una musica troppo rinzeppata di note, sieno simultanee o successive, è incapace di patetico [...] Si aggiunga, che quel frastagliamento, che una continuazione di brevissime note cagiona alla voce dell'attore, scoprirebbe l'artificio del compositor della musica: e l'aperto artificio è, siccome ognuno sa, vietato nell'azione drammatica, come distruttore d'ogni verisimile» (ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica. Trattato del Cavaliere Antonio Planelli dell'Ordine Gerosolimitano* [Napoli, Campo, 1772], a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto, 1981 («L'illusione teatrale», n. 1), p. 67). Lo stesso discorso tende, dunque, a ripetersi: il canto piano e melodico suscita – con naturalezza – compassione e patetismo negli spettatori, laddove i virtuosismi vocali sono artificiosi e inficiano la “verosimiglianza”; un concetto estetico, questo, che ritorna più volte e che risale, quantomeno, alle teorie esposte da Rousseau nel suo *Saggio sull'origine delle lingue*. Stupisce, d'altronde, Francesco Milizia, che nel suo *Trattato completo formale e materiale del teatro* si lancia, ancora nel 1794, in un'invettiva contro gli abusi delle arie col da capo (FRANCESCO MILIZIA, *Trattato completo e formale e materiale del teatro*, Venezia, Pasquali, 1794; rist. anast., Bologna, Forni, 1969, pp. 50-58).

⁵² Cfr. *supra*, pp. 48-49.

sartiano, è possibile delineare i principali modelli morfologici riscontrabili nell'ultimo trentennio del XVIII secolo.

<i>MONTEZUMA, CIGNA SANTI-PAISIELLO, 1772</i>	<i>MEDONTE, DE GAMERRA-SARTI, 1777</i>
<p>Ah no, t'arresta, o caro perdona il mio timore, vedi il mio pianto amaro, pensa al mio fido amore, non lacerarmi il cor.</p> <p><i>Oh Dio! più non m'ascolta!</i> Moro di puro affanno e il barbaro tiranno non cura il mio dolor.</p> <p><i>Ah ecc.</i></p>	<p>Teco resti, anima mia questo cor, che vive in te deh presente ognor ti sia il candor della mia fè.</p> <p>Io ti lascio, e pochi istanti, caro bene, io viverò e fra l'ombre degli amanti la mia fiamma io porterò.</p> <p>Vado... <i>Ahimè...! Tu piangi...</i> Amico deh sospendi un sol momento: <i>cara...</i> Oh Dio... del mio tormento il più barbaro non v'è.</p>

Nell'aria di Paisiello, Erismena si rivolge supplichevole all'amato Montezuma, ma questi si rifiuta di darle ascolto («Oh Dio! più non m'ascolta!»); in seguito all'intonazione della prima strofa in tempo lento vi è dunque una controcena, ben evidenziata qui tramite cinque battute di recitativo obbligato, che sfocia in una sezione più agitata; tuttavia, una volta conclusa tale sezione, il brano si chiude con una ripresa variata della prima strofa in tempo lento.

Ah no, t'arresta, o caro perdona il mio timore, vedi il mio pianto amaro, pensa al mio fido amore, non lacerarmi il cor	Oh Dio! più non m'ascolta!	Moro di puro affanno e il barbaro tiranno non cura il mio dolor.	Ah no, t'arresta, o caro perdona il mio timore, vedi il mio pianto amaro, pensa al mio fido amore, non lacerarmi il cor.
3/4	4/4	4/4	3/4
Andante con moto	Recitativo	Allegro assai	Primo tempo [Andante]
A	B	C	A'

Nel rondò del *Medonte*, invece, la controcena è intonata tramite una perturbazione ritmica, cui segue una scarnificazione del linguaggio orchestrale che produce un *climax* emozionale, la cui tensione si scarica nell'Allegro conclusivo; è proprio questo mutamento agogico, anzitutto, che contribuisce a realizzare musicalmente l'intensificazione emotiva che soggiace al brano nel suo insieme.

Teco resti, anima mia questo cor, che vive in te deh presente ognor ti sia il candor della mia fè. Io ti lascio, e pochi istanti, caro bene, io viverò e fra l'ombre degli amanti la mia fiamma io porterò.	Vado... Ahimè...! Tu piangi... Amico deh sospendi un sol momento: cara... Oh Dio...	Oh Dio... del mio tormento il più barbaro non v'è.
2/4		4/4
Larghetto		Allegro
A	B	C

Sebbene dunque le micro-dinamicizzazioni riscontrate in alcuni brani vengano talvolta evidenziate tramite diversi espedienti compositivi quali intensificazioni ritmico-orchestrali, mutamenti di registro espressivo, oscillazioni tonali e financo mutamenti agogici, la totalità delle arie “dinamicizzate” composte *prima* della codificazione del rondò bipartito, possiede un evidente carattere *circolare*, vale a dire che in seguito al mutamento drammatico-musicale, si ripresenta *sempre* un ritorno alla situazione drammatica o drammatico-musicale iniziale; si tratta perciò di una dinamicizzazione radicalmente diversa rispetto a quella dei decenni successivi. La dirompente novità del rondò sartiano risiede proprio nel suo carattere “*vettoriale*”, “lineare”, poiché, una volta esposta la seconda sezione, viene evitato un ritorno alla prima situazione drammatico-musicale; tale conformazione “*direzionale*” favorisce dunque *potenzialmente* una drammatizzazione interna al brano, conferendogli, in tal modo, un carattere “dinamico”, al pari delle arie multipartite ottocentesche.

STRUTTURE MORFOLOGICHE			
Carattere circolare	A B A	oppure	A B A C A
Carattere vettoriale	A B	oppure	A B C

A questi due modelli morfologici se ne può aggiungere un terzo in forma A B A B oppure A B A' B', che può essere considerato “intermedio” fra la struttura circolare e quella vettoriale, poiché se è vero che dopo la sezione B vi è un ritorno alla situazione drammatica iniziale (A o A'), è pur vero che il brano non si conclude con la riesposizione dell'incipit drammatico-musicale, bensì con una situazione affettiva diversa rispetto a

quella iniziale; si viene dunque a creare una sorta di struttura vettoriale a cui è applicata una conformazione circolare.

STRUTTURE MORFOLOGICHE			
Carattere circolare	A B A	oppure	A B A C A
Carattere vettoriale	A B	oppure	A B C
Carattere intermedio	A B A B	oppure	A B A' B'

Questo tipo di modello morfologico può essere denominato, con qualche semplificazione, “forma binaria composta”, in analogia ad uno schema elaborato da Marita McClymonds.⁵³ Alcune di queste arie binarie composte possono presentare anche delle variazioni agogiche secondo un’alternanza di tipo lento-veloce-lento-veloce (A | B | A' | B'), oppure tramite un’intensificazione che non prevede più il ritorno al tempo lento iniziale, dando luogo ad una struttura di tipo lento-veloce-veloce-veloce (A | B A' B'), che può essere intuitivamente ricondotta ad una semplice forma bipartita lento-veloce (A^a | B^{b a' b'}).

È estremamente raro, tuttavia, riscontrare delle dinamicizzazioni drammatiche all’interno di questo tipo di arie: nella maggior parte dei casi, difatti, non è presente in

⁵³ «Arias might also take compound binary form in which the composer simply sets two stanzas of text twice through in more equal proportions (ABA'B'; see Table 1, section 3 [“Compound binary”, p. 891]) with a tonal plan similar to the first and second solos in a da capo aria (moving to the dominant for B and back during A'), as in ‘Padre, germani, addio’ (*Idomeneo*). The Neapolitan poet Saverio Mattei – who called this form ‘shortened rondo’ (*Elogio del Jommelli*, 1785), though this does not accord with modern terminological usage – advocated such a form because it maintained the original order of the poetry; he took credit for having persuaded Piccinni to use it in his *opere serie* by the early 1770s» (M. P. McClymonds, «Aria» cit., p. 893). Come è stato già segnalato da Andrea Chegai, il passo contiene alcune inesattezze: anzitutto, la citazione di Mattei non è contenuta nell’*Elogio del Jommelli*, bensì nella *Filosofia della musica* cit., pp. 37-38; l’espressione stessa del Mattei viene nondimeno travisata. In merito all’aria «Dov’è? s’affretti» nell’*Alessandro nell’Indie* di Piccinni (Napoli 1774) il letterato fa menzione di «aria scorciata a rondò»: “scorciata” col significato di aria “accorciata”, priva della quadruplica ripetizione tipica dell’aria col da capo e, “a (mo’ di) rondò”, poiché il brano presenta una persistente reiterazione e circolarità degli elementi poetici e musicali, tale da produrre un effetto “rotatorio” simile a quello dei *rondeau*. (Cfr. A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., p. 255; per il libretto e la partitura dell’aria cfr. *Alessandro nell’Indie* [2a ver.], Metastasio-Piccinni, Napoli 1774: Morelli, I-Baf, FA2.LIB.269 e NICCOLÒ PICCINNI, *Aria «Dov’è. S’affretti in me la morte»* [*Alessandro nell’Indie*], 1774, ms. I-Nc, Arie 62.02). Da ultimo, è del tutto vero quanto affermato da Chegai, ossia che tale struttura è additata dalla McClymonds «anche in arie mozartiane che con il modello di Piccinni hanno in comune solo l’alternanza di due sezioni o di due tempi» (*Ibid.*): ciononostante, abbiamo scelto in questa sede, per ragioni di semplicità espositiva, di adottare le denominazioni “struttura intermedia” e “aria binaria composta” per identificare tutti i brani che presentano una forma di tipo A B A B, pur consapevoli di raggruppare insieme arie molto diverse fra loro per condotta tonale e motivica, seppur accomunate dalla medesima impalcatura morfologica complessiva.

esse un mutamento affettivo tale da deviare il decorso emozionale del brano.⁵⁴ Alcuni esempi si possono nondimeno osservare in alcune intonazioni della celebre aria «Se cerca, se dice» contenuta nell'*Olimpiade* metastasiana; in almeno quattro casi, il rivolgimento affettivo presente nella seconda quartina e la successiva esternazione emozionale vengono incanalati in una struttura dal carattere intermedio.

Nella versione composta da Sarti (Firenze 1778), ad esempio, le prime due strofe sono intonate in tempo lento mentre l'ultima quartina è musicata in tempo Allegro assai; in questo secondo movimento, una volta conclusa, l'esposizione della terza strofa, si trovano abbondanti ripetizioni testuali delle prime due quartine, che pervengono a creare un'ampia sezione che precede la ripresa finale dell'ultima strofa.⁵⁵

Se cerca se dice: «L'amico dov'è?» «L'amico infelice» rispondi «mori».	Che abisso di pene! Lasciare il suo bene! Lasciarlo per sempre! Lasciarlo così!	Se cerca se dice: «L'amico dov'è?» «L'amico infelice» rispondi «mori».	Che abisso di pene! Lasciare il suo bene! Lasciarlo per sempre! Lasciarlo così!
Ah no sì gran duolo non darle per me. Rispondi ma solo: «Piangendo partì».		Ah no sì gran duolo non darle per me. Rispondi ma solo: «Piangendo partì».	
2/4			
Larghetto non tanto	Allegro assai		
A	B	A'	B'

Secondo Marita McClymonds è proprio in questo tipo di struttura – ossia in un'aria binaria composta in cui dopo l'intensificazione agogica non vi è più un ritorno al tempo lento – che è possibile ravvisare un'incarnazione primigenia, seppur semplificata, della forma del rondò bipartito:⁵⁶

⁵⁴ Un'eccezione in tal senso è costituita dall'aria di Rinaldo «Dei pietosi in tal cimento» (III, 1) nell'*Armida abbandonata* di Mortellari (Firenze 1785), che presenta una singolare aderenza fra morfologia musicale e ragioni drammaturgiche. Il brano ha inizio in tempo lento con una situazione affettiva patetica (A); ad essa segue un momento risolutivo propositivo che coincide con l'avvio del tempo veloce (B), ma subito dopo si presenta un secondo rivolgimento, stavolta negativo, intonato come una sezione di transizione caratterizzata da cromatismi (t) che giustifica il ritorno alla situazione iniziale negativa, ripresa in tempo rapido (A'). Il brano presenta, dunque, un'intensificazione agogica ed emotiva, seguita da un motivato ritorno alla prima posizione drammatica; l'aria si conclude con una ripresa delle sezioni contenenti i due rivolgimenti affettivi, che sembra obbedire più a ragioni estetiche che drammaturgiche (A | B t A' B' t coda). Cfr. *Armida abbandonata*, [?]-Mortellari, Firenze 1785: Risaliti, I-Bc, Lo.03285; MICHELE MORTELLARI, *Armida [abbandonata]*, 1785, ms. I-Fc, D.I.407-408.

⁵⁵ GIUSEPPE SARTI, «Se cerca se dice». *Aria [Olimpiade]*, 1778, ms. I-Rc, Ms. 2238, cc. 1-22.

⁵⁶ «[Two-tempo rondò's] simplest and earliest serious form appears to be a two-tempo Mattei-type 'shortened rondo' (slow-fast-slow-fast) that avoids the return to the *primo tempo* for the reprise of the first solo (A:BA'B'); an example is 'Non ho colpa' in *Idomeneo*» (M. P. McClymonds, «Aria» cit., p. 893).

RONDO BIPARTITO		ARIA BINARIA COMPOSTA	
A	B	A	B
Lento	Veloce	Lento	Veloce
a b a	z y z'	a	b a' b'

Se da un punto di vista strettamente morfologico le strutture delle due sezioni in tempo rapido tendono indubbiamente ad equipararsi ($z y z' = b a' b'$), fra di esse sussiste invero una divergenza macroscopica su un piano qualitativo.

Oltrech  sul piano tonale e sulla peculiare struttura motivica del rond  sartiano, caratterizzata dalla presenza del *refrain* (a in tempo lento, z in quello rapido), la differenza sostanziale risiede nel “peso” quantitativo e qualitativo del materiale melodico: la stretta di rond    saldamente imperniata sul tema principale (la cabaletta z), la cui doppia esposizione va ad incorniciare un episodio contrastante, un *ponte* (y), che, per sua propria natura, possiede unicamente una funzione di “zeppa”, di “ricordo”, necessario ad alimentare la ripetizione del motivo principale, e dunque il suo materiale poetico   costituito da una semplice interpolazione di versi gi  intonati in tempo lento; diversamente, nel movimento rapido di un’aria binaria composta, la sezione a' corrisponde, non di rado, ad una riesposizione pressoch  integrale del testo, ripresentando pertanto la prima situazione drammatico-musicale del brano: il movimento veloce dell’aria binaria composta, dunque, non   incentrato su un motivo tematico (b),⁵⁷ con un ricordo a fungere da “diversione” (a'), bens  tra le due sezioni si instaura un rapporto di forze pressoch  paritario, che non consente l’istituirsi di una conformazione pienamente vettoriale.

Il testo musicale, dunque, per mezzo dell’articolazione strutturale e morfologica, incide inevitabilmente e fortemente sul decorso drammaturgico del numero operistico; tale assunto, tanto ovvio quanto ineludibile, si mostrer  agevolmente verificabile in rapporto alle modalit  di dinamicizzazione sviluppatesi in seno al rond  vocale bipartito.

2.5 Drammaturgia e morfologia del rond  bipartito

Il rond  vocale bipartito rappresenta il numero solistico di maggior spicco per il protagonista – di solito maschile, interpretato dal musicista – all’interno dell’opera seria

⁵⁷ Giova sottolineare che anche da un punto di vista melodico, l’elemento b , per solito, non possiede una pregnante e spiccata valenza tematica, al contrario di una cabaletta z .

tardo-settecentesca.⁵⁸ La sua assoluta rilevanza è ravvisabile sotto i diversi profili drammaturgico, topologico, scenografico, spettacolare e musicale.

Il rondò, infatti, costituisce l'aria cantata dal protagonista in concomitanza del *climax* dell'opera, nel momento di massima tensione, a ridosso dello scioglimento finale del dramma, nel contesto di una cornice scenica ben precisa: situazione ricorrente entro cui trova posto il brano è, difatti, la tipica scena di commiato, intrisa di forte patetismo, in cui l'eroe, condannato a morte, rivolge l'estremo saluto alla donna amata, presente in scena, per solito all'interno di un "orrido carcere" o di altra ambientazione lugubre.⁵⁹ Il momento drammatico è ulteriormente sottolineato dalla componente performativa e musicale: il cantante, centro indiscusso della scena teatrale e drammatica, dà sfoggio delle sue abilità canore in un tipo di aria che presenta alcune caratteristiche che la differenziano da tutte le altre: un tono intensamente dimesso ed elegiaco dato dalla diatonica semplicità del dettato musicale – che crea un estremo contrasto sublimante con il patetismo della situazione scenica – e una elettrizzante intensificazione agogica ed emotiva che non poco effetto doveva avere sugli spettatori dell'epoca, il tutto organizzato secondo una nettissima, limpida articolazione motivica e strutturale.⁶⁰

Nella sua forma standard il testo poetico del rondò è costituito da tre quartine di ottonari, di cui le prime due intonate in tempo lento e l'ultima musicata in tempo rapido; il brano dunque risulta bipartito, quasi esclusivamente in ritmo binario (2/4 o 4/4),⁶¹ contraddistinto da motivi tematici dotati di anacrusi di due semiminime, legate al ritmo di gavotta, confacente al verso ottonario.

⁵⁸ La letteratura in merito al rondò vocale tardo-settecentesco si presenta alquanto estesa. Ai principali contributi, già segnalati nell'Introduzione al presente elaborato, possono aggiungersi JOHN PLATOFF, "Non tardar amato bene" completed – but not by Mozart, in «Musical Times», CXXXII, 1991, pp. 557-560 e DON J. NEVILLE, *The rondò in Mozart's late operas*, in «Mozart Jahrbuch», 1994, pp. 141-155. Si rammentano altresì i già citati M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta*; ID., *Tre slittamenti semantici*; A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati*; M. NAHON, *Le origini del rondò vocale*.

⁵⁹ Un ricchissimo studio su tale *topos* drammatico e scenografico è quello di PAOLO MECHELLI, *La scena di prigione nell'opera italiana fra Settecento e Ottocento*, München, Grin Verlag, 2011 («Studi e testi musicali», n. 1).

⁶⁰ Per un approfondimento dei caratteri patetico-drammaturgici e morfologici del rondò bipartito e dei relativi legami che tali caratteri intrattengono con la forma del *rondeau* monopartito alla francese, cfr. M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., pp. 37-61.

⁶¹ Seppur raramente, è possibile riscontrare alcuni casi di rondò in cui il primo movimento lento è realizzato in metro ternario, per poi puntualmente passare ad un tempo binario per il movimento rapido; non è mai stata rilevata, invece, una sezione rapida in tempo ternario.

Se fra gli studi recenti la descrizione più compiuta in merito alla morfologia del rondò bipartito è quella fornita da John Rice,⁶² ad offrire la definizione più concisa ed altrettanto puntuale di questa forma d'aria, fra i critici dell'epoca, è Vincenzo Manfredini: i rondò «son Arie grandi, e sublimi, che contengono due *motivi*, o soggetti, uno lento, e l'altro spiritoso, replicati due volte solamente».⁶³ Difatti, nel rondò-tipo, la prima quartina è di solito intonata come tema principale della sezione lenta, mentre la seconda come episodio contrastante in tempo lento a cui segue la riesposizione del tema, dando come risultato una forma *a b a*. Il tema principale (*z*) del movimento in tempo rapido – tema che può pacificamente definirsi “cabaletta” – è intonato spesso sull'ultimo distico del testo poetico (i versi 11-12, dunque), mentre i primi due versi della terza quartina sono spesso intonati come una sorta di “mossa” d'avvio (*x*), una breve “divisa canora” atta a propellere il tempo rapido e a preparare il terreno per l'esposizione della cabaletta, alimentandone l'attesa; quest'ultima viene poi ripresa una o due volte ancora, inframmezzata da uno o due episodi contrastanti (*y* e *w*).⁶⁴

La struttura-tipo del rondò vocale bipartito, dunque, si può così schematizzare:

a b a' | (x) z y z' (w z'')

in cui *a* e *z* sono i motivi tematici principali rispettivamente del tempo lento e del tempo veloce, mentre *b* e *y* gli episodi contrastanti racchiusi fra le duplici esposizioni dei due temi; la “mossa” d'avvio *x* non figura come un'entità musicale imprescindibile, ma è presente molto spesso all'interno dei rondò, contrariamente a *w* e *z''* che tenderanno via

⁶² Cfr. J. A. RICE., *Rondò vocali di Salieri e Mozart* cit., pp. 187-188.

⁶³ V. MANFREDINI, *Difesa della musica moderna* cit., p. 195. Il passo di Manfredini contiene alcune informazioni sulle forme operistiche coeve, accompagnate da quelle che paiono essere ambiguità terminologiche, ma che si lasciano agilmente risolvere una volta che si sono comprese appieno le entità morfologiche cui l'autore fa di volta in volta riferimento, ossia il *rondeau* monopartito alla francese (chiamato da Manfredini “Rondò”) e il rondò bipartito di stampo sartiano (qui denominato “Aria”): «Sappiano dunque questi signori critici, che il nome *Rondò* [*rondeau*], preso dal linguaggio francese, è spesse volte male adattato, poiché non tutte quelle Arie [rondò] somiglianti in parte ai *Rondò* [*rondeau*] son veri *Rondò* [*rondeau*], ma son Arie grandi, e sublimi, che contengono due *motivi* o soggetti, uno lento e l'altro spiritoso, replicati due volte solamente [...] Del resto egli è tanto vero che le suddette Arie in due tempi [rondò] non sono veri *Rondò* [*rondeau*], benché ne abbiano qualche somiglianza, ma son'Arie grandiose e veramente eroiche, che gli stessi maestri che le hanno composte rarissime volte e forse mai le hanno distinte con un simil nome, il quale non l'hanno neppur dato ai veri *Rondò* [*rondeau*], avendoli appellati *Cavatine*, cioè piccole arie, come sono appunto quelli: *Che farò senza Euridice* di Gluck; *Idol mio, che fiero istante* di Buranello; *Idol mio se più non vivi* di Sacchini, e tanti altri di questo genere» (*Ibid.*, pp. 194-197).

⁶⁴ Per la grafia e la terminologia utilizzate, cfr. M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., pp. 613-615.

via a scomparire nel corso degli anni Ottanta, favorendo la formazione di una stretta dalla struttura più semplificata ($z y z'$).

Il brano che viene considerato in letteratura il preclaro modello standard di rondò vocale vanta, ancora una volta, una paternità sartiana: si tratta dell'aria «Mia speranza io pur vorrei», cantata dal protagonista del metastasiano *Achille in Sciro* (Firenze 1779), interpretato per l'occasione dal celebre musicista Luigi Marchesi.⁶⁵

La seguente schematizzazione grafica può dare un'idea di com'è strutturato un rondò-tipo dal punto di vista sia poetico che musicale:

Mia speranza io pur vorrei qui languire al caro piè, e dar fine a' mali miei coronando la mia fè.	a
Ma il dover... la gloria... oh Dio! (<i>ad Ulisse che lo stimola a partire</i>) non temer, sarò con te. (<i>a Deidamia</i>) Tu lo vedi, idolo mio, il mio caso, o ciel, qual è.	b
Che più brami, onor tiranno? Che più chiedi, ingiusto amore? Dite voi se in tanto affanno io non merito pietà.	x o c z

La prima quartina (*a*) presenta la situazione drammatico-musicale iniziale, caratterizzata da un tono dimesso, estremamente patetico e lacrimevole, dovuto ad una ricorrente situazione elegiaca di commiato; tali versi fungono altresì da tema principale del tempo lento, venendo dunque solitamente intonati per due volte.

La seconda quartina (*b*) rappresenta l'episodio musicale contrastante in tempo lento, spesso realizzato con intensificazioni ritmico-orchestrali e instabilità armoniche; dal punto di vista poetico-drammatico i versi possono presentare momenti di reticenza, slittamenti deittici e altre modalità di dinamicizzazione più incisive quali controcene e pertichini.

⁶⁵ Per ulteriori approfondimenti analitici sul brano in questione cfr. P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana* cit., pp. 83-86; A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., pp. 231-238; M. NAHON, *Le origini del rondò vocale* cit., pp. 56-61, 77-80.

Una volta conclusa l'esposizione dell'episodio contrastante *b*, si fa ritorno alla prima situazione drammatico-musicale (*a* o *a'*); una delle qualità strutturali più caratteristiche della forma rondò è la chiara e netta articolazione formale, resa molto spesso evidente tramite pause e punti coronati nei principali momenti di snodo, in modo da evidenziare le riprese tematiche e il mutamento agogico intermedio.

Dopo la riesposizione del tema principale (*a*) possono presentarsi due differenti possibilità di prosecuzione: il subitaneo passaggio al tempo Allegro – che conferisce quindi al tempo lento la forma ternaria *a b a* – oppure l'estensione del tempo lento per mezzo di un'ulteriore sezione episodica *c*, chiusa quasi sempre da un punto coronato, cui segue poi il secondo movimento in tempo rapido. Tale sezione *c* possiede anch'essa forti perturbazioni orchestrali e armoniche, quasi sempre più accentuate di quelle già incontrate nella sezione *b*; queste modalità di realizzazione musicale – che conferiscono agli episodi contrastanti il carattere di alterità rispetto al motivo principale – sono una chiara derivazione di quegli stessi espedienti musicali utilizzati per contraddistinguere i *couplet* nel *rondeau* alla francese; gli episodi contrastanti in tempo lento di rondò possiedono quindi la medesima funzione drammatico-musicale dei vecchi *couplet* e la loro veste sonora dimostra l'influsso non solo del *rondeau* monopartito, ma anche delle arie “dinamicizzate” antecedenti l'avvento del rondò bipartito, contenenti figurazioni orchestrali estremamente duttili, a loro volta mutate dal ben più vitale repertorio musicale buffo;⁶⁶ sono proprio tali sezioni “episodiche” ad essere passibili di contenere le diverse situazioni dinamiche, come ad esempio le controcene e i momenti risolutivi, che pertanto vengono spesso evidenziate musicalmente tramite gli espedienti citati poc'anzi.

Per quanto riguarda il materiale poetico, la sezione *c* può intonare nuovi versi – di solito il primo distico dell'ultima quartina, ossia i vv. 9-10 – oppure riprendere quelli già esposti durante l'episodio contrastante *b*.

Il tempo lento di rondò, dunque, può presentare tre diverse strutture possibili:

1. *a b a*
2. *a b a c*
3. *a b a b'*

⁶⁶ Cfr. *supra*, p. 51.

laddove *b'* consiste in una riesposizione, più compressa e più agitata sotto il profilo armonico e orchestrale, della sezione *b*; estremamente rara è invece la forma *a b a c a*, con triplice esposizione del tema in tempo lento.⁶⁷

In un rondò-tipo formato da tre quartine di ottonari, i versi 9-10 possono quindi essere intonati come sezione di *raccordo c*, situata sul finire del tempo lento, preparando l'ingresso della stretta, oppure come sezione di apertura, come *mossa* d'avvio *x* del movimento in tempo rapido. È a questa doppia possibilità che fa riferimento John Rice quando, descrivendo la conformazione strutturale del rondò, afferma: «una transizione collega normalmente i due temi principali; il cambio del tempo può avvenire *prima o dopo* questa transizione»;⁶⁸ tale duplice evenienza sarà un elemento centrale per le questioni legate alla dinamicizzazione drammatica e verrà discussa in seguito.

Il primo distico dell'ultima quartina contiene spesso un epifonema, un'invocazione enfatica, un'esclamazione particolarmente accesa rivolta ad entità superne o astratte (“crude stelle”, “numi ingrati”, “astri tiranni”, “ingiusto amore”), oppure una presa di posizione, un momento risolutivo che sovente implica l'atto di partire. Se intonati come *mossa* d'avvio del tempo rapido (*x*), questi versi fungono da sontuosa apertura della stretta o da fibrillante momento intensificatore che impone una decisa accelerazione al decorso drammatico-musicale del brano; difatti, fra i caratteri musicali ricorrenti della “*mossa*” vi sono l'accompagnamento pulsante delle crome ai bassi – che quasi sempre creano un pedale strenuamente ancorato alla tonica – le “strappate” degli archi e l'incipit vocale avviato da due minime in una «sorta di “divisa” ritmico-melodica»;⁶⁹ questa sezione di *raccordo* perentorio e stabilizzante si conclude con una sospensione alla dominante, a cui segue, di norma, un punto coronato che alimenta l'attesa del tema principale, la *cabaletta z*.⁷⁰

⁶⁷ La forma *a b a c a*, infatti, è la forma “completa” di *rondeau* alla francese; il fatto che nel rondò bipartito non compaia quasi mai questo tipo di struttura è un'ulteriore riprova della filiazione diretta di una forma dall'altra: invece della terza ed ultima riesposizione del *refrain* gavottistico in tempo lento (*a*), nel rondò sartiano subentra, infatti, un secondo tema (*z*), dall'andamento agogico più spedito, che col tempo prenderà il nome di “*cabaletta*”: *a b a c a* → | *z*.

⁶⁸ J. A. RICE., *Rondò vocali di Salieri e Mozart* cit., p. 187 (corsivo mio).

⁶⁹ M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., p. 625.

⁷⁰ Per ulteriori approfondimenti sul carattere poetico, drammatico e musicale della “*mossa*”, cfr. M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., pp. 623-626 e A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., pp. 228, 243. In merito alle “*mosse*” d'avvio nei due rondò «Cari oggetti del mio core», II, 9 (*Giulio Sabino*, Giovannini-Sarti, versione 1785) e «Sol m'affanna, o mia speranza», II, 9 (*Conte di Saldagna*, Moretti-Zingarelli, Venezia 1794), Chegai afferma che «il carattere di simili episodi è già quello dei futuri “tempi di mezzo”» (*Ibid.*, p. 243). Da un punto di vista musicale, queste mosse costituiscono indubbiamente delle

Quest'ultima è quasi sempre intonata sull'ultimo distico, dotato spesso di un carattere sentenzioso, universalizzante, con l'eroe intento a rivolgersi retoricamente *ad spectatores*; per ciò che concerne il profilo musicale, la cabaletta consiste in un motivo dal carattere largamente piano, semplice, diatonico, contraddistinto anch'esso – al pari del tema nella sezione lenta e del *refrain* nel *rondeau* – da un attacco anacrusico; si tratta, ad ogni modo, di materiale motivico facilmente memorizzabile.⁷¹ Ulteriore peculiarità del tema è il caratteristico andamento, intessuto di crome, dapprima discendente e in seguito oscillante; per quanto riguarda, infine, lo sfondo ritmico-orchestrato, non è ancora presente, in questi anni, quell'accompagnamento “a marcia” dotato di regolarità armonica, che sarà tipico delle strette eroiche primo-ottocentesche: a sostenere le prime cabalette è spesso uno statico pedale di crome ai bassi che soltanto al volgere delle ultime battute del tema raggiunge una chiusura cadenzale perfetta.

Nella struttura del rondò-tipo, il tema principale in tempo rapido viene esposto per tre volte, incorniciando due episodi contrastanti dal profilo orchestrale agitato, in cui vengono intonate *interpolazioni* di versi già uditi in tempo lento, tratte perlopiù dal materiale poetico afferente alla sezione *b*.⁷²

Per riassumere, la forma-rondò presenta la seguente struttura:

$$a b a (b' / c) | (x) z y z (w z).^{73}$$

sezioni di raccordo fra il tempo lento e il tempo veloce; sono anche ben delimitate tramite punti coronati e hanno la funzione di preparare l'esposizione della cabaletta. Del resto, lo studioso afferma che l'archetipo del tempo di mezzo «pare doversi individuare nel distico di connessione fra l'Andante e l'Allegro dei rondò in due tempi, o forse nella “mossa” iniziale che precede il *refrain*» (*Ibid.*, p. 266) e, come scrive anche Beghelli, «la “mossa d'avvio, da semplice raccordo, assume man mano una dimensione autonoma come *tempo di mezzo* ben circoscritto e definito» (M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., p. 618). Tuttavia, nei due casi citati da Chegai, da un punto di vista *drammaturgico*, non vi è alcuno scarto o mutamento, né alcun rapporto di causalità fra tali mosse e le rispettive cabalette.

⁷¹ L'etimologia stessa del termine “cabaletta” sembra confermare tale carattere di “orecchiabilità” e “semplicità” melodica: «il popolare *cabala*, nell'accezione gergale di “raggiro, seduzione (melodica)”, o fors'anche col valore di “cosa di poco conto, bagattella”, sembra potersi proporre quale etimo plausibile; *cabaletta* varrebbe dunque né più né meno che “motivetto intrigante per la sua orecchiabilità” [...]. [Il significato originario è stato] codificato, una volta per tutte, con l'acutezza che gli è solita, da Luigi Felice Rossi, il misconosciuto autore delle voci musicali nello storico *Dizionario* curato da Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini a metà Ottocento: ‘*Cabaletta* [...] Pensiero musicale melodico, molto arioso e ritmeggiato, atto a blandire l'orecchio e facile ad imprimeri nella memoria, non pur degl'intelligenti, ma de' semplici orecchianti. Serve per lo più di chiusura ad un'aria o ad un duetto'» (M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., pp. 605-606).

⁷² Alla forma con triplice esposizione si affiancherà fin da subito quella dotata di una duplice esposizione del motivo principale, dando luogo ad una netta semplificazione del modello formale, che, col passare degli anni, tenderà a soppiantare la struttura *z y z w z*.

⁷³ Le sezioni fra parentesi tonde rappresentano le componenti “opzionali” sebbene oltremodo frequenti; le altre, invece, costituiscono le parti minime ed indispensabili per l'identificazione della forma rondò. Occorre aggiungere un'ulteriore precisazione: la struttura qui indicata rappresenta il *modello standard* di

LARGO 2/2, La				
1-4	Mia speranza, io pur vorrei qui languire al caro piè, e dar fine ai mali miei coronando la mia fè.	a	Tema lento	La
5-8	Ma il dover... la gloria... oh Dei! Non temer, sarò con te. Tu lo vedi, idolo mio, il mio caso, o Ciel, qual è. <i>Sarò con te. Sarò con te.</i> [CORONA]	b	I Episodio contrastante	→ Mi
1-4	Mia speranza, io pur vorrei qui languire al caro piè, e dar fine ai mali miei coronando la mia fè.	a	Tema lento	La
9-10	Che più brami, onor tiranno? Che più chiedi, ingiusto amore? <i>Che chiedi, che brami?</i> <i>Ingiusto amore, onor tiranno!</i> [CORONA]	c	II Episodio contrastante = transizione	→ Mi
ALLEGRO 4/4, La				
11-12	Dite voi se in tanto affanno io non merito pietà, <i>se non merito pietà.</i>	z	Tema veloce (cabaletta)	La → La (pedale)
7-8 5-6 11-12	<i>Tu lo vedi, idolo mio, il mio caso, oh Dio, qual è. Il dover... la gloria... oh Dei! Oh Dei!</i> <i>Non temer sarò con te.</i> <i>Non temer sarò con te.</i> <i>Dite voi, dite voi se non merito pietà.</i>	y	I Episodio contrastante	Si → Mi
11-12	Dite voi se in tanto affanno io non merito pietà, <i>se non merito pietà.</i>	z	Tema veloce (cabaletta)	La → La (pedale)
1-2 6 7 5	<i>Mia speranza, idolo mio, io pur vorrei qui languire, qui languire al caro piè.</i> <i>Non temer, sarò con te.</i> <i>Ah! Lo vedi, lo vedi, oh Dei!</i> [CORONA]	w	II Episodio contrastante	La (stasi) → Mi
11-12	Dite voi se in tanto affanno io non merito pietà, <i>[se non merito pietà] x3</i>	z'	Tema veloce (cabaletta) + coda	La → La (pedale) Coda

rondò vocale bipartito; tuttavia, com'è facilmente intuibile, le arie in forma di rondò ammettono numerose variazioni: oltre alla presenza o meno delle sezioni "opzionali", ciascuno dei due movimenti può assumere, alternativamente, forme insolite; ci si può imbattere, per esempio, in un tempo lento in forma binaria "a b" o in *durchkomponiert*; di converso, la stretta può acquisire una conformazione anomala grazie all'inusuale espansione (quantitativa e qualitativa) della cabaletta o degli episodi contrastanti.

In tal maniera si presenta il modello *standard* di rondò bipartito; nelle trattazioni seguenti si affronteranno le diverse modalità di dinamicizzazione, dando conto di tutte le possibili deviazioni dalla norma che tale struttura ammette.

2.5.1 Dinamicizzazione

In virtù della propria conformazione strutturale vettoriale, il rondò bipartito ha fin da subito catalizzato determinati meccanismi di dinamicizzazione, favorendo così, per la prima volta, una compiuta drammatizzazione interna al numero musicale operistico.⁷⁴

Esaminando il periodo di massima diffusione di questa forma drammatico-musicale, sono state rintracciate le seguenti principali tipologie di dinamicizzazione, presenti all'interno dei rondò e dei brani solistici in generale:

- controcena;
- rivolgimento;
- risoluzione;
- pantomima;
- pertichino;
- segnalazione sonora.

I primi due meccanismi – controcena e rivolgimento – sono stati in parte già affrontati nel capitolo precedente, nel corso della trattazione relativa alle arie “dinamicizzate” antecedenti all'avvento del rondò vocale bipartito;⁷⁵ gli ultimi due elementi menzionati – pertichino e segnalazione sonora – implicano un intervento sonoro attivo, esterno alla figura del cantante titolare del brano e verranno trattati più avanti.

La controcena è sostanzialmente una didascalia scenica, implicita nelle parole cantate dal protagonista, che sta ad indicare un'azione, un gesto o un movimento compiuto da un altro personaggio, muto, in scena; essa genera potenzialmente una nuova e mutata situazione affettiva nell'animo del protagonista ed è in assoluto il fattore di mutamento

⁷⁴ Beninteso, non tutti i rondò bipartiti sono intrinsecamente dinamicizzati: una parte di essi si limita a raffigurare due diversi affetti contrapposti o, tutt'al più, ad inscenare un'intensificazione affettivo-emozionale, senza per questo presentare alcun tipo di mutamento drammaturgico; stesso discorso vale per quelle arie ottocentesche bipartite “in solita forma”, costituite soltanto da cantabile e stretta, che non contengono una palese dinamicizzazione drammatica, bensì soltanto l'espressione sonora di due distinti affetti giustapposti.

⁷⁵ Cfr. *supra*, pp. 46-51.

drammaturgico più diffuso all'interno dei rondò bipartiti; si tratta dunque di una dinamicizzazione dal carattere esogeno, molto spesso provocata dalle lacrime della donna amata e viene, per solito, collocata alla seconda quartina con versi standardizzati quali «Ma tu piangi...?».

Su un totale di 39 brani dinamicizzati strutturati secondo la forma standard del rondò bipartito, quasi la metà (18) contiene una controcena quale fattore di drammatizzazione interna.

Si veda qui come esempio il rondò di Annio «Questo cor, quest'alma mia» (II, 5), nel *Caio Mario* di Roccaforte e Cimarosa (Roma 1780):⁷⁶

Questo cor, quest'alma mia
tu già sai, che vive in te,
deh compagna ancor ti sia
negli affanni e nell'amor.
Ma tu parti? Io resto intanto
in un mar di acerbe pene:
là di Lete in sull'arene
io saprò seguirti ancor.
Sposa... Amico... addio: tu piangi?
Deh consola un'alma amante
dite voi, se in quest'istante
fa pietade il mio dolor.
[Questo ecc. (*parte*)]

Il tempo lento – Largo 2/4 in Mi bemolle – è intonato nella forma standard *a b a c*; la seconda quartina – intonata come sezione *b* – non contiene alcuna dinamicizzazione drammatica: il v. 4 («Ma tu parti? [...]») potrebbe sembrare una controcena, una didascalia di movimento implicita, ma, in realtà, fa riferimento alla situazione drammatica appena consumatasi: l'amata Marzia, a cui Annio si rivolge, è costretta a partire e a sacrificarsi sull'altare di Apollo, per il bene di Roma; si tratta dunque di una tipica lacrimevole scena di commiato fra i due giovani amanti. Pur non contenendo nessuna dinamicizzazione, la sezione *b* è musicata con sommovimenti orchestrali e un pedale alla dominante della dominante.

In seguito alla riesposizione di *a*, viene intonato il primo distico dell'ultima quartina, che contiene la controcena lacrimosa (v. 9 «Sposa... Amico... addio: tu piangi?»); il momento drammatico viene evidenziato tramite forti perturbazioni orchestrali – i bassi

⁷⁶ *Caio Mario*, Roccaforte-Cimarosa, Roma 1780: Puccinelli, I-Bc, Lo.01032. DOMENICO CIMAROSA, *Caio Mario*, 1780, ms. I-Nc, 25.4.30-31, II, cc. 33r-40r.

procedono in modo stentato con pulsazioni intervallate da pause, i violini intessono un saliscendi di biscrome – e si conclude con tre battute contenenti quattro semiminime legate, che creano una lunga sospensione ritmica e armonica alla dominante, chiusa da un punto coronato, mentre la voce rimarca «Tu piangi? Ah sposa».

È evidente, pertanto, che la sezione contenente il mutamento drammaturgico apicale sia stata studiamente messa in evidenza tramite specifici espedienti compositivi, dando luogo ad una vera e propria *transizione* che va ad innescare, dal punto di vista tanto musicale quanto drammaturgico, la nuova mutata situazione affettiva, sostanziata dalla stretta. Quest'ultima segue fedelmente il modello standard con triplice esposizione del tema principale, inframezzato da due episodi contrastanti e seguito da una coda; anche la costruzione della cabaletta stessa ricalca la conformazione in voga in quegli anni: un “antecedente” di tre battute alla tonica – con pedale di crome ai bassi e crome intramezzate da pause ai violini – seguito da un “conseguente” di tre battute che producono la cadenza I - IV - V - I.

Questo cor, quest'alma mia tu già sai, che vive in te, deh compagna ancor ti sia negli affanni e nell'amor. Ma tu parti? Io resto intanto in un mar di acerbe pene: là di Lete in sull'arene io saprò seguirti ancor.	Sposa... Amico... addio: tu piangi? Deh consola un'alma amante	Dite voi, se in quest'istante fa pietade il mio dolor.
2/4		4/4
Largo		Allegro
a b a	c	z y z' w z
A	B	C

a b a c	z y z' w z
A B	C

Un meccanismo di dinamicizzazione che, diversamente dalla controcena, possiede un carattere endogeno è quello del *rivolgimento*, che consiste in un sussulto, un cangiamento d'animo, un mutamento, dunque, tutto interiore e, per solito, di stampo negativo; analogamente alla controcena, il rivolgimento influisce sul decorso emozionale e drammatico del numero musicale, generando uno scarto netto fra le due diverse situazioni scenico-affettive.

A differenza delle altre tipologie di dinamicizzazione, il rivolgimento non sembra tuttavia trovare un terreno fertile all'interno dei rondò bipartiti in voga negli anni Ottanta del Settecento; più agevole è rintracciarne la presenza nelle coeve arie bipartite o multisezionali non in forma di rondò, nelle “gran scene metastasiane” e nelle arie “dinamicizzate” degli ultimi anni del secolo.

Il rondò del protagonista, «Idol mio, che dolce istante» (II, 4), nel *Piramo e Tisbe* di Gaetano Sertor e Giovanni Battista Borghi (Firenze 1783) è uno dei soli *due* esemplari rintracciati di rondò in forma *standard* a presentare un rivolgimento:⁷⁷

Idol mio, che dolce istante
 or ci viene a consolar!
 Del mio cor la fè costante
 potrò sempre a te serbar.
 Se la pace, ch'io perdei,
 giungo adesso a ritrovar,
 non tornate amici Dei
 tanto amore a funestar.
*Ma qual sento ignoto affanno
 che mi turba l'alma in seno!*
 Ah ti placa, o Ciel tiranno,
 più non farmi, oh Dio, penar.

Il tempo lento – Largo 2/2 in Si bemolle – è intonato in forma *a b a c*, laddove *a* e *b* rappresentano i primi due distici, mentre *c* la seconda quartina. Il rivolgimento, presente ai versi 9-10, non viene dunque intonato come sezione di transizione *c*, bensì come mossa d'avvio (*x*) del tempo veloce (Allegro non tanto, 4/4).

Tuttavia, tale mossa d'avvio, in questo caso, non viene utilizzata soltanto come sezione d'apertura della stretta: in seguito all'esposizione della cabaletta e dell'episodio contrastante, la sezione *x* contenente il rivolgimento viene, difatti, ripetuta, alimentando nuovamente la riesposizione della cabaletta.

La struttura che viene a crearsi è dunque di questo tipo:

a b a c	x z y x z' z
A	C

⁷⁷ *Piramo e Tisbe*, Sertor-Borghi, Firenze 1783: Risaliti, I-Bc, Lo.00648. GIOVANNI BATTISTA BORGI, *Piramo e Tisbe*, 1783, ms. I-Fc, D.I.108-109.

La mossa e la cabaletta pervengono qui a creare un unico organismo fluido e inscindibile che viene integralmente riesposto dopo l'episodio contrastante *y*. Una siffatta struttura si ritroverà più frequentemente in alcuni rondò bipartiti dotati di un momento risolutivo intonato come mossa.⁷⁸

Idol mio, che dolce istante or ci viene a consolar! Del mio cor la fè costante potrò sempre a te serbar. Se la pace, ch'io perdei, giungo adesso a ritrovar, non tornate amici Dei tanto amore a funestar.	Ma qual sento ignoto affanno che mi turba l'alma in seno!	Ah ti placa, o Ciel tiranno più non farmi, oh Dio, penar. [Ma qual sento ignoto affanno che mi turba l'alma in seno! Ah ti placa, o Ciel tiranno più non farmi, oh Dio, penar.]
2/2	4/4	
Largo	Allegro non tanto	
a b a c	x	z y x z' z
A	C	

La *risoluzione* consiste in una presa di posizione, una decisione, un momento appunto risolutivo, esternato in versi standardizzati quali «Ma convien ch'io vada a morte», «Vado, ahimè ...», che implicano il partire e che hanno potenzialmente un effetto sulla situazione affettiva conclusiva. Diversamente da controscene e rivolgimenti, la risoluzione, dal punto di vista drammaturgico, non rappresenta una vera e propria dinamicizzazione, poiché non si presenta come causa scatenante, come momento di scarto netto evidente. Ponendosi come una sorta di *intensificazione* emotiva, piuttosto che come un momento di svolta, la sua *funzione* drammaturgica tende a variare proprio in base alla sua realizzazione *musicale*.

Se il momento risolutivo viene intonato in tempo lento – fungendo quasi da naturale estensione della situazione iniziale – si crea una potenziale *cesura* fra esso e la situazione statica conclusiva, divenendone quindi la causa scatenante. Se invece la risoluzione viene intonata in tempo rapido, dando anzi essa stessa l'avvio alla sezione veloce, prende forma una situazione di unità, di mescolanza fra essa e la situazione statica finale, dando vita ad

⁷⁸ L'anomalia del rondò preso qui in esame sta, piuttosto, nel fatto che la seconda esposizione della cabaletta (*z'*) non intona nuovamente, come sarebbe uso, il distico conclusivo, bensì i versi 7-8 («Non tornate amici Dei / tanto amore a funestar»); ad ogni modo, in questo caso, non si viene a creare alcuno «stridio» drammaturgico, poiché anche i versi 7-8 possiedono quel tipico carattere sentenzioso ed invocativo, proprio di tante cabalette.

un organismo unico e difficilmente scindibile; in questo caso si viene a creare, come spesso accade con i rondò e con alcuni brani ottocenteschi, un'aria bipartita, dotata, sì, di un momento risolutivo, ma in cui non è presente una vera e propria dinamicizzazione in senso stretto, bensì la raffigurazione sonora dei due diversi affetti rappresentati.

Si veda, a titolo esemplificativo, il raffronto tra i seguenti due brani che, seppur non rappresentando dei veri e propri rondò, sono estremamente funzionali nell'illustrare la diversificazione drammaturgico-musicale poc'anzi descritta.⁷⁹

<i>EPPONNINA</i> , GIOVANNINI-GIORDANI, 1779	<i>MITRIDATE</i> , GIOVANNINI-SARTI, 1779
<p>Cari figli un altro amplesso dammi, oh sposa, un altro addio. Cari pegni del cor mio ah non posso, oh Dio lasciarvi né celarvi il mio dolor.</p> <p><i>Ma convien, ch'io vada a morte</i> così vuol l'avverso fato. Ah tu perdi il tuo consorte, voi perdetevi il genitor. Che momento sventurato di spavento e di terror!</p>	<p>In un mar di tante pene infelice che farò? Vo' cercando ove è il mio bene, il mio bene, oh Dio, spirò.</p> <p><i>Ah si mora, e sia la morte</i> il ristoro a' mali miei: così almen barbari Dei l'ira vostra appagherò.</p>

In «Cari figli un altro amplesso» (II, 12), aria bipartita di Sabino, posta a chiusura del secondo atto nell'*Epponnina* di Pietro Giovannini e Giuseppe Giordani, il momento risolutivo contenuto al v. 6 («Ma convien, ch'io vada a morte»), dà l'abbrivio alla sezione veloce, assumendo le fattezze musicali e ricoprendo le funzioni drammaturgiche di una mossa d'avvio di una stretta di rondò; il distico si lega poi indissolubilmente al motivo

⁷⁹ L'aria di Sabino nell'*Epponnina* di Giovannini-Giordani è dotata di una struttura multistrofica ma è musicata in forma bipartita; se la situazione scenica fortemente patetica e il tragitto tensivo-emozionale interno all'aria la accostano alla forma del rondò sartiano, l'ultimo movimento in tempo veloce possiede una conformazione totalmente diversa e ben più articolata rispetto ad una tipica stretta; si veda quanto scritto da Paolo Fabbri in merito all'intonazione degli stessi versi da parte di Giuseppe Sarti nel suo *Giulio Sabino* (1781): «Delle 3 [arie] pluriarticolate [del *Giulio Sabino*], la morfologia accelerata di «Cari figli, un altro amplesso» (5, 4 e 2 ottonari) si traduce in un'ulteriore aria 'di due tempi' e 'di due caratteri' [...]. Che poi morfologie metriche dissimili abbiano esito in soluzioni compositive affini ([...] «Cari figli, un altro amplesso» risulta letterariamente tripartito, ma musicalmente del tutto analogo a modelli nati come bistrofici) è sintomo eloquente dell'aggio che l'architettura sonora poteva ormai fare sulla base poetica» (P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, p. 87). All'opposto, l'aria di Almira nel *Mitridate* di Sarti non contiene né la conformazione poetica né la cornice drammaturgica di commiato tipica del rondò vocale; ciononostante, la sua struttura bistrofica è perfettamente calata all'interno di una forma-rondò standard.

melodico successivo, ossia allo statico commento conclusivo («Che momento sventurato / di spavento e di terror!»), formando un organismo unitario e fluido.

Cari figli un altro amplesso dammi, oh sposa, un altro addio. Cari pegni del cor mio ah non posso, oh Dio lasciarvi né celarvi il mio dolor.	Ma convien, ch'io vada a morte così vuol l'avverso fato.	Che momento sventurato di spavento e di terror! Ah tu perdi il tuo consorte, voi perdetevi il genitor. [Che momento sventurato di spavento e di terror!]	
2/4	4/4		
Cantabile	Allegro	Larghetto	Allegro
a	x	b x' b'	a\ b'' b' x'' c
A	BC		

Di converso, nell'aria bistrofica di Almira, «In un mar di tante pene» (III, 7), nel *Mitridate a Sinope* dello stesso Giovannini con musica di Giuseppe Sarti, la decisione, presa all'inizio della seconda quartina («Ah si mora e sia la morte / il ristoro a' mali miei»), viene intonata ancora sul finire del tempo lento, con un accompagnamento orchestrale alquanto agitato, e si conclude con ben due punti coronati, generando una vera e propria cesura con ciò che segue. In tal modo la presa di posizione assume qui una funzione di *innesco* per il distico conclusivo che viene musicato in tempo Allegro.

In un mar di tante pene infelice che farò? Vo' cercando ove è il mio bene, il mio bene, oh Dio, spirò.	Ah si mora, e sia la morte il ristoro a' mali miei:	così almen barbari Dei l'ira vostra appagherò.
2/4	4/4	
[Tempo lento]	Allegro	
a b a	c	z y z w z
A	B	C

<i>EPPONNINA</i> , GIOVANNINI-GIORDANI, 1779		<i>MITRIDATE</i> , GIOVANNINI-SARTI, 1779			
A	a	Cari figli un altro amplesso dammi, oh sposa, un altro addio. Cari pegni del cor mio ah non posso, oh Dio lasciarvi né celarvi il mio dolor.	In un mar di tante pene infelice che farò? Vo' cercando ove è il mio bene, il mio bene, oh Dio, spirò. <i>Ah si mora, e sia la morte</i> il ristoro a' mali miei:	a b a	A
B	x	<i>Ma convien, ch'io vada a morte</i> così vuol l'avverso fato.		c	B
C	b	Ah tu perdi il tuo consorte, voi perdetevi il genitor. Che momento sventurato di spavento e di terror!	così almen barbari Dei l'ira vostra appagherò.	z	C

Lo stesso brano poetico descritto poc'anzi, «In un mar di tante pene», nella versione intonata da Angelo Tarchi (*Mitridate re di Ponto*, Roma 1785), costituisce un singolare caso di rondò con duplice dinamicizzazione drammatico-musicale, sia prima che dopo il passaggio dal tempo lento al tempo veloce. La situazione drammatica, tuttavia, risulta variata rispetto alla versione sartiana: se nell'opera del faentino l'aria era cantata da Almira, la protagonista femminile, da sola in scena, desiderosa di togliersi la vita a causa della perdita dell'amato Farnace, da lei creduto estinto, nell'opera di Tarchi è proprio il giovane principe pontico a rivolgersi alla donna amata, in una tipica scena di commiato preceduta dalla sua condanna a morte (al termine dell'aria Farnace partirà fra le guardie).

Per l'esautività di soluzioni adottate, il rondò composto da Tarchi potrebbe essere ben funzionale quale strumento didattico per illustrare le diverse modalità di dinamicizzazione drammatico-musicale presenti nei rondò bipartiti tardo-settecenteschi.⁸⁰

Difatti, dopo l'esposizione in tempo lento dei primi due membri poetici – i primi due distici – secondo la canonica forma *a b a*, viene intonato un verso che non compare nel libretto: una vera e propria controcena lacrimosa stereotipica («Ma tu piangi amato bene / oh Dio tu piangi oh Dio»), che viene utilizzata come *transizione* al tempo veloce, caratterizzata da un netto mutamento nella scrittura orchestrale.

Dopodiché, diversamente dalla versione di Sarti, l'Allegro si avvia con il momento risolutivo (vv. 5-6) intonato stavolta come mossa d'avvio della stretta, fungendo così da ulteriore innesco per la cabaletta; quest'ultima viene esposta due volte, inframezzata dall'episodio contrastante – contenente interpolazioni dalla controcena e dal primo distico – e seguita da una coda.

La struttura complessiva del brano, nei suoi elementi motivici e morfologici, si presenta, dunque, in tal modo:

a b a c	x z y z
A B ₁	B ₂ C

⁸⁰ *Mitridate re di Ponto*, [Giovannini]-Tarchi, Roma 1785: Vescovi e Neri, I-Bc, Lo.05280. ANGELO TARCHI, Rondò «In un mar di tante pene» [*Mitridate re di Ponto*], 1785, ms. I-PAc, Sanvitale Sanv.A.415.

In un mar di tante pene sventurato che farò? Nel lasciarti amato bene più costanza oh Dio non ho.	[Ma tu piangi amato bene oh Dio tu piangi oh Dio]	Ah si mora... e sia la morte il ristoro a' mali miei:	così almen barbari Dei l'ira vostra appagherò.
2/2		4/4	
Largo espressivo		Allegro	
a b a	c	x	z y z
A	B ₁	B ₂	C

Da ultimo, si vuole qui far cenno a un caso di rondò prestatò ad un'azione pantomimica: si tratta del brano di Castore «Tornerò dal caro bene», tratto dal *Castore e Polluce* nella versione musicata di Sarti (San Pietroburgo 1786).⁸¹ La scena è ambientata nei Campi Elisi: Polluce ha deciso di sacrificarsi, scambiando la sua vita con quella del defunto fratello Castore, che, seppur restio ad accettare cotanta generosità, adesso può tornare fra i vivi per riabbracciare l'amata Telaira.

Il testo poetico è ripartito nelle consuete tre quartine di ottonari; la prima parte del brano è equamente divisa fra la letizia nel rivedere la donna amata e lo sconforto nel dividersi dal fratello:

Tornerò dal caro bene
quel bel ciglio a vagheggiar.
Ah son fiere le mie pene
nel doverti oh Dio lasciar.
Telaira... anima mia...
a momenti io vengo a te.

Esattamente alla metà del testo – ossia a metà della seconda quartina – ha luogo un preciso accadimento scenico: un'azione pantomimica prescritta esplicitamente dalla didascalia (e implicitamente dai versi di Castore):

(*Polluce si allontana coll'Ombre felici che lo circondano*)
Ma il Germano... oh sorte ria!
Già da me rivolse il piè.

⁸¹ GIUSEPPE SARTI, *Castore e Polluce*, 1786, ms. I-Mc, Part. Tr. ms. 399, III-IV, cc. 42r-59v. Non è stato possibile visionare il libretto dell'allestimento in questione; il testo pare essere tratto da un dramma dell'abate Carlo Innocenzo Frugoni, *I Tintaridi*, andato in scena al Teatro Ducale di Parma (1760) con musiche di Traetta. Il rondò di Castore è, ovviamente, un'aggiunta successiva, già ravvisabile nella versione allestita da Francesco Bianchi (Firenze 1779), di cui tuttavia non è stato possibile rintracciare la musica. In un manoscritto afferente ad una ripresa dell'opera di Bianchi allestita a Padova nel 1780, manca il rondò in questione: al suo posto risulta il noto e già citato rondò sartiano «Mia speranza io pur vorrei» (cfr. FRANCESCO BIANCHI, *Castore e Polluce*, 1780, ms. I-Pl, ATVa 10/I-II, II, cc. 129r sgg.).

È dunque tale specifica azione prossemica ad innescare la nuova, mutata situazione affettiva angosciata di Castore, esternata nella stretta:

Che smanie! Che pene!
Cercando il mio bene
qui lascio un oggetto
sì caro per me.

L'intonazione di Sarti si avvia con il consueto tempo lento (Largo 2/2 in Fa) che segue una struttura canonica *a b a* (primi due distici); dopodiché subentra la sezione dinamicizzata *c*, agitata sotto il profilo orchestrale e instabile sotto quello tonale: tale sezione funge sia da sonorizzazione dell'accadimento scenico (le Ombre portano via Polluce) sia da graduale transizione verso la conclusiva esternazione affettiva.⁸²

Tornerò dal caro bene quel bel ciglio a vagheggiar. Ah son fiere le mie pene nel doverti oh Dio lasciar.	Telaira... anima mia... a momenti io vengo a te. <i>(Polluce si allontana coll'Ombre felici che lo circondano)</i> Ma il Germano... oh sorte ria! Già da me rivolse il piè. Quanti affetti in quest'istante io mi sento intorno al core.	È con me pietoso amore ma la sorte m'è crudel.
2/2		4/4
Largo		Allegro
a b a	c	z y z w z'
A	B	C

Il presente rondò sartiano assume dunque una siffatta conformazione:

a b a c	z y z w z'
A B	C

Nel corso della ricerca si è visionata un'aria staccata che intona lo stesso testo presente nel libretto.⁸³ La provenienza è incerta: il pezzo è attribuito a «Giuseppe Bianchi» ed il recitativo precedente – che fa cenno al contesto antico romano e ad un personaggio come Emilia – iscrive il brano all'interno di quel filone narrativo afferente alla storia di Quinto

⁸² In Sarti la terza quartina è differente rispetto a quella nel libretto di Bianchi: «Quanti affetti in quest'istante / io mi sento intorno al core. / È con me pietoso amore / ma la sorte m'è crudel». Il primo distico funge da *climax* emozionale con cui si chiude il tempo lento, l'ultimo distico è intonato come cabaletta.

⁸³ GIUSEPPE BIANCHI [?], «Tornerò dal caro bene», ?, ms. I-OS, Mus.B 1912.

Fabio, soggetto che risale sino ad Apostolo Zeno e che negli anni Settanta del secolo ritrova nuova linfa a partire almeno dalla versione di Anfossi (Roma 1771).⁸⁴

Il rondò dà conto non solo dell'alto grado di interscambiabilità che permea il rapporto tra forma musicale e cornice drammatica tipica, ma anche della convenzionalità e, al contempo, della modularità della struttura morfologica; in questo caso, infatti, dopo aver predisposto i primi sei versi in tempo lento (Andante sostenuto 2/4 in Mi bemolle), il compositore ha deciso di intonare l'azione scenica intermedia⁸⁵ come sezione di transizione che dà l'avvio al tempo Allegro; tale raccordo si presenta particolarmente efficace e dinamico anche sotto il profilo specificamente musicale: per 7 battute gli archi soli ripetono sempre lo stesso identico schema ritmico (due semiminime poste fra due pause di analogo valore, il tutto seguito da un punto coronato), creando così delle "strappate" orchestrali che, alternandosi continuamente alla voce, producono un tessuto connettivo che assume quasi carattere di recitativo accompagnato.⁸⁶ Dopo l'ultimo punto coronato ha inizio la stretta vera e propria (ultima quartina), strutturata secondo la forma standard.

Tornerò dal caro bene quel bel ciglio a vagheggiar. Ah son fiere le mie pene nel doverti oh Dio lasciar. Cara Emilia... anima mia... a momenti io vengo a te.	Ma il Padre... ah sorte ria! Già da me rivolge il piè.	Che smanie! Che pene! Cercando il mio bene qui lascio un oggetto sì caro per me.
2/4	4/4	
Andante sostenuto	Allegro	
a b a b' a'	X	z y z'
A	B	C

a b a b' a'	X z y z'
A	B C

⁸⁴ Probabilmente «Tornerò dal caro bene» (II, 9) fu inserito al posto dell'aria di Quinto Fabio, «Ma pria ch'io rieda al campo», quasi sempre presente a ridosso della chiusura del secondo atto; l'unica fonte in cui è stato riscontrato un testo pressoché uguale a «Tornerò dal caro bene» è un libretto che riporta la dicitura «La Musica è di diversi autori»; il testo fa riferimento ad una rappresentazione cremonese del 1782, replica, forse, di un allestimento genovese di tre anni precedente (*Il Quinto Fabio*, Zeno-[Autori vari] [Genova 1779], Cremona 1782: Manini, US-CHH, IOLC-00301).

⁸⁵ Pur in mancanza della didascalia di movimento, l'azione scenica non viene meno: la partenza di un personaggio caro al protagonista – in questo caso il padre, Marco Fabio – è implicitamente prescritta nel distico di raccordo.

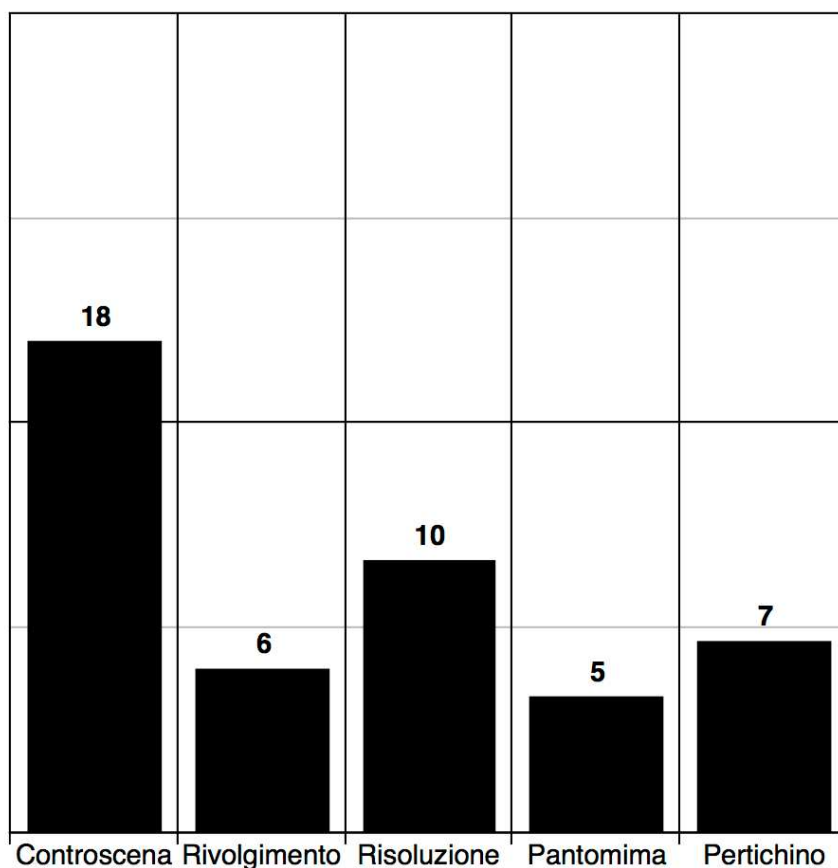
⁸⁶ L'effetto non dovrebbe risultare molto distante dalla transizione fra tempo lento e tempo veloce nella celebre aria buffa di Bartolo «A un dottor della mia sorte» (I, 10) nel *Barbiere* rossiniano: «[Non parlate? Vi ostinate...?]x2 / So ben io quel che ho da far».

Grazie all'analisi statistica relativa a tutti i rondò esaminati, afferenti al periodo 1777-1789, si evince che l'espedito della controcena è in assoluto il meccanismo di drammatizzazione più diffuso: su un totale di 43 brani – comprensivo di rondò e arie bipartite dinamicizzate – vi sono ben 18 casi di numeri musicali contenenti una controcena che drammatizza il brano al suo interno.

A seguire, in ordine decrescente, è possibile riscontrare 10 casi in cui è presente un momento risolutivo che contribuisce a dinamicizzare il brano musicale. I pertichini rappresentano, altresì, un fattore anche quantitativamente importante per la drammatizzazione del pezzo chiuso: sono, difatti, 7 i brani in cui l'inserimento di uno o più personaggi incide fortemente sul decorso drammaturgico del numero.

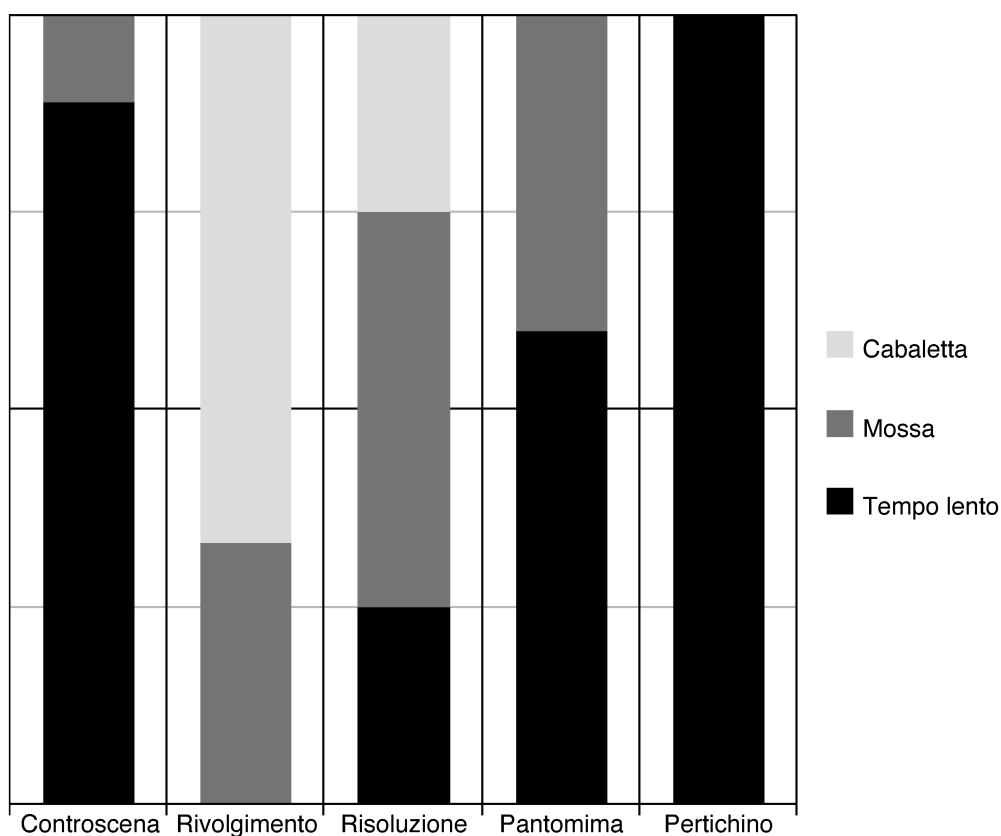
Risultano pochi, invece, i casi in cui è un mutamento interiore, un rivolgimento a coadiuvare drammaturgicamente il passaggio dal tempo lento al tempo veloce di rondò.

Da ultimo, sono stati riscontrati cinque brani in cui la transizione dal primo movimento alla stretta è giustificata da un'azione scenica, due dei quali contengono anche un pertichino.



Attraverso questo tipo di analisi, è stato possibile mettere in evidenza anche il carattere “topologico” di tali dinamicizzazioni, vale a dire la posizione in cui la drammatizzazione viene, per solito, collocata all’interno del decorso musicale; nei rondò contenenti drammatizzazioni che non implicano l’intervento sonoro attivo ed esplicito di altri personaggi presenti in scena, più della metà delle sezioni dinamiche trovano posto sul finire del tempo lento, mentre nel 40% dei brani la drammatizzazione è inserita all’interno del tempo veloce, vuoi come “mossa” d’avvio, vuoi come organismo che pervade, secondo modalità diversificate, la struttura intera della stretta.

Da ultimo, l’analisi ha messo in luce una sorta di rapporto pressoché “identitario” fra il meccanismo della controcena e la dinamicizzazione drammatico-musicale sul finire del tempo lento; soltanto in due casi, infatti, è possibile riscontrare una controcena intonata in tempo veloce. Di converso, è tanto più agevole osservare momenti risolutivi e cangiamenti d’animo all’interno della stretta, piuttosto che innestati sul finire del primo tempo lento.



Dato l'alto grado di formalizzazione insito nel rapporto identitario che sussiste fra la conformazione poetica e l'architettura musicale di un rondò vocale bipartito, è lecito chiedersi quale sia la reciproca relazione in cui si pongono libretto e partitura e secondo quali criteri il compositore tende ad intonare, in base a determinati schemi, il materiale verbale fornitogli dal poeta.

2.5.2 Musica e poesia

Qualsivoglia ricerca di un presunto primato da attribuire alla poesia o alla musica nell'organizzazione del decorso drammatico all'interno del rondò bipartito è destinata a produrre risultati equivoci: le esigenze della forma – tanto poetica quanto musicale – e le esigenze della “verosimiglianza” drammatica si sono sempre, costantemente compenstrate nell'indirizzare poeti e musicisti durante la lavorazione di un dramma.

Se, da un lato, è possibile affermare con sufficiente sicurezza che il modello sartiano si è originato da un'esigenza primariamente musicale e spettacolare – vale a dire la necessità di un'intensificazione agogico-affettiva realizzata con un'appendice brillante di modo da produrre un maggior effetto sul pubblico e permettere una chiusa virtuosistica del cantante protagonista – dall'altro, occorre rammentare che le conformazioni poetiche di tre quartine di ottonari con sezioni alternatamente “liriche” e “drammatiche” erano già presenti prima della codificazione del modello sartiano,⁸⁷ come pure alcune tipologie di dinamicizzazione drammaturgica, quali controcene, rivolgimenti e risoluzioni, ravvisabili in arie precedenti all'avvento del rondò bipartito.

Più fruttuoso e interessante sarebbe, invece, osservare in che modo tali dinamicizzazioni venivano poste in versi e, conseguentemente, se e in che modo esse venivano poi evidenziate dai compositori per mezzo della strutturazione musicale.

Si osservi la schematizzazione proposta qui di seguito:

Incipit	Situazione statica affettiva iniziale (patetica)
...	Primo interstizio
...	← possibilità di evento
[Incipit]	[Ripresa situazione iniziale]
...	Secondo interstizio
...	← possibilità di evento
...	Terzo interstizio
...	← possibilità di evento
Explicit	Situazione statica affettiva conclusiva (vivace)

⁸⁷ Cfr. *supra*, p. 60.

Veicolando la controparte verbale, rispettivamente del tema principale in tempo lento e del tema principale in tempo rapido (“cabaletta”), la prima unità poetica e l’ultimo distico presentano due situazioni drammatico-affettive intrinsecamente statiche e stabili, atte a presentare l’istantanea emozionale del protagonista, asseverandone i due diversi affetti provati all’inizio e al termine del brano.

Escludendo, dunque, incipit ed explicit del testo, all’interno di un rondò in forma standard, possono esservi da un minimo di 1 a un massimo di 3 “interstizi poetici” atti a contenere *potenziali* sezioni dinamicizzanti.

Il primo di questi “contenitori” si trova, per solito, alla seconda quartina (vv. 5-8), mentre l’ultimo è collocato in coincidenza del penultimo distico (vv. 9-10). In alcuni casi limite possono esservi fino a tre “interstizi” potenzialmente dinamici: ciò è possibile quando il *refrain* lento si limita ad intonare soltanto il primo distico; in tal modo il secondo distico funge da prima “intercapedine”, un secondo interstizio ricade perciò alla quartina seguente (vv. 5-8) ed un terzo momento potenzialmente dinamico può essere localizzato al penultimo distico (vv. 9-10).⁸⁸

A seconda di come vengono intonati tali interstizi, è possibile comprendere se il compositore assume un atteggiamento neutro nei confronti del testo poetico, o se riorganizza la disposizione dei versi “dinamici” dando luogo ad una vera e propria drammatizzazione musicale, o ancora se, all’opposto, soggiace a determinate convenzioni musicali; tuttavia dalla presente ricognizione statistica si è osservata una compresenza pressoché paritaria delle diverse possibilità di intonazione, che impedisce di individuare una tendenza predominante sulle altre.

Si prendano adesso in esame le quattro diverse possibilità “topologiche” con cui i versi “dinamici” si coniugano al decorso del brano musicale.

⁸⁸ Così avviene nel rondò di *Idol mio quest’alma amante* (II, 9), nella *Virginia* di Luigi Romanelli e Gioacchino Albertini (Roma 1786) e nel rondò (con pertichini) «Cari oggetti di quest’alma» (III, 3), *Agésilao, re di Sparta* di Francesco Ballani e Gaetano Andreozzi (Venezia 1788), entrambi in forma $a \underline{b} a \underline{c} | \underline{x} z$ [...]. Pur possedendo una siffatta struttura, atta a contenere tre *potenziali* segmenti “drammatizzati”, i due rondò presentano una dinamicizzazione soltanto in coincidenza della sezione *c* – rispettivamente una controscena e un pertichino.

Nel caso in cui una qualsiasi dinamicizzazione sia “incuneata” nell’*ultimo* interstizio poetico (vv. 9-10), essa può venir intonata *o* come sezione di *transizione* posta sul finire del tempo lento, congiungendo i due movimenti ed alimentando l’attesa della stretta:

a b a c | ...

o come mossa d’avvio della stretta stessa

a b a | x.⁸⁹

Le due possibilità tendono pressappoco ad equivalersi: 11 brani presentano la sezione dinamica in tempo lento, mentre in 9 brani essa è utilizzata per dare avvio alla stretta. Il solo dato d’interesse evinto dall’analisi è, ancora una volta, il rapporto quasi “identitario” fra il movimento lento e il meccanismo della controcena, che viene musicata in tempo veloce in soli due esemplari.

Nel caso in cui una dinamicizzazione sia “incuneata” nel *primo* interstizio poetico (ossia ai vv. 5-8, oppure, più raramente, ai vv. 3-4 se il tema principale è in forma più “compressa”), essa può venire intonata *o* come episodio contrastante (*b*) in tempo lento, prima della riesposizione del tema principale *a*, *vanificando* in tal modo qualsiasi possibilità di dinamicizzazione vettoriale:

a b a;

o come *ripresa* dei versi già intonati nell’episodio contrastante *b*, musicata come nuovo episodio drammatizzato *b'* che funge così da sezione di raccordo, di *transizione* fra il tempo lento e il tempo veloce:

a b a b'.

Anche in questo caso le due opzioni si equivalgono (7 rondò contengono un segmento di raccordo *b'*, altri 9 chiudono, invece, il tempo lento con la sezione *statica a*).

Seppur il compositore evidenzi musicalmente il momento dinamico in una sezione *b*, tramite instabilità armoniche e perturbazioni orchestrali, nel momento in cui conferisce una struttura eminentemente *circolare* (*a b a*) al movimento lento di rondò, impedisce lo sviluppo di una drammatizzazione interna di tipo vettoriale, generando una sorta di

⁸⁹ La sonorizzazione in tempo rapido del momento dinamico può ammettere diverse variazioni: se nella maggior parte dei brani la dinamicizzazione è intonata come mossa d’avvio, possono esservi casi in cui la mossa è accorpata alla cabaletta in modo inscindibile e viene, pertanto, riesposta insieme ad essa (*a b a | xz y xz*), oppure casi che presentano un momento risolutivo interno alla mossa e un altro momento risolutivo interno alla cabaletta (*a b a | x z ...*), o ancora la drammatizzazione stessa può essere impostata come cabaletta (*a b a c | z y z*).

dinamicizzazione “*ingabbiata*” in una forma di tipo ternario, esattamente come avveniva nelle arie antecedenti alla codificazione del rondò bipartito.⁹⁰

La codificazione stringente della forma-rondò, con il suo “rivestimento” musicale estremamente convenzionale, ha fin da subito contribuito a generare altre situazioni drammatico-musicali, analogamente non dinamiche, ma di segno diametralmente opposto: nel corso della ricerca sono stati infatti riscontrati 6 rondò, contenenti sezioni nettamente “dinamicizzate” sotto il profilo musicale, tramite i consueti espedienti musicali – flessibilità armonica, sommovimenti ritmici, mutamenti nel tessuto orchestrale – ma che sotto il profilo drammaturgico non presentano alcun tipo di dinamicizzazione: pur senza implicare rivolgimenti, controcene, risoluzioni, intensificazioni né azioni sceniche, i versi sono sostenuti da un tessuto musicale alquanto concitato, come avveniva per i *couplet* nei *rondeau* alla francese. Questi brani non possono quindi essere considerati come numeri drammatizzati al loro interno, poiché non sussistono motivazioni drammaturgiche atte a giustificare una tale concitazione musicale: questa è, dunque, il risultato di una convenzione ormai cristallizzata, dovuta agli stilemi musicali stabilizzatisi appieno in seno al rondò.⁹¹

2.5.3 *Ponti e cabalette*

Per concludere la trattazione sulla forma-rondò, si conceda qui un ultimo approfondimento sulla struttura morfologica e drammaturgica della stretta.

Se, da un lato, il modello standard sartiano prevede una *triplice* esposizione del tema principale, inframmezzato da due episodi contrastanti ed eventualmente preceduto da una mossa d’avvio ($x \underline{z} y \underline{z} w \underline{z}$), dall’altro, occorre precisare che a siffatta forma “a *rondeau*” si è affiancata, fin da subito, una struttura più semplificata, caratterizzata dalla *duplice*

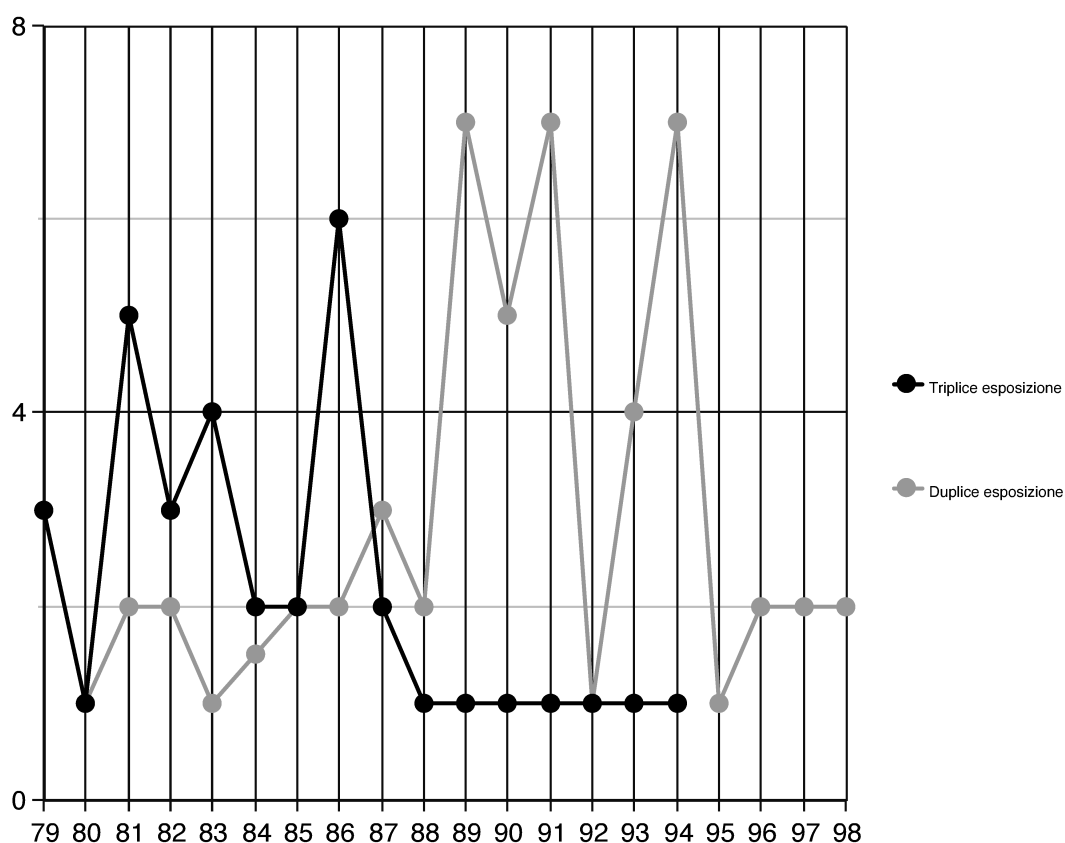
⁹⁰ Esempio noto ai più potrebbe essere il rondò «Non temer, amato bene» (II, 1) che Mozart scrisse per il tenore Pulini in occasione della ripresa viennese (in forma di concerto) dell’*Idomeneo, re di Creta* (1786). La controcena dolorosa («Tu sospiri? Oh duol funesto») è posta ai vv. 5-7 e viene intonata come episodio contrastante *b* in tempo lento, appena prima della ripresa del tema principale; la dinamicizzazione risulta così inscritta in una struttura circolare: $a \ b \ a' \ c \ | \ z \ y \ z \ w \ z$ (cfr. *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990, p. 354. WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Idomeneo*, in NEUE MOZART-AUSGABE::DIGITIZED VERSION, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2>, Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006), da *Neue Mozart-Ausgabe*, series II, work group 5, vol. XI, 1-2 (*Idomeneo*), a cura di Daniel Heartz, BA 4562, Kassel, Bärenreiter, 1972). Il brano, fra l’altro, costituisce un rarissimo caso di rondò composto per voce tenorile.

⁹¹ È possibile osservare tale fenomeno già a partire dal rondò «Resta in pace, amato bene», contenuto nel dramma *Amore e Psiche* di Coltellini e Schuster, allestito a Napoli nel 1780: non molto più tardi, dunque, rispetto alla codificazione del modello sartiano.

esposizione del tema principale ($x \underline{z} y \underline{z}$), identica, dunque, alla “solita forma” della stretta ottocentesca, con doppia esposizione della *cabaletta*, inframmezzata da un *ponte*.⁹²

Non soltanto le due opzioni convivevano in maniera pressoché paritaria, ma la forma “con cabaletta” giunse gradualmente a prevalere sull’originaria struttura sartiana: prendendo in esame il campione dei 109 rondò visionati, risalenti all’ultimo ventennio del secolo, è possibile notare, fino alla metà degli anni Ottanta, un’effettiva preminenza delle strette dotate di triplice esposizione, per poi rilevare una graduale ma decisa inversione di tendenza negli ultimi anni del decennio, all’incirca a partire dal 1787.

⁹² «La sequenza A B A C A, tentata nella parte lenta sulla scia del rondò ramista, transitata immediatamente in quella rapida, e lì stabilitasi, finì per essere estromessa del tutto e cedere il passo al modello semplificato A X A, derivato dal contrarsi degli episodi intermedi a semplici intercapedini, dalla contestuale caduta di alcuni di essi, e dal più ampio respiro guadagnato dai *refrains*. La “forma breve” di un Allegro bipartito fu selezionata dal gusto, fino a diventare prevalente. [...] Dispersa la triplice ripetizione del *refrain*, il rondò non faceva così che avvicinarsi formalmente (fino a confondersi) alle arie non-rondò in due tempi praticate da decenni, mantenendo semmai una propria individualità solo sul piano stilistico-funzionale» (A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., pp. 242, 245). «E val la pena notare anche la convivenza di Allegri di rondò scanditi da 3 o 2 apparizioni del *refrain*: rispettivamente, alla francese in senso proprio, o semplificati. Per comodità forse si potrebbe azzardare una distinzione anche lessicale: *rondeau* con *refrain*, oppure – all’italiana – rondò con cabaletta, dato che già all’epoca si designava con questo termine l’accattivante motto melodico associato alla chiusetta sentenziosa» (P. FABBRI, *Metro e canto nell’opera italiana* cit., pp. 87-88).



Visti dunque l’approccio lessicale dei coevi resoconti critici e la sempre maggiore pervasività della struttura con doppia esposizione, si può dare ormai pienamente per pacifica l’identificazione e terminologica e sostanziale del tema principale dell’Allegro di rondò con l’oggetto “cabaletta”, sebbene manchi ancora, nel XVIII secolo, il tipico accompagnamento “a marcia”, scandito dagli accordi isocroni degli archi, caratteristico di tante cabalette ottocentesche.⁹³

Seppur *inizialmente* si sia originato come semplice “appendice” in tempo rapido, privo, dunque, di una propria funzionalità referenziale, l’Allegro di rondò costituisce, invero, il secondo membro di un’aria bipartita in cui le due sezioni musicali possiedono *pari peso qualitativo*; non soltanto, quindi, la stretta di rondò possiede una propria autonomia estetica, ma essa riveste una precisa funzione drammaturgica: quella di esprimere in musica una determinata situazione scenico-emozionale. Tale funzione

⁹³ Cfr. M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., p. 627.

referenziale, *estracettiva*⁹⁴ è demandata proprio alla cabaletta, autentica veste sonora del mutato affetto provato dal personaggio in scena; tuttavia, il carattere referenziale e drammaturgico della stretta si esaurisce appunto nella cabaletta: ciò significa che, da un punto di vista squisitamente drammaturgico, l'aria – ovvero la sua *azione drammatica* – si “conclude” con la prima esposizione della cabaletta, con la prima enunciazione lineare dei versi:⁹⁵ quanto segue obbedisce a ragioni puramente musicali e assolve il compito di “corredare” il motivo melodico di «un bel nastro sgargiante [offerto] in dono al pubblico con conveniente dignità musicale».⁹⁶

Analogamente alla stretta ottocentesca, difatti, la riesposizione della cabaletta – sia essa duplice o triplice – riveste una funzione primariamente *poetica, estetica, intracettiva*: «la doppia esposizione di un medesimo motivo aveva trovato infatti in origine una giustificazione edonistica: il piacere di udire il cantante variare ad arte la ripresa di quella cabaletta»;⁹⁷ pertanto, se alla prima occorrenza la cabaletta segue, per così dire, le “ragioni del dramma”, rivestendo una precisa funzione drammaturgica, *estracettiva* – ossia l'espressione affettiva del personaggio – la riesposizione dello stesso motivo obbedisce invece alle “ragioni della musica”, generando un'entità estetica, *poetica*, anzitutto “musicale”, sussistente per motivi esclusivamente edonistici.

Una volta inteso l'intimo carattere della riesposizione della cabaletta, sarà agevole comprendere quale ruolo assumono il *ponte* della stretta ottocentesca e gli episodi contrastanti nella stretta di rondò settecentesca: la funzione ricoperta dal ponte è *unicamente* quella di fornire una “*diversione*” musicale, che possa permettere la *riesposizione* della cabaletta, alimentandone l'attesa; anche il ponte, dunque, possiede un carattere esclusivamente *intracettivo* e subordinato. È pure per tale motivo che gli episodi contrastanti in tempo Allegro di rondò non possiedono dei versi propri, bensì sono

⁹⁴ Cfr. *supra*, p. 22 e MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003 («Premio internazionale Rotary Club “Giuseppe Verdi”», n. 3), pp. 528-533.

⁹⁵ «Nell'opera, spettacolo ridondante per fondazione, le ragioni del dramma si alternano dunque continuamente alle ragioni della musica. Nel teatro di parola un'azione sarebbe considerata già compiuta al termine della sezione referenziale (e, di fatto, nulla di nuovo rimane più da aggiungere dopo una prima esposizione lineare dei versi); ma la musica sente ogni volta l'esigenza di proseguire con code e reiterazioni cadenzali, meramente intracettive, per celebrare il suo *rito sonoro*» (M. BEGHELLI, *La retorica del rituale* cit., p. 531).

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. IV (*Storia della musica europea*), Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921: 896.

intonati su delle *interpolazioni* di versi precedenti e ciò, di converso, conferma la loro funzione tendenzialmente non referenziale; soltanto a partire dagli ultimi anni del XVIII secolo, i poeti inizieranno a fornire appositamente dei versi da destinare al ponte situato tra le due cabalette.⁹⁸

A suggello dell'analisi fin qui esposta, si propone la coeva, chiarificante e concisa descrizione dei caratteri morfologici e funzionali della stretta sette e ottocentesca, fornita dal compositore Bonifazio Asioli:

La cabaletta, come appare dalle parole «Ah chi vide mai di questa», dev'essere della maggior semplicità e piacevolezza, e però facile a ritenersi. Essendo già provato che il riprodurla reca agli uditori una dolce rimembranza, perciò l'autore e tutti gli scrittori introducono, dopo le cadenze, un armonioso e forte contrasto di parti cantanti, di coro e di modulazioni di sfuggita, le quali cose, essendo di indole affatto contraria alla seguente cabaletta, fanno sì che questa ritorna più gradita di prima.⁹⁹

La peculiare conformazione strutturale dell'Allegro di rondò offre il destro per attuare una breve digressione sulla funzione drammaturgica delle *ripetizioni* all'interno della stretta.

Il ponte, come si è detto, riveste per solito una funzione intracettiva e il suo contenuto poetico consiste di interpolazioni di versi già intonati precedentemente nelle due quartine in tempo lento. Ciò che qui si vuole particolarmente evidenziare è che la funzionalità del ponte è passibile di variazione a seconda di *quali* versi vengono re-intonati. La maggior parte dei rondò possiede ponti intermedi in cui vengono intonati versi afferenti alla seconda quartina o comunque al primo "interstizio" potenzialmente dinamico; molto spesso sono versi che fanno riferimento ad un fattore *endogeno* del decorso drammatico, ossia alla situazione affettiva del personaggio principale; il ponte assume, in questi casi, un ruolo di diversione e di riempimento, senza particolarmente intaccare il decorso drammatico: una veste chiaramente intracettiva, funzionale nel creare un raccordo musicale che alimenti la riesposizione della cabaletta.

Diverso è invece il caso dei rondò drammatizzati in cui il ponte contiene interpolazioni di versi precedenti che si riferiscono non alla situazione emozionale del protagonista,

⁹⁸ Cfr. *infra*, pp. 236-241.

⁹⁹ BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione ossia seguito del Trattato d'armonia*, Milano, Ricordi, 1836, III, p. 223, citato in M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., pp. 617-618. Il brano a cui fa riferimento Asioli è il celebre rondò di Curiazio «A versar l'amato sangue» (II, 12) tratto da *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi e Cimarosa (Venezia 1796).

bensì ad un fattore *esogeno*, ad un'azione pantomimica, ad un concreto accadimento scenico ben preciso; in tal caso possono presentarsi tre diverse eventualità:

- se l'azione scenica in questione non è estremamente dirimpente, o se non sussiste un diretto nesso di causalità fra la dinamicizzazione e la stretta, o ancora se non vi è un profondo mutamento fra la prima situazione affettiva e l'ultima (ossia fra il tempo lento e il tempo veloce), nel momento in cui i versi relativi all'evento scenico vengono replicati nel ponte, essi fungono soltanto da retorico *asseveramento* della situazione drammatica, o tutt'al più da semplice amplificazione emozionale: in questi casi, la re-intonazione dei versi "scenici" non inficia in alcun modo la verosimiglianza drammatica e il ponte assume un carattere neutro, subordinato, funzionale soltanto alla carezzevole replica della cabaletta;
- se nel ponte viene inscenata una *rimodulazione* di una situazione dinamica già avvenuta in precedenza, o, più raramente, una *nuova* situazione cinetica creata *ex novo*, la ripresa della cabaletta risulterà, allora, pienamente giustificata sotto il profilo drammaturgico: il ponte assume così un carattere *estracettivo* e una precisa funzionalità drammatica;
- se, all'opposto, il raccordo che precede la cabaletta re-intona dei versi dinamici contenenti un puntuale accadimento scenico, con la conseguenza di una presunta ed inverosimile ri-attuazione dell'evento prossemico-gestuale già avvenuto, allora il momento drammatico-musicale non avrà più una neutra connotazione intracettiva, bensì esso risulterà piuttosto illogico, inerte e anti-drammatico. Parimenti illogica risulta la ripresa, all'interno del ponte, di versi afferenti all'incipit del brano, alla posizione scenica iniziale, nel caso in cui la cabaletta abbia già provveduto a sonorizzare una nuova situazione emozionale irrimediabilmente mutata.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Relativamente all'aria col da capo, Friedrich Lippmann afferma che «la tecnica di ripetere nella terza parte la prima con lo stesso testo è possibile soltanto perché la situazione drammatica non muta dalla prima alla seconda strofa del testo»; nel contesto di un rondò bipartito drammatizzato, invece, il replicare una situazione drammatica progressiva in seguito ad un netto mutamento drammatico, si rivela quantomeno incongruo. Prosegue Lippmann: «la sezione musicale B, è, quanto al contenuto, o solo una variazione della prima, o, quando è contrastante con la prima, vuol essere lo sfondo che fa risaltare con tanta maggior vivezza l'idea principale espressa nella prima strofa, musicalmente, nella sezione A» (MARIA ROSARIA ADAMO - FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, pp. 363-364).

Le re-intonazione di una azione drammatica già compiuta – o financo di una prima situazione affettiva antecedente al mutamento drammaturgico – assume dunque un carattere di illogicità ed inverosimiglianza drammatica, generando un’entità drammatico-musicale decisamente asservita alle “ragioni della musica”, a scapito di quelle “del dramma”.

Per esemplificare le differenti funzionalità che possono assumere le ripetizioni all’interno delle arie drammatizzate, si confrontino i tre casi seguenti.

1. «Ah sol bramo o mia speranza» (II, 9) è un noto rondò “con le catene” cantato da Ramiro, protagonista de *Il conte di Saldagna* di Ferdinando Moretti e Angelo Tarchi (Milano 1787);¹⁰¹ il brano è stato talvolta utilizzato come modello di rondò con *pertichini* in alcuni scritti musicologici.¹⁰²

La cornice drammatica è canonica: l’eroe (Ramiro) viene condannato a morte dal tiranno (re Alfonso) e dice addio alla donna amata (Cimene) in un momento di somma effusione lirica; grazie agli inserti di questi ultimi due, il brano diventa una sorta di “scena a 3”, poiché i versi centrali – la seconda quartina più due versi aggiuntivi – presentano una vera e propria sezione dialogica.

R. Ah sol bramo o mia speranza,
quell’affanno consolar.
Perdo o cara la costanza
se ti vedo lagrimar.

(*ad Alfonso*)

Solo in me lo sdegno appaga
né m’è grave la catena.

A. (*alle guardie*)
Non t’ascolto: alla sua pena
sia serbato il traditor.

R. Sposa addio.

C. Mi lasci...? Oh fato!

R. Ma con te rimane il cor.

¹⁰¹ *Il conte di Saldagna*, Moretti-Tarchi, Milano 1787: Bianchi, I-Bc, Lo.05285. ANGELO TARCHI, «Ah sol bramo o mia speranza» [*Il conte di Saldagna*], 1787, ms. I-Mc, Nosedà L.27.1.

¹⁰² Cfr. MARITA P. McCLYMONDS, *The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria during the 1790s*, in *I vicini di Mozart*, a cura di Maria Teresa Muraro e David Bryant, vol. I (*Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*), Firenze, Olschki, 1989, pp. 221-240: 225-226; cfr. anche l’analisi che della versione di Zingarelli (Venezia 1794) propone Andrea Chegai nel suo *La cabaletta dei castrati* cit., pp. 251-252. Per la trattazione sui pertichini e sul modello drammaturgico del “rondò con le catene” vedi *infra*.

Una volta esposta la prima quartina (Largo 2/2 in Mi maggiore), subentra la sezione intermedia, che è ben evidenziata dal tessuto musicale, tramite il cambio di tonalità (da Mi maggiore a Do maggiore e ritorno) e le forti perturbazioni orchestrali; dopodiché, *senza* far più ritorno alla situazione drammatico-musicale iniziale, si passa direttamente al tempo Allegro.

R. (*da sé*)
Questa dunque è la mercede,
che si serba a tanta fede!
Ah d'amor chi non s'accende
non comprende il mio dolor.

L'Allegro si apre con una mossa (penultimo distico), cui seguono due punti coronati e la cabaletta (ultimo distico); alla cabaletta fa seguito il primo dei due episodi contrastanti, in cui si ripetono i versi della sezione dialogica («Non t'ascolto / Sposa... Mi lasci? / Ma con te rimane il cor»); senza soluzione di continuità si ripetono mossa, cabaletta e il secondo raccordo, ancora con versi dialogici («Addio... Mi lasci...? Oh fato / Perdo o cara la costanza / Se ti vedo lagrimar / Alla pena sia serbato il traditor»); chiude il brano l'ultima replica variata della cabaletta che funge da coda.

La struttura del brano si può così schematizzare:

a **b** | x z y x z w z'.

In questo rondò l'azione scenico-dialogica viene “riesposta” nel corso della stretta: viene da chiedersi allora quale sia la valenza drammaturgica della sezione di transizione **b**, degli episodi contrastanti *y* e *w* e dell'intera stretta.

La sezione dialogica con pertichini è, a tutti gli effetti, una sezione dinamica, con funzione referenziale, atta a drammatizzare il brano internamente; la cabaletta ha parimenti una funzione estracettiva, poiché s'incarica di esprimere musicalmente l'affetto di Ramiro. Gli unici elementi problematici sarebbero dunque i due episodi contrastanti, contenenti la ripetizione dei versi dialogici precedentemente enunciati.

I pertichini della sezione **b**, invero, non possiedono in questo brano una funzione di *innesco* per la stretta: essi rivestono di certo una funzione amplificatrice dell'emozione ma non sussiste in questo caso un rapporto *causale* in senso stretto fra la sezione dialogica e l'Allegro di rondò. La stretta dunque non rappresenta una *diretta conseguenza* dei pertichini, bensì della situazione scenico-emozionale complessiva: è poi il linguaggio musicale, tramite l'intensificazione agogica, che riesce a dar vita ad un'azione dinamica

che il testo verbale, da solo, non poteva riferire appieno. La replica della sezione dialogica all'interno dei "ponti", dunque, assume un carattere neutro, di semplice asseveramento della situazione drammatica.

A conferma di quanto detto sin qui, si veda anche la versione intonata da Niccolò Zingarelli (Venezia 1794), in cui il tempo lento assume una tipica struttura "a b a" e, pertanto, viene financo replicata la prima quartina in seguito alla sezione dialogica.¹⁰³ All'interno di questa scena drammatica, difatti, i pertichini non rappresentano un evento scenico di forte rottura: Andrea Chegai scrive che questi «inserti, data la loro natura dinamica [...], infondono una certa animazione sin alla prima parte dell'aria e costituiscono il presupposto per la seconda»;¹⁰⁴ più che un «presupposto», i pertichini fungono qui da spinta, creando una indubbia *intensificazione* emozionale, ma non un diretto rapporto di causa-effetto come è invece quello distintivo del tempo di mezzo ottocentesco. Per tale motivo la replica della prima quartina non inficia la verosimiglianza della situazione scenica e lo stesso avviene per la ripresa della sezione dialogica all'interno della stretta, poiché questa, lo si ripete, è lo sfogo musicale ed affettivo dell'intera situazione scenica e non della sola sezione dinamica.

2. Diversa situazione è possibile ravvisare nel dramma *Zemira e Gandarte*, attribuito a Sertor con musiche di Giovanni Domenico Perotti (Alessandria 1787). Pur non essendo in forma di rondò, il brano «Padre, sposo, dove siete?» (II, 6) cantato dalla protagonista femminile, costituisce un'aria bipartita dinamicizzata in cui il tempo Allegro è imperniato sulla triplice esposizione di un tema.¹⁰⁵

L'aria, bistrofica e tetrastica, presenta una doppia dinamicizzazione: il brano principia con una tipica situazione drammatica patetica, neutra, durante la quale Zemira cerca invano i suoi cari (Largo 4/4 in Mi bemolle); dopodiché vi è il passaggio al tempo Allegro, in cui è inscenato, dapprima, un momento risolutivo (v. 5 «Ah si vada e non si tema») e subito dopo un rivolgimento (v. 6 «Ah si resti [...]))); la confusione prodotta da tale

¹⁰³ *Il conte di Saldagna*, Moretti-Zingarelli, Venezia 1793: Fenzo, I-Vt, 033. NICCOLÒ ANTONIO ZINGARELLI, *Conte di Saldagna*, 1794, ms. I-Nc, 32.4.24, cc. 144v-154v.

¹⁰⁴ A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., p. 252.

¹⁰⁵ *Zemira e Gandarte*, [Sertor]-Perotti, Alessandria 1787: Vimercati, I-Tci, BCT L.O.395. GIOVANNI DOMENICO PEROTTI, «Padre, sposo, dove siete?» [*Zemira e Gandarte*], 1787, in [*Composizioni vocali con orchestra*], ms. I-Tn, Giordano 64, cc. 1r-27v.

indecisione (v. 6 «[...] Oh Dio che affanno») fa scaturire il sentenzioso distico finale (vv. 7-8 «Da qual mai destin tiranno / io mi sento lacerar»).

Dopo la prima esposizione di questa esternazione emozionale, viene ripreso l'incipit testuale del brano, dunque la prima situazione affettiva; tuttavia, ciò non compromette la verosimiglianza del decorso scenico, poiché le due diverse posizioni drammatiche non sono in conflitto fra loro, essendo entrambe due patetiche manifestazioni di desolazione.

Ancor più interessante è il fatto che dopo la ripresa dell'incipit e prima di ogni ri-esposizione del tema principale, il compositore re-intona costantemente i versi "dinamici" relativi alla risoluzione e al rivolgimento. Il brano assume quindi una tale conformazione:

a b | **cd** e a' **cd** e' **cd** e''.

È evidente che la replica della dinamicizzazione drammatica possiede qui un carattere *primariamente* poetico, intracettivo; cionondimeno, lo stato di paralizzante incertezza in cui versa *Zemira permette*, anzi *suggerisce* una tale confusionale reiterazione: ed è proprio tale stato emozionale che giustifica drammaturgicamente la triplice riesposizione sia dell'episodio dinamizzante che del conseguente distico sentenzioso.

3. Da ultimo, si consideri il rondò di Achille, «Questa non era, o cara», tratto dall'*Ifigenia in Aulide*, musicata da Luigi Cherubini (Torino 1788).¹⁰⁶

Anche in questo caso il tempo lento assume una veste standardizzata: la situazione è quella tipica del commiato fra i due giovani amanti ed è realizzata come patetico movimento lento (Andante 3/4). Dopo le prime due quartine, però, in concomitanza dell'avvio dell'Allegro, ha luogo un rivolgimento: Achille non trova la forza di lasciare l'amata Ifigenia e le impone di seguirlo (vv. 9-11 «Ma dov'è il coraggio mio? / Crudo ciel nol soffrirò. / Vieni, o cara [...]»), ma la donna lo riporta alla realtà (vv. 11-12 *I.* «[...] E il giuramento?» *A.* «Tu mi fai, oh Dio, tremar»), cosicché la conseguente disperazione di Achille può scaricarsi nella sua brava cabaletta (vv. 13-14 «Alme belle, al mio tormento / chi pietà potrà negar?»).

Il rivolgimento di Achille e il breve inserto di Ifigenia creano dunque una sezione dinamica il cui tessuto orchestrale si rivela alquanto agitato, mentre le linee vocali

¹⁰⁶ *Ifigenia in Aulide*, Moretti-Cherubini, Torino 1788: Derossi, I-Rn, 35. 7.D.30.6. LUIGI CHERUBINI, «Questa non era, o cara». Rondò [*Ifigenia in Aulide*], 1788, in [*Composizioni vocali con orchestra; con pianoforte*], ms. I-Tn, Giordano 58, cc. 21r-33r.

risultano molto frammentate, anche a causa dei molteplici punti coronati: siamo dunque in presenza di una vera e propria dinamicizzazione drammatico-musicale che va ad innescare il conclusivo stato emozionale esternato musicalmente tramite la cabaletta.

A questo punto, però, in seguito alla prima enunciazione del motivo, l'intera sezione dinamica viene riesposta tale e quale, facendo "rivivere" ai due personaggi la medesima azione scenica: anche in questo caso la ripetizione sussiste per ragioni primariamente intracettive, ma la ri-attuazione puntuale del preciso accadimento scenico che aveva poco prima innescato la cabaletta risulta quantomeno inverosimile e drammaturgicamente poco efficace; in tal modo viene a crearsi, fra le due cabalette, un ponte che contribuisce a fornire alla stretta un carattere in parte illogico e anti-drammatico.

Se nell'aria col da capo la ripresa non generava particolari incrinature drammaturgiche, nei brani drammatizzati di fine secolo le ripetizioni divengono problematiche quando inerenti a precise azioni prossemico-gestuali o dialogiche pregresse. La questione della verosimiglianza drammatica era peraltro avvertita come problematica anche dai commentatori coevi; così scriveva in proposito Saverio Mattei nel suo *La filosofia della musica*:

Io non dico, che niente debbasi replicare, perché ciò sarebbe impossibile nella musica; ma siccome la poetica, ed oratoria replica è ordinariamente due volte, così accordiamone alla musica quattro, ma non cento, non in ogni luogo, ma *quando non è inverosimile*.¹⁰⁷

¹⁰⁷ SAVERIO MATTEI, *La filosofia della musica, o sia La riforma del teatro*, in *Opere del signor abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*, tomo III, Napoli, De Bonis, 1781, pp. III-XLV: XXXV (corsivo mio). Mattei fornisce anche un interessante giudizio sull'impertinenza delle ornamentazioni vocali nel contesto delle arie d'azione: «Io ho osservato sulle carte di due, o tre maestri l'aria, *Qui ti sfido*, che canta *Teseo*, quando ha da combattere col *Minotauro*, che già s'avvicina, e non ho potuto trattener le risa in osservare, che in quell'aria quei buoni maestri ritrovando fortunatamente una vocale nell'ultimo verso *la tua rabbia*, han caricato la prima sillaba di *rabbia* di tanti passaggi, e gorgheggi, cosicché è obbligato il *Minotauro* d'aspettar, che terminasse prima *Teseo*, e poi cominciar l'attacco, e fra tanto il *Minotauro* si sentirà un poco di musica placidamente. Ecco la mancanza della *filosofia*: la musica di quell'aria non dovrebbe durare, se non quanto dal fondo della scena uscendo giunga il *Minotauro* dov'è *Teseo*. Tutto il resto è fuor di luogo, e di tempo» (*Ibid.*, p. XL).

2.6 La dinamicizzazione nelle arie degli anni Ottanta

2.6.1 Struttura drammaturgica ternaria: arie in due o tre movimenti

Nel periodo di massima diffusione del modello sartiano, cominciano a registrarsi alcune arie dinamicizzate non in forma di rondò ma che risentono dell'influsso morfologico, drammatico e tensivo-emozionale del rondò: si tratta di arie “vettoriali” *drammaticamente ternarie* – A **B** C – in cui il segmento dinamicizzato **B** può consistere in una microsezione che avvia il tempo veloce in modo più marcato rispetto ad una “mossa” (A | **B** C) o persino in una microsezione *autonoma* intermedia posta fra il tempo lento e il tempo veloce (A | **B** | C).

In merito alla prima tipologia, sono stati già forniti alcuni esempi: l'aria «Padre, sposo, dove siete?» in *Zemira e Gandarte* di Perotti (1787) e il simil-rondò «Tornerò dal caro bene» attribuito a “Giuseppe Bianchi”, che, in luogo di una mossa, contiene una microsezione di transizione musicata in uno stile prossimo al recitativo. All'interno della stessa categoria si può far rientrare anche «Tergi almen le amare lagrime» (II, 7), aria bipartita con stretto, nella *Calliroe* di Alessandri (1779).¹⁰⁸ Dopo l'iniziale Larghetto 2/4 il brano prosegue con un tempo Allegro in cui è presente una controcena lacrimosa, la conseguente esternazione effettiva e una ripresa dell'incipit giustificabile drammaturgicamente; al tempo Allegro, instabile da un punto di vista tonale, fa seguito un più solido stretto intracettivo (A | **B** C | S).¹⁰⁹ L'elenco può spingersi ancor più indietro sino ad arrivare alla singolare aria di Jommelli, «Prendi l'estremo addio»,¹¹⁰ presente nell'*Ifigenia in Tauride* (1771), che ricade, in parte, in questa tipologia di strutturazione drammatica.¹¹¹ Degni di interesse sono pure i casi in cui la dinamicizzazione è situata a cavallo fra i due movimenti di un'aria bipartita, generando due diverse sezioni drammatizzate: un esempio già discusso in precedenza è il rondò «In un mar di tante

¹⁰⁸ *Calliroe*, Verazi-Alessandri, Milano 1779: Bianchi, I-Bc, Lo.00112.

¹⁰⁹ FELICE ALESSANDRI, *Calliroe*, 1778, ms. F-Pn, AB O-158 (1-3), IFN-847214, II, cc. 65r-77r.

¹¹⁰ Cfr. *supra*, pp. 52-54.

¹¹¹ Alla lista possono aggiungersi, infine, «Da' pace a tanti affanni» (II, 4, *La vendetta di Nino*, Giovannini-Prati, Firenze 1786) e l'aria «Il più dolce e caro pegno» che è stata rinvenuta in una copia manoscritta de *La disfatta di Dario* di Morbilli-Giordani (Milano 1789), in sostituzione di «Io ti lascio, o figlia amata», presente nel libretto originale. Il brano presenta un testo composito: la prima strofa (pentastica) è la stessa con cui ha inizio l'omonimo brano del *Pizzarro nell'Indie* di autori anonimi (II, 6, Livorno 1783), dramma musicato poi dallo stesso Giordani l'anno successivo a Firenze; le seguenti due quartine riprendono fedelmente le ultime due dell'aria «Da' pace a tanti affanni», citata poc'anzi. (Cfr. GIUSEPPE GIORDANI, *La Disfatta di Dario*, 1789, ms. I-Nc, H.3.14, cc. 176v-185r.)

pene» nel *Mitridate* di Tarchi (1785), in cui vi è una controcena posta sul finire del tempo lento, seguita da una mossa d’avvio della stretta che sostanzia un momento risolutivo.¹¹²

Estremamente interessante in tal senso è «Care luci, amati rai» (II, 14), rondò di *Mitridate* nell’*Attalo, re di Bitinia*, dramma attribuito a Ferdinando Casorri, musicato da Felice Alessandri (Firenze 1780).¹¹³ Si tratta, con tutta probabilità, del primo rondò contenente un *pertichino*; la cornice drammatica è quella tipica del commiato fra due amanti: alla vista del volto bagnato di lacrime della giovane Emirena, Mitridate, in procinto d’essere condotto a morte, tenta di consolare la donna, dopodiché, risoluto, le dice addio; ma mentre l’eroe è in atto di partire, Emirena lo trattiene chiamandolo ma, per il troppo dolore, perde i sensi (“*s’abbandona*”); Mitridate torna subito indietro nel tentativo di soccorrerla, cercando di farla rinvenire, ma il re Attalo dà ai suoi soldati l’ordine di allontanarlo; Mitridate prorompe così nella disperata conclusiva esternazione affettiva prima di essere portato via dalle guardie:

M. Care luci, amati rai,
deh quel pianto, oh Dio, tergete;
non ho cor, voi lo sapete,
per vedervi lacrimar.

(*ad Attalo*)
Sì, tiranno, io vado a morte,
e spavento in me non è.

(*ad Emirena*)
Idol mio, che dolce sorte
è il morire, oh Dio, per te!
(*in atto di partire*)

E. Caro bene...? Oh ciel...!
(*s’abbandona*)

M. Che miro?
(*si volta, e torna indietro
affrettandosi a soccorrerla*)

Emirena...? Idolo amato...?
(*Attalo ordina sia svelto a forza*)
Oh momento sfortunato,
che soffribile non è!

Sol può dir come si trova
il mio core in questo stato
qualche amante sventurato

¹¹² Cfr. *supra*, pp. 93-94.

¹¹³ *Attalo, re di Bitinia*, [Salvi, Casorri]-Alessandri, Firenze 1780: Risaliti, I-Bc, Lo.00113. FELICE ALESSANDRI, *Rondò del Sig.r Felice Alessandri* [«Care luci, amati rai», *Attalo, re di Bitinia*], 1780, ms. I-Mc, NOSE.A.9.1.

che lo prova al par di me.

Da un punto di vista testuale il rondò presenta una evidente forma standard di tre quartine di ottonari, per l'occasione ampliata da un'ulteriore quartina centrale – posta dopo le prime due – a cui è demandata l'azione scenica e dialogica.

Le prime due strofe sono intonate in tempo lento (Sostenuto 2/2, La) secondo il consueto schema *a b a*, dopodiché subentra il pertichino di Emirena («Caro bene! Oh ciel! Oh ciel!»), accompagnato da marziali scansioni trocaiche degli archi e suggellato da una corona sull'ultima sillaba “ciel”; segue la replica di Mitridate («Che miro? Che miro?») sostenuta dalla scansione su una sesta napoletana che discende alla dominante (Mi). Si passa dunque al secondo movimento (Andante), aperto con una vera e propria sezione dinamica di transizione, che può essere suddivisa in tre diversi segmenti:

1. un lungo pedale (Do maggiore) di nove battute sul quale i violini eseguono una reiterata figura di semicrome che ascende di battuta in battuta, mentre la voce, agitata, ripete più volte «Emirena...? Idolo amato...?»;
2. sei battute caratterizzate da figure fortemente sincopate e da una scarnificazione del tessuto orchestrale, ridotto soltanto a violini e viole («Oh momento sfortunato / che soffribile non è»);
3. sei battute di transizione funzionali nell'attuare il passaggio da Do maggiore a Mi maggiore (dominante di La) e nell'alimentare la stretta vera e propria, che si avvia immediatamente, senza soluzione di continuità.¹¹⁴

¹¹⁴ Un altro brano in cui una dinamicizzazione trasborda il decorso drammatico da un movimento all'altro è «Ombra del genitore» (I, 6), indicata come “Cavatina” ne *La disfatta di Duntalmo, re di Theta* di Luigi Caruso (librettista anonimo). L'aria, che si avvia con un Larghetto 3/4 in Mi bemolle, presenta dapprima una risoluzione e poi un rivolgimento; il primo tempo si conclude con il momento risolutivo, evidenziato dalle minime in *piano* di tutti gli strumenti, seguito da un punto coronato («Oh Dio») che innesca il rivolgimento, esplicito immediatamente dopo, in tempo veloce (Allegro 4/4). L'aria ospita, dunque, una dinamicizzazione drammatica che, fungendo da transizione, pone fine al tempo lento e dà avvio a quello veloce. Cfr. *La disfatta di Duntalmo, re di Theuta*, [?]-Caruso, Roma 1789: Puccinelli, I-Fm, Mel.2097.07 e LUIGI CARUSO, *Scena e Cavatina «Ombra del Genitore» nella Disfatta di Duntalmo*, 1789, ms. I-Mc, Mus. Tr. ms. 223.

SOSTENUTO 2/2, La			
M.	Care luci, amati rai, deh quel pianto, oh Dio, tergete; non ho cor, voi lo sapete, per vedervi lacrimar.	a	A
	(<i>ad Attalo</i>) Sì, tiranno, io vado a morte, e spavento in me non è. (<i>ad Emirena</i>) Idol mio, che dolce sorte è il morire, oh Dio, per te! (<i>in atto di partire</i>)	b	
	<i>Care luci, amati rai, deh quel pianto, oh Dio, tergete; non ho cor, voi lo sapete, per vedervi lacrimar.</i>	a	
E.	Caro bene...? Oh ciel...! (<i>s'abbandona</i>)	p	B₁
M.	Che miro?		
ANDANTE			
	(<i>si volta, e torna indietro affrettandosi a soccorrerla</i>) Emirena...? Idolo amato...?	t₁	B₂
	(<i>Attalo ordina sia svelto a forza</i>) Oh momento sfortunato, che soffribile non è!	t₂	
	<i>Emirena...? Idolo amato...? Oh Dio! oh Dio!</i>	t₃	
	Sol può dir come si trova il mio core in questo stato qualche amante sventurato che lo prova al par di me.	x y z z'	C

Vieppiù interessanti ai fini della presente ricerca sono le arie che presentano una struttura drammaturgicamente ternaria che viene rispecchiata dalla conformazione morfologica, vale a dire brani costituiti da tre sezioni autonome fra loro diversificate per caratteri drammaturgici e musicali, al pari delle arie multipartite ottocentesche.

La prima aria tardo-settecentesca a possedere una struttura drammaturgicamente e musicalmente ternaria sembra essere «Cara è vero io son tiranno» (II, 6), contenuta nell'*Armida* di Haydn (Eszterháza, 1784).¹¹⁵

¹¹⁵ Cfr. *Armida*, [?]-Haydn, Eszterháza 1784: Oedenburgo, Siess, CZ-Pu (STT), 000003401 e FRANZ JOSEPH HAYDN, *Armida*, in *Joseph Haydn Werke*, series XXV, vol. XII (*Armida - Drama eroico*), a cura di Wilhelm Pfannkuch, HN 5742, München, G. Henle, 1965. Di fatto, Marita McClymonds aveva già fatto cenno al brano in questione: «the combination of a slow cantabile, a “tempo di mezzo” in recitative style

Il brano, cantato da Rinaldo, protagonista maschile dell'opera, è collocato all'interno di una delle situazioni sceniche tipiche nell'opera tardo-settecentesca, quella di profondo tormento dell'eroe, combattuto fra l'affetto per la donna amata (in questo caso Armida) e i militari doveri della patria (qui incarnati dall'amico e compagno Ubaldo). I versi dell'aria sono indirizzati alla donna, in quel momento destinataria inconsapevole, poiché svenuta nella scena appena trascorsa. Richiamato ormai più volte dal compagno di battaglie, Rinaldo deve abbandonare Armida per tornare a combattere; i versi sono pertanto tormentati e colmi di titubanza:

Cara è vero io son tiranno
nel doverti abbandonar.
Tanto amore e tanto affanno
già mi fanno vacillar.

Ma il dover, la gloria, il Fato
la mia fede... oh Dio! non so...!
Se la lascio, io sono ingrato...
se qui resto... Ah non si può.

Giusti Dei che fiero istante
il dovermi allontanar!
Chi mai vide un core amante
tante pene a sopportar.

La tripartizione è cristallina sotto il profilo poetico, drammatico e musicale: la prima strofa inscena una tipica situazione patetica, la seconda presenta la tormentata indecisione di Rinaldo e l'ultima strofa contiene il sentenzioso commento conclusivo.

and a fast final section akin to the cabaletta in 19th century opera makes an appearance ("Caro è vero", *Armida*, Haydn)» (M. P. McClymonds, «*Aria*» cit., p. 893). Beninteso, arie dinamizzate dotate di una struttura drammaturgicamente e musicalmente ternaria non costituiscono di certo una novità: basti pensare a «D'ogni pietà mi spoglio» nel *Lucio Silla* mozartiano (1772) e ai due già discussi brani di Salieri nell'*Europa riconosciuta* (1778) (cfr. *supra*, pp. 38-41); tuttavia, l'aria di Haydn si distingue dalle altre per il suo peculiare decorso emozionale tracciato al suo interno, che rassembra da vicino quello delle ottocentesche arie tripartite in "solita forma". L'unico brano affine e coevo a quello haydniano è, semmai, l'aria di Ataliba «Il più dolce e caro pegno» del *Pizzarro nell'Indie* di Giuseppe Giordani (Firenze 1784); tra il Larghetto 2/4 in Mi bemolle e la "stretta" conclusiva vi è infatti un'autonoma sezione di transizione di sole sei battute: le prime tre (Allegro 4/4, Mi bemolle) innescano una forte accelerazione drammatica sostanziando un momento risolutivo («Ah si vada!»), ma d'improvviso tutto si arresta con un accordo di dominante della dominante con punto coronato, cui seguono tre raggelate battute in Larghetto, punteggiate da due corone, che sonorizzano una controcena lacrimosa («Ah qual momento! / Voi piangete? Oh fier tormento»), la quale funge da innesco per la conclusiva esternazione affettiva in tempo rapido. (Cfr. GIUSEPPE GIORDANI, «*Il più dolce e caro pegno*» [*Pizzarro nell'Indie*], 1784, ms. I-GI, F. ANT. SCAT. 23.1.)

Dopo la prima quartina, intonata in tempo lento e in forma *a b a b'*, subentra l'Allegro che assume qui una precisa funzione di *transizione* dinamicizzata *autonoma* ed *intermedia* fra le due esternazioni affettive statiche; l'esplicazione emozionale della prima strofa, difatti, si traduce nella reticenza della seconda quartina, di cui non viene mai ripetuto alcun verso: in tal modo l'intera sezione scorre in modo molto fluido, impreziosita da alcune improvvise "strappate" degli archi e da tratti che richiamano talvolta il registro espressivo del recitativo accompagnato. Chiude il brano un Presto 4/4 che, pur non costituendo un Allegro di rondò, possiede alcuni elementi tipici della forma sartiana: una "simil-mossa" d'avvio (*x*) ed un tema (composito *cd*) esposto due volte, che incornicia un breve episodio centrale.¹¹⁶

Cara è vero io son tiranno nel doverti abandonar. Tanto amore e tanto affanno già mi fanno vacillar.	Ma il dover, la gloria, il Fato la mia fede... oh Dio! non so...! Se la lascio, io sono ingrato... se qui resto... Ah non si può.	Giusti Dei che fiero istante il dovermi allontanar! Chi mai vide un core amante tante pene a sopportar.
2/2	4/4	4/4
Adagio	Allegro	Presto
a b a b'	t	x d' cd e cd
A	B	C

2.6.2 Struttura drammaturgica quaternaria: arie in tre o più movimenti

Nell'ultimo ventennio del XVIII secolo è possibile registrare un incremento di arie suddivise in tre o più movimenti, anche laddove i poeti fornivano un testo interamente isometrico.¹¹⁷ Il fatto che un'aria sia multisezionale non implica necessariamente che essa sia al proprio interno drammatizzata: vi sono numerose arie pluripartite in cui le diverse sezioni s'incaricano di raffigurare sonoramente i diversi affetti di volta in volta provati dal personaggio oppure di sostenere in via del tutto neutrale il decorso scenico-dialogico del brano.

Un genere distintivo di numero pluripartito, riscontrato più volte nel corso dell'ultimo quarto di secolo, è rappresentato dall'aria "eroica" multisezionale, cantata dal

¹¹⁶ FRANZ JOSEPH HAYDN, *Armida*, in *Joseph Haydn Werke*, series XXV, vol. 12 (*Armida - Drama eroico*), a cura di Wilhelm Pfannkuch, HN 5742, München, G. Henle, 1965.

¹¹⁷ A partire dall'ultima decade del Settecento saranno i poeti stessi a favorire una struttura musicale multipartita, con il sempre crescente utilizzo di arie polimetriche (cfr. P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana* cit., pp. 89-92); ciò vale, naturalmente, per l'opera di genere serio: i drammi giocosi erano da diversi decenni costellati di brani multipartiti sotto il profilo e poetico e morfologico.

protagonista maschile, interpretato dal musicista. Tale numero si inserisce in un tipo di situazione scenica ricorrente: l'aria, difatti, costituisce un veemente atto di sfida nei confronti del rivale ed è situata in prossimità dello scontro fra i due e/o vi fa riferimento sotto il profilo del lessico, sistematicamente di stampo bellico-guerresco.¹¹⁸ Questa tipologia d'aria diverrà via via più frequente, specialmente a partire dagli anni Novanta, in cui vi si aggiungerà talvolta il coro, dando luogo ad una sontuosa scena d'assieme.

Le arie eroiche multisezionali condividono tutte la stessa situazione teatrale nonché la medesima impalcatura poetica, drammatica e musicale. Si osservi, quale illustre esempio di tale struttura, l'aria di Quinto Fabio, «Ma pria ch'io rieda al campo» (II, 8), nell'omonimo dramma di Ferdinando Bertoni (Milano 1778):¹¹⁹

Ma pria ch'io rieda al Campo,
pensa ch'io son Romano;
e che d'un ferro il lampo
no, non mi dà terror.
Sposa, tu piangi? Oh Dio!
Deh tergi i vaghi rai;
che sol nel dirti addio,
vacilla il mio valor.
Padre... Signor... che affanno!
Placato alfin sarai,
empio destin tiranno!

¹¹⁸ Alcuni incipit indicativi: «Ma pria ch'io rieda al Campo» (*Quinto Fabio*); «Se tornerò nel campo» (II, 4, *L'Olimpia*, [?]-Prati, Napoli 1786); «Fa' che baleni ancora / in questa man l'acciaro» (I, 9, *Arminio*, Moretti-Bianchi, Firenze 1790); «Va' superbo, e frena intanto / quell'ardor che in sen t'inonda» (I, 10, *La Calliope*, Sografi-Nasolini, Firenze 1791); «Non conobbe altera, e forte» (II, 8, *Annibale in Torino*, Durandi-Zingarelli, Torino 1792); «Va', superbo, e pensa ormai» (I, 10, *La Rossana*, Calvi-Zingarelli, Genova 1793); «Saprai chi sono, audace» (I, 8, *Il Conte di Saldagna*, Moretti-Zingarelli, Venezia 1794). Ulteriore aria eroica multisezionale (con coro) è «Ad un fasto contumace» (*La morte di Cesare*, II, 7, Sertor-Bianchi, Venezia 1788; II, 6, Sertor-Zingarelli, Milano 1790).

¹¹⁹ Il libretto trae ispirazione dal *Lucio Papirio dittatore* di Apostolo Zeno, soggetto che riceve rinnovata linfa grazie a una serie di drammi allestiti nell'ultimo trentennio del secolo, a partire dal *Quinto Fabio* di Pasquale Anfossi (Roma 1771). L'aria di Quinto Fabio rappresenta il culmine drammatico e musicale dell'intera opera, collocato a ridosso di un improvviso cambio di scena, tanto spettacolare quanto giustificato drammaturgicamente («*al cenno di Lucio Papirio s'alzano le due ale del Padiglione, e vedesi il Campo Marzio tutto ingombrato di popolo e soldati*»); l'effetto che il numero musicale suscitava nell'animo degli spettatori è ben appurabile da una testimonianza di Susan Burney – figlia del noto storico della musica Charles – in merito ad una rappresentazione londinese del 1780, in cui il ruolo di Quinto Fabio era ricoperto dal celebre cantore evirato Gasparo Pacchierotti: «In the 2nd act he [Pacchierotti] has a Great Air, w.ch contains I believe 5 different Movements — It begins Majestically — then breaks out w.th vehemence — falls into a *Cantabile* 'Sposa, tu piangi!' &c returns I think to the first Subject, & ends as an Aria Parlante full of Passion. — 'Tis a very fine & difficult song, & Pacchierotti exerts himself it in amazingly — & is so delicious in the slow part of it that I am dying for him to have a *Cantabile* throughout, in Millico's Style» (PHILIP OLLESON, *The Journals and Letters of Susan Burney. Music and Society in the Late Eighteenth-Century England*, 2012, Farnham - Burlington, Ashgate, 2012, pp. 112-113). (Cfr. anche CURTIS PRICE - JUDITH MILHOUS - ROBERT D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, vol. I (*The King's Theatre, Haymarket 1778-1791*), Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 230-237.)

Ho cento smanie al cor.¹²⁰

Il primo movimento – corrispondente, per solito, al primo distico – è sempre un Maestoso introduttivo di poche battute che apre il brano in pompa magna, spesso con “sferzate” degli archi e diversi punti coronati, mentre la voce assume carattere fortemente declamatorio. Senza soluzione di continuità prende avvio un tempo rapido, che esaurisce il testo della prima strofa e ben raffigura l’impeto battagliero del protagonista.

La seconda unità poetica opera *sempre* uno slittamento di *focus*, virando l’attenzione sul pensiero per la donna amata, che può essere presente o meno in scena; questa sezione drammatica è *sempre* intonata in tempo ternario lento ed è contraddistinta da un carattere fortemente languido e sentimentale.¹²¹

Da ultimo, prorompe un conclusivo tempo rapido atto a sonorizzare tutta la smania e la fremente rabbia insite nell’animo dell’eroe protagonista.

Ma pria ch’io rieda al Campo, pensa ch’io son Romano;	e che d'un ferro il lampo no, non mi dà terror. Sposa, tu piangi? Oh Dio!	Deh tergi i vaghi rai; che sol nel dirti addio, vacilla il mio valor.	Padre.. Signor.. che affanno! Placato alfin sarai, empio destin tiranno! Ho cento smanie al cor.
4/4		3/4	4/4
Maestoso	Allegro	[Tempo lento]	Allegro assai
a	b c	d e	f g f
A ₁		A ₂	C

MAESTOSO 4/4		
Ma pria ch’io rieda al Campo, pensa ch’io son Romano;	a	A ₁
ALLEGRO		
e che d’un ferro il lampo no, non mi dà terror. Sposa, tu piangi? Oh Dio!	b c	
[TEMPO LENTO] 3/4		
Deh tergi i vaghi rai; che sol nel dirti addio, vacilla il mio valor.	d e	A ₂
ALLEGRO ASSAI 4/4		
Padre... Signor... che affanno! Placato alfin sarai, empio destin tiranno! Ho cento smanie al cor.	f g f	C

¹²⁰ *Quinto Fabio*, Zeno-Bertoni, Milano 1778: Bianchi, I-Bc, Lo.00515. FERDINANDO BERTONI, *Quinto Fabio*, 1778, ms. I-Pl, ATVa 8/I-II, II, cc. 60r-70v.

¹²¹ Su dieci esemplari di arie multisezionali afferenti a tale cornice drammatica, soltanto «Va, superbo, e frena intanto» nella *Calliroe* di Nasolini non possiede un tempo lento in metro ternario, bensì in 2/4.

Da questa breve descrizione è facilmente intuibile che questo tipo di aria multisezionale si differenzia fortemente dalle arie sin qui esaminate: del rondò vocale bipartito e dei brani ad esso affini, l'aria "eroica" non condivide la struttura poetica né la macrostruttura morfologica, né i caratteri motivici, né tantomeno la peculiare ripetizione dei temi.

Vi è soprattutto una differenza notevole che, sotto il profilo drammatico, diversifica l'aria multisezionale dal rondò bipartito e dall'aria multipartita ottocentesca; la struttura drammaturgicamente ternaria dell'aria eroica è infatti radicalmente diversa da quella operante all'interno del rondò: nella forma sartiana (e nell'aria multipartita ottocentesca in solita forma) la sequenza delle diverse situazioni scenico-affettive assume, perlopiù, un carattere di *causalità*: in altre parole, ogni sezione tende a innescare quella successiva; nell'aria eroica multisezionale, invece – per quanto concerne soprattutto il passaggio dal primo intrepido movimento a quello languido ternario che segue – non vi è alcun nesso causale, bensì la struttura drammaturgica assume un carattere eminentemente *paratattico*: vale a dire che le sezioni sono semplicemente accostate, giustapposte l'una all'altra, senza quei rapporti di causa-effetto che regolano le tensioni e distensioni drammatiche presenti nella forma-rondò. Il mutamento scenico, lo scarto drammatico, dunque, non è presente, o quantomeno non è visibile.

I tratti distintivi dell'aria eroica multisezionale tardo-settecentesca sembrerebbero piuttosto prefigurare quelli di certe arie rossiniane in quattro tempi – in particolare l'aria quadripartita del tenore – i cui caratteri drammaturgici sono stati esaurientemente sviscerati da Saverio Lamacchia:

Nelle opere di Rossini c'è un modello tipico d'aria quadripartita, ricorrente soprattutto per un dato tipo di cantante in una data situazione drammatica. Fra le tante, spiccano certe arie composte per il tenore Andrea Nozzari [...]. Lo schema drammatico-musicale che le accomuna mette in risalto la duplice disposizione sentimentale del valoroso guerriero (gesto perentorio del tempo d'attacco) ch'è anche un amante appassionato (intenerimento sentimentale dell'adagio, indotto ora dal pensiero rivolto alla donna amata, ora dalla sua viva presenza). *La peripezia che innesca l'adagio dopo il tempo d'attacco è tutta interiore* [...]. Essa segna talvolta il passaggio da un atteggiamento pubblico (allocuzione rivolta ai presenti in scena) ad un ripiegamento su di sé (introspezione, con frequente "fuga di notizie" verso lo spettatore, per così dire scavalcando la cornice della finzione teatrale), mentre sarà quasi sempre l'intervento del coro nel tempo di mezzo a motivare lo scatto della cabaletta: proprio come per il duetto e l'aria tripartita.¹²²

¹²² SAVERIO LAMACCHIA, "Solita forma" del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento, «Il saggiautore musicale», VI, 1999, pp. 119-144: 128 (corsivo mio).

Si osservi il raffronto fra i due brani seguenti:

	<i>ANNIBALE IN TORINO</i> , DURANDI-ZINGARELLI, 1792 ¹²³	<i>RICCIARDO E ZORAIDE</i> , BERIO-ROSSINI, 1818 ¹²⁴	
	Atto secondo Scena IX <u><i>Veduta al meriggio della città di Torino assediata dai Cartaginesi, nell'atto dell'assalto</i></u> [Scena di battaglia] Scena VIII <u><i>Padiglione d'Annibale</i></u> <i>Annibale e Jassarte</i> [Recitativo]	Atto primo Scena I <u><i>Piazza fuori dal recinto della città di Duncala, capitale della Nubia</i></u> <i>Coro di soldai e popolo. Marcia militare; sfilano intanto le truppe vittoriose allo spuntare dell'aurora. Agorante</i> [Coro] [Recitativo]	
	MAESTOSO 2/2, Si bemolle	MARZIALE 4/4, Fa	
Veemenza	Non conobbe altera, e forte mai quest'alma un vil timore: andrà lieta in faccia a morte sulle scorte dell'onor.	Minacci pur: disprezzo quel suo furore insano; con questa invitta mano di lui trionferò.	TDA
	ANDANTE 3/4, Mi bemolle	ANDANTINO 6/8, La bemolle	
Passione	Del mio ben sembianze amate, del mio ben luci amorse. un istante allontanate le lusinghe dell'amor.	Sul trono, a suo dispetto, tutti i trionfi miei coronerà colei, che il core m'involò.	C
	ALLEGRO 4/4, Si bemolle	ALLEGRO 4/4, Do → Fa	
Azione	(<i>Si sentono le trombe</i>) Ma che ascolto...? Il suono è questo delle trombe bellicose, che fan eco al mio valor.	CORO Sì, con quel serto istesso, che offrirti è a noi concesso, che amor per te formò.	TDM
Vivezza	Sì; sarò sempre l'istesso condottiero, e vincitor.	Or di regnar per voi tutta la gioia io sento. E tanto è il mio contento, ch'esprimerlo non so.	S

¹²³ *Annibale in Torino*, Durandi-Zingarelli, Torino 1792: Derossi, I-Bc, Lo.05648. NICCOLÒ ANTONIO ZINGARELLI, *Annibale in Torino*, 1792, ms. autografo I-Mr, PART04548. Si tratta, peraltro, dell'unico esempio di aria eroica tardo-settecentesca destinata al tenore.

¹²⁴ *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di Marco Beghelli e Nicola Gallino, Milano, Garzanti, 1991. GIOACHINO ROSSINI, *Ricciardo e Zoraide: drama in two acts, A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Philip Gossett*, New York - London, Garland, 1980 («Early romantic opera», n. 10). Di medesima fattura si presenta la Cavatina di Rodrigo, «Eccomi a voi, miei prodi», ne *La donna del lago* (allestita a Napoli nel 1819 su libretto di Andrea Leone Tottola); in quel caso il cantabile è un Andante con moto in 2/4 che però prevede un accompagnamento terzinato ai violini secondi: il carattere ternario rimane, dunque, presente (cfr. GIOACHINO ROSSINI, *La donna del lago*, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, sezione I, vol. 29 (*La donna del lago: melodramma in due atti*), a cura di H. Colin Slim, Pesaro, Fondazione Rossini, 1990). (Cfr. anche S. LAMACCHIA, «Solita forma» del duetto cit., pp. 128-136, in particolare pp. 128-130.)

Tenendo in conto tutti i caratteri di divergenza stilistici e formali fra i due esemplari, si può nondimeno affermare che le due tipologie di aria condividono la cornice guerresca, la medesima sequenza morfologica e la stessa impostazione *paratattica*, poiché, tanto in Rossini quanto in Zingarelli, non è presente un nesso di causalità fra il primo e il secondo movimento; i due tempi dipingono di certo due diversi affetti, tuttavia lo scarto drammatico fra di essi non viene affatto esplicitato. La “molla” che fa scattare l’Adagio non si trova *nel* tempo d’attacco, ma “*al termine*” del tempo d’attacco e “*prima*” del cantabile, ossia in quello spazio del tutto virtuale sostanziato dagli istanti di silenzio fra i due movimenti; il mutamento drammatico, pertanto, non è in alcun modo materializzato: è direttamente percepibile ai sensi soltanto la sua diretta e subitanea conseguenza, ossia il cantabile passionale.

Verrebbe da chiedersi, a questo punto, quanto il cantabile sia giustificato drammaturgicamente; in altre parole: lo slittamento di focus insito nei versi è *di per sé* giustificato drammaturgicamente e realizzato conseguentemente in un languido movimento lento *oppure* la quartina amorosa è dettata primariamente da esigenze ormai consolidate di forma musicale? La risposta, com’è ovvio, non è univoca: dipenderà, di volta in volta, dalla singola situazione drammatica.

Beninteso, con l’accostare un’aria quadripartita rossiniana ad una tipologia d’aria tardo-settecentesca di per sé *non drammatizzata*, non si vuole affatto mettere in discussione la sua afferenza al ben noto modello morfologico ottocentesco: nel contesto della cavatina rossiniana «la “solita forma” è comunque drammaticamente motivata», poiché in essa permane «il dato essenziale – immancabile», ossia «il mutamento dell’affetto fra tempo d’attacco e adagio, correlativo al mutamento del carattere musicale».¹²⁵ Ciò che qui si vuol mettere in evidenza è che le affinità fra aria eroica multisezionale e aria quadripartita rossiniana paiono maggiori rispetto a quelle sussistenti fra l’una o l’altra forma e il rondò sartiano, da cui deriva l’aria tripartita ottocentesca. La solita forma dell’aria potrebbe dunque avere origine da molteplici antecedenti, o quantomeno da due modelli parimenti codificati, ma disgiunti e diversi fra loro; seppur costituendo una diversa declinazione della stessa tacita impalcatura modulare, l’aria in quattro tempi rossiniana, dunque, potrebbe essere il frutto di una diversa linea genetica

¹²⁵ S. LAMACCHIA, “*Solita forma*” del duetto cit., pp. 143-144.

rispetto all'aria tripartita, derivando, rispettivamente, l'una dall'aria eroica multisezionale, l'altra dal rondò vocale bipartito.

Chiaramente, l'aria eroica tardo-settecentesca può essere passibile anch'essa di diverse dinamicizzazioni, al pari del rondò: basti soltanto far cenno qui ad un'altra intonazione del brano tratto dal *Quinto Fabio*: brano che contiene, del resto, un'evidente controcena lacrimosa al v. 5 («Sposa, tu piangi? Oh Dio!»).

Nella versione musicata da Cherubini (II, 9, Roma 1783),¹²⁶ difatti, l'azione scenica è maggiormente evidenziata, tramite un evidente prosciugamento del tessuto ritmico-orchestrale; ad essa segue il consueto Largo in 3/4, dacché la macrostruttura del brano è identica a quella di Bertoni; qui, nondimeno, è la più marcata realizzazione musicale della controcena ad innescare il compassionevole tempo lento. Il Largo, per di più, si conclude con tre battute, contenenti tre corone, che segnano in maniera vibrante le parole «Amico... ohimè... che affanno» – ben più incisive dell'espressione «Padre... Signor... oh Dio...!» presente in Bertoni – transitando dalla dominante della dominante per poi fermarsi sul quinto grado, alimentando l'attesa della concitata “stretta” conclusiva.¹²⁷

L'intonazione di Cherubini delinea, insomma, un'aria multisezionale dotata di due brevissimi momenti dinamici di transizione, che fungono da preludio alle conseguenti esternazioni affettive: la prima innescata da un evento esogeno («Sposa, tu piangi? Oh Dio!»), la seconda da una peripezia endogena («Ohimè che affanno»).

¹²⁶ *Il Quinto Fabio [2a ver.]*, Zeno-Cherubini, Roma 1783: Cannetti, I-Bc, Lo.00983. LUIGI CHERUBINI, «Ma pria ch'io rieda al campo», 1783 Argentina, Scena ed Aria del Sig.r Luigi Cherubini [*Il Quinto Fabio*], 1783, ms. I-Raf, 1.A.4. in *Arie serie 4*, cc. 141v-150r.

¹²⁷ Una simile impostazione drammaturgico-musicale è presente nell'aria «Se tornerò nel campo» (II, 4, *L'Olimpia*, [?]-Prati, Napoli 1786).

MAESTOSO 4/4		
Ma pria ch'io rieda al Campo, pensa ch'io son Romano;	a	A ₁
ALLEGRO		
e che d'un ferro il lampo no, non mi dà terror.	b	
Sposa, tu piangi? Oh Dio!	c	B₁
LARGO 3/4		
Serena i vaghi rai; che sol nel dirti addio, vacilla il mio valor.	d	A ₂
Amico... ohimè... che affanno!	e	B₂
ALLEGRO ASSAI 4/4		
Placato alfin sarai, empio destin tiranno! Ho cento smanie al cor.	f g f	C

2.6.3 Arie d'eccezione con doppia stretta

Si vuole concludere la presente rassegna con due esempi di arie pluripartite drammatizzate dal peculiare tragitto situazionale, focalizzando l'attenzione sulle modalità con cui l'azione scenica e/o dialogica modella il decorso drammatico e con cui il linguaggio musicale dà vita a tali tracciati metamorfici.

I due brani possono essere ricondotti ad un modesto gruppo eterogeneo di arie molto diverse fra loro, accomunate unicamente dal fatto di possedere una dinamicizzazione che *segue* una raggiunta e mutata posizione affettiva statica ed iscritte dunque in una struttura drammaturgica di questo tipo:

A C₁ B C₂

oppure dotate di una *doppia dinamicizzazione*, se ve n'è una precedente alla prima stretta:

A **B₁** C₁ **B₂** C₂.

Il primo esemplare di cui si vuole qui far cenno è, invero, un rondò, seppur alquanto atipico, ossia «In qual barbaro momento» (III, 5) contenuto nel celebre *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti (Venezia 1781):¹²⁸ ambientato in una «Stanza lugubre destinata al supplizio di Sabino» e collocato alla penultima scena del dramma, appena prima dello scioglimento finale, costituisce il culmine drammatico dell'opera.¹²⁹

La scena quarta principia col “suono di una marcia lugubre” (Do minore) su cui i custodi scortano Sabino presso il luogo del supplizio; l'intera scena operistica è musicata per mezzo di un tetro recitativo accompagnato. Dopo un monologo colmo di *pathos*, mentre Sabino sta alfine per incamminarsi, esce in scena l'amata Epponina – costretta a presenziare alla morte dello sposo per volere di Tito, che da lei è stato rifiutato – per porgere l'estremo addio all'amato; Epponina si strugge nell'assistere impotente alla condanna di Sabino, ma quest'ultimo tenta di rincuorarla («... Eh di costanza / vero spirito riaccenda i nostri petti, / un passaggio è la morte ...»), dopodiché, al termine del recitativo, inizia il rondò.

Il testo poetico è composto da tre quartine di ottonari, di cui l'ultima contenente un'azione dialogica (vv. 9-10, di cui il primo diviso in due emistichi) e una “stretta” da cantare *a 2* (vv. 11-12):

S.	In qual barbaro momento io ti do l'estremo addio! Per le vene il sangue mio scorrer sento con orror. Ma di Lete in sulle sponde ti precedo, amato bene: finiran le nostre pene, la saremo felici ognor.
E.	Già mi lasci?
S.	Sì, che vuoi?
E.	Se m'attendi... vengo anch'io.
<i>a 2</i>	(Eh si compia il fato rio (Si dia fine al mio dolor.

Il rondò propriamente detto vede dunque musicate soltanto le prime due quartine: la prima funge da tema iniziale, la seconda da episodio contrastante in tempo lento, il quale

¹²⁸ «L'insolita disposizione di 'In qual barbaro momento' (3 quartine isometriche, di cui però l'ultima condivisa alla pari con altro personaggio) dà luogo a un rondò Adagio-Allegro (ABA-CdCeC') suggellato da una coda a 2» (P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana* cit., p. 87).

¹²⁹ *Giulio Sabino*, Giovannini-Sarti, Venezia 1781: Fenzo, I-Bc, Lo.05062. GIUSEPPE SARTI, *Giulio Sabino*, 1781, ms. I-Nc, 31.3.21, cc. 183v-190v.

possiede una tipica struttura *a b a b'*;¹³⁰ la cabaletta di Sabino, difatti – non potendo essere musicata sui versi 9-12 – è intonata sui vv. 7-8 («Finiran le nostre pene, / la saremo felici ognor»), che vengono esposti per tre volte, inframezzati dai consueti due episodi contrastanti che impiegano precedenti membri (interpolazioni rispettivamente dai vv. 4-5 e 2).

Il rondò può dirsi così completo con l'utilizzo dei primi otto versi ed una compiuta e standardizzata strutturazione musicale: *a b a b' | z y z w z'*.

Successivamente – dopo l'ultimo addio esternato nel secondo episodio contrastante («Ah ben mio / prendi l'estremo addio / addio / mio bene / ah!») e dopo l'ultima esposizione della cabaletta – una battuta, caratterizzata da un'ascesa di semicrome ai violini secondi, favorisce l'irruzione subitanea e improvvisa di un raggelante recitativo accompagnato (segnalato esplicitamente in partitura), aperto da una dominante della dominante, su cui Epponina arresta Sabino: «Già mi lasci?»; l'uomo le risponde su un accordo di dominante: «Sì, che vuoi?».

A questo punto prende forma il momento cruciale e catalizzatore di tutta l'opera, che muterà radicalmente il decorso narrativo del dramma, permettendo lo scioglimento finale: Epponina risolve definitivamente e decide di morire insieme all'amato Sabino.

Il momento drammatico – tre battute in tempo Andante – è fortemente evidenziato tramite il procedere stentato degli archi soli, l'armonia ancorata alla dominante e il morbido profilo vocale discendente di Epponina («Se m'attendi... vengo anch'io»); sarà proprio questa eroica decisione della donna a far commuovere Tito che pertanto, alla scena seguente – l'ultima del dramma – perdonerà i due giovani, rendendo loro la vita.

Alla presa di posizione di Epponina fa seguito un punto coronato ed una stretta intonata *a 2* in Presto 2/2, in cui i due amanti, cantando senza sosta per terze parallele, si mostrano inscindibili mentre vanno, risoluti, incontro al proprio destino.

Il brano, dunque, può essere considerato come un rondò bipartito *non* drammatizzato al suo interno a cui segue una breve ma capitale dinamicizzazione che innesca una seconda stretta conclusiva.

¹³⁰ La sezione *b'* è costituita da sole sei battute che non assumono i consueti caratteri drammatico-musicali dei segmenti di transizione intermedi.

In qual barbaro momento io ti do l'estremo addio! Per le vene il sangue mio scorrer sento con orror. Ma di Lete in sulle sponde ti precedo, amato bene: finiran le nostre pene, la sareem felici ognor.	Finiran le nostre pene, la sareem felici ognor.	E. Già mi lasci? S. Si, che vuoi?	Eh si compia il fato rio si dia fine al mio dolor.
		E. Se m'attendi... vengo anch'io	
2/2	4/4	4/4	2/2
Largo	Allegro	Recitativo – Andante	Presto
a b a b'	z y z w z'	r t	s s'
A	C ₁	B	C ₂

Il secondo esempio di aria multipartita dinamicizzata fa parte di un'altra celebre opera tardo-settecentesca: il *Pirro* di De Gamerra e Paisiello (Napoli 1787).¹³¹ Il dramma vanta il primato di figurare tra le prime opere serie a contenere introduzione e finali d'atto multisezionali, mutuati dal repertorio buffo, ov'erano acclimatati ormai da decenni.¹³²

Il brano in questione è l'aria di Pirro «Cara, negli occhi tuoi» (II, 9), la cui eccezionalità è attestata anche da Paisiello stesso, in una sua nota autobiografica:

On y remarque une scène où le principal personnage, exécutant un monologue, est surpris par des soldats qui arrivent au son d'une marche militaire, laquelle s'accorde avec le chant de l'acteur; scène qui depuis a servi de modèle à un grand nombre de compositeurs.¹³³

¹³¹ Per una panoramica del contesto produttivo e culturale entro cui era immerso il dramma per musica napoletano nell'ultimo ventennio del XVIII secolo, cfr. LORENZO MATTEI, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 75-138: 103-112.

¹³² «De Gamerra mette effettivamente in atto nel *Pirro* una radicale drammatizzazione delle forme chiuse, che, anche quando permangono tradizionali, si mostrano tuttavia straordinariamente permeabili all'azione scenica» (RAFFAELE MELLACE, *Teoria e prassi del melodramma*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli* cit., pp. 413-454: 451). Ranieri de' Calzabigi – dapprima sostenitore delle idee di De Gamerra – deplorava una simile commistione con il genere buffo; De Gamerra rivendicava invece di aver scosso «il giogo di certe leggi [basate sulla] pura convenzione» («Protesta dell'autore» in *Pirro*, De Gamerra-Paisiello, Napoli 1787: Flauto, I-Bc, Lo.03868, citata anche in P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana* cit., pp. 83-84). L'autore del *Pirro* aveva altresì tentato simili approcci a partire già dal *Sismano nel Mogol* messo in musica, a Milano nel 1773, dallo stesso Paisiello (cfr. *Ibid.*). Per quanto concerne il numero introduttivo, cfr. anche LORENZO MATTEI, *Prime forme di una «proemiale cerimonia»*. *Sull'Introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, «Il saggiautore musicale», XIV, n. 2, 2007, pp. 259-304: 260-264.

¹³³ «Vi è una scena in cui il protagonista, intento in un monologo, viene sorpreso da alcuni soldati che arrivano al suono di una marcia militare, che si coniuga con l'aria dell'attore; una scena che da allora ha funto da modello per un gran numero di compositori» (in ALEXANDRE E. CHORON - FRANÇOIS J.-M. FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, vol. II, Paris, Valade-Lenormant, 1811, p. 114, traduzione mia; cfr. MICHAEL F. ROBINSON, *Giovanni Paisiello: a thematic catalogue of his works*, vol. I (*Dramatic works*), Stuyvesant (NY), Pendragon, 1991, p. 396). Per una rapida panoramica dell'aria cfr. anche ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998 («Storia dello spettacolo. Saggi», n. 2), pp. 74-76.

La volontà di creare un prodotto artistico “nuovo” era sentita decisamente tanto dal poeta quanto dal compositore:

L’Autore del presente dramma si crede dunque giustificato, se nel suo disegno ha voluto scostarsi alquanto dall’uniformità dei piani delle opere musicali, senza pretendere di biasimare le celebri produzioni drammatiche degli altri scrittori, che onorano la nostra Italia. Il conosciuto Maestro che ha egli al fianco, s’è accinto a secondare, e colorire il suo lavoro con quell’entusiasmo che caratterizza il genio, e che lo solleva dalla mediocrità.¹³⁴

L’aria è ambientata nel mezzo di un sontuoso colonnato, con una veduta, in lontananza, dell’accampamento greco. Pirro, re d’Epiro, è solo in scena, incapace di risolvere in merito al destino della principessa troiana, l’amata Polissena: ossia se essa debba essere condannata quale vittima sacrificale oppure sopravvivere; la donna giunge in scena e attende serena il proprio destino: dopo essersi rassegnata imbraccia un pugnale nell’atto di ferirsi, ma Pirro la blocca e cede all’amore per Polissena: vivrà, anche se ciò significherebbe, per Pirro, scontrarsi con Ulisse e l’intera Grecia; il sovrano rasserena la giovane, dopodiché ha inizio il brano.

L’aria esibisce una complessa e ricchissima azione scenica muta – minutamente descritta dalle didascalie del libretto – che interrompe di netto il decorso di quella che pareva essere una tipica, amorosa situazione statica:

Cara, negli occhi tuoi
si pasce il mio desire;
per te saprò morire,
saprò... ma chi s’avanza?
*(Facendo alcuni passi, e
osservando Ulisse che s’inoltra
lentamente col seguito)*
Ulisse...! Ah non temere;

È interessante evidenziare come De Gamerra avesse “preparato” la concreta attuazione materiale della pantomima, “dirigendo” gli attori e le masse sotto il profilo scenico, per mezzo di altre didascalie disseminate nel corso della scena.

¹³⁴ «Protesta dell’autore» in *Pirro* cit., p. VI. «De Gamerra aveva maturato già dai tempi del suo servizio presso il Teatro Ducale di Milano una propria concezione di melodramma riformato che, pur procedendo per strade affatto autonome, alla riforma calzabigiana era forse debitore per quanto riguarda la necessità di una stretta collaborazione fra musicista e poeta in visione di uno spettacolo coerente e unitario» (A. CHEGAI, *L’esilio di Metastasio* cit., p. 74).

Al principio del recitativo di Pirro, infatti («Qual mi sorprende, e agghiaccia»), il poeta appone in nota a piè di pagina una dettagliata indicazione scenica:

Verso la metà di questa scena Ulisse seguito da Eleno comparir dee nell'accampamento per unire un corpo di Truppe con tutt'i Generali di Terra, e di mare. Il che succederà in distanza a vista.

E più avanti, mentre Polissena tenta di ferirsi, De Gamerra scrive ancora in nota:

Ulisse si avvanza lentamente coi Generali, e col corpo di Truppe, ch'egli conduce, unitamente agli altri Attori accompagnati dai Principi, e dai Capi della Tribù. Darete di tanto in tanto comparisce smanioso da varie parti della Scena.

Dopo l'iniziale esternazione amorosa di Pirro nei confronti di Polissena, sembra giungere qualcuno: è Ulisse con il suo seguito. Pirro torna dalla donna per rassicurarla, nel frattempo Ulisse si avvicina lentamente a Pirro, ma questi gli si pone innanzi intimandogli di partire; l'itacense indica Polissena poiché deve essere sacrificata, Pirro fermamente si rifiuta e ritorna dall'amata per rasserenarla; dopodiché Ulisse tenta di impadronirsi di Polissena, ma Pirro lo blocca e gli rivolge un'ultima rovente quartina.

In che modo il testo musicale si rapporta a tale complessa impalcatura scenica? Reclamerà il suo "peso estetico" modellando il decorso drammaturgico in base alle proprie forme ed esigenze musicali, dando luogo a sezioni puramente intracettive, oppure aderirà all'agire scenico?

	LARGO 3/4 Sol	
Cara, negli occhi tuoi si pasce il mio desire; per te saprò morire, saprò...		A
	MARCIA: MODERATO 2/4 [Fiati soli]	
ma chi s'avanza?	Pirro si sposta per osservare	B ₁
	Vede Ulisse che s'inoltra lentamente col seguito	
Ulisse...!		
	Ritorna frettoloso e con vivo trasporto da Polissena	
Ah non temere; Fra noi trovi il piacere, e frema il traditor.		
	Ulisse si avvicina a Pirro [Gli archi tornano a suonare]	
Parti...		
	Ulisse, indicando Polissena, ordina a Pirro di ucciderla sul sepolcro di Achille	
Lo spero invano; vivrà per tuo dispetto;		
	LARGO 3/4	
	Pirro ritorna al fianco di Polissena più affettuoso	C ₁
io t'offro in questo petto lo sposo, il difensor.	Pirro si rivolge a Polissena	
	ALLEGRO MODERATO 2/4	
	Ulisse tenta di impadronirsi di Polissena	B ₂
Tant'osi? Arrestati;		C ₂
	<i>("In conseguenza dei sentimenti di Pirro, tutti gli Attori animeranno il quadro coi colori della propria passione")</i>	
tu solo, o perfido, sarai la vittima d'un implacabile giusto furor.	Pirro si rivolge ad Ulisse.	
Io t'offro in questo petto lo sposo, il difensor. Tu solo, sarai sarai la vittima d'un implacabile giusto furor.	[Temi finali] Pirro si rivolge alternatamente a Polissena e ad Ulisse	

L'aria ha inizio con un tempo lento (Largo 3/4 in Sol) su cui Pirro esterna a Polissena il proprio affetto; tutto viene troncato di netto con l'improvvisa inserzione di una marcia, che dà avvio alla sezione cinetica: Ulisse si sta avvicinando con i soldati, Pirro ritorna da Polissena per rassicurarla. Giova sottolineare che tale sezione drammatizzata è vieppiù evidenziata da Paisiello tramite la scrittura orchestrale: viene difatti prescritto in partitura che la marcia "si eseguisce da sopra il teatro", si tratta dunque di musica in scena; non appena si sente la marcia, infatti, gli archi smettono di suonare e taceranno per la durata dell'intera sezione, compreso il momento in cui Pirro rassicura Polissena, poiché il loro

“dialogo” è supportato ancora da musica in scena; di converso, non appena Pirro smette di rivolgersi a Polissena, gli archi tornano a suonare e Ulisse è già lì, presente al centro della scena: il mutamento nel livello orchestrale modifica il punto di vista, cangia la prospettiva scenica e accompagna l’azione drammatica. Dopo essersi avvicinato a Pirro, Ulisse gli indica Polissena, intimandogli di ucciderla, ma Pirro si rifiuta e invita nuovamente Ulisse a partire. Una volta tenuto il Laerziade momentaneamente a bada, Pirro si dedica a Polissena tentando di rassicurarla, esternandole il proprio affetto, ed è proprio in coincidenza di questa esternazione amorevole che Paisiello colloca un mutamento agogico, predisponendo una nuova sezione, in tempo Largo 3/4. Si viene così a creare una sorta di “sospensione scenica”, in cui il tempo della rappresentazione continua a scorrere per i due innamorati, ma si congela per i soldati greci. A riprova di ciò, l’Allegro moderato in 2/4 attacca subitaneamente proprio perché Ulisse tenta di impadronirsi di Polissena («Tant’osi?»): il dettato musicale è dunque intimamente legato al dipanarsi dell’azione scenico-teatrale. Prende avvio così l’ultimo movimento, aperto da una sezione “cinetico-dialogica” in cui Pirro arresta definitivamente Ulisse e rassicura la donna amata. A questo punto, dopo una corona, viene esposto l’unico motivo che può considerarsi quasi come tema principale – non si può beninteso parlare di cabaletta, dal momento che l’aria, evidentemente, non è un rondò. Il tema riprende gli amorosi versi rivolti alla donna già intonati nel Largo in 3/4 e ad esso segue subito un’altra frase musicale, ora rivolta ad Ulisse, che funge da “prosecuzione contrastante” del tema; l’aria si conclude con la ripetizione dei due membri, che induce Pirro a rivolgersi alternatamente all’amata e all’eroe.¹³⁵

¹³⁵ Soltanto alla conclusione del brano, la musica sembra tendere di più al versante estetico. A fasi alterne procede invece l’intonazione della stessa aria da parte di Zingarelli (*Pirro, re di Epiro*, Milano 1791): analogamente alla versione di Paisiello, il brano inizia con un movimento lento (Andante 2/4, Si bemolle), interrotto da una marcia; anche qui l’arrivo del guerriero coincide con il ritorno di tutta l’orchestra (musica di scena fiaticca = azione prossemica; musica orchestrale = scambio interpersonale) e il gesto stesso di Ulisse che intima a Pirro di uccidere Polissena è magnificamente evidenziato da una breve scala ascendente di semicrome ai violini. Nella versione di Zingarelli, però, a questo punto, non subentra alcun movimento lento: lo scambio dialogico in cui Pirro si rivolge alternatamente a Ulisse e Polissena è realizzato all’interno dell’Allegro stesso con le frasi amorevoli utilizzate come “micro-tema” esposto tre volte e quelle minacciose utilizzate come “ponti”; l’intera sezione si trova così a mezza via fra l’aver un carattere referenziale e averne uno puramente poetico (le ripetizioni rivolte a Polissena). Una volta effettuato, da parte di Ulisse, il tentativo di rapire la donna, il movimento si chiude alla dominante con due corone ed inizia un Allegro assai con le consuete minacce rivolte a Ulisse; poi però, in concomitanza delle frasi rivolte a Polissena («Io t’offro in questo petto ...») vengono intonate, in maniera alquanto inverosimile, delle interpolazioni dinamiche indirizzate ad Ulisse («Parti», «Arrestati!»): se si desse per buono il carattere referenziale di queste minacce, l’interprete di Pirro dovrebbe a più riprese voltare il capo di qua e di là, o quantomeno si dovrebbe tentare di attuare delle soluzioni gestuali per giustificare

2.7 *Pertichini*

I pertichini costituiscono un notevole meccanismo di dinamicizzazione drammatica all'interno del numero musicale tardo-settecentesco. Con il termine "pertichino" si intende quella funzione che un personaggio assume nel momento in cui si inserisce, col proprio canto, all'interno di un numero musicale di cui altri personaggi sono i principali titolari. L'etimo sembra risalire ad un'area semantica ippica: "pertichino" sarebbe quel terzo cavallo che i conducenti delle carrozze attaccavano alla barra anteriore del mezzo di trasporto, per aiutare gli altri due cavalli ad affrontare una salita;¹³⁶ allo stesso modo, il pertichino operistico aiuta, traina, sospinge il cantante o i cantanti principali nel corso del numero musicale.¹³⁷ Nel melodramma ottocentesco i pertichini rivestono non di rado un ruolo di confidente del/della protagonista;¹³⁸ per tale motivo l'accezione di pertichino è stata spesso accostata a quella di personaggio secondario, ma questo non necessariamente corrisponde alla realtà fattuale; al contrario, nel tardo Settecento è vero esattamente l'opposto: a fungere da pertichini sono sempre i coprotagonisti, dunque l'amante e/o il rivale.

Tale dispositivo non ha origine nel tardo Settecento: se ne è già messo in luce un esempio, presente nell'*Ifigenia in Tauride* di Verazi-de Majo (Mannheim 1764), in cui, nel duetto fra Oreste e Pilade, i due uomini si rivolgono supplichevoli alla protagonista presente in scena, la quale si rifiuta di ascoltarli esternando il suo turbamento tramite l'inserito di un verso cantato, innescando così la reazione degli uomini, realizzata in uno "stretto" conclusivo "a due".¹³⁹ Tuttavia si tratta questo di un raro caso isolato: soltanto a partire dall'ultimo ventennio del secolo i pertichini cominceranno ad apparire, in maniera

drammaturgicamente la presenza di queste interpolazioni. Segue uno stretto puramente intracettivo in cui l'invettiva contro Ulisse viene reiterata con l'aggiunta di ornamentazioni vocali. (Cfr. NICCOLÒ ANTONIO ZINGARELLI, *Pirro*, 1791, ms. I-Nc, 32.3.3-4, II, cc. 112r-127r.)

¹³⁶ Cfr. MARCO BEGHELLI, *Il lessico melodrammatico di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004 («Historiae Musicae Cultores», n. 106), pp. 27-37: 34-37.

¹³⁷ Più incerta sembra essere la tradizionale etimologia secondo cui il termine deriverebbe da "pertica", col significato di personaggio che fa da "palo", a sostegno del decorso drammatico (Cfr. *Ibid.*, p. 36).

¹³⁸ «Nell'aria operistica il personaggio è solo con sé stesso (o in compagnia d'un confidente – un "pertichino" – ch'è soltanto un altro "io" esteriorizzato): [...] nella tragedia classica [...] proprio come nell'opera in musica, il personaggio primario è accompagnato per solito da un confidente il quale, più che agire in proprio, dà voce a una parte dei sentimenti che agitano l'interlocutore, o esplicita motivi che costui tenta di celare a sé stesso» (C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana* cit., pp. 84-85).

¹³⁹ Cfr. *supra*, pp. 36-37.

continuativa, seppur infrequente, all'interno dei numeri musicali, acclimatandosi pressoché esclusivamente nei rondò bipartiti.¹⁴⁰

L'introduzione di pertichini sembra trovare un primo terreno fertile all'interno dei drammi aventi come soggetto la storia tassesca di Armida; in seguito ad alcune fortunate produzioni viennesi, basate sull'annoso libretto di Quinault per Lully, si assiste, difatti, ad un rifiorire della popolarità di *Armida* sulle scene italiane;¹⁴¹ a partire quanto meno dalla versione realizzata da Marco Coltellini e intonata da Giuseppe Scarlatti prima (1766) e da Antonio Salieri poi (1771), tali "cavallereschi" drammi per musica sono stati, negli anni Settanta e Ottanta del secolo, collettori di azioni sceniche più o meno dinamiche, quali pantomime, balli drammatizzati, svenimenti e violenti contrasti fra personaggi.¹⁴² Nella produzione teatrale italiana di fine secolo possono distinguersi due diversi filoni librettistici relativi al soggetto di Armida: l'uno riconducibile al dramma di Durandi (Anfossi, Torino 1770; Manfredini, Bologna 1770; Sacchini, Milano 1772), l'altro a quello di De Rogatis (*Armida abbandonata*, Jommelli, Napoli 1770). L'anonimo poeta teatrale incaricato di stendere i versi per l'*Armida* di Gazzaniga, allestita a Roma nel 1773, combinò i due precedenti libretti fornendo la base drammatica da cui avrebbero attinto tutti i successivi compositori nell'atto di musicare l'opera basata sul soggetto tassesco, tra cui Tozzi (*Rinaldo*, Venezia 1775), Mortellari (Modena 1776; *Armida abbandonata*, Firenze 1785), Bertoni (Venezia 1780), Cherubini (Firenze 1782) e Haydn (Eszterháza, 1784).¹⁴³

Fra i *topoi* drammaturgici che spesso ricorrono vi è la scena di acceso tormento interiore di Rinaldo, diviso fra l'affetto per l'amata Armida e i bellici doveri patriottici incarnati da Ubaldo, suo compagno di battaglie. Una tale concitazione scenica ha fortemente favorito la formazione non solo di arie di Rinaldo con inserti dell'uno o

¹⁴⁰ Il primo esempio di rondò vocale contenente un pertichino è da ritenersi, con tutta probabilità, il brano di Mitridate «Care luci, amati rai» (II, 14) nell'*Attalo, re di Bitinia* di Ferdinando Casorri e Felice Alessandri (Firenze 1780), già discusso in questa sede (cfr. *supra*, pp. 114-116).

¹⁴¹ Per un illuminante quadro d'insieme delle opere su soggetto tassesco a fine Settecento, cfr. MARITA P. McCLYMONDS, *Haydn and his Contemporaries: "Armida abbandonata"*, in *Joseph Haydn: Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress* (Wien, 5-12 settembre 1982), a cura di Eva Badura-Skoda, München, Henle, 1986, pp. 325-332.

¹⁴² Particolarmente degno di nota dal punto di vista drammatico è il testo di Coltellini, che contiene numeri dal carattere ambiguo e polimetrico; considerevole è anche l'intonazione di Mortellari, specialmente l'aria di Rinaldo, «Dei pietosi in tal cimento» (III, 1), di cui si è già discusso (cfr. *supra*, p. 77).

¹⁴³ Cfr. M. P. McCLYMONDS, *Haydn and his Contemporaries* cit., p. 328.

dell'altro personaggio, ma anche di peculiari *scene "a tre"*, colme di tensione, che diverranno via via più frequenti alla fine del secolo.

Se ne può osservare un esempio nel rondò di Rinaldo «Sì mia speme, Idolo mio» (II, 10) nell'*Armida abbandonata* di Bertoni.¹⁴⁴ Il tempo lento con cui si avvia il brano ben si attaglia al patetismo della situazione: costretto da Ubaldo a partire per combattere al suo fianco, Rinaldo deve dire addio alla sua Armida; è proprio l'amico, dopo le prime due quartine, ad avviare la sezione dialogica, tramite il verso «Ma mi segui, o parto solo», che diverrà un costrutto standardizzato nei successivi rondò "di congedo". La sezione che contiene i pertichini presenta un netto cambio di scrittura orchestrale, con pulsazioni in crome dei bassi e una discreta oscillazione tonale; il dettato musicale raggiunge il momento di massima tensione proprio in concomitanza del verso di Ubaldo, tramite una scansione giambica degli archi e un passaggio alla relativa minore. Dopo le rassicurazioni di Rinaldo («Non sdegnarti: eccomi a te...») è l'intervento di Armida a frenarne la partenza; tali pressioni bilaterali conducono al *climax* drammatico che mostra tutta la titubanza di Rinaldo («Fra l'amico... e fra l'amante... / Sventurato, che farò»); il distico viene intonato su un pedale che conduce ad una cadenza alla dominante, chiusa da due punti coronati, in seguito ai quali prorompe la stretta in tempo Allegretto, autentica sonorizzazione della deflagrazione affettiva di Rinaldo.

Sì mia speme, Idolo mio, vorrei pur morirli a lato: ma costretto io son dal fato l'empia legge a seguir. (<i>ad Ubaldo</i>) Non temer, ch'or mi vedrai a te libero tornar. (<i>ad Armida</i>) Deh serena i vaghi rari, io languisco al tuo penar.	U. Ma mi segui, o parto solo. R. Non sdegnarti: eccomi a te. A. Deh sospendi un solo istante... R. Fra l'amico... e fra l'amante... Sventurato, che farò?	Cari amanti, che vedete com'io perdo il caro bene dite voi se le mie pene non son degne di pietà
3/4		2/4
Larghetto		Allegretto
a b a	c	z w w'
A	B	C

¹⁴⁴ *Armida abbandonata*, [?]-Bertoni, Venezia 1780: Fenzo, I-Bc, Lo. 00517; FERDINANDO BERTONI, *Rondò «Dolce Speme Idol mio» nell'Armida*, 1780, ms. I-Bc, DD.310.

L'intera azione dialogica è intonata dunque come una sezione di *transizione* – caratterizzata da perturbazioni armoniche e orchestrali – che, posta sul finire del tempo lento, risulta funzionale nell'attuare il passaggio al tempo veloce, innescando così la stretta conclusiva, dal punto di vista sia drammaturgico che musicale.¹⁴⁵

La stessa impalcatura drammatico-musicale si ritrova pressoché invariata nell'*Armida abbandonata* di Cherubini (Firenze 1782).¹⁴⁶

¹⁴⁵ Altro brano con pertichino sullo stesso soggetto è «Quanto è barbaro il dolore» (II, 5) nell'*Armida e Rinaldo* di Sarti (San Pietroburgo 1786); non siamo tuttavia, in questo caso, in presenza di una “scena a tre”, poiché Armida aveva poco prima perduto i sensi: si tratta dunque dell'unico rondò con pertichino di un personaggio maschile (Ubaldo). La seconda quartina è la medesima che si legge nel rondò di Bertoni (con la totalità dei versi indirizzata all'amico). Così si profila la sezione dialogica: «U. (*risoluto, incamminandosi verso il lido*) Ma mi segui, o parto solo. | R. (*correndo ad arrestarlo*) Non sdegnarti, eccomi a te. | Deh, sospendi un solo istante... | Fra l'amico e fra l'amante | sventurato, che farò?». Ciascun membro drammatico corrisponde a due battute: l'inserito di Ubaldo (con scansioni marziali), la risposta di Rinaldo (sul quarto grado) e la sua richiesta d'attesa (che chiude alla dominante). Segue la stretta, intonata sugli stessi versi di quella di Bertoni. La struttura del brano è così schematizzabile: *a b a c | x z y z w z'*; **A B** | C. Cfr. *Armida e Rinaldo. Dramma per musica in due atti*, [Coltellini-Sarti], a cura di Alessandro Borin, Faenza, s.e., 2002. GIUSEPPE SARTI, *Armida e Rinaldo*, 1786, ms. I-Nc, 31.3.17-18, II, cc. 64r-79r.

¹⁴⁶ *Armida abbandonata*, [?]-Cherubini, Firenze 1782: Risaliti, I-Bc, Lo. 00979. LUIGI CHERUBINI, *Armida*, 1782, ms. autografo I-Fc, D.III.195. Con l'inserito dei pertichini il tessuto musicale tende a modificarsi e a differenziarsi in base al personaggio che prende la parola, proprio come accadeva nei coevi pezzi concertati: la musica, dunque, è modellata in base alla situazione dialogica, secondo quella scrittura “modulare” tipica del classicismo musicale (cfr. THRASYBULOS GEORGIADES, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, «Mozart Jahrbuch», 1950, pp. 76-98; trad. it. *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano*, in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 291-316). È necessario aggiungere un'ulteriore particolare: al termine della stretta nel rondò di Cherubini, si passa, senza soluzione di continuità, tramite quattro battute strumentali, ad un terzetto che chiude l'atto secondo: «(mentre [Rinaldo e Ubaldo] stanno per partire Armida corre furiosa dietro a loro) A. Va menzognero, ingrato». La partitura di Bertoni che è stata esaminata consiste di un “pezzo staccato”, pertanto al rondò non fa seguito in essa alcun pezzo concertato; tuttavia, nel libretto è riscontrabile una scena simile a quella di Cherubini – *mentre stanno per partire, Armida già rinvenuta corre furiosa dietro essi, dicendo* «Vanne pur, ma pensa, ingrato» – e ciò, unitamente alla repentina chiusura con cui si conclude il rondò, rende plausibile una fluente prosecuzione verso il terzetto finale.

ARMIDA ABBANDONATA, BERTONI, 1780			ARMIDA ABBANDONATA, CHERUBINI, 1782		
		LARGHETTO 3/4, Re	ADAGIO 4/4, Do		
A	a b a	Sì mia speme, Idolo mio, vorrei pur morirti a lato: ma costretto io son dal fato l'empia legge a seguir. (<i>ad Ubaldo</i>) Non temer, ch'or mi vedrai a te libero tornar. (<i>ad Armida</i>) Deh serena i vaghi rai, io languisco al tuo penar.	Nel lasciarti, anima mia, non so dirti il mio martir. Ah per me qualunque sia, è men barbaro il morir. Tergi il pianto, e frena il duolo: a te, cara io tornerò.	a b a c	A
B	c	U. Ma mi segui, o parto solo. R. Non sdegnarti: eccomi a te... A. Deh sospendi un solo istante... R. Fra l'amico... e fra l'amante... Sventurato, che farò?	U. Vuoi seguirmi, o parto solo? A. Se mi lasci oh Dio morirò. R. Parto...! Resto...? Ahimè...! Che fo	d	B
		ALLEGRETTO 2/4	ALLEGRO NON TANTO		
C	z w w'	Cari amanti, che vedete com'io perdo il caro bene, dite voi se le mie pene non son degne di pietà.	Alme amanti sventurate che vedete il mio tormento in sì barbaro cimento dite voi che far dovrò.	z y z	C

Un altro modello drammaturgico è la scena del *rinvenimento* della donna amata. La versione sartiana dell'*Attalo, re di Bitinia* di Casorri¹⁴⁷ (Venezia 1782) sembra essere la prima opera a presentare siffatto modello.¹⁴⁸ Alla penultima scena del dramma, Mitridate attacca la sua lacrimevole aria («Deh m'aspetta un sol momento», III, 6) nell'atto di ferirsi, esprimendo la volontà di raggiungere «oltre il Lete» l'adorata Emirena, presente in scena e creduta morta; terminata la prima quartina, la donna – come da didascalia – «comincia a rinvenire», Mitridate getta il pugnale, corre da lei ed ha inizio una sezione dialogica che, nell'intonazione di Ferdinando Robuschi, sfocia in quella che è la raggianti stretta di un duetto, in tempo rapido.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Il libretto è radicalmente diverso rispetto a quello musicato da Alessandri due anni prima; ad essere in parte coincidenti sono la sequenza delle mutazioni sceniche, l'ordine con cui i personaggi si avvicendano e i due concertati a chiusura dei primi due atti.

¹⁴⁸ *Attalo, re di Bitinia*, Casorri-Sarti, Venezia 1782: Fenzo, I-Bc, Lo.05075.

¹⁴⁹ In questa sede si è visionata soltanto la versione di Robuschi (Padova, 1788; cfr. *Attalo, re di Bitinia*, Casorri-Robuschi [Padova 1788], Lisbona 1791: Stamperia Reale, BR-Rn, A-XV, A883 - Música), che si ritrova identica in due diverse copie manoscritte: l'una, autografa, conservata alla Biblioteca Palatina di Parma (FERDINANDO ROBUSCHI, *Attalo Re di Betinia*, 1788, ms. autografo I-PAc, Borbone Borb.3045.b/I-II, II, cc. 99r-110r), l'altra, al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, inserita nel *Cleomene* di Sarti (GIUSEPPE SARTI, *Cleomene*, 1788, ms. I-Bc, KK.71), dramma di cui il libretto riporta, alla scena III, 4, il numero in questione (*Cleomene [Erifile]*, De Gamera-Sarti, Bologna 1788: Sassi, I-Bc, Lo.05077). Nella partitura bolognese, alla prima pagina del brano, si legge l'indicazione: «Nel Cleomene | Duetto del Sig. Robuschi». È interessante notare che alla fine del recitativo che precede il numero vi è apposta la scritta «Segue la Cavatina», indice tanto del fatto che il carattere lento, patetico e sentimentale,

- M. Deh m'aspetta un sol momento
io verrò mia bella speme,
e di Lete andremo insieme
l'onde chete a valicar.
- Di te privo...
- E. (*comincia a rinvenire*)
Ohimè!
- M. Che sento!
- (*alla voce di Emirena resta sorpreso,
indi gitta subito il pugnale, e corre a lei*)
Idol mio tu vivi ancora!
(*con sommo trasporto*)
Son pur tuoi que' cari accenti!
Apri i lumi, e chi t'adora
deh ritorna a consolar.
- E. (*guardando intorno*)
Chi mi parla? Ove son io?
- M. (*da sé con estrema allegrezza,
e poi ad Emirena*)
Ah che in vita è l'idol mio!
Non ravvisi il tuo fedel?
- E. Ah se un sogno o Numi è il mio
non mi fate risvegliar.
- M. Non temer con me tu sei,
(*prendendola per mano*)
né mai più ti lascerò.
- E. Ah non credo agli occhi miei.
E s'io viva ancora non so.
- M. Ma palesa o cara almeno
da qual barbara ferita...
- E. Quella sola io porto in seno,
che per te mi fece amor.
- a 2 Dall'eccesso del contento
io mi sento oppresso il cor.
Ah foriero un tal momento
sia per noi di lieti giorni,
né a turbarci più ritorni
altro oggetto di dolor.

In una re-intonazione del metastasiano *Achille in Sciro* musicata da Gaetano Pugnani (Torino 1785) è possibile osservare un curioso caso limite di scena a tre.¹⁵⁰ A tal proposito, è utile confrontare il testo di Trapassi con la revisione tardo-settecentesca.¹⁵¹

ravvisabile nel brano, fosse quasi universalmente riconducibile semanticamente al lemma in questione, quanto del carattere ambiguo del numero ("Cavatina"/"Duetto").

¹⁵⁰ *Achille in Sciro*, Metastasio-Pugnani, Torino 1785: Derossi, I-Tn: F XIII.497/6. GAETANO PUGNANI, *Achille in Sciro*, 1785, ms. I-Tf, l. VI.6-7, cc. 135r-149v.

¹⁵¹ «Achille in Sciro», in PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, vol. II (*Il regno di Carlo VI 1730-1740*), Venezia, Marsilio, 2004, pp. 445-514: 503-505.

Atto terzo	Atto terzo
<p>Scena terza <i>Deidamia e detti [Ulisse, Achille, Arcade]</i></p>	<p>Scena sesta <i>Deidamia e detti [Ulisse, Achille, Arcade]</i></p>
<p>[...] [<i>Deidamia sviene sopra un sasso</i>] [...]</p>	<p>[...] [<i>Deidamia sviene sopra un sasso</i>] [...]</p>
<p>A. Principessa, ben mio, sentimi. Oh numi, l'infelice non ode! Apri le luci, guardami; Achille è teco.</p>	<p>A. Principessa, ben mio, sentimi. Oh numi l'infelice non ode. Apri le luci, guardami, è teco Achille. Ah! invan la chiamo. Mancò di vita. Empio dolor recisi ha gli amati suoi guorni, ed io l'uccisi. Barbaro Ulisse, oh quanto mi sei fatal! Non t'odo più. Son nomi vani per me gloria ed onor, se tanto m'han da costar. Odio la vita istessa, quanto s'estingue il mio bel sol. Sì, care adorate sembianze, io nella tomba vi vo' seguir. Venga la Parca, e tronchi il miserabil fil de' giorni miei: per chi viver degg'io, se vi perdei?</p>
<p>U. Arcade il tempo di sperar più vittoria ora non parmi; cediamo il campo. Adopreremo altr'armi. (<i>parte con Arcade, non veduto da Achille</i>)</p>	
<p>Scena quarta <i>Achille, Deidamia, poi Nearco</i></p>	
<p>D. <u>Aimè!</u></p>	
<p>A. Lode agli dei, comincia a respirar. No mia speranza, Achille non parti.</p>	
<p>D. Sei tu? M'inganno? Che vuoi?</p>	<p>Deh m'aspetta, o cara speme, io verrò, mio dolce amor, e di Lete andremo insieme l'onde chete a valicar.</p>
<p>A. Pace, cor mio.</p>	
<p>D. Potesti, ingrato, negarmi un giorno solo! Ed or...</p>	
<p>A. Non fui io che m'opposi; eccoti il reo... Ma... Come! Non veggo Ulisse! Ah mi lasciò.</p>	<p>Di te privo... <u>Oimè!</u></p>
<p>N. Se cerchi d'Ulisse ei corre al re; [...]</p>	<p>A. Che sento! Idol mio, tu vivi ancora? Apri i lumi, e chi t'adora deh ritorna a consolar. D. Chi mi parla? Ove son io? A. Non ravvisi il tuo fedel? U. (<i>scotendo Achille</i>) <u>Vieni, Achille, o parto solo.</u> A. No, crudel, non lo sperar. (<i>ad Ulisse, il quale sdegnato della risposta parte con Arcade, mentre Achille di nuovo si volge a Deidamia</i>)</p>
	<p>Non temer: con te son io, né mai più ti lascerò. I tuoi rai, bell'idol mio, deh ritorna a serenar.</p>
	<p>Ma dov'è Ulisse? Ah mi lasciò.</p>
	<p>Scena settima <i>Achille, Deidamia, e Nearco che sopraggiunge</i></p>
	<p>N. Se cerchi d'Ulisse ei corre al re; [...]</p>

La situazione drammatica incentrata sul protagonista, sospinto dalla pressione bilaterale dei due comprimari verso un'ardua scelta, era difatti già presente nell'originario dramma metastasiano, ma essa era confinata alla sfera del recitativo; nel rondò di Achille, invece, la tensione scenica va ad accumularsi, penetrando all'interno del numero musicale, che coniuga due diversi modelli drammaturgici – del congedo e del

rinvenimento, costruiti entrambi sulla dinamicizzazione provocata dai pertichini – interpolando versi sia dall’*Armida* che dall’*Attalo*. Dopo la prima patetica quartina, dunque, si ha il rinvenimento di Ifigenia,¹⁵² la sezione dialogica tra i due amanti e il verso standard di Ulisse/Ubaldo («Vieni, Achille, o parto solo») musicato in stile recitativo, al quale però il Pelide, stavolta, non dà ascolto, cosicché Ulisse parte sdegnato e Achille può intonare la sua brava stretta, chiudendo il rondò in tempo Allegro.

Deh m’aspetta, o cara speme, io verrò, mio dolce amor e di Lete andremo insieme l’onde chete a valicar. Di te privo...	D. Ohimè! A. Che sento! Idol mio, tu vivi ancora? Apri i lumi, e chi t’adora deh ritorna a consolar.	Non temer: con te son io, né mai più ti lascerò. I tuoi rai, bell’idol mio, deh ritorna a serenar.
	D. Chi mi parla? Ove son io? A. Non ravvisi il tuo fedel? U. (<i>scotendo Achille</i>) Vieni, Achille, o parto solo. A. No, crudel, non lo sperar. (<i>ad Ulisse, il quale sdegnato dalla risposta parte con Arcade, mentre Achille di nuovo si volge a Deidamia</i>)	
2/4		4/4
Andantino	Recitativo	Allegro
a b a	c	r
A	B ₁	B ₂
z y z' z'' z''' w z'		
C		

Da ultimo, fra le situazioni drammatiche più rappresentative dell’opera seria tardo-settecentesca vi è quella legata al “rondò con le catene”, ambito numero di spicco per il musico protagonista: nel corso della scena l’eroe, imprigionato in un orrido carcere, viene pubblicamente condannato a morte dal tiranno antagonista; l’aria che ne segue racchiude spesso l’addio alla donna amata e rappresenta il momento di massima effusione lirica, in concomitanza del *climax* drammatico e patetico, poco prima dello scioglimento finale del dramma.

¹⁵² In merito alla prima parte del brano è necessario metterne in luce una peculiarità: tanto il testo verbale è scenicamente audace quanto quello musicale produce un effetto “stagnante” ed “assurdo”. Il tempo lento del rondò è infatti intonato secondo la convenzionale forma *a b a*, con la seconda quartina – contenente il rinvenimento di Ifigenia – a fungere da episodio contrastante: si genera così un “paradosso” drammatico dove, in seguito al risveglio della donna, Achille riprende a cantare la prima strofa patetica, intrisa d’afflizione per la morte dell’amata. Eccettuata tale macroscopica inverosimiglianza drammaturgica, il brano possiede, grazie alla successiva sezione dialogica, un forte dinamismo drammatico.

È interessante esaminare un particolare caso in cui non è l'eroe ad esibirsi nel numero a solo, bensì la protagonista femminile: si tratta dell'aria di Levinia, «Caro bene... Oh Dio che pena» (II, 12), nel *Caio Ostilio* di Manfredi-Giordani (Faenza 1788), unico rondò con pertichino riscontrato a non essere cantato da un musicista.¹⁵³

La scena è ambientata nel solito orrido carcere: Levinia, accompagnata dall'amica Salustia, vi è giunta per tentare di salvare o, quantomeno, di dare l'ultimo addio all'amato Ostilio. La prima parte del rondò è particolarmente intrisa di smarrimento e desolazione, con addirittura una controcena lacrimosa da parte dell'uomo amato;¹⁵⁴ segue una sezione dialogica in cui, dopo che Salustia ha spinto Levinia a partire, quest'ultima si rivolge all'uomo chiedendogli sostegno («Idol mio... non rispondi...? Un amplesso...»), ma Caio può soltanto ribattere con un reticente «Ah sposa... oh Dio...», il che provoca l'exasperazione e la maggior disperazione di Levinia («E dovrai dunque morir»); l'intero scambio dialogico è reso tramite una vera e propria sezione di transizione, con forti perturbazioni orchestrali ed armoniche; l'ultima battuta di Levinia è enfatizzata dalle scansioni marziali di violini e viole e da due punti coronati, chiudendo su un accordo di settima di dominante, che prelude all'Allegro conclusivo. I pertichini rivestono dunque, in questo caso, una funzione intensificatrice: è la sofferta titubanza di Caio che innesca la conclusiva disperazione di Levinia.

¹⁵³ *Caio Ostilio*, Manfredi-Giordani, Faenza 1788: Archi, I-Bc, Lo.02207. GIUSEPPE GIORDANI, «Caro bene oh Dio [che pena]» [*Caio Ostilio*], 1788, ms. I-Raf, I.A.3, cc. 72r-101r.

¹⁵⁴ È questa una differenza evidente con i drammi metastasiani: l'eroe non si sarebbe mai lasciato andare ad un pianto di dolore, semmai sarebbero sgorgate «lacrime di ammirazione, seppure mista ad altri sentimenti» (ELENA SALA DI FELICE, *La retorica tra drammaturgia, teatro e pittura*, «Musica e storia», VII, n. 2, 1999, pp. 351-374, ora in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp. 421-446: 438).

Caro bene... Oh Dio che pena! Ti conforta... Ohimè che affanno! Un dolore il più tiranno mi costringe a delirar... Ma non v'è maggior tormento che il vederti lagrimar. Smanie atroci, non pavento, lacerate questo seno: se i miei di troncate, almeno son contenta di tremar... Ma non posso in tal momento più vederti lagrimar.	S. Vieni... andiamo. L. Idolo mio... S. Non rispondi? C. Che martir! L. Un amplesso... C. Ah sposa... Oh Dio... L. E dovrai dunque morir?	Stelle ingrato! Astri tiranni! no di più far non potete: Dite voi, se tanti affanni può quest'alma tollerar.
2/4		4/4
Larghetto – Più adagio – Primo tempo – Più adagio	[Primo tempo?]	Allegro
a b c b	d	x z y z
A	B	C

Esempio preclaro di rondò con le catene rimane, ad ogni modo, quello di Ramiro, «Ah sol bramo o mia speranza» (II, 9) – che, con gli inserti non solo di Cimene, ma anche del re Alfonso, diviene anch'esso a tutti gli effetti una “scena a tre” – nel *Conte di Saldagna* di Moretti e Tarchi (Milano 1787), già discusso nel corso di questo elaborato.¹⁵⁵

Tre anni più tardi, Luigi Marchesi, interprete di Ramiro, veste i panni di Sabino nell'opera omonima dello stesso Tarchi (Torino 1790). Nel rondò delle catene «Ah nel barbaro momento» (III, 7) si intravede un tipo di transizione dinamica più complessa dal punto di vista drammaturgico, che prelude alle arie multipartite di qualche anno successive: in essa difatti non vi è soltanto un pertichino, bensì un tentativo di congedo, un'azione prossemica – Epponnina che segue Sabino tentando di fermarlo – musicata alla tonalità parallela minore, e un conciso, lacrimevole dialogo fra i due che innesca la stretta in tempo Allegro.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Cfr. *supra*, pp. 108-110.

¹⁵⁶ *Giulio Sabino*, Giovannini-Tarchi, Torino 1790: Derossi, CDN-Ttfl, itp 01032. ANGELO TARCHI, «Ah nel barbaro momento» [*Giulio Sabino*], 1790, ms. I-Tf, 9.II.12.4.

Ah nel barbaro momento non paventi il nostro core. Deh raffrena il tuo dolore, e contento io morirò.	S. (<i>ai soldati</i>) (<i>ad Epponina</i>) Vengo. Addio. Ormai compite del tiranno il cenno atroce. E. (<i>s'avvicina a Sabino</i>) Deh t'arresta. S. No. E. Ma senti. S. Cessa, oh Dio, di lagrimar. A quel pianto, o luci amate, già mi sento vacillar.	Dei pietosi, al passo estremo sostenete il mio valor. Tante pene in un istante ah chi mai provò finor!
4/4		4/4
Largo non troppo		Allegro
a	b c	x z y z
A	B	C

Alla luce di quanto esposto, si può evincere che la cornice drammatica entro cui s'innestano i pertichini consiste nell'espressione dell'affetto provato dal protagonista maschile per la donna amata, declinata in diverse situazioni sceniche di forte patetismo che possono essere grosso modo ricondotte a tre modelli drammaturgici:

- rondò di congedo
- rondò con rinvenimento
- rondò "con le catene"

che presentano varie funzioni assunte dai pertichini, passibili di diversi tipi di innesco che a loro volta determinano il carattere lieto o patetico della stretta.

MODELLO DRAMMATURGICO	TIPOLOGIA DI INNESCO (PERTICHINI)	CARATTERE DELLA STRETTA
RONDÒ DI CONGEDO	TITUBANZA	STRETTA NEGATIVA
RONDÒ CON RINVENIMENTO	RINVENIMENTO	STRETTA POSITIVA
RONDÒ "CON LE CATENE"	AMPLIFICAZIONE	STRETTA NEGATIVA

Nella totalità dei brani esaminati, la forma drammatico-musicale è *sempre* la stessa: l'azione dialogica scaturita dall'inserito dei pertichini viene realizzata musicalmente *sempre* sul finire del tempo lento, come sezione di *transizione*, caratterizzata da perturbazioni orchestrali, intensificazioni ritmiche, passaggi modulanti, oscillazioni tonali, mutamenti di registro espressivo, ricoprendo una funzione di *innesco* al tempo veloce.¹⁵⁷

¹⁵⁷ L'assunto rimane confermato sia che sussista o meno una forma canonica di rondò: se è presente, il pertichino è posizionato dopo le prime due quartine (*a b a*) e viene puntualmente realizzato come sezione di transizione *c*; se invece il rondò non è in forma standard, il pertichino è posizionato dopo la prima parte

A	B	C
a b a	c	x z y z
a	b	x z y z
	Perturbazioni orchestrali Oscillazioni tonali Mutamento di registro	
Tempo lento		Tempo veloce

Se da un lato è vero che tali dinamicizzazioni paiono soltanto prefigurare le più complesse situazioni cinetiche delle arie successive, dall'altro, è innegabile che negli anni Ottanta del Settecento, i pertichini abbiano rappresentato un primo fondamentale e innovativo strumento "dinamico", potenzialmente in grado di drammatizzare i numeri musicali al loro interno.¹⁵⁸

2.8 Intonazioni metastasiane

La consapevolezza che Metastasio riservasse particolare attenzione all'aspetto specificamente teatrale dei suoi drammi può considerarsi ormai acquisita da lungo tempo. Gli studi di Elena Sala Di Felice, in particolare, dimostrano, all'interno dei testi metastasiani, una massiccia presenza di didascalie implicite, indicazioni sceniche non espressamente prescritte, bensì necessitate dal testo verbale; il poeta Cesareo, dunque, intendeva sovente «dirigere in modo decisamente autoritario l'azione scenica *comandandola* attraverso il dialogo»:¹⁵⁹ molto spesso, infatti, «la prossemica è compiutamente regolata dallo scambio dialogico».¹⁶⁰

(a) ed è intonato come seconda sezione del tempo lento (b), fungendo da innesco a cui segue sempre il tempo veloce.

¹⁵⁸ Non sempre i pertichini rivestono una funzione dinamica: nel rondò di Zamti, «Va crescendo il mio tormento», nell'*Orfano cinese* di Bianchi (Venezia 1787), gli inserti di Idamia danno luogo ad uno scambio dialogico sostanzialmente neutro e inessenziale («Z. Dolce sposa... / I. Amato bene... | Z. Empia sorte! / I. Astri tiranni!»), non si viene dunque a creare alcuno scarto atto a modificare o intensificare la situazione drammatica; nella rabbiosa aria di Scipione, «Superba ancor m'insulti?» nello *Scipione Africano* dello stesso Bianchi (Napoli 1787), la brevissima inserzione è del principe iberico Lucejo che tenta di frenare l'ira del proconsole, senza tuttavia alcun successo: la situazione affettiva quindi non cambia in alcun modo. In questi due casi, dunque, i pertichini non rivestono una funzione drammatica, bensì operano soltanto a livello di arricchimento musicale, come d'altronde avverrà, talvolta, anche nell'Ottocento inoltrato (cfr. M. BEGHELLI, *Il lessico melodrammatico* cit., p. 35).

¹⁵⁹ ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio: Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983 («Il Settecento», n. 1), p. 46, ora in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp. 7-171: 48.

¹⁶⁰ *Ibid.* Sul tema delle didascalie – scenografiche, pragmatiche, “invisibili”, sonore e strutturali – nei testi metastasiani si vedano le pp. 35-111; per le didascalie prossemico-gestuali implicite si vedano in particolare pp. 47-51, 86-88, 440-441.

A partire dagli anni Quaranta del secolo si assiste poi ad un incremento quantitativo e “qualitativo” delle didascalie esplicite nei drammi metastasiani: in concomitanza dei fermenti “riformistici” di metà Settecento, anche il Trapassi sente «*la necessità di una riforma, non tanto del testo drammatico, quanto del modo di recitarlo*».¹⁶¹

[vi è un] interesse nuovo, nel Metastasio posteriore all’*Antigono* [1744], per i problemi della recitazione, che approfondisce la cura per i movimenti e gli atti scenici nei melodrammi degli anni quaranta, e sistematizza alcune intuizioni od indicazioni presenti fin dai primi testi napoletani e romani.¹⁶²

Risulta interessante, pertanto, esaminare le modalità con cui i testi metastasiani si rapportano con le nuove tendenze del teatro musicale tardo-settecentesco.¹⁶³ anzitutto, i rondò, che nel corso degli anni Ottanta – a partire almeno dal modello sartiano, «*Mia speranza io pur vorrei*», dell’*Achille in Sciro* (1779) – sempre più si riscontrano nell’ambito delle revisioni metastasiane. Alcuni di questi rondò risultano altresì drammatizzati, presentando al loro interno diverse modalità di dinamicizzazione, in particolare la *controsцена lacrimosa*.¹⁶⁴

¹⁶¹ JACQUES JOLY, *Le didascalie per la recitazione nei drammi del Metastasio*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio, d’intesa con Arcadia - Accademia letteraria italiana, Istituto di Studi Romani, Società Italiana di Studi sul Sec. XVIII* (Roma, 25-27 maggio 1983), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985 («Atti dei Convegni Lincei», n 65), pp. 277-291: 286.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 287-288. Si pensi, per esempio, alla complessità prossemico-gestuale del blocco di scene che conclude l’*Issipile* (1732), poi replicata nel finale di *Zenobia* (1740): complessità, naturalmente, inscritta per intero nel dominio dei versi sciolti (cfr. *Ibid.*, pp. 283-284); tali sperimentazioni sceniche, come si vedrà, perverranno a un culmine con la *Nitteti* (1756).

¹⁶³ Uno studio puntuale in merito è FRIEDRICH LIPPMANN, *Le revisioni dei drammi metastasiani nello sviluppo dell’opera seria dal 1770 al 1830*, in *Metastasio nell’Ottocento*, Atti del convegno di studi (Roma 21 settembre 1998), a cura di Francesco Paolo Russo, Roma, Aracne, 2003, pp. 43-60.

¹⁶⁴ Come già affermato più volte, le contros scene, ossia le prescrizioni sceniche gestuali – per i personaggi presenti in scena – implicite nei versi di chi canta, erano verosimilmente osservate dagli attorcantanti. Sebbene non siano disponibili evidenze a sostegno di tale tesi, è tuttavia interessante rilevare quanto prescritto dal gesuita tedesco, insegnante di retorica e recitazione, Franciscus Lang, nella sua *Dissertatio de actione scenica, cum Figuris eandem explicantibus, et Observationibus quibusdam de arte comica*, München, Mariæ Magdalænæ Riedlin, 1727, in particolare le figure che lui stesso ha messo a disposizione dei suoi studenti; una fra queste parrebbe essere l’esemplificazione dell’espressione silenziosa di un sentimento doloroso, ovverosia una contros scena (Cfr. «Figura VII», *Ibid.*, pp. 50-51, riportata anche in REINHARD STROHM, «Opera»: IV.2. *The 18th-century. Social practice*, in *The New Grove* cit., vol. XVIII, p. 430: «‘How to express feelings in silence’»). Dene Barnett ha svolto un mirabile studio sulla gestualità teatrale settecentesca, culminata nel suo *The Art of Gesture* cit. Utilizzando esclusivamente fonti primarie quali libri sulla recitazione stilati da attori, direttori teatrali, drammaturghi, insegnanti, copie manoscritte annotate e altri documenti, lo studioso ha tentato, con risultati ragguardevoli, di ricostruire il linguaggio, altamente codificato, della recitazione tragica settecentesca, nei suoi elementi basilari, stilistici e in rapporto ai versi pronunciati. Anche se nel volume viene primariamente trattato il teatro di parola, rimangono tuttavia imprescindibili i paragrafi relativi agli argomenti più prossimi a quelli affrontati nella presente tesi dottorale: si veda, quindi, quanto scritto da Barnett sul gesto espressivo del dolore (*Ibid.*, pp. 38-44), sulla frequenza dei gesti operistici (pp. 355-357) e, in particolare, sul rapporto fra gesto e parola in

È importante sottolineare che una considerevole «fenomenologia lacrimogena» era presente da sempre nei drammi del Metastasio.¹⁶⁵

Le eroine metastasiane non possono esprimere sempre i loro sentimenti: esse anzi ci appaiono frequentemente vittime esemplari di circostanze in cui, coinvolte senza loro colpa, devono mantenere un silenzio che le affligge. [...] esse manifestano i loro affanni] solo attraverso i pianti, che per lo più riescono indecifrabili per gli uomini che le attorniano, e non di meno ne subiscono il fascino irresistibile.¹⁶⁶

«È riconosciuto alle lacrime un effettivo potere [...]; quell'effetto fisiologico possiederebbe inoltre un'efficacia empatica sicura»; e ancora: «le parole imposte dall'autore [Metastasio] agli attori dichiaravano già la capacità seduttiva di quelle lacrime».¹⁶⁷ Il pianto possiede dunque una funzione *persuasiva*, enfaticamente, trasformativa, in una parola, “*dinamizzante*”, dell'affetto provato dall'uomo amato e della situazione scenica; le lacrime della donna provocano una rottura, un mutamento nel decorso affettivo dell'eroe, favorendo una nuova posizione drammatica. Ma se nei drammi per musica del Metastasio lo sgorgare del pianto era esclusivamente confinato nel dominio del recitativo, a fine Settecento – grazie anche al mutato gusto del pubblico e ad una rinnovata attenzione per gli aspetti scenico-gestuali e attoriali¹⁶⁸ – le controcene lacrimose penetrano all'interno del pezzo chiuso e, nello specifico, nei rondò bipartiti.

Oltre che per decurtazione dei versi sciolti, le revisioni dei testi metastasiani agiscono per ampliamento: vuoi per espansione di numeri musicali preesistenti, vuoi per inserzione

relazione al dolore e al pianto (pp. 223-233), con tanto di esempio – tratto dal *Persée* (I, 10) di Philidor (1780) – di una controcena lacrimosa prescritta in partitura: «Que vois je! vous versez des pleurs!» (*Ibid.*, p. 231).

¹⁶⁵ Cfr. ELENA SALA DI FELICE, *La retorica tra drammaturgia, teatro e pittura*, «Musica e storia», VII, n. 2, 1999, pp. 351-374, ora in EAD., *Sogni e favole in sen del vero* cit., pp. 421-446: 436-439.

¹⁶⁶ E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole in sen del vero* cit., pp. 436-437.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 437, 438.

¹⁶⁸ Delle trasformazioni attoriali e culturali in atto nel secondo Settecento si è già trattato in precedenza. Lo stesso Metastasio non era, d'altronde, insensibile a siffatte modificazioni del gusto teatrale: l'esigenza, sentita dal poeta, di produrre un effetto sulla mente e sul cuore dello spettatore, trovava un immediato riscontro nel coevo successo del ballo teatrale e dell'opera buffa; riferendosi all'«infelice stato del nostro teatro», in una lettera del 1764 al fratello Leopoldo, Metastasio asserisce che «il rimedio dee venir necessariamente dalla natura. E sapete come? I buffi che pensano a recitare cominceranno a rappresentar qualche opera seria, come fanno gl'istrioni in prosa, alternando coi drammi giocosi: e la verità espressa trionferà di cotesti meravigliosi suonatori di gola che, scordati affatto della loro umanità, non aspirano che alla gloria de' violini, cioè a grattare unicamente le orecchie, e trascurando, anzi con una stolta impertinenza disprezzando tutte le vie che conducono al cuore degli spettatori, obbligano i compositori a delirar con esso loro e congiurano insieme a instupidire e guastare affatto il palato del popolo» (PIETRO METASTASIO, *Lettera 1368 - A Leopoldo Trapassi, Roma (Vienna 27 febbraio 1764)*, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, vol. IV (*Lettere*), Milano, Mondadori, 1954, p. 344). (Cfr. J. JOLY, *Le didascalie per la recitazione* cit., p. 286.)

di brani poetici confezionati *ex novo*, lasciando talvolta sconfinare, all'interno del nuovo numero, un'azione scenica che prima era relegata nei versi sciolti destinati al recitativo.

Diverse intonazioni tardo-settecentesche del *Demofonte* presentano altrettante arie, in forma di rondò e contenenti una controcena lacrimosa; fra queste, grande fortuna ebbe «Non temer, bell'idol mio», a partire, quantomeno, dalla versione di Paisiello (Venezia 1775) e presente poi in altre rappresentazioni (Schuster, Forlì 1776; Rust, Firenze 1780).

L'aria risulta collocata al termine di un recitativo che nel dramma originario precede la scena successiva, mentre nelle revisioni ha la funzione di preparare l'intonazione dell'aria scritta *ex novo*:

METASTASIO[-CALDARA], VIENNA 1733 ¹⁶⁹	[METASTASIO-]PAISIELLO, VENEZIA 1775 ¹⁷⁰
<p style="text-align: center;">Scena V</p> <p><i>Timante e poi Dircea in bianca veste e coronata di fiori fra le guardie ed i ministri del tempio</i></p> <p>TIMANTE Gran passo è la mia fuga. Ella mi rende [...] Non v'è più che pensar. La mia pietade già diventa furor. Tremi qualunque oppormisi vorrà; se fosse il padre, non risparmi delitti. Il ferro, il fuoco vuo' che abbatta, consumi la reggia, il tempio, i sacerdoti, i numi. (<i>parte</i>)</p>	<p style="text-align: center;">Scena V</p> <p><i>Timante e poi Dircea in bianca veste e coronata di fiori fra le guardie ed i ministri del tempio</i></p> <p>TIMANTE Gran passo è la mia fuga. Ella mi rende [...] Non v'è più che pensar. La mia pietade già diventa furor. Tremi qualunque oppormisi vorrà; se fosse il padre, non risparmi delitti. Il ferro, il fuoco vuo' che abbatta, consumi la reggia, il tempio, i sacerdoti, i numi.</p> <p style="text-align: center;">Non temer, bell'idol mio, tuo campion sarò d'amor. Che! tu piangi! ah frena, oh Dio quell'amaro tuo dolor. Sì, crudeli, in voi le prove io darò del mio valor. Là su l'are in grembo a Giove proverete il mio furor. (<i>parte</i>)</p>
<p style="text-align: center;">Scena VI</p> <p><i>Dircea, poi Creusa</i></p> <p>DIRCEA Fermati. Ah non m'ascolta. Eterni dei, [...]</p>	<p style="text-align: center;">Scena VI</p> <p><i>Dircea, poi Adrasto</i></p> <p>DIRCEA Fermati. Ah non m'ascolta... [...]</p>

¹⁶⁹ «Demofonte», in P. METASTASIO, *Drammi per musica* cit., vol. II (*Il regno di Carlo VI 1730-1740*), pp. 297-372: 337-338.

¹⁷⁰ *Demofonte*, Metastasio-Paisiello, Venezia 1775: Fenzo, I-Bc, Lo.03809.

La controcena lacrimosa era ben presente anche nell'intonazione di Paisiello (v. 3); se però nelle arie degli anni Settanta i versi sono incanalati nella forma del *rondeau* alla francese, nel decennio successivo la medesima traccia poetica fornisce la base per il rondò bipartito di Giacomo Rust (Firenze 1780):¹⁷¹

Non temer bell'idol mio contro il Ciel resiste amor. Ma tu piangi! ah frena, oh Dio! quell'amato tuo dolor. Sì, crudeli in voi le prove io darò del mio valor. Là sull'are, in grembo a Giove proverete il mio furor.	[Ma tu piangi! ah frena, oh Dio! quell'amato tuo dolor.]	Ah ti lascio, e quest'addio forse l'ultimo sarà. Chi non piange al caso mio non può dir che sia pietà.
2/4		4/4
Andante sostenuto		[Più] Allegro
a b a c	b'	z z y
A	B	C

Come per altri rondò coevi, la controcena lacrimosa viene intonata come ripresa dell'episodio contrastante, sul finire del tempo lento, innescando così la conclusiva situazione emozionale esternata nella stretta. Simile conformazione strutturale si ritrova nel rondò «Luci amate, se volete» (II, 5) nella stessa scena all'interno del *Demofonte* di Francesco Bianchi (Genova 1781):¹⁷²

Luci amate se volete ch'io resista alla mia sorte deh quel pianto nascondete che disarmi il mio valor. Sfiderò costante e forte il furor delle procelle ma quel pianto, o luci belle m'avvilisce in petto il cor.	Ma tu taci... oh Dio! sospiri. Non resisto in tal momento	Giusti dei, del mio tormento deh movetevi a pietà. ¹⁷³
2/4		4/4
Larghetto		Allegro
a b a	c	z y z w z
A	B	C

¹⁷¹ *Demofonte*, Metastasio-Rust, Firenze 1780: Risaliti, I-Fc, E.V.1739. GIACOMO RUST, [*«Non temer bel'idol mio», Demofonte*], 1780, ms. I-GI, FONDO ANT. NN. 256.

¹⁷² FRANCESCO BIANCHI, [*«Luci amate se volete»*] *Rondò cantato in Genova dal Sig.r Bianchi [Demofonte]*, 1781, ms. D-DI, Mus.1-J-12,10.

¹⁷³ Nel libretto l'ultima quartina risulta così variata: «Ma tu taci... oh Dio! sospiri. / Quale affanno al cor io sento. / Ah qual barbaro momento, / io mi sento lacerar» (*Demofonte*, Metastasio-Bianchi, Genova 1781: Gesiniana, I-Fc, E.VI.4529).

Un esempio di espansione di testo poetico preesistente si può ravvisare attuando un confronto relativo all'aria di Beroe, «Per costume, o mio bel nume» (II, 7), fra la versione originale della *Nitteti* (Vienna 1756) e quella musicata da Salvatore Rispoli (Torino 1782):

METASTASIO[-CONFORTI], VIENNA 1756 ¹⁷⁴	[METASTASIO-]RISPOLI, TORINO 1782 ¹⁷⁵
<p style="text-align: center;">Scena VII</p> <p><i>Bubaste con guardie e detti [Beroe e Sammete]</i></p> <p>[...] BEROE</p> <p style="text-align: center;">Fidati, o caro, da te lungi io non vo; caro, io tel giuro, d'altri non sarò mai. Come tu fosti e l'unico e il primiero sarai sempre tu solo il mio pensiero.</p> <p style="text-align: center;">Per costume, o mio bel nume, ad amar te solo appresi, e quel dolce mio costume diventò necessità. Nel bel fuoco, in cui m'accesi, arderò per finch'io mora; non potrei volendo ancora non serbarti fedeltà.</p> <p style="text-align: center;">(parte con Bubaste e guardie)</p>	<p style="text-align: center;">Scena VI</p> <p><i>Bubaste con guardie e detti [Beroe e Sammete]</i></p> <p>[...] BEROE</p> <p style="text-align: center;">Fidati, o caro, da te lungi io non vo; caro, io tel giuro, d'altri non sarò mai. Come tu fosti e l'unico e il primiero sarai sempre tu solo il mio pensiero.</p> <p style="text-align: center;">Per costume, o mio bel nume, ad amar te solo appresi, e quel dolce mio costume diventò necessità. Nel bel fuoco, in cui m'accesi, arderò per fin ch'io mora; non potrei volendo ancora non serbarti fedeltà. Ma tu piangi? E tu paventi? Quel timor, quel pianto, oh Dio! cessi, o caro, per pietà. (da sé) Quanto amaro è questo istante! Sono amata, e sono amante, e m'invola all'idol mio del destin la crudeltà. (parte con Bubaste e le guardie)</p>
<p style="text-align: center;">Scena VIII</p> <p><i>Sammete, poi Nitteti, indi Amenofo</i></p> <p>SAMMETE Assistetemi, o numi. Son fuor di me. Che avvenne?</p>	<p style="text-align: center;">Scena VII</p> <p><i>Sammete, poi Nitteti, indi Amenofo</i></p> <p>SAMMETE Son fuor di me. Che avvenne?</p>

La versione tardo-settecentesca presenta un testo composito in cui le consuete due quartine vengono affiancate da due nuove strofe, atte a conformare l'aria alle coeve tendenze del gusto teatrale e musicale: i nuovi versi contengono, difatti, una controcena

¹⁷⁴ «Nitteti», in P. METASTASIO, *Drammi per musica* cit., vol. III (*L'età teresiana 1740-1771*), pp. 301-368: 336-337.

¹⁷⁵ *Nitteti*, Metastasio-Rispoli, Torino 1782: Derossi, D-Mbs, L.eleg.m. 3984.

lacrimosa prima e una esasperata esclamazione (*da sé*) poi, allineando il numero metastasiano alla nuova forma-rondò, che si avvale anche dei versi ottonari, già presenti nell'originario dramma viennese.

Dopo un esordio in *La maggiore* (Andante 2/4 in forma *a b a*), la terzina centrale, in cui trova posto la controcena, funge da transizione al tempo veloce ed è contraddistinta da biscrome ai violini e oscillazioni tonali: sul primo tempo della prima battuta – ossia non appena la sezione prende avvio – si passa alla tonalità parallela (La minore) con particolare enfasi sul sesto grado (Fa), chiudendo infine con un accordo di sesta napoletana che risolve sulla dominante, seguita da corona.¹⁷⁶

La cabaletta – l'intera quartina conclusiva – non possiede il consueto carattere melodico ondeggiante per crome e i bassi non creano né una scansione regolare né un pedale di tonica; l'accompagnamento del registro grave si presenta invece più tenue, con diradate semiminime di sostegno; segue poi l'episodio contrastante (che riprende anche versi della controcena), la riesposizione della cabaletta e, da ultimo, una lunga coda (22 battute più altre 7 di conclusione strumentale).

Per costume, o mio bel nume, ad amar te solo appresi, e quel dolce mio costume diventò necessità.	Ma tu piangi? E tu paventi? Quel timor, quel pianto, oh Dio! cessi, o caro, per pietà.	(<i>da sé</i>) Quanto amaro è questo istante! Sono amata, e sono amante, e m'invola all'idol mio del destin la crudeltà.
2/4		4/4
Andante		Allegro
a b a	c	z y z coda
A	B	C

La *Nitteti* è forse il dramma in cui Metastasio giunge all'apice delle sue possibilità sceniche e spettacolari, fornendo, fra l'altro, ai futuri autori, un testo ricco di potenzialità drammatiche che evidenziano tanto «i contrasti fra individuo e collettività», quanto quelli «sentimentali o psicologici tra il padre [re Amasi], il figlio [Sammete] e la donna amata

¹⁷⁶ SALVATORE RISPOLI, «*Per costume mio bel nume*» in *Nitteti [Scelta]*, 1782, ms. I-Tf, 9.II.11,9, cc. 68r-78r.

[Beroe]»;¹⁷⁷ non stupisce, pertanto, che l'opera abbia potuto fornire – a Paisiello e all'anonimo poeta teatrale che ha stilato il libretto per l'allestimento pietroburghese del 1777 – il pretesto per creare un eccezionale blocco di scene drammatiche dal carattere rituale e dall'indubbia dinamicizzazione.¹⁷⁸

Nell'originale metastasiano, i due amanti rappresentano inequivocabilmente il fulcro della vicenda e le scene 11-12, che chiudono il secondo atto, costituiscono il culmine dell'intreccio drammatico, ossia la tentata fuga – presso il porto di Canopo – di Sammete e Beroe, impedita dal re Amasi e dalle sue guardie. Nella versione di Paisiello il momento della fuga slitta alle scene 14-15, poiché esso è preceduto da una grande azione rituale, creata da nuovo per la rappresentazione russa, che acuisce fortemente la tensione scenica, focalizzando decisamente l'attenzione drammatica sul basilare triangolo Beroe-Sammete-Amasi che sostanzia primariamente la costellazione dei personaggi.

L'ambientazione è quella del “Magnifico tempio d'Iside; in mezzo il simulacro della Dea”; in scena si consuma una danza di giovani e donzelle che adornano l'idolo, mentre dal fondo si avvanza una processione di sacerdoti, che cantano il coro «Lungi da queste soglie»; terminato il brano esce in scena Beroe che, costretta a rinunciare all'amato principe, è risoluta e pronta a proferire i suoi voti, insieme a delle vergini che cantano un secondo coro, a cui si uniranno poi anche i sacerdoti («Vergine bella e pura»). A questo punto, dopo un recitativo introduttivo di Beroe («Alma luce del Ciel, vita del mondo»), ha inizio il brano musicale vero e proprio: tale “scena musicale” complessa ed elaborata non presenta in partitura una dicitura che ne indichi la denominazione morfologica: vi cantano difatti, oltre al coro, tre personaggi (Beroe, Sammete, Amasi), ma non è possibile considerarlo un terzetto, sia per le entrate e uscite in scena quasi “a rotazione” dei vari

¹⁷⁷ JACQUES JOLY, *Il fragore delle armi nella «Nitteti»*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1986 («Fondazione Giorgio Cini - Studi di musica veneta», n. 9), pp. 99-132: 129. Il saggio di Joly offre una disamina di cinque diverse intonazioni dell'opera, fra cui quelle di Paisiello e di Bertoni. Le conclusioni che lo studioso ne trae illuminano fulgidamente la natura del dramma, rivelandone l'intima essenza: i rimaneggiamenti tardo-settecenteschi del libretto della *Nitteti* hanno «saputo coglierne l'elemento più autentico, più orientato verso il futuro: l'equilibrio, cioè, stabilito dal Metastasio, tra il dramma individuale e il ricorso a una teatralità un po' esteriore. Ché questa ci sembra, per riassumere, l'originalità essenziale della *Nitteti* metastasiana: la sua posizione ambigua tra il passato e l'avvenire, il suo voler correre nuove strade con vecchi cavalli, e nello stesso tempo il suo presentimento di un nuovo tipo di melodramma, in cui il dramma interiore viene a far tutt'uno con la vicenda dei protagonisti, e la pittura degli affetti va di pari passo con un'attenzione nuova al momento storico, all'ambiente geografico, allo svolgersi coerente dell'azione. Il vecchio Metastasio non poteva andare più in là» (*Ibid.*, p. 130).

¹⁷⁸ Il libretto qui esaminato risale a una ripresa fiorentina di dieci anni più tarda: *Nitteti*, Metastasio-Paisiello, Firenze 1788: stamperia Albizziniana, I-Bc, Lo.03874.

personaggi, sia per lo sbilanciamento relativo alla quantità dei versi intonati dai diversi cantanti (10 Beroe, 7 Sammete, 16 Amasi).

Quest'ampia scena multisezionale può essere suddivisa in tre macrosezioni (precedute dalle introduzioni corali e dal recitativo già citati):¹⁷⁹

1. «A te consacro il cuore»: una prima parte statica lenta – in cui Beroe, centro focale dell'attenzione drammatica, avvia il proprio giuramento – che viene interrotta dall'arrivo di Sammete;
2. «Piombi... | T'arresta, oh Dio!»: una sezione dinamica in cui ha luogo un veloce scambio di battute fra i due personaggi principali, al termine del quale Sammete trascina via Beroe, dopodiché segue un commento statico del coro («Oh scellerato eccesso! / Oh giorno di terror»); a questo punto esce in scena Amasi che richiede delucidazioni su quanto accaduto: prosegue quindi lo scambio dialogico tra coro e sovrano («Ah corri signore»), seguito da un nuovo commento del coro («Oh ciel quanta speme») che, senza soluzione di continuità sfocia in una agitata riflessione di Amasi («Figlio ingrato ah dove andrai»);
3. «Infelice! il solo oggetto»: a suggello del numero vi è una vera e propria *aria bipartita* di Amasi (Largo–Allegro), in cui la seconda sezione, in tempo rapido, viene avviata proprio in concomitanza di una risoluzione, una presa di posizione («Ma pera l'indegno»), dando luogo ad uno “stretto”, impreziosito dall'intervento del coro.

¹⁷⁹ GIOVANNI PAISIELLO, *Nitteti*, 1777, ms. in parte autografo I-Nc, 16.6.18-19, II, cc. 88r-106r.

<p>Scena XI <i>Magnifico tempio d'Iside</i></p> <p>[Sacerdoti, vergini, indi popolo, infine Beroe]</p> <p>[Coro di sacerdoti] [Coro di vergini e sacerdoti]</p> <p>BEROE Alma luce del Ciel, vita del mondo</p> <p>[...]</p> <p>A te consacro il cuore, tu sai ch'è puro, e sai che nol macchiò giammai questo innocente ardor. Se reo divien, se mai le mie promesse oblio, fiamma dal ciel funesta piombi... (prendendo di mano a una delle vergini la sacra tazza del giuramento solenne)</p>	<p>Scena XII</p> <p><i>Sammete furioso con seguito di armati, e detti. S'avanza all'altare, trattiene Beroe dal giuramento, gettando la tazza a terra, e togliendole il sacro velo dal capo</i></p> <p>S. Ti arresta, oh Dio! Tu sai ch'è mio quel cor.</p> <p>C. Stelle! che audacia è questa. S. Siegiami...</p> <p>B. Oh Dio! che fai? C. Qual pena il Ciel t'appresta Empio profanator. B. A questo eccesso, ingrato... S. Mancava ogn'altra speme; E perdere il suo bene È troppo il gran dolor. C. E il tempio profanato? B. Il genitore oppresso...? S. Ah non ascolto adesso che un disperato amor. (traendola seco a forza, esce dal tempio coi suoi seguaci) C. Oh scellerato eccesso! Oh giorno di terror.</p>	<p>Scena XIII</p> <p><i>Amasi entrando dalla parte opposta con guardie, le vergini, e i sacerdoti gli vanno incontro</i></p> <p>C. Ah corri Signore, Ah vendica il tempio, che un perfido un empio profana così. A. Chi dunque? C. Il tuo figlio. A. Oh atroce ferita! C. I Numi non teme; non cura la vita. A. E Beroe...? C. È rapita. A. E l'empio? C. Fuggi. T. Oh Ciel quanta speme distrugge un sol di.</p> <p>A. Figlio ingrato ah dove andrai Dove lasci un padre afflitto? All'orror del tuo delitto ah chi mai t'involerà?</p>	<p>Infelice! il solo oggetto fosti ognor de' voti miei! Come, oh Dio! l'orror tu sei della mia cadente età.</p> <p>Ma pera l'indegno si vendichi il trono più padre non sono son giudice, e Re. (parte furioso colle guardie)</p> <p>C. Di grazia e perdono più degno non è.</p>	
2/4	4/4		2/4	4/4
Largo	Allegro		Largo	Allegro
A	B ₁ B ₂		A	C

L'organismo procede per tre macro-blocchi, aventi differenti funzioni drammaturgiche, come accadrà poi per i numeri ottocenteschi; all'interno dei blocchi vi sono poi due brevi episodi "statici" di carattere più squisitamente "settecentesco", ad opera del coro che commenta l'accaduto. L'intero numero, che si distende su ben tre scene drammatiche, non può essere considerato né un brano solistico (di Amasi o Beroe, poiché entrambi non vi prendono parte per tutto l'arco scenico-musicale), né un concertato a tre; potrebbe definirsi come una sorta di unica grande "aria a più personaggi" che si conclude, a sua volta, con una breve aria bipartita di Amasi o, piuttosto, come due brani solistici (aria interrotta di Beroe e aria di Amasi), legati fra loro da una sezione di transizione, che contiene una capitale azione scenica e che è stata per intero posta in musica da Paisiello.

Tale complesso di scene si ritrova pressoché invariato nell'intonazione di Ferdinando Bertoni (Venezia 1789).¹⁸⁰ La versione di Bertoni si rivela particolarmente interessante

¹⁸⁰ Unica differenza fra le due versioni è relativa al primo cambio di tempo, contestuale al momento dell'uscita in scena di Sammete. Se in Paisiello l'inserito del principe si colloca esattamente in coincidenza del mutamento agogico – con l'enunciazione di «t'ar-res-ta» sul tempo forte della prima battuta in Allegro

poiché contiene un caso singolare di numero chiuso originatosi come *ampliamento* e *inveramento* musicale di una *didascalia scenica esplicita* del Metastasio: ed esso si colloca proprio nella scena della fuga.

Nel momento in cui i due giovani amanti si apprestano a partire (scena 11), inizia a palesarsi una tempesta (didascalie: «*comincia a oscurarsi il cielo*», «*lampi*», «*tuoni*») e le guardie armate del re giungono per fermarli; Sammete, con i suoi fidi compagni, si lancia all’assalto dei nemici e Beroe sviene su di un sasso; seguono la tempesta e il combattimento che si conclude fuori scena: Beroe rimane sola sotto il cielo che inizia a rasserenarsi. La giovane – come da didascalia – *comincia a rinvenire* (scena 12); tuttavia non vede al suo fianco l’amato Sammete, che ritorna in scena combattendo; infine giunge il re Amasi, le cui guardie disarmano il figlio.

Gli autori della revisione veneziana decidono di far tornare in scena Sammete mentre Beroe è ancora priva di sensi; l’intensa emozione che ne scaturisce si traduce in un patetico recitativo accompagnato (il ruolo del principe egizio era interpretato dal grande evirato Gasparo Pacchierotti), a seguito del quale prende avvio un rondò, «Che far deggio in tale istante?».

La felice intuizione di librettista e compositore consiste nell’innestare l’atto scenico metastasiano – «*Beroe cominciando a rinvenire*» – nel decorso drammatico del pezzo chiuso, vivificandolo sonoramente come azione posta in musica e tramutando l’aria in un grande rondò con pertichino che sfocia in un duetto.

METASTASIO[-CONFORTI], VIENNA 1756 ¹⁸¹	[METASTASIO-]BERTONI, VENEZIA 1789 ¹⁸²
<p>Scena XI <i>Gran porto di Canopo</i></p> <p><i>Sammete dalla destra, traendo per mano Beroe, e seguito di compagni armati</i></p> <p>BEROE Ma dove, oh dio, mi guidi?</p>	<p>Scena XIII <i>Gran porto di Canopo</i></p> <p><i>Sammete traendo per mano Beroe e seguito da’ compagni armati.</i></p> <p>BEROE Ma dove, oh dio, mi guidi?</p>

– in Bertoni il cambio di tempo è dilazionato di una battuta: alla parola «Piombi» segue un’energica discesa (*forte*) di quattro biscrome ai bassi, autentico emblema sonoro di Sammete che si avventa su Beroe; l’ingiunzione dell’uomo è accompagnata poi da una scansione marziale anapestica, anch’essa in *forte*, seguita da un punto coronato; dopodiché ha inizio il rapido movimento “cinetico”. La partitura di Bertoni prevede la seguente scansione dei tempi: Andantino cantabile 2/4 – Allegro 4/4 – Cantabile 2/2 – Allegro 4/4 (FERDINANDO BERTONI, *Nitteti*, 1789, ms. autografo [?] I-OS, Mss.Mus.B 4926/1-2, II, cc. 88-118).

¹⁸¹ «Nitteti», in P. METASTASIO, *Drammi per musica* cit., pp. 342-344.

¹⁸² *Nitteti*, Metastasio-Bertoni, Venezia 1789: Fenzo, I-Bc, Lo.00522.

<p>[...]</p> <p>SAMMETE (ai seguaci) All'armi, all'armi.</p> <p>BEROE Oh dio! T'arresta... Io moro. (sviene sopra un sasso alla destra. Sammete assale furioso le guardie reali e si disvia inseguendone alcune alla sinistra. Intanto fra il balenar de' frequenti lampi, fral rimbombo de' tuoni e fra il muggito marino, a vista delle navi e de' nocchieri che balzati dall'onde e sospinti dal vento si urtano fra loro, si frangono e si sommergono in parte, siegue, con lo strepito di tumultuosa sinfonia nella spiaggia e nel porto, ostinato combattimento fra i seguaci di Sammete e le guardie reali che vincitrici alfine rincalzando gli altri lasciano vuota la scena. Verso il fine del combattimento cessa a grado a grado il furore della tempesta, si va rasserenando il cielo e l'iride comparisce)</p>	<p>[...]</p> <p>SAMMETE (a' suoi seguaci) All'armi, all'armi.</p> <p>BEROE Oh dio! T'arresta... Io moro. (sviene sopra un sasso. Fra il balenar de' lampi, fra il rimbombo de' tuoni, con lo strepito di tumultuosa sinfonia, Sammete assale furioso le guardie reali, e si disvia inseguendone alcune: siegue combattimento fra i seguaci di Sammete e le dette guardie, e tutti si disperdono. A grado a grado cessa il furore della tempesta e si va rasserenando il cielo)</p>
	<p>Scena XIV Sammete, ch'esce affannato e Beroe SAMMETE (non vedendo Beroe) Fugai gli audaci alfin: placido è il mare, Beroe, mio ben, fuggiam... Oh Dei, che miro... Ah dal timore oppressa e dal periglio perdè l'uso de' sensi... Anima mia, ritorna in te, non avviliti, o cara; il tuo Sammete è qui... Ma invan ragiono. Chi mi aita, o consiglia? I miei seguaci tutti si dileguar... senza soccorso, misero! che farò...? Di vita un segno ancora in lei non veggo... Perverse stelle, a colpo tal non reggo.</p>
<p>Scena XII Beroe cominciando a rinvenire, poi Sammete dalla sinistra difendendosi da due de' custodi reali; finalmente Amasi con numeroso seguito d'armati dalla destra</p> <p>BEROE (senza aprire gli occhi) Oimè! Deh per pietà rendimi... Oh dei, (guardando sorpresa intorno) sola restai! Prence? (s'alza) Sammete? Ah dove, misera! andò? Forse è rimasto esangue; forse...</p>	<p>Che far deggio in tale istante? Come assistere il mio ben? Beroe mia, diletta amante, vedi, hai teco il tuo fedel. Ma non m'ode, ed io frattanto son confuso disperato. Quando mai vedrò placato contro me l'irato Ciel?</p> <p>B. Aimè! S. Cara... B. (senza aprire gli occhi) Deh mi rendi...</p> <p>S. A Sammete, che t'adora. B. Al mio sguardo t'offri ancora! Tu sei vivo, o mio tesor! S. Sì: partiam, sedato è il mare. Vieni meco, è cheto il nembo. a 2 Deh ci guidi a pace in grembo, e a noi sia propizio Amor.</p>

Che far deggio in tale istante? Come assistere il mio ben? Beroe mia, diletta amante, vedi, hai teco il tuo fedel. Ma non m'ode, ed io frattanto son confuso disperato. Quando mai vedrò placato contro me l'irato ciel?	S. Ma non m'ode. Son disperato B. Aimè!	S. Sì: partiam, sedato è il mare. Vieni meco, è cheto il nembo. <i>a 2</i> Deh ci guidi a pace in grembo, e a noi sia propizio Amor. [B. Tu sei salvo? S. Sì, mio bene. Vieni meco, è cheto il nembo.]		
	S. Cara... B. <i>(senza aprire gli occhi)</i> Deh mi rendi... S. A Sammete, che t'adora. B. Al mio sguardo t'offri ancora! Tu sei vivo, o mio tesor!	<i>a 2</i> Deh ci guidi a pace in grembo, e a noi sia propizio Amor.		
4/4				
Tempo Giusto	<i>Ad libitum</i>	<i>A tempo</i>	[Tempo Giusto]	Allegro
a b a c a	t₁	t₂	a' d	e
A	B		C ₁	C ₂

Da ultimo, un esempio di *aria multisezionale*, innestata all'interno di un testo metastasiano: si tratta dell'aria di Artabano, «Che farò...? Chi mi consiglia...?» (II, 15) nell'*Artaserse* musicato da Francesco Bianchi (Padova 1787). Il brano si mostra particolarmente interessante poiché contiene una “controcena *uditiva*” che dà vita ad una sezione *dinamica autonoma intermedia*, posta fra il secondo movimento (in tempo lento) e l'ultimo movimento in tempo veloce; si tratta dunque di un'aria tetrastrofica nettamente quadripartita – in cui ciascuna quartina coincide con un movimento concluso – dotata di una indubbia dinamicizzazione drammatico-musicale.

Il brano è inserito in quella che, nell'originale metastasiano, è la scena che chiude il secondo atto (II, 15); nella versione di Bianchi si prosegue invece con il successivo quadro scenico («Carcere, nella quale è prigioniero Arbace», II, 16) che in Metastasio apre l'atto terzo («Parte interna della fortezza, nella quale è ritenuto prigioniero Arbace», III, 1).

Dopo essere stato costretto a condannare il figlio Arbace – in una gremita scena davanti a tutto il real consiglio (II, 11) – per non palesare le proprie trame di potere a danno del re Artaserse, il prefetto Artabano si trova infine da solo in scena e può «respirare in libertà»: è riuscito a non farsi scoprire quale traditore del re; ora, però, deve correre a salvare il figlio, prigioniero in carcere per suo stesso verdetto.

Il secondo atto dell'originale metastasiano si conclude con sei versi di recitativo di Artabano e la successiva “aria di paragone”, «Così stupisce e cade»; nella revisione padovana del 1787, il poeta inserisce altri otto versi sciolti che raffigurano tutta la confusione e la reticenza del padre (si notino i numerosi punti di sospensione), colto nel

momento in cui deve trovare una soluzione all'imbroglio da lui creato, pur essendo invaso da smanie che lo confondono; il rifacimento è emblematico tanto dell'esiguo valore letterario dei nuovi versi, quanto delle ben più accese passioni richieste alle *dramatis personae* nel tardo Settecento.

METASTASIO[-VINCI], ROMA 1730 ¹⁸⁴	[METASTASIO-]BIANCHI, PADOVA 1787 ¹⁸⁵
<p>Scena XV [<i>Gran sala del real consiglio</i>]</p> <p><i>Artabano</i></p> <p>Son pur solo una volta e dall'affanno respiro in libertà. Quasi mi persi nel sentirmi d'Arbace giudice nominar. Ma, superato, non si pensi al periglio. Salvai me stesso, or si difenda il figlio.</p>	<p>Scena XV [<i>Gran sala del real consiglio</i>]</p> <p><i>Artabano</i></p> <p>Son pur solo una volta e dall'affanno respiro in libertà. Quasi mi persi nel sentirmi d'Arbace giudice nominar, ma al cor raccolsi tutta la mia virtù. Salvai me stesso: solo il figlio a salvar si pensi adesso. Ma qual via tenterò? Ahi me infelice! Fra la speme... e il timor... ah! ch'io preveggo nuovi disastri ancor. Qual fredda mano mi stringe, e agghiaccia il cor! Qual mi circonda d'orror notte profonda! Fier rimorso pietà sdegno vendetta mi straccian l'alma, ed in tal caso estremo ardir mi manca, mi confondo, e tremo.</p>
<p>Così stupisce e cade pallido e smorto in viso al fulmine improvviso l'attonito pastor.</p> <p>Ma quando poi s'avvede del vano suo spavento, sorge, respira e riede a numerar l'armento disperso dal timor.</p> <p><i>Fine dell'atto secondo</i></p>	<p>Che farò...? Chi mi consiglia...? Sì, si vada... il piè s'arresta. Che crudele pena è questa! Ogni idea mi fa tremar.</p> <p>Non comprendo in tale istante, cosa tema l'alma, o spero. Solo intende un padre amante, come in seno mi sta il cor.</p> <p>Ma che ascolto! Quai lamenti! Questi è il figlio che si lagna. Non lagnarti... spera... senti... Ah! deliro per suo amor.</p> <p>Ahi qual mania sento in seno! Che furore! Che veleno! Deh cessate larve e furie l'alma mia di lacerar.</p>

¹⁸⁴ «Artaserse», in P. METASTASIO, *Drammi per musica* cit., vol. I (*Il periodo italiano 1724-1730*), pp. 507-582: 562-563.

¹⁸⁵ *Artaserse*, Metastasio-Bianchi, Padova 1787: Conzatti a S. Lorenzo, I-Vcg, CORRER PADOVA 262.

ATTO TERZO Scena I <u>Parte interna della fortezza, nella quale è ritenuto prigioniero Arbace. Cancelli in prospetto. Picciola porta a mano destra, per la quale si ascende alla reggia.</u> <i>Arbace, poi Artaserse</i>	Scena XVI <u>Carcere, nella quale è prigioniero Arbace</u> <i>Arbace, poi Artaserse</i>
--	---

L'aria di Bianchi presenta, dunque, un avvio agitato, tanto dal punto di vista testuale quanto da quello musicale: nel primo tempo (Allegro giusto 4/4 in Si bemolle), l'accompagnamento in *staccato* e la linea vocale colma di pause sonorizzano la titubanza e la reticenza di Artabano.¹⁸⁶ Come in ogni aria multisezionale, segue poi una seconda quartina più patetica («Solo intende un padre amante, / come in seno mi sta il cor»), intonata in una sezione in Larghetto 3/4 in Mi bemolle).

Dopodiché si torna al Primo tempo (Allegro) in concomitanza dell'“immagine sonora” («Ma che ascolto!»), una vera propria “controcena uditiva”: ossia i lamenti di Arbace, non importa se “reali” da dentro le quinte o se soltanto “immaginati” nella mente del padre, come plausibilmente accade in questo caso.

Il discorso musicale viene avviato da un si naturale ai bassi (crome in *sforzato*) che introduce la sezione “cinetica”, che oscilla tonalmente fra Do minore e la sua dominante, mentre Artabano si “rivolge” al figlio («Non lagnarti ...»); nell'esatto momento in cui l'uomo attua lo spostamento deittico, “rientrando in sé” («Ah deliro») vi è un'intensificazione ritmica che, nel giro di sole tre battute, riporta il discorso all'incipit dell'aria, attuando una ripresa giustificata drammaturgicamente («Che farò? Chi mi consiglia?»).

L'azione scenica, pertanto – la percezione dei lamenti di Arbace da parte del padre – innesca o, quantomeno, accelera il delirio e la smania conclusiva dell'aria, esternata nell'ultima sezione (Con più moto) del brano. La forma dell'Allegro è molto libera e il dettato musicale si presenta alquanto mutevole – sotto il profilo armonico e orchestrale – in base ai versi intonati di volta in volta.

¹⁸⁶ FRANCESCO BIANCHI, *L'Artaserse*, 1787, ms. I-Pl, ATVa 17/I-II, II, cc. 57r-66v.

ALLEGRO GIUSTO 4/4		
Che farò...? Chi mi consiglia...? Sì, si vada... il piè s'arresta. Che crudele pena è questa! Ogni idea mi fa tremar.	Si bemolle	A ₁
LARGHETTO 3/4		
Non comprendo in tale istante, cosa tema l'alma, o spero. Solo intende un padre amante, come in seno mi sta il cor.	Mi bemolle	A ₂
PRIMO TEMPO [ALLEGRO 4/4]		
Ma che ascolto! Quai lamenti! Questi è il figlio che si lagna. Non lagnarti... spera... senti... Ah! deliro per suo amor.	Do minore → Si bemolle	B
[Che farò...? Chi mi consiglia?]	Si bemolle → Fa	
CON PIÙ MOTO 4/4		
Ahi qual smania sento in seno! Che furore! Che veleno! Deh cessate larve e furie l'alma mia di lacerar.	Si bemolle	C

Friedrich Lippmann afferma che la revisione tardo-settecentesca del testo metastasiano «può essere considerata una sorta di strada sbagliata. La meta era un dramma simile, sia nella struttura che nella passionalità, al nuovo genere pre-romantico», ma ciò era difficilmente attuabile per diverse ragioni: la troppo forte «componente razionalistica» dei drammi metastasiani, la deformazione poetica del testo, la «goffaggine» dei versi introdotti da nuovo, la distruzione delle caratteristiche drammaturgiche del personaggio.¹⁸⁷ Cionondimeno, è una “strada” che si rivela interessante: un passaggio importante nel processo di “traghetamento” del gusto di autori e pubblico dall’illustre sponda dell’opera seria metastasiana a quella del melodramma romantico primo-ottocentesco: passaggio cristallizzato in opere certo composite, ma che sviluppano, fra l’altro, alcune potenziali intuizioni che lo stesso Metastasio aveva, a suo tempo, inscritto nei suoi propri drammi per musica.

¹⁸⁷ F. LIPPMANN, *Le revisioni dei drammi metastasiani* cit., p. 59.

2.9 Segnalazioni sonore

L'aria di Artabano, di cui si è poc'anzi discusso, è un esempio calzante e opportuno per instradare la questione relativa ad un ultimo tipo di dinamicizzazione drammatica: la segnalazione sonora, ovverosia un qualsiasi elemento acustico intradiegetico, udito dai personaggi in scena, potenzialmente in grado di mutare la situazione scenica o affettiva. Se i lamenti di Arbace erano però, in quel caso, del tutto immaginati, giova adesso concentrarsi su ben più concreti segnali acustici, provenienti, perlopiù, da fuori scena.

In un suo articolo sulle innovazioni presenti nelle opere veneziane dell'ultimo scorcio di secolo, Marita McClymonds afferma che fra le novità che il librettista Gaetano Sertor ha cautamente iniziato a introdurre all'interno dei suoi drammi per musica vi è anche quella delle segnalazioni sonore: «Giordani's *Osmane* of 1784 has multiple cavatinas (four long ones for solo and one duo), an aria interrupted by the sounds of battle»;¹⁸⁸ il brano in questione è l'aria di Zadira, «Aure meste, aure dolenti» (II, 10), formata da una strofa pentastica e un distico di ottonari. L'aria, tuttavia, risulta unitaria e poeticamente conclusa: al suo termine attacca il recitativo con il verso «Ma qual strepito d'armi? E chi s'appresta»; l'interruzione cui fa riferimento McClymonds è dunque *esterna e successiva* al numero chiuso, non producendo pertanto alcun tipo di dinamicizzazione interna all'aria, né, fra l'altro, provocandone una brusca sospensione.¹⁸⁹

Gli unici due casi di segnalazione sonora *interna* al pezzo chiuso, rintracciati nel penultimo decennio del secolo, si trovano entrambi in un singolare «dramma serio per musica» andato in scena nel 1784 al Teatro San Benedetto di Venezia: *Il disertore* di Bartolomeo Benincasa con musiche di Francesco Bianchi.¹⁹⁰

Benincasa è intellettuale e scrittore modenese che, dopo aver vissuto a Vienna per quasi quindici anni, si stabilisce a Venezia nel 1780, ove, appunto, quattro anni dopo,

¹⁸⁸ M. P. McClymonds, *The Venetian Role* cit., p. 226.

¹⁸⁹ *Osmane*, Sertor-Giordani, Venezia 1784: Fenzo, I-Bc, Lo.02189. L'espedito era già stato utilizzato poco tempo addietro dallo stesso Sertor per *Piramo e Tisbe* di Francesco Bianchi (Venezia 1783): si tratta della breve arietta – di una sola quartina – della protagonista femminile «Caro bene, idolo mio» (III, 1), dopo la quale il recitativo riprende inverando il segnale acustico: «Ma qual rumore io sento...? Altri a quest'ora» (*Piramo e Tisbe*, Sertor-Bianchi, Venezia 1783: Fenzo, I-Bc, Lo.00533).

¹⁹⁰ All'esame dei libretti, l'unico altro caso riscontrato è il rondò di Alessandro «Ah serena i mesti rai» (II, 3) nella *Disfatta di Dario* di Morbilli-Giordani (Milano 1789); dopo le prime due quartine – la seconda delle quali contiene una controcena lacrimosa – si legge la didascalia «s'ode suono di trombe dal campo», cui l'eroe prontamente reagisce con l'incipit dell'ultima quartina: «Ma già il suon feroce ascolto, / che a pugnar mi chiama in campo». Tuttavia nella copia manoscritta visionata dell'opera (G. GIORDANI, *La Disfatta di Dario* cit.) non è presente il brano in questione, sostituito da un'altra aria bipartita («Ah che parlar non posso», cc. 134r-141v).

mette in scena il suo primo (e, a quanto sembra, ultimo) dramma per musica, in collaborazione con Bianchi; lo scrittore e traduttore emiliano diverrà in seguito, in età napoleonica, schierato giornalista di indole rivoluzionaria.¹⁹¹

Nella insolitamente lunga prefazione al libretto che Benincasa dedica «agli amatori del melodramma italiano», l'autore pronuncia un'invettiva contro gli usi del teatro d'opera coevo, evidenziando in particolare quella scissione “schizofrenica” che sussiste fra la beltà dell'«ammirabile Metastasio» e la concreta realizzazione scenica dei suoi testi, con tutti i problemi ad essa connessi: l'incauta manomissione dei versi originali, le inopportune e «grandissime arie», la scarsa attenzione degli spettatori – ancor più minata dai balli che allungano lo spettacolo, distruggono l'interesse e distraggono l'uditorio –, senza tralasciare i danni provocati dalle figure dei cantanti e dal sistema economico dei teatri, indirizzato unicamente al guadagno e non alla «gloria» e alla «bellezza ragionata d'uno spettacolo».¹⁹² Benincasa dichiara che «un nuovo genere di dramma perciò è convenuto d'immaginare, giacché per le accennate ragioni non sono più intieramente rappresentabili i drammi del Metastasio, o simili».¹⁹³ Il discorso prosegue quindi concretizzandosi in un piccolo manifesto di estetica teatrale, riflesso dei coevi fervori culturali: l'intento del poeta è quello di dar vita a quel dramma borghese cui aspira l'intero Settecento teatrale: una nuova e fruttuosa commistione fra comico e tragico, quotidianità ed eroicità, naturalezza e nobiltà; questo «timido tentativo» è da collocarsi – a detta dell'autore stesso – sulla scia del modello francese, delle «*pièces larmoyantes*», vale a dire il dramma lacrimevole che da qualche decennio stava mietendo successi in Francia e innestandosi nel ramo sentimentale dell'opera buffa italiana:¹⁹⁴ «Perché similmente non può tentarsi un dramma in musica, che sia tra la grand'opera eroica e la comica operetta?».¹⁹⁵ Certo gli intenti furono nobili e ben più elevati rispetto al risultato concreto

¹⁹¹ Cfr. GIAN FRANCO TORCELLAN, «Benincasa, Bartolomeo» in *BENINCASA, Bartolomeo in “Dizionario Biografico”*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-benincasa_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-benincasa_(Dizionario-Biografico))>, da *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., vol. VIII, Roma, 1966.

¹⁹² *Il disertore*, Benincasa-Bianchi, Venezia 1784: Fenzo, I-Bc, Lo.00542, pp. 3-11: 3-6.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁵ «S'immagini un'azione, un accidente né meraviglioso, né stranissimo, né gigantesco: ma probabile, anche ordinario, e soprattutto interessante. Quest'azione segua tra personaggi d'una condizione, d'uno stato non sì lungi da noi per tempo e per qualità, come Alessandro Magno, o Didone: quest'azione sia seria, importante: il loro linguaggio non più lirico (se non nei momenti della passione, che è sempre lirica) ma nobile, pieno di *sentimento*, di *verità*, e che s'accosti più alle idee, agli oggetti d'oggi. Siano questi personaggi vestiti colla proprietà del vero costume non troppo alterato dalla decorazione teatrale. Perché

poi raggiunto nel testo scritto;¹⁹⁶ segnatamente paradossale è che il ricercato contesto borghese sia vivificato tramite uno stile oltremodo aulico e artefatto, agli antipodi col linguaggio, più piano e levigato, di quel mirabile scultore di affetti ch'è il Metastasio.

Quello del “disertore” è un soggetto teatrale che ha conosciuto una certa fortuna fra Sette e Ottocento («È notissimo il fatto», scrive Benincasa nella sua prefazione);¹⁹⁷ possono distinguersi due diverse tradizioni letterarie, invero alquanto dissimili fra loro: una risale all'*opéra-comique* *Le Déserteur* di Sedaine, con musiche di Monsigny (Parigi 1769), l'altra ad un omonimo dramma di parola scritto da Louis Sébastien Mercier (Parigi 1770). Se una parte dei “disertori giocosi” italiani – Guglielmi (Londra 1770), Sacchini (Praga 1774), Gazzaniga (Firenze 1779) – si rifà al *drame* di Sedaine-Monsigny, il «dramma serio» di Benincasa-Bianchi – poi ripreso da Tarchi (Londra 1789) – attinge apertamente a quello di Mercier.¹⁹⁸

L'intreccio ruota attorno alla figura di Gualtieri (Gasparo Pacchierotti), ex soldato condannato a morte e ricercato per aver disertato, l'amata Adelina (Brigida Giorgi Banti), sua promessa sposa, e il comandante dell'esercito Ormondo (Matteo Babbini), che si scoprirà poi essere il padre di Gualtieri.

Il primo brano in cui si presenta una segnalazione sonora è l'aria di Adelina, «Vieni a me, speranza amica» (III, 2); l'ultimo atto inizia con Gualtieri che, pensoso, si avvia per andare incontro alla sua condanna, abbandonando, straziato, Adelina, ch'è «sopra un sofà addormentata in disordine per la stanchezza del dolore, con una mano pendente». Quando la giovane si sveglia non vede più l'amato accanto a sé, ma solo la madre Belinda, che,

non potrebbe un simile dramma interessare in musica, e dalla musica la più seria trarre accrescimento d'energia?» (*Ibid.*, pp. 8-9, corsivo mio). E a proposito del «vero costume», avrà provocato un certo effetto agli spettatori il vedere il celebre Pacchierotti – nel ruolo del protagonista Gualtieri – agghindato in abiti pressoché contemporanei (Cfr. MARITA P. McCLYMONDS (con SVEN HANSELL), «Bianchi, (Giuseppe) Francesco», in *The New Grove* cit., vol. III, pp. 512-515: 513).

¹⁹⁶ Cfr. G. TORCELLAN, «Benincasa cit.

¹⁹⁷ *Il disertore*, Benincasa-Bianchi cit., p. 9.

¹⁹⁸ «Il dramma scritto in cinque lunghi atti di prosa da Mercier ha ottenuto grandissimi applausi in originale e nelle traduzioni. Sedaine ne ha fatto un'operetta alla francese, mista di prosa parlata e di ariette, con una buona non troppo felice dose di comico, e questa s'incontra facilmente ne' teatri delle provincie della Francia. Da quest'ultima composizione nessunissimo aiuto ho io ricavato, e me ne sono appena ricordato. Dal dramma di Mercier ho preso il fatto ed alcuni bei momenti di dialogo» (*Ibid.*, pp. 9-10). Altre opere sullo stesso argomento vennero poi allestite nei primi decenni del XIX secolo, la più famosa delle quali è la farsa sentimentale di Rossi-Mayr, *L'amor filiale* (Venezia 1811). Sulla fortuna settecentesca del soggetto e sulle trasformazioni dovute alla sua trasmigrazione in diversi contesti e generi teatrali si veda il saggio MICHAEL F. ROBINSON, *Two London Versions of the «Deserter»*, in *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*, Kassel, Bärenreiter, 1980, pp. 239-245; trad. it. *Due versioni londinesi del «Disertore»*, in *La drammaturgia musicale* cit., pp. 243-254.

per il suo bene, tenta di consolarla, mentendole riguardo a Gualtieri («Tornerà»); Adelina tuttavia sembra comprendere che l'uomo ha ormai deciso di andare incontro al proprio destino; la giovane si mostra però tanto agitata quanto speranzosa: andrà lei stessa a chiedere la grazia al re, per salvare Gualtieri, prima che sia troppo tardi. L'aria prende avvio in questo punto:

Vieni a me, speranza amica,
racconsola il mesto seno:
uno sguardo alfin sereno
a me volgi per pietà.

(a Belinda)

Ma tu dubiti... non credi...?
Temi ognora il destin rio...?

(suonan l'ore)

Ecco l'ora: madre, addio:
forse Amor trionferà.

(parte correndo)

Il brano – [Allegro] Spiritoso 4/4 in Do – presenta una controcena (v. 5), che viene realizzata musicalmente, la prima volta, con un pentacordo discendente (da Do a Fa) e, la seconda volta, con due battute di scansioni marziali che sostengono un intervento vocale in simil-recitativo; la controcena, tuttavia, non ha alcuna ripercussione sulla situazione drammatica.¹⁹⁹

Subito dopo la “ripresa” della controcena, difatti, vi è la segnalazione sonora che, tuttavia, non viene “realizzata musicalmente” in alcun modo: dopo la controcena è segnata una pausa di un'intera battuta con punto coronato, dopodiché ha inizio una seconda sezione in tempo più rapido (Con più moto); presumibilmente il discorso musicale qui si sarebbe dovuto arrestare e i responsabili di scena avrebbero dovuto produrre un suono extramusicalmente (il rintocco delle campane).

Vi è, di certo, un'intensificazione musicale e la segnalazione sonora è indubbiamente un segnale drammaturgico che fa proseguire l'azione: indica che bisogna partire subito; tuttavia, l'affetto non muta in alcun modo; vi è un'effettiva segmentazione del decorso drammatico dettata dall'accadimento sonoro, ma il segnale acustico indica qui soltanto lo scandire del tempo: esso non incide sull'equilibrio emozionale dei personaggi e della loro

¹⁹⁹ FRANCESCO BIANCHI, *Il disertore*, 1784, ms. I-Bc, DD.166, III, cc. 17r-28v.

relazione, né cambia la situazione scenica, provocando rivolgimenti, colpi di scena o altri scarti drammatici:

a b a c b' c'	ss	d
A	SS (n. d.) ²⁰⁰	C

Diverso è il caso del rondò di Gualtieri, «Nel lasciarla in questo istante» (III, 5). La scena si svolge nel «*Corpo di guardia*», ovverosia il locale in cui alloggiano i militari deputati alla sorveglianza; in scena, solo Gualtieri, «*ora abbattuto, ora smanioso [poi Adelina]*». Fin dall'inizio, il suo monologo è realizzato tramite recitativo accompagnato; dopo avervi esaurito ogni sua espressione affettiva, come da didascalia, «*esce il picchetto*» (il gruppo militare destinato, in questo caso, a scortare Gualtieri al luogo dell'esecuzione); l'uomo li scorge: «*Eccoli... oh suono! (sentendo la marcia)*». Qui, infatti, poco prima del verso di Gualtieri, prende avvio una marcia (Andante in Do minore), che si farà sentire fino all'arrivo in scena di Adelina, che riesce a giungere in tempo per ammirare l'amato fra le guardie; ma tale visione è troppo funesta per la giovane che «*vede lo spettacolo e cade tramortita dicendo 'Scostatevi... fermate... Oh Dio! non... reg... go...'*». Gualtieri allora «*si stacca dal picchetto e corre a lei*», ed è qui che prende avvio il rondò, durante il quale, per tutto il tempo, la donna è primaria interlocutrice, benché priva di sensi:

Ahi! che veggio...? Adelina...! ahimè! l'opresse
 lo spettacol funesto. A questo colpo
 preparato io non era.
 Dolce amor, del mio cor parte più cara,
 restati in pace, e non mirar l'estremo
 mio dolor nel lasciarti...
 Ah perduto ben mio,
 sposa... Adelina... eternamente Addio.

Nel lasciarla in questo istante
 tutto termina per me.
 Freddo il cor... il piè tremante...
 (*verso i soldati*)
 Quali oggetti...! io vengo men.

²⁰⁰ Segnalazione sonora (non dinamica).

Ah dov'è quel cor di sasso
che non frema al caso mio?
Sposa, addio...
(è chiamato dal tamburo del picchetto)
Più amaro passo,
più terribile non v'è.
(parte in mezzo a' soldati)

Così come appare nel libretto, il testo non contiene alcuna dinamicizzazione particolarmente pregnante, eccettuata la segnalazione sonora; si tratta, invero, di una base poetica alquanto atipica per un rondò, essendo formato soltanto da due quartine e non dalle consuete tre: la potenziale “mossa” o cabaletta («Ah dov'è quel cor di sasso / che non frema al caso mio?») è collocata relativamente presto, ai vv. 5-6, cui segue un momento risolutivo e una sbrigativa esternazione sentenziosa.

La realizzazione musicale di Bianchi ben si attaglia alla singolarità del testo poetico, poiché anch'essa si fa alquanto inusuale, via via che il dettato musicale prosegue.²⁰¹

Il rondò inizia in tempo Sostenuto 2/4 in Mi bemolle; il movimento lento assume una forma standard *a b a* (i primi due distici), dopodiché vengono intonati i vv. 5-6 e le parole «Sposa, addio... addio...» su un pedale di 4 battute in Sol maggiore e la reiterazione di una figura agitata di biscrome ai violini primi; dopo un punto coronato ha inizio il tempo Allegro. Il commiato dunque funziona come *primo innesco*, di natura *endogena* che genera il movimento rapido.

L'Allegro, però, si dimostra del tutto inconsueto: il “tema principale” è intonato sui versi «Più amaro passo / più terribile non v'è»; esso non possiede però i caratteri tipici della cabaletta, anzi, all'opposto: è tonalmente instabile e in esso domina l'elemento cromatico che, soltanto alle ultime due battute, lascia il respiro per una cadenza alla tonica (Mi bemolle); subito dopo viene cantato il primo distico del brano su una linea melodica ben più conciliante e “cabalettistica”, ma il motivo non verrà più ripetuto, fungendo piuttosto da “transizione” al primo episodio contrastante; dopo una corona viene riesposto il “tema cromatico” ed in seguito vengono ripresi i versi del commiato («Sposa, addio... addio»), esposti con una graduale scarnificazione del tessuto orchestrale, finché la voce non rimane sola nell'enunciare l'estremo addio.

²⁰¹ F. BIANCHI, *Il disertore* cit., III, cc. 41r-50v.

È a questo punto che appare una corona nei rigli della voce e di tutti gli archi; nel *silenzio* si manifesta il suono di un tamburo: una elementare scansione peonica (♩♩♩♩) – emblema sonoro di morte²⁰² – cui segue un breve movimento conclusivo in tempo più spedito (Più Allegro).²⁰³

SOSTENUTO 2/4		
Nel lasciarla in questo istante tutto termina per me. Freddo il cor... il piè tremante... Quali oggetti...! io vengo men.	a b a c	A
Ah dov'è quel cor di sasso che non frema al caso mio?		
Sposa, addio... [Addio...]	d	B
ALLEGRO 4/4		
Più amaro passo, più terribile non v'è. [...]	z y w z t	C ₁
Sposa, addio... [Addio...]		
Tamburo	ss	SS
PIÙ ALLEGRO		
Più amaro passo, più terribile non v'è.	z' z'	C ₂

²⁰² Le scansioni ritmiche – anapestiche, digiambiche e peoniche iporchematiche – che sostanziano il *topos* musicale della morte sono state da lungo tempo messe in luce da Frits Noske in due scritti ormai classici: FRITS NOSKE, *Verdi and the Musical Figure of Death*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani* (Milano, 12-17 giugno 1972), Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, pp. 349-385, ora in ID., *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, pp. 171-214; trad. it. *La figurazione musicale della morte*, in ID., *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 193-232. ID., *Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners*, «Die Musikforschung», XXXI, 1978, pp. 285-302; trad. it. *Il motivo esogeno della morte nei drammi musicali di Richard Wagner*, in *La drammaturgia musicale* cit., pp. 255-275. Si veda anche quanto scritto da Marco Beghelli in merito a tamburi e timpani in funzione di emblemi musicali rituali: «Timpani o tamburi che siano, l'effetto estracettivo di ritualità verrà raggiunto solo a due condizioni: – se il loro suono emerge con evidenza solistica [...]; – se la parte loro affidata si attesta su scansioni ritmiche idiomatiche, siano esse tipici richiami militari [...], siano l'accompagnamento sonoro a un corteccio funebre [...], scandente il passo col ritmo anapestico, simbolo operistico della morte (nelle varie tipologie ♩♩♩♩, ♩♩♩♩♩♩, ♩♩♩♩♩♩♩♩)» (M. BEGHELLI, *La retorica del rituale* cit., p. 188).

²⁰³ Ulteriore scansione ritmica marziale, eseguita dal «tamburo di dentro», risuonerà per due volte alla scena immediatamente successiva (III, 6), in cui Adelina, sola, rinviene a poco a poco: «A. [...] memorie funeste / m'ingombran l'alma... / (sente il tamburo della marcia in lontano) Oh Dio! qual è mai questo / lugubre suon! [...] (di nuovo il tamburo) L'orrendo suono ancor...! Forse alla morte...? / Corriam col foglio prezioso...» (F. BIANCHI, *Il disertore* cit., III, cc. 51r-58v: 53v, 55r).

La sezione finale non funge soltanto da “stretto”, ma anche da intensificazione emotiva e sonora: seppur già cantate in precedenza («Più amaro passo / più terribile non v'è»), le parole di Gualtieri assumono *adesso, dopo* il segnale di morte, un altro significato; lo stretto diviene la naturale e diretta conseguenza di un concreto accadimento scenico che modifica il decorso drammatico del brano: in altre parole, lo “stretto” diviene una “stretta”.

Capitolo 3 - L'inizio dell'Interregno

3.1 Un'introduzione

Il ventennio situato a cavallo fra XVIII e XIX secolo è stato per lungo tempo considerato come un periodo di declino, contraddistinto da una ristagnante produzione operistica:¹ un “Interregno” stretto fra la rilucente tradizione settecentesca e la deflagrazione dell'astro rossiniano; ciò si è dovuto in larga parte all'esigua conoscenza che tuttora possediamo dei drammi per musica dell'epoca, ma, fortunatamente, tale lacuna ha iniziato gradatamente a colmarsi.² Non si reputerà necessario, dunque, dilungarsi, in questa sede, sui legami che i fattori sociali e culturali del periodo – invero uno dei più turbolenti della storia europea – intrattengono con la coeva produzione operistica, né tantomeno sulle ragioni di un simile oblio di cui sono divenuti oggetto i compositori dell'epoca e i loro drammi.³

La disposizione d'animo di autori e fruitori andava senz'altro mutando: la razionalità del dramma per musica settecentesco stava gradualmente lasciando il posto a emozioni più intense e passionali; ciò si riflette anche sulla scelta dei soggetti drammatici, che vanno assumendo certe sfumature, sovente considerate dalla critica letteraria e musicologica come “proto-romantiche”: si fa timidamente strada qualche sporadico argomento shakespeariano (*Amleto*, *Giulietta e Romeo*), tanto la mitologia greca quanto

¹ Si veda, a titolo esemplificativo, quanto riportato nello storico, seppur datato e superato, compendio di riferimento di DONALD J. GROUT, *A Short History of Opera*, New York, Columbia University Press, 1947; trad. it. *Breve storia dell'opera*, Milano, Rusconi, 1985: il ventennio «tra il 1790 e il 1810 [...] in Italia fu un periodo relativamente stagnante, non certo per quanto riguarda la quantità della nuova produzione, ma perché non si registrò alcun progresso attraverso l'assorbimento di nuove idee» (p. 402). E ancor più estremo era il parere di Winton Dean: «Tra la morte di Mozart e l'ascesa di Rossini, non ci fu alcun artista di prim'ordine, e furono pochi anche quelli di secondo piano. [...] Stilisticamente parlando, fu un periodo inerte; mentre infatti in Francia e poi anche in Germania le acque si stavano muovendo, l'opera italiana rimaneva pressoché immutata» (WINTON DEAN, *Italian opera in The New Oxford History of Music*, vol. VIII (*The Age of Beethoven: 1790-1830*), a cura di Gerald Abraham, Oxford, Oxford University Press, 1982; trad. it. *L'opera italiana in Storia della musica*, vol. VIII (*L'età di Beethoven*), Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 402-480: 402).

² Fra i primi contributi monografici si segnala *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, a cura di Guido Salvetti, Lucca, LIM, 1993 («Quaderni del corso di musicologia del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano», n. 1). Il tema – in particolare per quanto concerne il decennio più “problematico”: 1800-1810 – è sintetizzato al meglio in FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della musica», n. 9), pp. 59-68.

³ Sulla questione storiografica relativa al cosiddetto “Interregno” – nonché sul concetto stesso – è fondamentale la chiarificante trattazione di DANIELE CARNINI, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800-1813): il finale centrale*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2007, pp. 3-24.

quella egizia assumono una veste sempre più misterica e iniziatica (*Saffo, Le feste d'Iside*), i soggetti storici tendono a “imbarbarirsi” – sulla scia di alcune tragedie di Voltaire – con figure quali Semiramide, Tamerlano e popoli come gli Sciti; i drammi di argomento antico romano sono ancora numerosi, ma fanno spesso riferimento a una Roma più arcaica, pre-repubblicana (*Gli Orazi e i Curiazi, Il ratto delle Sabine*), riletta forse anche alla luce di quel pervasivo clima “neoclassico” di metà Settecento, che a fine secolo avrebbe trovato una delle più felici incarnazioni pittoriche nei dipinti di Jacques-Louis David.⁴

A segnare una rottura ancor più netta rispetto all'equilibrato e raziocinante dramma metastasiano è l'avvento del finale tragico sulle scene operistiche italiane che, a partire quantomeno da *La vendetta di Nino* (Giovannini-Prati, Firenze 1786), darà l'avvio ad una lunga serie di drammi incentrati – anche per quanto concerne l'intitolazione – sul tema della morte (*La morte di Semiramide, La morte di Cesare, La morte di Cleopatra*), che prendono spunto anche da balli tragici pantomimi dall'analogo fatale soggetto, rappresentati nella penisola a partire dal 1780, sulla scia di quelli che si andavano mettendo in scena oltralpe da circa un ventennio.⁵

Non v'è da credere, però, che il ricambio di temi e argomenti teatrali sia esso stesso fonte di modificazioni drammaturgiche; piuttosto è vero il contrario: è quella nuova, mutata drammaturgia, che si andava gradualmente ma inesorabilmente imperniando su passioni più intense, a favorire e incentivare l'impiego stesso di tali soggetti,⁶ in aggiunta al rinnovamento dei temi, non si deve tralasciare pure la notevole importanza dell'influsso

⁴ Sul tema dei soggetti drammatici dell'epoca cfr. CLAUDIO TOSCANI, *Soggetti romantici nell'opera italiana del periodo napoleonico (1796-1815)*, in *Aspetti dell'opera italiana* cit., pp. 13-70.

⁵ Il dramma di Giovannini – tratto dalla *Sémiramis* (1748) di Voltaire, tradotta in italiano da Cesarotti (1772) – sarà la fonte della fortunata tragedia per musica *La morte di Semiramide* di Antonio Simone Sografi, intonata da diversi compositori quali Borghi (Milano 1791) e Nasolini (Roma 1792). Per un conciso e puntuale *excursus* in merito al tema della morte sulle scene operistiche italiane di fine Settecento, cfr. MARITA P. McCLYMONDS, “*La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino*” and the *Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale* (Bologna, 27 agosto - 1 settembre 1987, Ferrara–Parma, 30 agosto 1987), a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e F. Alberto Gallo, vol. III (*Free papers*), Torino, EDT, 1990, pp. 285-292. Per i mutamenti drammaturgici e morfologici in atto nell'ultimo decennio del secolo, cfr. anche EAD., *The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria during the 1790s*, in *I vicini di Mozart*, a cura di Maria Teresa Muraro e David Bryant, vol. I (*Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*), Firenze, Olschki, 1989, pp. 221-240.

⁶ Cfr. C. TOSCANI, *Soggetti romantici* cit., pp. 34-35.

soprattutto drammaturgico che l'*opéra-comique* rivoluzionaria, con i suoi stupefacenti colpi di scena e i suoi *tableaux vivants*, ha avuto sui melodrammi italiani, coevi e futuri.

Cheché se ne dica, non v'è dubbio che l'ultimo decennio del Settecento sia un periodo di transizione, quantomeno sotto il profilo morfologico, oltreché drammaturgico.⁷

Per quanto concerne, infatti, le dinamicizzazioni, i compositori paiono ben più propensi a sperimentare nuove soluzioni musicali che si riflettono su un'amplessissima varietà di forme, dovuta anche alla pluralità di situazioni sceniche ideate da o insieme ai poeti. In un panorama così vasto risulta complesso stilare una casistica completa ed esaustiva delle modalità con cui i brani vengono musicalmente drammatizzati al loro interno; cionondimeno è possibile, anzitutto, delineare tre fondamentali aspetti che differenziano le dinamicizzazioni drammatico-musicali del periodo 1790-1800 da quelle del decennio precedente.

1. Una prima novità sostanziale risiede anzitutto, sotto il profilo drammaturgico, in ragioni di ordine *quantitativo* che incidono fortemente sul carattere *qualitativo* delle sezioni dinamiche: diversamente da quanto era avvenuto in rondò e arie bipartite, non è più soltanto *un singolo* elemento – controcena, risoluzione o pertichino – a rendere dinamico il brano, ma *diversi* elementi – ad esempio un segnale sonoro, seguito dall'ingresso in scena di un personaggio o del coro – che, insieme, concorrono ad una dinamicizzazione più complessa, dando luogo a quelle che sono delle vere e proprie “microsezioni cinetiche” intermedie che giustificano drammaturgicamente il mutamento affettivo del personaggio, nonché la transizione da un primo tempo, per solito lento, a un conclusivo tempo veloce.

2. Da un punto di vista morfologico, le dinamicizzazioni trovano una loro collocazione, in misura maggiore, all'interno di *arie tri- o multipartite*, piuttosto che nei rondò bipartiti. Sul finire del secolo vi sono ancora, certamente, numerose arie bipartite, alcune delle quali in forma di rondò; tuttavia, la dose di azione scenica ivi contenuta tende a diminuire: difatti, diviene alquanto raro riscontrare pertichini all'interno dei rondò, i quali sembrano contenere, in questi anni, altre modalità di drammatizzazione che avevano

⁷ Per una panoramica della letteratura sulla drammaturgia dell'opera seria italiana fra Sette e Ottocento si veda l'Introduzione al presente elaborato.

contraddistinto il modello sartiano negli anni precedenti (controcene e momenti risolutivi). Solo occasionalmente, dunque, vengono incanalate, all'interno delle arie bipartite, dinamicizzazioni più elaborate, ossia delle microsezioni cinetiche seppur, certamente, non autonome, bensì conglobate in uno dei due movimenti.

Il fatto che i rondò bipartiti non siano, in questi anni, il terreno d'elezione per le sezioni dinamiche più complesse sotto il profilo drammatico non sembra un dato di poco conto. Ciò rivelerebbe che, almeno in una sua prima fase embrionale, la "solita forma" non sembra essersi innestata *direttamente* sulla forma-rondò, ma in altre tipologie d'aria che, per alcuni versi, risentono dell'influsso del rondò sartiano, mentre, per altri, differiscono da esso.

Nelle arie tripartite e multipartite che ospitano le dinamicizzazioni più elaborate, anzitutto, il primo tempo lento non possiede una struttura motivica analoga a quella dell'Adagio di rondò (*a b a* oppure *a b a c*), ma è dotato di forme più libere; in alcuni casi, poi, quanto precede la sezione cinetica può essere costituito financo da due o più movimenti: non più, dunque, soltanto dall'Adagio. Ulteriore elemento di diversità è poi il carattere "topologico" di tali brani drammatizzati: quasi mai le sezioni dinamiche complesse fanno riferimento alla cornice drammatica di commiato fra i due amanti che si ritrova a ridosso dello scioglimento finale e rappresenta la situazione tipica del rondò bipartito; esse prendono forma, di preferenza, in più importanti punti di snodo del dramma musicale: in una scena cruciale per lo sviluppo dell'intreccio, in un'aria collocata al centro dell'opera, o pure nel finale d'atto o in quello ultimo in concomitanza dello scioglimento.

Ciò che invece permane del rondò è la (saltuaria, ma sempre più frequente) conformazione della stretta, dotata di tema-episodio-tema (ovverosia cabaletta-pontecabaletta) e, naturalmente, quella stessa intensificatrice *escalation* agogica ed emozionale – tempo lento, dinamicizzazione, stretta – che aveva trovato la sua primigenia, compiuta espressione nella struttura di stampo sartiano.

3. A causa della più nutrita presenza di arie tripartite o multipartite, la dinamicizzazione drammatica viene sempre più spesso affidata ad un'apposita sezione cinetica *autonoma* e *intermedia*, quando non a diverse sezioni intermedie; non è detto, infatti, che il segmento cinetico si collochi in perfetta aderenza con un singolo movimento musicale: la dinamicizzazione può essere distribuita su più movimenti – per solito

contigui – o può altresì “sconfinare” in un altro movimento, fin dentro alla stretta saldandosi con essa oppure, più raramente, prendendo avvio sul finire del primo tempo lento.

In tale “selva morfologica” di fine secolo, in cui sono possibili innumerevoli eventualità per la realizzazione musicale di situazioni dinamiche, inizia dunque a scorgersi, fra le altre, l’opzione di un “tempo di mezzo” inteso in senso ottocentesco.

La locuzione e l’oggetto stesso di “tempo di mezzo ottocentesco” risulta, ad ogni modo, alquanto problematico: come può definirsi il “tempo di mezzo”? È nulla più che un “tessuto connettivo”, situato, per solito, fra un cantabile e una stretta, giustificandone il trapasso; anche (ma non solo) per questo motivo, nel corso del presente elaborato si è preferito utilizzare il termine “dinamicizzazione”.

Di mutamenti e scarti drammatici posti in musica – dunque di dinamicizzazioni drammatico-musicali – si possono fare innumerevoli esempi all’interno di arie e rondò negli anni Settanta e Ottanta del XVIII secolo. Una controcena che, posta sul finire di un Adagio di rondò, provoca un cambiamento d’animo nel personaggio titolare del brano, innescando in tal modo il tempo Allegro, costituisce una dinamicizzazione drammatico-musicale in piena regola: questo è fuor di dubbio. Ma pure è fuor di dubbio che, mentre un rondò con controcena possiede un certo grado di dinamicizzazione, altra cosa rappresenta un movimento conchiuso, autonomo, contenente, nell’ordine: un segnale sonoro, un ingresso in scena, un annuncio e uno scambio dialogico, posto in una posizione intermedia fra una prima posizione drammatica in tempo lento e un’ultima posizione drammatica in tempo rapido, con la precisa funzione di giustificare drammaturgicamente il mutamento scenico, tramite l’apporto di nuove informazioni che trasformano radicalmente la costellazione e il rapporto interpersonale fra i personaggi. La funzione è la medesima: ma l’ampiezza, la ricchezza e la capacità di trasformazione della situazione drammatica da parte di un siffatto tipo di dinamicizzazione sono ampiamente superiori alle più limitate modificazioni con cui viene a modellarsi il flusso drammatico nei rondò bipartiti.

Se la perturbazione descritta poc’anzi può essere definita come “tempo di mezzo ottocentesco” – con tutte le possibili, innumerevoli variazioni e sfumature a cui pure tale modulo drammatico-musicale soggiace nello stesso secolo XIX – ne consegue che è

proprio nell'ultimo decennio del Settecento che simili sezioni autonome “connettive” cominciano a innestarsi più o meno stabilmente sul ramo dell'opera seria italiana: dapprima in alcune scene chiave dell'intreccio drammatico, e, in un secondo momento, nei più importanti numeri musicali – cavatine, arie con coro e rondò – destinati ai personaggi principali.

Nel terzo e ultimo capitolo di questo elaborato si procederà, anzitutto, con una ricognizione sugli aspetti più propriamente drammaturgici di tali “tempi di mezzo” tardo-settecenteschi, evidenziando sia le possibili cornici sceniche entro cui si inseriscono le dinamicizzazioni, sia le unità drammatiche minime che compongono tali sezioni. In seguito, dopo una breve panoramica sulle forme che è possibile riscontrare nell'ultimo decennio del secolo, si concluderà la trattazione con l'analisi di una serie di casi rilevanti nell'ambito della plasmazione di un tempo di mezzo inteso in senso ottocentesco.

3.2 *Drammaturgia dei “tempi di mezzo”*

3.2.1 *Situazioni drammatiche*

La presenza di brani drammatizzati al proprio interno, in forma tripartita (o multipartita), non costituisce una novità per l'ultimo decennio del XVIII secolo.

Se per “tempo di mezzo” s'intende una sezione cinetica, intermedia ed autonoma, è possibile ravvisarne degli “antecedenti morfologici” negli anni immediatamente precedenti: per esempio, l'aria «Cara è vero io son tiranno», contenuta nell'*Armida* di Haydn (1784) – di cui si è già discusso⁸ – in cui la transizione autonoma sostanzia l'estrema titubanza di Rinaldo che non riesce a risolvere “fra l'amico e fra l'amante”: si tratta, dunque, di un'aria fondamentalmente *monologica* – seppur indirizzata alla donna amata, priva di sensi – dotata di una dinamicizzazione dal carattere manifestamente

⁸ Cfr. *supra*, pp. 116-118. Al brano in oggetto si possono pure affiancare «Il più dolce e caro pegno» nel *Pizarro nell'Indie* di Giuseppe Giordani (1784), l'aria di Artabano «Che farò...? Chi mi consiglia...?» nell'*Artaserse* musicato di Francesco Bianchi (1787) – già trattate in questa sede (pp. 100, 140-143) – nonché l'aria di Scilace «Tu non sai da quanti affetti» nell'*Alsinda* di Moretti-Zingarelli (Milano 1785), in cui una controcena viene sonorizzata tramite quattro battute intermedie in stile recitativo, con scansioni marziali degli archi, che innescano la mutata esternazione emozionale in tempo Allegro (*Alsinda*, Moretti-Zingarelli, Milano 1785: Bianchi, I-Bc, Lo.05642. NICCOLÒ ANTONIO ZINGARELLI, *Alsinda*, 1785, ms. I-Mc, Part. Tr. ms., 459, cc. 124v-111v).

endogeno. Degna di maggior interesse, per il tema trattato in questa sede, è l'aria di Talbot «Da quelle lagrime», presente nella *Giovanna d'Arco* di Sografi-Andreozzi (Vicenza 1789)⁹. Il brano, interpretato dal celebre tenore Matteo Babbini – destinatario in questo dramma, fra l'altro, di un rondò bipartito («No, quest'anime non sanno», IV, 2), fatto estremamente raro per una voce tenorile – è un'aria tripartita drammatizzata in cui, forse per la prima volta, il coro possiede un *ruolo attivo*. Talbot comincia a cantare, “*con gran dolore*”, in tempo Larghetto 4/4, poiché, in seguito alle sue richieste indirizzate ai propri sudditi prigionieri al par di lui, evince, dalle lacrime di questi ultimi, che il figlio Riccardo sia morto in battaglia. Il coro di prigionieri, tuttavia, *interviene* in concomitanza di una *nuova sezione* (Allegro), fornendo *nuove informazioni* a Talbot:

C. No: vive il figlio.
T. (*con grande allegrezza*)
Ei vive! Oh dei!
C. Ma dal periglio...
T. Dite...
C. Fuggì.

Lo scambio dialogico informativo, con tanto di colpo di scena, innesca poi il conclusivo Allegro assai, che sonorizza l'esternazione emozionale, invero parimenti disperata di quella iniziale (il figlio vive, ma è perduto), seppur ben più energica.

Tale numero musicale non soltanto costituisce la prima aria drammatizzata del tenore con coro che, nei due lustri seguenti, fungerà da contenitore per dinamicizzazioni più elaborate, ma costituisce anche la prima aria in cui un coro – in questo caso di personaggi già presenti in scena – comunica una notizia al personaggio titolare del brano, mutando la situazione scenica e innescando il tempo rapido conclusivo.

Le sezioni cinetiche nei numeri di fine secolo contengono eventi scenici più o meno complessi, sempre apportatori di nuove *informazioni* per il personaggio titolare del brano. Il tempo dinamico intermedio può essere inserito all'interno di una specifica cornice drammatica *chiusa*, ben definita, sovente dal carattere *rituale*, come ad esempio un giuramento solenne, un'invocazione divina o altro tipo di azione scenica programmata, anche in concomitanza dello scioglimento finale, oppure la dinamicizzazione può

⁹ *Giovanna d'Arco*, Sografi-Andreozzi, Vicenza 1789: Giusto, I-VIb, GONZ.024.008. GAETANO ANDREOZZI, *Aria «Da quelle lagrime» [Giovanna d'Arco]*, 1789, ms. I-PAc, Sanvitale Sanv.A.20.

avvenire nell'ambito di una situazione scenica più ordinaria e raccolta, non ritualizzata, in cui il cantante principale si rivolge ad altro/i interlocutore/i in scena, venendo poi interrotto da un'azione scenica improvvisa o da un più semplice scontro dialogico.

Ciò che non manca mai, tuttavia, e che contribuisce a contraddistinguere siffatti “tempi di mezzo” tardo-settecenteschi è l'apporto di nuove informazioni, tramite determinate situazioni drammatiche, che possono essere suddivise a seconda delle due principali modalità con cui l'informazione viene trasmessa e recepita: si parlerà dunque di *annuncio* nel momento in cui il messaggio viene direttamente ed esplicitamente comunicato in forma verbale (orale o scritta), o di *svelamento* nel caso in cui il personaggio apprende l'informazione tramite la sfera sensibile, assistendo con i suoi stessi occhi ad un evento drammatico che svela una nuova realtà.

L'annuncio può essere sia lieto che funesto: può comunicare l'imminenza di un evento o dell'arrivo di un personaggio, può concernere la morte o la condanna dell'amato o ancora avere le fattezze di una sentenza (divina o meno che sia) in merito a un compito cui si dovrà presto adempiere. Lo svelamento può interessare l'identità di un colpevole, un qualche tipo di segreto o può beninteso essere costituito da un'agnizione o dal ritrovamento di un personaggio creduto morto o perduto. Tanto gli annunci quanto gli svelamenti possono avvenire nel corso di situazioni drammatiche rituali quali giuramenti, preghiere o invocazioni e in tal caso coincidono spesso con importanti snodi e scene chiave del dramma come finali, arie centrali o arie conclusive.

L'apporto di nuove informazioni può giungere anche dal personaggio stesso, titolare del numero: il “tempo di mezzo”, difatti, può presentare, come suo nucleo centrale, una *risoluzione*; se tuttavia nel rondò bipartito un momento risolutivo andava, di solito, ad incidere sul decorso drammatico del numero musicale, nelle più complesse sezioni cinetiche di fine secolo, molto spesso tali decisioni risolutive tendono a modificare il corso dell'intero dramma.

Da ultimo, le situazioni sceniche meno complesse – seppur passibili anch'esse di contenere annunci, svelamenti e risoluzioni – possono presentare una più semplice *interruzione* del flusso drammatico-musicale: può accadere così che l'enunciazione del cantante principale possa venir troncata da un diverbio, da uno scontro dialogico che si origina sul momento.

Giova sottolineare fin da subito che nel corso dell'analisi non è stato riscontrato alcun legame specifico fra situazione drammatica, collocazione del numero in partitura e struttura morfologica del brano. I compositori, dunque, costruiscono, di volta in volta, delle impalcature formali che aderiscono liberamente al decorso drammatico ideato dai poeti; ne consegue che un'identica situazione scenica può agevolmente incanalarsi in conformazioni strutturali differenti.

3.2.2 Unità dinamiche

Si propone di seguito un elenco delle singole “*unità dinamiche*” con cui gli autori costruiscono i “*tempi di mezzo*”: una serie di piccoli blocchi modulari che possono essere selezionati e in vario modo utilizzati per comporre le sezioni cinetiche, da un punto di vista e drammatico e musicale.

- *Segnalazione sonora*, spesso assume le fattezze di una “*marcia*” oppure di un coro o di altro suono (fanfare dei fiati) “*da dentro*”;
- *ingresso* del coro o di uno o più personaggi che crea un'interruzione nel flusso drammatico-musicale;
- *annuncio* da parte del coro o di uno o più pertichini: spesso costituisce l'elemento nucleale del tempo di mezzo;
- *dialogo* con coro o con uno o più pertichini: può essere costituito da uno scambio neutro o da un vero e proprio scontro dialogico, un diverbio;
- *partenza* di un interlocutore del personaggio principale: l'entrata fra le quinte genera spesso un'intensificazione emozionale per il cantante titolare del brano;
- *interruzione* di un'azione avviata dal personaggio principale (tentata partenza, tentato suicidio, giuramento interrotto); l'azione viene troncata da un coro, da altri personaggi o da altri eventi scenici;
- *rivelazione* di una verità nascosta, di un legame interpersonale: può consistere anche in uno svelamento di un personaggio creduto perduto o in un'agnizione;
- *sollecitazione*, incitamento o qualsivoglia stimolo che spinge il personaggio principale ad agire, spesso a partire; può consistere in una persuasione, in un comando o in una intimidazione;
- *azione scenica* che implica gesti e movimenti specifici, mutando la dislocazione spaziale degli attori (*azione prossemico-gestuale*) o che consiste

in un *evento “scenografico”*, ossia nella modificazione dello spazio per mezzo di un agente scenotecnico, sia esso realizzato concretamente – tramite effetti illuminotecnici – o simulato attraverso gli atteggiamenti degli attori.

Esaurita la sequenza di blocchi dinamici, il tempo di mezzo può talvolta concludersi con una breve sezione di *esasperazione* o di *stabilizzazione* emozionale che, con un *climax* o con un assestamento dell'affetto, “tira le fila” della fase dinamica, preparando, drammaturgicamente e musicalmente, il prorompere della stretta.¹⁰

A margine delle sezioni dinamiche possono collocarsi alcune situazioni drammatico-musicali che non sono riconducibili ai caratteri drammaturgici di cantabile e stretta: una fase di *agitazione*, di smania iniziale che dà avvio al brano musicale, precedendo il tempo di mezzo oppure fungendo da prima dinamicizzazione, a mo' di “tempo d'attacco”, sfociando in una prima esternazione emozionale statica in tempo lento, cui seguirà poi seconda dinamicizzazione e stretta; una *supplica* rivolta ad uno o più personaggi presenti in scena o una *preghiera* indirizzata a entità divine nel corso di un'invocazione rituale, intonata sempre in tempo lento, che può precedere il tempo di mezzo (assolvendo la funzione di un cantabile) o collocarsi al suo interno, dividendolo in due tronconi distinti.

Prima di passare all'esame dei singoli casi d'interesse, si proporrà una panoramica delle forme musicali riscontrate nell'ultimo decennio del secolo, evidenziandone i rapporti con le diverse tipologie di dinamicizzazione drammatica.

¹⁰ Seppure possa sembrare del tutto scontato, è bene comunque rammentare che l'azione drammatica di un brano si conclude con l'esaurirsi del tempo di mezzo: è lì che l'emozione del personaggio dapprima si increspa, si plasma e poi si stabilizza, pervenendo infine a compimento: quanto segue non è altro che la formalizzazione musicale del nuovo affetto. La stretta possiede, beninteso, una *funzione* drammaturgica (oltreché estetica), ovverosia, per l'appunto, quella di esplicitare in materia sonora l'emozione del personaggio; ma quell'emozione trova già la sua determinazione nel movimento precedente.

3.3 *Le forme*

3.3.1 *Rondò e arie bipartite*

Relativamente al periodo 1790-1800 sono stati riscontrati 49 brani bipartiti dotati di una dinamicizzazione drammatico-musicale, collocata il più delle volte (nei due terzi dei casi) all'interno del tempo rapido. Un primo dato che suscita non poca sorpresa è la ripartizione fra rondò e altre tipologie d'aria: soltanto un terzo del totale (16) corrisponde alla conformazione strutturale del modello sartiano, nonché, in buona misura, alla patetica situazione di commiato fra due amanti. Il meccanismo di drammatizzazione più diffuso rimane ancora quello della controcena, presente in metà dei rondò; a seguire, in ordine decrescente, si riscontrano 6 casi in cui è presente un momento risolutivo (talvolta insieme alla controcena), e 3 brani che contengono un accadimento scenico. Circa la metà delle dinamicizzazioni sono realizzate musicalmente come mossa d'avvio della stretta.

Ciò che tuttavia stupisce in particolar modo è l'assenza pressoché totale di rondò con pertichini, i quali adesso prosperano in arie bipartite o multipartite dalla conformazione strutturale più articolata, nell'ambito di soluzioni sceniche elaborate. L'unico rondò con pertichino nel decennio risulta essere quello di Arsace, «Deh calma l'affanno» (II, 9), ne *La morte di Semiramide* di Sografi-Borghi (Milano 1791), che, fra l'altro, si presenta come una sorta di “rondò ampliato”, essendo dotato di un'articolata azione drammatica, collocata all'inizio dell'Allegro, ma distinta dalla stretta vera e propria, quasi come fosse un tempo di mezzo inscritto nella forma-rondò standard:¹¹ la sezione dinamica comprende infatti un momento risolutivo, un tentativo di partenza, il rinvenimento di Semiramide che richiama a sé il figlio e soltanto in seguito inizia la canonica stretta in forma $z y z$; si tratta, infine, di un primo esempio di quell'incremento quantitativo e qualitativo delle micro-dinamicizzazioni già operanti nei rondò precedenti: se in quelli il mutamento avveniva sul finire del tempo lento o come mossa d'avvio, in questo caso, pur mantenendo una forma-rondò riconoscibile, la dinamizzazione si inserisce al principio del tempo rapido, non come mossa, bensì come microsezione più ampia; tuttavia, questo tipo di “ampliamento” drammatico-musicale non riguarderà – almeno in questo primo decennio – la forma rondò, ma altri tipi di aria (bi-, tri-, o multipartita).

¹¹ *La morte di Semiramide*, Sografi-Borghi, Milano 1791: Bianchi, I-Bc, Lo.00651. GIOVANNI BATTISTA BORGI, *La morte di Semiramide*, 1791, ms. I-Bc, DD.195, II, cc. 50r-61r.

Il resoconto statistico sul modello sartiano non tiene conto di due eccezioni: l'una notevolissima, ossia l'arcinoto rondò di Curiazio negli *Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, che verrà discusso in seguito; l'altra è rappresentata da «Trema il cor, vacilla il piede» (II, 10), rondò del protagonista omonimo nell'*Idante* di Schmidt-Portugal (Milano 1800):¹² si tratta di un canonico rondò “con le catene” che funge da commiato alla donna amata, con tanto di controcena lacrimosa e sollecitazione alla partenza; da un punto di vista morfologico, tuttavia, il rondò “non è un rondò”, essendo dotato di una struttura oltremodo atipica; il brano è quadripartito (tempo lento in 6/8 - sezione dinamica con segnalazione sonora, stimolo a partire e risoluzione - “prima stretta deittica” rivolta all'amata - “seconda stretta”, più ordinariamente sentenziosa che funge da esternazione affettiva) e né il tempo lento, né alcuna delle due “strette” contiene un *refrain* principale, ovvero l'elemento che contraddistingue la forma-rondò dalle altre arie bipartite.¹³

Anche nelle arie bipartite la controcena è l'espedito più utilizzato per drammatizzare i brani, ma esaurisce soltanto un quarto delle possibilità (8 casi su 33 brani): a seguire vi sono situazioni con rivolgimenti (6), accadimenti scenici (5), pertichini (4), risoluzioni (4) e segnalazioni sonore (2). Le dinamicizzazioni che negli anni precedenti trovavano posto all'interno dei rondò, dunque, tendono ora ad innestarsi in arie bipartite più libere dal punto di vista formale e collocate nell'ambito delle più disparate situazioni sceniche. Se nella maggior parte dei casi le arie contengono singoli mutamenti scenici non elaborati – al pari di quelli riscontrati nei rondò sartiani – in 5 brani bipartiti vengono incanalate alcune dinamicizzazioni più complesse, dando luogo a dei veri e propri “tempi di mezzo” in cui la scrittura musicale muta radicalmente, seppur non siano autonomi ma conglobati in uno dei due movimenti.

Si propone di seguito una breve disamina di tre di questi brani.¹⁴

¹² *Idante, ovvero I sacrifici d'Ecate*, Schmidt-Portugal, Milano 1800: Bianchi, I-Bc, Lo.04393. MARCOS ANTÓNIO PORTUGAL, *Idante ovvero i Sacrifici d'Ercole*, 1800, ms. I-Mr, PART03369, cc. 286r-299v.

¹³ È vero che di rondò atipici non era privo il decennio 1780-1789, seppur fossero estremamente rari; il rondò di *Idante*, però, potrebbe forse rappresentare un primigenio utilizzo della denominazione “rondò” in senso “topologico”, atta non più a designare la forma musicale, ma la sua funzione drammaturgica e la sua collocazione all'interno del dramma, indipendentemente dalla struttura formale di volta in volta assunta dal brano. Sull'argomento si veda MARCO BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica*, vol. III (*Studi di lessicologia musicale*), a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217.

¹⁴ Gli altri due sono l'aria di Semiramide «Guidai le schiere armate» (I, 4) contenuta nel dramma di Borghi poc'anzi citato, di cui si tratterà più avanti e l'aria di Farnaspe «No, non temere, o cara» (II, 7)

1. «Alme ingrato, che chiedete» (II, 12) è la lunga aria bipartita che funge da finale ultimo nell'*Ercole al Termedonte* di Sografi-Piccinni (Napoli 1793);¹⁵ il brano, intonato dall'omonimo protagonista,¹⁶ contiene un "tempo di mezzo" all'interno del primo movimento lento, in cui si inverte lo scioglimento finale del dramma. Dopo essere stato oggetto di diverse trame a suo danno, l'eroe si arrende, offrendo il petto ai "nemici" che l'avevano contrastato: Ippolita e Teseo. Le prime tre quartine sono intonate in tempo Andantino sostenuto 2/4 in La, ma in coincidenza della terza si vira al Do maggiore; senza soluzione di continuità prende avvio la sezione "cinetica", che consiste nel lacrimevole pentimento e nella resa dei due giovani amanti, nella chiarificazione delle ragioni del comportamento di Ercole con conseguente scambio dialogico ed infine nel perdono da parte dell'eroe:

I. (*commossa gli si getta a' piedi e lo stesso fa Teseo*)
 Ah non più...
 E. Tu piangi! oh Dio!
 T. Per pietà...
 E. Tu pur sospiri...!
 Qual contento, o cielo, è il mio
 nel vederli lacrimar!
 Deh mi udite amici miei
 io volea lo giuro a' dei,
 (*ad Ippolita*)
 solo in te l'ardir feroce,
 (*a Teseo*)
 sol l'amore in te domar.
 I. Dunque adesso tu vorrai...
 T. Far vendetta dell'orgoglio...
 I. Me punir...
 E. No cari, io voglio
 Io vi voglio perdonar.

A tale dialogo non segue immediatamente la conclusiva esternazione emozionale, bensì dieci battute in cui la musica sostiene una diversa azione scenica, ossia l'unione dei

nell'*Adriano in Siria* di Mayr (Venezia 1798), in forma A | **B** C, dotata di una segnalazione sonora dei corni (il "tumulto fuori scena"), un pertichino e uno scambio dialogico (*Adriano in Siria*, Metastasio-Myar, Venezia 1798: Fenzo, I-Bc, Lo.02914. GIOVANNI SIMONE MAYR, *Adriano in Siria*, ms. autografo I-BGc, Mayr 311.8).

¹⁵ *Ercole al Termedonte*, Sografi-Piccinni, Napoli 1793: Flauto, I-Bc, Lo.04237. NICCOLÒ PICCINNI, *Ercole al Termodonte*, 1793, ms. I-Nc, 30.3.9-10, II, cc. 79r-90r.

¹⁶ Interprete di Ercole fu il celebre tenore Domenico Mombelli; nella copia della partitura da me esaminata, sebbene la parte di Ercole sia quasi sempre in chiave di tenore, l'aria conclusiva è notata in chiave di soprano; una possibile spiegazione si può rintracciare nel libretto a stampa I-Baf, FA2.LIB.235 in cui si legge «ERCOLE. | Il Sig. Domenico Mombelli, al servizio del Re di Sardegna. | E per la di lui indisposizione il Signor Francesco Ciccarelli Musico di Camera di Sua Altezza Elettorale di Maganza».

due giovani innamorati e la benedizione da parte di Ercole e di altri due personaggi (Orizia ed Evandro):

Ori. Ev. (*unendo le destre d'Ippolita e Teseo*)
Felici il ciel vi renda;
Erc. Vi renda amor contenti.
Erc. Ori. E sopra voi discenda
Ev. a 3 ogni felicità.
(*Teseo e Ippolita si abbracciano*)

Si tratta dunque di un'azione gestuale concretamente agita, che al contempo funge da stabilizzazione preparando lo stretto (quartina di Ercole con coro e pertichini in tempo Allegro spiritoso) che chiude il dramma.

2. «Senza il caro amato bene» (II, 11) costituisce il penultimo brano – cantato dalla protagonista – ne *La morte di Cleopatra* di Sografi-Guglielmi (Napoli 1796), a ridosso del duetto e coro che chiude l'opera.¹⁷ Se nell'originario libretto di Sografi musicato da Nasolini (Vicenza 1791) il suicidio della protagonista avviene all'aprirsi della scena,¹⁸ come da didascalia («[...] vedendo un aspide fa un gesto di giubilo. Se lo accosta al seno e rimasta ferita lo slancia con orrore [...]») a cui fa seguito un ampio recitativo e una breve arietta («Tutto è compito alfin: e già la morte» – «Ah dove sei ben mio?»), nella versione di Guglielmi il momento del suicidio è dilazionato e collocato nel recitativo successivo al brano cantato da Cleopatra, fornendo l'occasione per una grande Scena e Aria con coro, in cui trova posto il dispiegarsi della tragica e risolutiva decisione da parte della donna.

All'«interno di una piramide egizia», Cleopatra, assistita dalle damigelle, viene a sapere, da Eros e dal *coro* degli astrologi appena giunti in scena, che il suo amato Antonio è stato mortalmente ferito: il conseguente stato di estrema afflizione trova il suo sfogo nell'avvio dell'aria (Larghetto non tanto 4/4, Fa: prima quartina).

L'inizio della sezione cinetica – contraddistinto dai gruppetti di semicrome in *staccato* ai violini e agli oboi – coincide con l'intervento del coro di damigelle e astrologi che

¹⁷ *La morte di Cleopatra*, Sografi-Guglielmi, Napoli 1796: Flauto, I-Bc, Lo.02400. PIETRO ALESSANDRO GUGLIELMI, *La morte di Cleopatra*, 1796, ms. I-Nc, Rari Cornice 5.22-23, II, cc. 85r-98v.

¹⁸ II, 14 in *La morte di Cleopatra*, Sografi-Nasolini, [Vicenza 1791], Venezia 1794: Valvasense, I-Bc, Lo.03377.

tentano di rasserenare Cleopatra, sortendo però l'effetto opposto, poiché questa, nel successivo segmento dall'orchestrazione ben più scarna, decide di porre fine alla sua vita; i presenti tentano ancora di dissuaderla ma lei li azzittisce, in un *climax* sonoro ed emozionale che realizza l'exasperazione della donna:

Coro La ragion, la tua costanza
 freni il pianto sul tuo ciglio.
 Cle. Che ragione, qual consiglio? [corona]
 Caro sposo... a te vicino
 a momenti io volerò.
 Coro Ah che dici!
 Cle. Olà tacete! [corona]

Dopo l'ultimo punto coronato prende avvio una canonica, sentenziosa stretta di rondò, costituita dalla duplice esposizione di mossa e cabaletta, inframmezzata da un ponte in cui vengono ripresi gli ultimi tre versi della sezione dinamica con coro.

CLEOPATRA Senza il caro amato bene qual conforto aver potrò? Come regga a tante pene questo core, oh Dio, non so.	CORO La ragion, la tua costanza freni il pianto sul tuo ciglio. CLEOPATRA Che ragione, qual consiglio? Caro sposo... a te vicino a momenti io volerò. CORO Ah che dici! CLEOPATRA Olà tacete.	CLEOPATRA Cruda sorte! avversi dei! Sarà pago il vostro sdegno. Compiangete i casi miei voi che avete in sen pietà. CORO Di terrore il reo disegno ingombrando il cor ne va
4/4		4/4
Larghetto non tanto		Allegro
a	b	x z y x z
A	B	C

3. Si veda infine l'aria con coro del tenore (Romolo), «Il piacer d'un tale istante» (II, 16) ne *Il ratto delle Sabine* di Rossi-Zingarelli (Venezia 1799);¹⁹ si tratta dell'ultima aria del dramma, ambientata in una scena «deliziosa nella reggia» di Romolo, cui seguiranno un duetto e il finale. Il re romano è estremamente lieto poiché ha appena avuto piena conferma del fatto che la sabina Ersilia lo ricambia in amore (Andante sostenuto 2/4, Si

¹⁹ *Il ratto delle Sabine*, Rossi-Zingarelli, Venezia 1799: Valvasense, I-Bc, Lo.05679. NICCOLÒ ANTONIO ZINGARELLI, *Il ratto delle Sabine*, 1799, ms. I-Fc, F.P.T.587, II, cc. 60r-68v.

bemolle: prima quartina);²⁰ la seconda quartina, però, non fa in tempo a prendere forma poiché il discorso musicale si arresta («Ah mio ben ...»), con una corona su un accordo di dominante della dominante) e ha inizio il tempo Allegro con una segnalazione sonora (il coro da dentro: «All’armi, all’armi!»); il profilo ritmico si presenta agitato con pulsazioni trocaiche, il coro esce in scena e porta un annuncio al re: Tazio, re dei sabini e padre d’Ersilia, sta per attaccare Roma. In seguito a uno scambio dialogico con il coro e la donna, Romolo risolve e decide di scendere in campo; dopo una corona, suggella il brano una conclusiva esternazione emozionale (non in forma di stretta) e una coda impreziosita dall’intervento del coro.

R. Il piacer d’un tale istante... No, spiegarti non poss’io, puoi comprenderlo, ben mio, nel tuo seno, dal mio amor. Ah mio ben...	(<i>s’odono delle voci che gridano</i>) C. All’armi, all’armi...! R. Dei! quai voci! C. (<i>uscendo</i>) (<i>a Romolo</i>) Vieni... accorri...! R. Ah, che fu? C. Roma soccorri: Il Sabino disperato d’assalirci tenta ancor. R. Venga, e tremi: a cimentarci l’ostinato al fine apprenda: ah! la patria si difenda: si distrugga il traditor. E. Ah Signore, che son figlia, ti ricorda... R. Lo rammento... C. Vieni... E. Senti... R. Son con voi... E. Deh risparmia i giorni tuoi, E ritorna... R. Vincitor...	R. Dei di Roma, è vostro dono Quell’ardir, che in petto io sento: da te viene, amato bene, il contento del mio cor. C. Vieni... andiamo: nel cimento fia il roman trionfator. R. Vengo... andiamo... nel cimento sarò ognor trionfator.
2/4	4/4	
Andante sostenuto	Allegro	
a b	ss c d d	e e f
A	B	C

Come si evince da questi brevi esempi, nell’ultimo decennio del secolo le arie bipartite divengono passibili di ospitare al loro interno delle sezioni dinamiche alquanto elaborate, con segnalazioni sonore, ingressi in scena, scambi dialogici e mutamenti affettivi che,

²⁰ In quest’opera il triangolo amoroso si rivela insolito: la coppia di innamorati non è costituita, com’era d’uso, dalle due voci acute, bensì da soprano e tenore. Il dato porta con sé interessanti risvolti drammaturgici: per le vigenti convenzioni operistiche – nonché per la volontà del padre, Tazio – la giovane sabina Ersilia (Teresa Doliani) dovrebbe amare il soprano maschile, il promesso sposo Mezio, anch’egli sabino (interpretato da Angelica Catalani *en travesti*); ma il sentimento della donna si oppone ai progetti del padre, veicolando l’affetto verso l’uomo “sbagliato”, ossia il romano, nemico (e tenore) Romolo (Salvatore de Lorenzi).

seppur non pervenendo a costituire un movimento musicale autonomo e in sé concluso, danno luogo a complesse microsezioni cinetiche che assumono la medesima funzione e rilevanza dei tempi di mezzo ottocenteschi.

3.3.2 *Arie tripartite*

Se è vero che nel periodo di massima diffusione dei rondò bipartiti è possibile riscontrare eccezionalmente qualche aria dalla struttura ternaria e tripartita, è nell'ultimo decennio del secolo che si intensificano i brani drammatizzati in tre movimenti. Sono state infatti rintracciate 21 arie – una quantitativo superiore rispetto a quello dei coevi rondò drammatizzati – che possiedono una complessa dinamicizzazione drammatica inscritta in una forma tripartita.

Dal momento che quasi tutti i casi di studio discussi più avanti sono costituiti da arie tripartite, si tralasceranno ulteriori approfondimenti analitici nel presente paragrafo.

Si proporrà invece una tavola riassuntiva che mette in luce le diverse possibilità di dinamicizzazione riscontrate all'interno dei brani in tre movimenti.

Le parti in grigio indicano le sezioni musicali a cui è demandata l'esternazione emozionale del personaggio; quelle in bianco riportano invece le singole unità dinamiche che sostanziano le sezioni cinetiche. Come si evince dallo schema qui proposto, i momenti dinamici non sempre corrispondono al secondo movimento musicale intermedio, ma possono talvolta sconfinare in uno dei due movimenti limitrofi (la stretta o, in un solo caso, il primo tempo). Il primo movimento di ogni aria – corrispondente alla situazione drammatica/affettiva iniziale – è sempre musicato in tempo lento, eccetto ove indicato; il terzo ed ultimo movimento – sia esso in forma di “stretto” o di stretta (cabaletta - ponte - cabaletta) – è sempre in tempo rapido e funge da esternazione della nuova situazione affettiva, mutata rispetto a quella iniziale.

Aria	I mvt.	II mvt.	III mvt.
«Ah si ceda... Amor m'arresta» (II, 12) Botturini-Bianchi <i>Seleuco re di Siria</i> , Venezia 1791	Allegro	Largo: "controcena uditiva" = rivolgimento	Allegro
«Deh ti placa, e in tal momento» (II, 7) Foppa-Andreozzi <i>Amleto</i> , Padova 1792			pertichini, evento scenografico, coro, svelamento
«Con il crin di lauri adorno» (II, 9) Anelli-Portugal <i>Cinna</i> , Firenze 1793		ss (strepito d'armi), recitativo (commento, comando)	
«La morte in tale istante» (II, 5) Rossi-Nasolini <i>Le feste d'Iside</i> , Firenze 1794	Allegro	ss, ingresso sacerdotesse, colpo di scena = svelamento	dialogo, stabilizzazione
«Prence amato, fido amico» (II, 7) Foppa-Alessandri <i>Armida</i> , Padova 1794		azione prossemico-gestuale (i guerrieri si oppongono ad Ubaldo)	
«Cara, tu sai che ognora» (I, 7) Sertor-Tarchi <i>Le Danaidi</i> , Milano 1794		controcena, richiesta respinta	
«Deh ritorni un solo istante» (I, 10) Aureli-Paer <i>La Rossana</i> , Milano 1795		scontro dialogico, partenza	
«Con il crin di lauri adorno» (II, 5) Anelli-Paer <i>Cinna</i> , Padova 1795		ss (strepito d'armi), recitativo (commento, comando)	
«Apriti, o terra, e assorbimi» (II, 8) Sernicola-Zingarelli <i>Gli Orazi</i> , Napoli 1795	Allegro	ss (trombe sulla scena, coro da dentro), ingresso pertichini, annuncio	
«Al tempio, al gran cimento» (I, 9) Gonella-Portugal <i>Zulima</i> , Firenze 1796		ss (fiati), sollecitazione alla partenza, risoluzione	
«Giuro che il re difesi» (II, 12) Botturini-Nasolini <i>Merope</i> , Venezia 1796		ss = interruzione giuramento, apparizione ombra, azione scenica, "dialogo", orrore	

«Se alla patria ognor donai» (I, 7-8) Sografi-Cimarosa <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> , Venezia 1796		ss, coro di dentro, ingresso coro, annuncio, scambio, stabilizzazione		
«Ah che la morte io veggo» (II, 8) Marchesini-Cimarosa <i>Artemisia regina di Caria</i> , Napoli 1797		interruzione suicidio, ss (coro da dentro), ingresso pertichini, scambio dialogico, annuncio = agnizione, stabilizzazione	stretta	stretto (finale ultimo)
«Oh Dio vedersi togliere» (II, 7) Schmidt-Zingarelli <i>Meleagro</i> , Milano 1798	preghiera	preghiera respinta (coro)	minaccia	
«Questo è l'estremo addio» (II, 10) Gonella-Moneta <i>Oreste</i> , Firenze 1798		preghiera	evento scenografico, commento (coro), commento	
«Perdo l'amato oggetto» (I, 10) Giotti-Spontini <i>Teseo riconosciuto</i> , Firenze 1798		cabaletta, ss, coro da dentro, scambio dialogico, cabaletta, coro da dentro, scambio dialogico, partenza		stretto
«Come versar potrei» (II, 10) Rossi-Mayr <i>Adelaide di Guesclino</i> , Venezia 1799		risoluzione, richiamo, ingresso coro, scambio dialogico, ss (= morte), commento coro	scambio dialogico, esasperazione	
«Ho perduto il figlio amato» (II, 5) Salfi-Zingarelli <i>Clitennestra</i> , Milano 1800	ingresso pertichino	scambio dialogico, comando, azione scenica, esasperazione, incipit giustificato		
«Se m'avete desinata» (II, 13) Rossi-Mayr <i>Gli Sciti</i> , Venezia 1800		coro da dentro, ingresso coro, scambio dialogico, annuncio funesto		
«Sprezzar vorrei l'indegno» (I, 11) Balsamo-Curcio <i>Zulema</i> , Napoli 1797	Allegro	<i>Recitativo</i> : ingresso personaggio, controcena lacrimosa		
«Nume pietoso» (II 5) Moretti-Curcio <i>Ifigenia in Aulide</i> , Firenze 1799		<i>Recitativo</i> : ingresso personaggio, annuncio funesto		

La maggior parte di queste arie (i due terzi) presentano un'effettiva aderenza fra la struttura drammaturgica (ternaria) e la struttura musicale (tripartita): si tratta, cioè, di arie in forma A | **B** | C in cui la dinamicizzazione drammatica è pienamente sovrapponibile al movimento **B** nella sua interezza. In altri casi, invece, la dinamicizzazione intermedia può rivelarsi alquanto flessibile, talvolta “sconfinando” fin dentro la stretta conclusiva (A | **B** | **B** C), talaltra, seppur più raramente, creando, insieme alla stretta, un'entità che congloba al suo interno le funzioni drammatiche e musicali di entrambe le sezioni.

Paradigmatica in questo senso è l'aria di Asteria con coro e pertichino, «Perdo l'amato oggetto» (I, 10), nel *Teseo riconosciuto* di Giotti-Spontini (Firenze 1798), su cui giova soffermarsi brevemente.²¹ La giovane si trova in uno stato di estrema afflizione poiché si crede abbandonata dall'amato Teseo che, avendo da poco scoperto di essere suo fratello, non intende rivolgerle lo sguardo; la prima quartina è pronunciata di getto in tempo Andante comodo 4/4 in Do; dopodiché si passa alla seconda quartina, la cui intonazione in tempo Allegro è strutturata come la prima parte di un Allegro di rondò: la retorica esclamazione (vv. 5-6) è del tutto simile ad una mossa, mentre i sentenziosi vv. 7-8 divengono un motivo “cabalettistico”, che verrà riproposto una seconda volta.

Dopo la prima esternazione emozionale in tempo rapido subentra una segnalazione sonora: si ode una musica marziale (trombe) e un bellicoso coro di nemici in lontananza; Asteria dapprima reagisce con timore («Qual tumulto! oh ciel! che sento!»), ma quando i guerrieri esplicitano il loro oggetto di furore («Ceda Egeo», ossia il re d'Atene e padre di Asteria), la donna si rivolge immantinentemente a Teseo («Salvami il padre»), che finalmente adesso le risponde («Sì, che il padre io salverò»); a questa microsezione cinetica segue una corona e la ripresa del tema di Asteria (vv. 7-8). Dopo la riesposizione della “cabaletta”, si ripete la seconda parte del coro e la donna si rivolge ancora a Teseo, spronandolo a partire («Corri, vola, idolo mio / Salvami il padre»), al che l'eroe risponde con un'ultima frase che si staglia sulle sole trombe («Tra le squadre ormai la tromba / che rimbomba andar mi fa»), dopodiché parte, su quella che è un'ultima ripresa variata del coro dei guerrieri; segue una corona e l'avvio di un nuovo tempo (Poco più mosso) che funge da lunga esternazione emozionale conclusiva di Asteria, sullo sfondo intermittente del canto dei guerrieri in lontananza.

²¹ *Teseo riconosciuto*, Giotti-Spontini, Firenze 1798: Pagani, I-Bc, Lo.05241. GASPARE SPONTINI, *Teseo riconosciuto*, 1798, ms. I-Fc, F.P.T.483, I, cc. 130v-150v.

ANDANTE COMODO 4/4, Do				
Perdo l'amato oggetto, perdo del cor la pace, ed il crudel, che tace, non ha di me pietà.	a	Tempo lento	Prima posizione <i>emozionale</i>	A ₁
ALLEGRO				
Infelice, abbandonata, come oh dei! viver potrò?	b	“Mossa”	Seconda posizione <i>emozionale</i>	A ₂
Dove mai la troverò, se non hai di me pietà?	c	“Cabaletta”		
<i>Coro di guerrieri in lontananza</i> Avanziam: nulla rechi spavento: si ferisca, ne alcun si risparmi: si combatta, si mora tra l'armi: la vittoria, o la morte vogliam. A. Qual tumulto! oh ciel! che sento! C. Ceda Egeo. A. Salvami il padre. T. Sì, che il padre io salverò.	ss d	Segnalazione sonora (trombe marziali), coro in lontananza, commento di Asteria, scambio dialogico	Prima sezione <i>dinamica</i>	B
A. (<i>suppliehevole e tenera</i>) Dove mai la troverò, se non hai di me pietà?	c	“Cabaletta”	Ripresa giustificata seconda posizione <i>emozionale</i>	A ₂
C. Si combatta: si mora fra l'armi: la vittoria, o la morte vogliam. A. Corri... vola... idolo mio. (<i>spingendolo</i>) C. Ceda Egeo. A. Salvami il padre. T. Tra le squadre omai la tromba, che rimbomba andar mi fa. (<i>parte impetuoso con spada nuda</i>) C. Si combatta si mora fra l'armi: la vittoria, o la morte vogliam. (<i>si sente qualche tocco d'armi</i>)	ss' d' e	(Ripresa) coro, scambio dialogico, risoluzione di Teseo, partenza di Teseo	Seconda sezione <i>dinamica</i> (ripresa variata della prima con partenza di Teseo)	B'
POCO PIÙ MOSSO				
A. (<i>rivolta al cielo</i>) Minerva difendi la vita d'Egeo, il caro Teseo illeso mi rendi, che son di quest'anima la parte miglior.	f	Stretto	Terza ed ultima posizione <i>emozionale</i>	C

Il presente brano – che ha forma A₁ | A₂ **B** A₂ **B'** | C – sembra coniugare in maniera del tutto peculiare esigenze drammaturgiche ed esigenze formali: il fatto di ascoltare due volte la stessa identica “cabaletta” (A₂) prima e dopo la sezione cinetica non inficia in alcun modo il decorso drammatico, poiché l'espressione della stessa afflitta esternazione emozionale è pienamente giustificata drammaturgicamente. La ripresa della sezione cinetica, poi, è variata quel tanto che basta da risultare, non soltanto giustificata anch'essa,

ma vera e propria causa che innesca la conclusiva esternazione sonorizzata nell'ultimo movimento in tempo più mosso, il quale non possiede una funzione accessoria, a mo' di brillante appendice, ma è l'autentica veste sonora dell'affetto provato da Asteria al termine della scena.

La prima sezione dinamica (**B**) può essere al contempo considerata come un “ponte” fra due cabalette ($A_2 \mathbf{B} A_2$) o come la prima fase di un tempo di mezzo al cui interno è racchiusa un'esternazione affettiva statica ($\mathbf{B} A_2 \mathbf{B}'$). Tale bifronte possibilità, tuttavia, suggerisce forse l'inutilità di ricondurre brani siffatti a specifici schemi formali precostituiti. Nella sua intrezza, il secondo movimento di quest'aria ($A_2 \mathbf{B} A_2 \mathbf{B}'$) assume caratteri di una stretta di rondò, di un tempo di mezzo e financo, per certi versi, di un concertato settecentesco (con la sua alternanza di momenti “statici” e “dinamici”), pur non essendo alcuno di questi: si tratta, banalmente, di una sezione che, pur utilizzando moduli formali riconoscibili, congloba al suo interno fasi di azione e fasi di emozione, che, a loro volta, precedono un ultimo sfogo affettivo. Il dettato musicale, in tal caso, segue in maniera più o meno libera il flusso narrativo, aderendo al decorso drammatico della scena. Si tratta, certo, di un *unicum* nella sua specificità: ma costituisce uno dei “tanti *unicum*” che danno conto dell'enorme varietà di possibilità e di tutte le sfumature intermedie che è possibile riscontrare tra le forme drammatico-musicali dell'epoca.

Da ultimo, due brani tripartiti con “tempo di mezzo” in stile recitativo.

«Nume pietoso» (II, 5) nell'*Ifigenia in Aulide* di Moretti-Curcio (Firenze 1799) è un'aria (Largo 2/4 in Fa) dotata di pertichino che irrompe in scena all'inizio dell'Allegro, generando un'interruzione del discorso musicale che sfocia in nove battute di recitativo accompagnato, cui fa seguito poi la prosecuzione dell'Allegro 2/2 in Re.²²

L'aria di Zulema, «Sprezzar vorrei l'indegno» (I, 11-12), nell'opera omonima (Napoli 1797) dello stesso Curcio – ch'è in realtà una revisione della *Presa di Granata* (Livorno 1795) – è un brano in tempo Allegro in cui la perturbazione scenica in stile recitativo è data da una controcena lacrimosa («Ma che veggo, oh Dio! che miro! / Oh momento di terror!») di un personaggio che giunge in quel preciso momento (“*Zora lacrimosa e dolente viene dal fondo della scena*”), mutando radicalmente la situazione drammatica e

²² *Ifigenia in Aulide*, Moretti-Curcio, Firenze 1799: Fantosini, I-Bc, Lo.01347. GIUSEPPE MARIA CURCIO, *Ifigenia in Aulide*, 1799, ms. I-PAc, Borbone Borb.167/I-II, II, cc. 34r-45v.

innescando una diversa esternazione affettiva musicata in forma di stretta (a | r | cd e cd).²³

Come si può agevolmente notare, entrambe le arie sono brani unitari al cui interno trova posto una drammatizzazione realizzata in stile recitativo, in modo formalmente simile ma sostanzialmente del tutto diverso dal modello della “Gran Scena” di Berenice nell’*Antigono* metastasiano, in cui il recitativo dinamico interrompeva la cavatina ed innescava una seconda aria monopartita in tempo Allegro.

3.3.3 Arie multisezionali

I brani “eroici” diffusi negli anni Ottanta sulla scia del “rondò” di Quinto Fabio nell’omonima opera di Ferdinando Bertoni (1778) persistono fin dentro l’ultimo decennio del secolo: sono arie multisezionali che prevedono un avvio in tempo Maestoso e Allegro, un movimento lento (in metro ternario) di sospensione lirica rivolto alla donna amata (presente o meno in scena) e infine un ultimo tempo che funge da stretta che può contenere o meno una qualche dinamicizzazione. Di arie siffatte, passibili anch’esse di inglobare cori o pertichini, se ne sono incontrate diverse (all’incirca una ventina), ma poche presentano una dinamicizzazione che incide sulla situazione drammatica.

Di seguito le sole arie multisezionali che si presentano al loro interno drammatizzate:

«Ad un fasto contumace» (II, 6) Sertor-Zingarelli <i>La morte di Cesare</i> , 1790	A ₁ A ₂ A ₃ B ₁ B₂ C	coro, scambio dialogico, evento scenico (il coro depona le armi)
«Va’ superbo, e frena intanto» (I, 10) Sografi-Nasolini ²⁴ <i>La Calliope</i> , 1791	A ₁ A ₂ A ₃ B C	scambio dialogico neutro con pertichino e coro: non vi è dinamicizzazione, bensì intensificazione del decorso musicale
«Va’, m’attendi e frena intanto» (I, 10) Sografi-Nasolini <i>La morte di Cleopatra</i> , 1791	A ₁ A ₂ A ₃ B C	scambio dialogico neutro con pertichino e coro: non vi è dinamicizzazione, bensì intensificazione del decorso musicale
«Cara negli occhi tuoi» (II, 8) De Gamera-Zingarelli <i>Pirro, re di Epiro</i> , 1791	A B₁ B₂ C D	ss (marcia), ingresso personaggio, azione scenica
«Con il crin di lauri adorno» (II, 10) Anelli-Asioli, <i>Cinna</i> , 1792	A ₁ A ₂ B C	aria multisezionale del tenore con “controcena uditiva”

²³ Zulema, Ballani-Curcio, Napoli 1797: Flautina, I-Rsc, Carv. 16430. GIUSEPPE MARIA CURCIO, *Zulema*, 1797, ms. I-Nc, 26.6.29-30, I, cc. 88r-102v.

²⁴ La paternità del libretto di Sografi è validata in M. P. McClymonds, *The Venetian Role* cit., p. 233 e in Lorenzo Mattei, *Prime forme di una «proemiale cerimonia». Sull’Introduzione nell’opera seria di fine Settecento*, «Il saggiautore musicale», XIV, n. 2, 2007, pp. 259-304: 281.

A queste vanno aggiunte due arie multipartite per soprano che, naturalmente, non rispecchiano la situazione drammatica delle arie “eroiche”, seppur possedendo un simile iter strutturale:

«Che farò...? chi mi consiglia...?» (II, 10) Giovannini-Bianchi, <i>La vendetta di Nino</i> , 1790	A ₁ A ₂ A ₃ B C	commento del coro (A ₃) e risoluzione
«Mori... oh Dio...! mia figlia è questa» (II, 8) Anelli-Asioli, <i>Cinna</i> , 1792	A ₁ A ₂ B C S	sospensione lirica (A ₂) interrotta da rivolgimento intonato in stile recitativo

3.3.4 Arie d'eccezione

Fin qui ci si è concentrati su brani dotati di una struttura *drammaturgica ternaria*, ovverosia arie dotate di una o più posizioni iniziali (A oppure A₁ e A₂ in rapporto *paratattico*²⁵), una sezione dinamica (**B**) e una nuova mutata posizione emozionale conclusiva (C). Nel presente paragrafo verranno invece esaminati alcuni numeri che possiedono una struttura drammaturgica *quaternaria* o financo *quinaria*, vale a dire arie costituite da una sequenza di quattro o cinque differenti posizioni/situazioni drammatiche, siano esse “statiche” (emozionali) o cinetiche.

Si tratta di brani multipartiti d'eccezione – in 5 o più tempi – che, al pari dell'aria di Asteria nel *Teseo* di Spontini, non sono agevolmente riconducibili a “solite forme” sette od ottocentesche: sono, insomma, impalcature drammatico-musicali sperimentali, liberamente adese al decorso drammatico, in cui la dinamicizzazione è distribuita, a vario titolo, nell'arco di più movimenti e in cui i singoli tempi possono riunire assieme situazioni sia statiche che dinamiche.²⁶

Ammonta a poco più di una decina il totale dei brani multipartiti che sono stati visionati;²⁷ circa la metà di questi non contiene dinamicizzazioni che interessano questo lavoro. Nell'analisi che segue si presenteranno tre esempi ritenuti degni di nota sotto il profilo morfologico e drammaturgico.

²⁵ Cfr. *supra*, pp. 121-124.

²⁶ L'aria di Asteria discussa in precedenza rientra a tutti gli effetti in questo gruppo di arie d'eccezione, con l'unica differenza d'essere un brano in tre tempi e non pluripartito.

²⁷ Il numero cresce all'incirca fino ai trenta esemplari se si considerano le arie di impianto “eroico” multisezionale discusse nel precedente paragrafo.

1. Il primo brano è contenuto in *Saffo, ossia I riti d'Apollo Leucadio*, debutto sulle scene operistiche dell'ormai trentenne Johann Simon Mayr, su libretto di Antonio Simone Sografi (Venezia 1794): si tratta dell'aria di Faone «Dille... ma no... vorrei...» (II, 10), che rappresenta l'ultimo numero solistico del dramma, cantato dal protagonista maschile, interpretato dal celebre evirato Girolamo Crescentini.²⁸ Il giovane cacciatore Faone, amato da Saffo, è spinto da Alceo (amante, non ricambiato, di Saffo) ad agire per salvare la poetessa, ch'è in procinto di andare a morte per porre fine – come annunciato dalla Pizia – alle sue pene d'amore. Dapprima, Faone non riesce a risolvere sul da farsi, ma poi invia Alceo chiedendogli di fermare Saffo, salvo poi persistere nel mostrarsi titubante.

Ha inizio dunque l'aria, con un tempo Allegro (in Mi bemolle) che ben raffigura l'agitazione da cui è inondato Faone, evidente anche nel testo poetico, colmo di reticenza. Dopo i primi sei versi attacca la *prima* sezione dinamica: “odesi il suono lugubre e vedesi” avanzare dal fondo il corteo che accompagna Saffo allo scoglio funesto; il movimento (Largo 2/2) è aperto da un'inequivocabile segnalazione sonora di morte: una lenta scansione marziale in Do minore di trombe e corni, il cui profilo ritmico serpeggerà per tutta la sezione. Una volta che il corteo si è avvicinato, Faone tenta di attirare la loro attenzione: «Consiglio eterni dei... / Fermate: v'arrestate» e riesce infine a bloccarli con un acuto (sol₄ su «Fer-ma-te») e una corona. La smania d'essere ascoltato giustifica il ritorno al Tempo primo (Allegro), contraddistinto da un ritmo armonico circolare e dal duplice commento singhiozzante del coro («Che mai vorrà spiegar?») che funge da interpunzione del discorso musicale. Dopo l'usuale punto coronato inizia un Cantabile 3/4 in La bemolle maggiore, che corrisponde alla supplica di Faone ai presenti («La tenera pietà / [...] parli nei vostri cor»), ma, senza riprendere fiato, si torna al Tempo primo (Allegro in 4/4), in concomitanza di una didascalia scenica implicita nei versi di Faone: «Da me vi allontanate? / Tutti da me fuggite?»; il ritorno dell'Allegro è pertanto legato al rifiuto della richiesta di Faone da parte del coro, che, noncurante, prosegue nel suo cammino. Tale rifiuto sfocia (innescandola) nella conclusiva esternazione affettiva del giovane, formalizzata in un tema dal carattere “cabalettistico”, esposto due volte ed inframmezzato da un brevissimo ponte che riprende i versi “dinamici” precedenti («Oh

²⁸ *Saffo, o sia I riti d'Apollo Leucadio*, Sografi-Mayr, Venezia 1794: Fenzo, I-Bc, Lo.02901. GIOVANNI SIMONE MAYR, *Saffo*, 1794, ms. autografo I-BGc, Mayr 188.1, II, cc. 248r-259v.

dei! Voi fuggite \ Barbari! Fermate!») con una funzione di asseveramento della situazione drammatica.

Il brano assume, dunque, una struttura drammaturgica *quinaria*²⁹ e una forma *pentapartita* non sovrapponibili fra loro e così schematizzabili:

A | **B₁** | **B₁** | C₁ | **B₂** C₂

Emozione	Azione		Emozione	Azione	Emozione ³⁰
Agitazione	Ss morte, dialogo	dialogo	supplica	rifiuto	stretta
A	B₁	B₁	C ₁	B₂ C ₂	

Tutto ciò che precede la supplica C₁ (A | **B₁** | **B₁**) potrebbe considerarsi come una sorta di lungo e articolato, tripartito “tempo d’attacco”, cui fa seguito un cantabile sentimentale più un tempo di mezzo e una stretta intrecciati insieme nella medesima sezione conclusiva.

O ancora, dopo la prima sezione agitata (A), potrebbe considerarsi “tempo di mezzo” l’intero macro-blocco che va dalla prima segnalazione sonora all’ultima esternazione affettiva (**B₁** | **B₁** | C₁ | **B₂**): tempo di mezzo che conterrebbe al suo interno un’oasi lirica (la supplica).

²⁹ Altro brano dalla struttura drammaturgica *quinaria* è l’aria della protagonista «Sento nel dirvi addio» (II, 12), nell’*Ines de Castro* di Gasperini-Zingarelli (Milano 1798), ultimo numero a solo del dramma, a ridosso dello scioglimento finale. Essendo in tal caso pienamente coincidenti, forma *pentapartita* e struttura drammaturgica danno luogo a una conformazione di tipo A | **B₁** | C₁ | **B₂** | C₂, basata sull’alternanza di tempi statici e tempi cinetici: Sostenuto (afflizione) – Allegro (pertichini = minaccia) – [Tempo lento] (commiato) – Allegro (minaccia = tentativo di infanticidio) – Più Mosso (commento coro, maledizione di Ines). Cfr. *Ines de Castro*, Gasperini-Zingarelli [Milano 1798], Milano 1803: Bianchi, I-Bc, Lo.05682. NICCOLÒ ANTONIO ZINGARELLI, *Scena «Sento nel dirvi addio» [Ines de Castro]*, 1798, ms. I-Nc, Arie 104(19).

³⁰ Seppur concepita in funzione dei pezzi concertati, la distinzione, attuata da John Platoff fra momenti in cui prevale l’emozione e quelli in cui prevale l’azione, è utile in questo caso a tratteggiare brani di tal fatta. Cfr. JOHN PLATOFF, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», VII, n. 2, 1989, pp. 191-230. Cfr. altresì L. MATTEI, *Prime forme di una «proemiale cerimonia»* cit., p. 283.

ALLEGRO 4/4, Mi bemolle			?	?		
FAONE Dille... ma no... vorrei... Senti... t'affretta... vola... Dille... che per lei sola... Smanio di duol... d'orrore... Ah mi si stacca il core! Ah più non so parlar!	a b a b	Emozione (agitazione)	TDA ?	?	A	
LARGO 2/2 [Do minore]						
(<i>odesi il suono lugubre e veggonsi le Teorie precedute dall'Anfizione e da tutti gli altri venir con Saffo dal fondo</i>) Qual suon di morte nell'antro oh Dio rimbomba! Questa è la fatal tromba: ella mi fa gelar.	c	Azione (ss = morte)		TDM		B ₁
Consiglio eterni dei... Fermate: v'arrestate;	d	Azione (dialogo)				
TEMPO PRIMO [Do minore]						
Gli ultimi accenti miei degnate d'ascoltar.	e					B ₁
CORO Che mai vorrà spiegar?	f					
CANTABILE 3/4, La bemolle						
FAONE La tenera pietà dolce parlommi in petto: ah quest'istesso affetto parli ne' vostri cor.	g	Emozione (supplica)	C	[C] ?	C ₁	
TEMPO PRIMO [→ Mi bemolle]						
Da me vi allontanate? Tutti da me fuggite?	h	Azione (rifiuto/partenza)	TDM ?	TDM	B ₂	
Anime innamorate, che tanto orror vedete, lo stato compiangete d'un misero amator.	z	Emozione	S	S	C ₂	
Fermate: v'arrestate; tutti da me fuggite!	y	Asseveramento				
Anime innamorate che tanto orror vedete, lo stato compiangete di un misero amator.	z	Emozione				

Siffatte schematizzazioni, tuttavia, si rivelano entrambe insoddisfacenti: a ben guardare, tanto la sezione A (agitazione) quanto C₁ (supplica, sebbene indirizzata ad altri personaggi) sono escrescenze affettive e risulta difficile “ingabbiare” una tale sequenza all'interno di una forma che, seppur in fase embrionale in quegli anni, risulta comunque estranea a siffatte situazioni sceniche.

Siamo ancora in presenza, dunque, di un brano che non si lascia ricondurre a “solite forme” dell'uno o dell'altro secolo e contraddistinto da un'alternanza ordinata di momenti statici e cinetici, compresenti anche in uno stesso tempo, come accade, difatti, nell'ultimo

movimento, che congloba al suo interno le funzioni drammatiche e musicali di tempo di mezzo e stretta.

Siffatti movimenti sono stati indicati – da Scott Balthazar in un suo articolo sulle arie bipartite di Mayr – come una delle tante possibili soluzioni formali, riscontrabili nei movimenti di chiusura nelle arie bi- e multipartite del compositore bavarese:

More prevalent are [closing] movements in which a version of the cabaletta design is preceded by other music, sometimes a closed lyrical melody, but most often unstable transitional declamation [...]. These passages are often led by the orchestra in a *parlante* style; and they sometimes incorporate dialogue with secondary characters and chorus. In short, the opening music resembles the nineteenth-century *tempo di mezzo* to varying degrees. These movements that combine attributes of *tempo di mezzo* and cabaletta appear as early as Faone's aria in Act 2 of *Saffo*. Calipso's *rondò* in Act 2 of *Telemaco*, [...] includes a similar last movement.³¹

In riferimento al periodo 1790-1800 sono state riscontrate 10 arie – alcune tripartite, altre multipartite – in cui una parte o la totalità della dinamicizzazione drammatica coesiste con la stretta all'interno dello stesso movimento; tale possibilità, d'altronde, ha la sua origine nel decennio precedente, in cui non era affatto raro riscontrare, nell'Allegro di rondò, una mossa d'avvio, più o meno ampliata, contenente un qualche tipo di dinamicizzazione drammatica.

2. Il secondo brano vede protagonista la stessa triade di artisti: si tratti infatti della scena di Telemaco «Eccola, santi numi!» (II, 12-14), interpretata da Girolamo Crescentini nell'opera omonima di Sografi-Mayr (ancora Venezia, 1797).³² Telemaco si trova in un “bosco vastissimo” insieme a Calipso, la quale ha deciso di condannare a morte la giovane Eucari, da lui amata; la regina di Ogigia risparmierà la donzella soltanto se Telemaco non

³¹ SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, Atti del convegno internazionale di studi (Bergamo, 16-18 novembre 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1997, pp. 229-251: 242-243. Se ciò risulta indubbiamente vero per l'aria di Faone qui esaminata, il rondò di Calipso a cui Balthazar fa riferimento («A languir tra pianti, e lai», II, 8), contiene sì, un ultimo movimento dotato di un'ampia mossa d'avvio che funge da transizione per la cabaletta, tuttavia tale transizione non possiede la funzione di mutamento del decorso drammatico: essa consiste soltanto in una frase rivolta ad altri personaggi in scena e in una mera intensificazione emozionale, non fungendo, pertanto, da innesco per la stretta. D'altra parte, l'aria di Telemaco, che verrà trattata nell'esempio seguente, non viene smistata da Balthazar in questo gruppo di arie (dotate di una “transizione cinetica instabile” conglobata alla stretta), poiché lo studioso prende in considerazione soltanto l'ultimo movimento dei singoli brani, che, nel caso del *Telemaco*, costituisce un mero “stretto” di natura intracettiva.

³² *Telemaco nell'isola di Calipso*, Sografi-Mayr, Venezia 1797: Valvasense, I-Bc, Lo.02911. GIOVANNI SIMONE MAYR, *Telemaco*, 1797, ms. autografo I-BGc, Mayr 167.18, cc. 198r-214v.

lascerà l'isola; il giovane, tuttavia, ha appena promesso all'amico Mentore (II, 10) che partirà con lui alla volta di Itaca (il compagno, difatti, sta per tornare in scena dopo essere andato ad approntare esercito e navi): Telemaco si ritrova, in tal modo, combattuto fra la morte della donna amata e l'abbandono della patria.

Il brano germina dal recitativo accompagnato – dopo il verso «Giusti dei! respirar io posso appena» (II, 12) – avviandosi con una segnalazione sonora, del tutto analoga a quella già incontrata in *Saffo* – “odesi il suono lugubre che precede la venuta d'Eucari” – realizzata per mezzo delle stesse scansioni (stavolta ai bassi e ai corni), in tempo di “Marcia lento”; su tale modulo si avvanza lentamente in scena Eucari (II, 13) e si innestano i successivi tre versi sciolti di Telemaco («Eccola, santi numi!»), dopodiché “s'ode uno strepitoso e brillante suono guerriero”: è la “Marcia vivace” che “precede la venuta di Mentore con gli Itacesi”, i quali puntualmente escono in scena cantando un coro («Le trombe guerriere»), cui segue l'atterrito commento di Telemaco («A questo concerto / mi sento morir»). Il primo scontro dialogico fra i tre personaggi principali trova posto in cinque battute di recitativo, ultimo segmento dinamico che precede la prima stasi lirica: il Cantabile (Si bemolle) in cui Telemaco supplica, in maniera retorica, i guerrieri di porre fine alla sua vita, qualora riuscissero a provare pietà per lui.

Riparte l'azione scenica: si sentono ancora i due segnali sonori, il cui slittamento del livello semiotico è di estremo interesse. Se alla loro prima occorrenza le due marce erano *percepite* da Telemaco come musica in quanto tale, fungendo dunque da *denotazione* del contesto lugubre e bellico, adesso assumono un ruolo di *connotazione*; e si tratta, invero, di una connotazione “di secondo grado”, poiché le due marce non esprimono più soltanto i *concetti* di guerra o morte bensì sonorizzano i *significati* che i due personaggi – latori di tali concetti – assumono per Telemaco: ossia la *sollecitazione* alla scelta fra il ritorno in patria e la vita di Eucari. Da ultimo, quando la musica bellica verrà ripresa ancora una volta all'interno del ponte fra le due cabalette, si assiste ad un'ulteriore modificazione del ruolo che assume la marcia: non più elemento referenziale ma espediente retorico che funge da asseverazione.³³

³³ Per un approfondimento sui concetti di “denotazione” e “connotazione” in ambito operistico, nonché dei possibili slittamenti da un livello all'altro, cfr. MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003 («Premio internazionale Rotary Club “Giuseppe Verdi”», n. 3), pp. 183, 525-527 e pp. 227-229, 531-532. Un'analoga corrispondenza fra elemento timbrico e funzione della musica (mimetica/diegetica, attiva/emozionale) si era già incontrata e discussa in merito all'aria di Pirro, «Cara negli occhi tuoi», nell'opera omonima di De

Dopo la ripresa del distico supplichevole, inizia il tempo Allegro, che contiene un ultimo scontro dialogico ed una frase di esasperazione da parte di Telemaco («Capace di risolvere / quest'anima non è») chiusa da un pedale di dominante, funzionale nel preparare la prima esposizione della cabaletta (“Con la parte”); seguono ponte (Marcia vivace – Allegro), ripresa della cabaletta (Con la parte) e breve stretto conclusivo (Marcia vivace).

È questa un'aria dalla struttura drammaturgica *quaternaria*, costituita, invero, da 10 movimenti a causa delle continue intromissioni delle musiche marziali, ma riconducibile a quattro grandi macro-blocchi formali, a cui si aggiunge un intracettivo “stretto” conclusivo:

$$\mathbf{B}_1 | C_1 | \mathbf{B}_2 | C_2 | S$$

ss (marcia funebre), ingresso personaggio; ss (marcia bellica), ingresso personaggio e coro, annuncio, commento; sollecitazioni			supplica	marcia bellica = sollecitazione Mentore; marcia funebre = sollecitazione Calipso; sollecitazioni, esasperazione			cabaletta	ponte	cabaletta	stretto
M. lenta	M. vivace	Rec.	Cantabile	M. vivace	M. lenta	Allegro		M. vivace	Allegro	M. vivace
B₁	B₁	B₁	C ₁	B₂	B₂	B₂	C ₂	C ₂	C ₂	S
B₁			C ₁	B₂			C ₂			S

Il numero sgorga dal recitativo accompagnato e inizia a prendere forma come musica “in scena”; diversamente dall'aria di Faone in *Saffo*, dunque, il brano non incomincia con un'esternazione emozionale. In tal caso, allora, non sarebbe poi così erroneo definire il primo macro-blocco drammatico-musicale (**B₁**) come “tempo d'attacco”, inteso nell'accezione di movimento “cinetico” posto in musica, che mette in moto l'azione drammatica effigiata nel numero.

Il brano può essere schematizzato in diversi modi: a seconda della funzione comunicativa di volta in volta assolta dalla musica, o evidenziando la struttura drammaturgica che i diversi blocchi musicali pervengono a creare (**B₁ | C₁ | B₂ | C₂ | S**), o

Gamerra e Paisiello, in cui il mutamento del tessuto orchestrale (dai fiati agli archi) corrispondeva ad uno slittamento di *focus* fra azione/musica in scena ed emozione/musica diegetica (cfr. *supra*, pp. 131-132).

ancora, in questo caso, secondo lo schema della “solita forma” ottocentesca, indubbiamente più conforme a questo, piuttosto che a tanti altri brani del XVIII secolo.

[Scena XII] Giusti Dei! respirar io posso appena.						
MARCIA LENTA 2/2						
<i>Odesi il suono lugubre, che precede la venuta d'Eucari</i> Scena XIII <i>Eucari preceduta ed accompagnata dalle Ninfe lentamente avanzandosi al suono tristo. Tutti i suddetti.</i> T. (Eccola, santi numi! Che risolvo? che fo?) Calipso... attendi: il tuo furor sospendi... Ah giusti dei!	ss (= marcia funebre), ingresso personaggio e corteo	sib	TDA	B ₁		
MARCIA VIVACE 2/4						
<i>S'ode uno strepitoso e brillante suono guerriero, che precede la venuta di Mentore cogl'Itacesi</i> Qual suono mai trasporta i sensi miei? Scena XIV <i>Tutti i suddetti, Mentore precedendo la schiera armata degl'Itacesi al suono suddetto, ed al canto di questo</i> CORO <i>(marciando verso Telemaco)</i> Le trombe guerriere risuonan sull'onde; d'Ulisse le schiere son pronte a partir. T. A questo concerto mi sento morir.	ss (= marcia bellica), ingresso personaggio e coro, annuncio coro, commento	Mib				
RECITATIVO 4/4						
M. Vieni; risolvi. C. O parti, o resta. T. Oh Dio! Che terribile orror! Che stato è il mio!	sollecitazioni	Mib				
CANTABILE 4/4						
T. Ah se pietà nell'anima vi desta il mio dolore, <i>(agli Itacesi)</i> ah per pietà svenatemi, <i>(a Mentore)</i> ah mi trafiggi il sen.	supplica	Sib	C	C ₁		
MARCIA VIVACE 2/4						
<i>(s'ode la marcia militare)</i> <i>(a Mentore)</i> T'arresta un sol momento:	marcia bellica = sollecitazione Mentore	Mib →	TDM	B ₂		

MARCIA LENTA 2/2				
(s'ode la marcia lugubre) (a Calipso) un solo accento almen. Ah per pietà svenatemi, ah mi trafiggi il sen.	marcia funebre = sollecitazione Calipso	sib → Fa		
ALLEGRO 4/4				
M. Vieni. C. T'arresta. T. Oh Dio! C. Risolvi. M. Io fido in te. T. Capace di risolvere quest'anima non è.	sollecitazioni, esasperazione	Sib → Fa		
CON LA PARTE				
T. Ah chi non vide mai d'amor l'affanno rio, vegga lo stato mio, lo apprenderà da me.	cabaletta	Sib		
MARCIA VIVACE 2/4				
[M. Vieni T. A questo contento mi sento morir.		Sib		
ALLEGRO 4/4				
C. Risolvi. T. Oh Dio! Ah per pietà svenatemi, ah mi trafiggi il sen. Capace di risolvere quest'anima non è.] ³⁴	ponte	Fa → Sib → Fa	S.A	C ₂
CON LA PARTE				
[T. Ah chi non vide mai d'amor l'affanno rio, vegga lo stato mio, lo apprenderà da me.]	cabaletta	Sib		
MARCIA VIVACE 2/4				
[M. Vieni.] T. "Arresta il passo," o barbaro: [C. Risolvi.] T. "Calmati", o dea terribile; [CORO D'Ulisse le schiere son pronte a partire.] T. (Ah che il dolor quest'anima trasporta fuor di sé.)	stretto	Sib	S.O	S

³⁴ I versi fra parentesi quadre sono interpolazioni che non compaiono nel libretto; i versi da me virgolettati, viceversa, sono presenti nel libretto ma non sono stati musicati.

3. L'ultimo esempio è nuovamente tratto dal *Teseo riconosciuto* di Giotti-Spontini (Firenze 1798), più volte citato nel corso del capitolo.³⁵ Le scene 8-9 dell'atto II, «Ohimè...! dove m'inoltro?», corrispondono ad un'ampia arcata drammatico-musicale unitaria, che coincide, per intero, con una singola, spaventevole mutazione scenica: l'interno di una “spelunca dedicata alle divinità infernali, e d'onde queste solevano rispondere, e dare gli oracoli. [...] dalla più grande di queste [cavità interne al monte], che di continuo erutta fuoco scaturisce a suo tempo l'ombra d'Etra [madre di Teseo]”: una scena che, per certi versi, richiama alla mente quella celebre dell'Erebo nell'*Orfeo* gluckiano.

Inizialmente tutta la prima parte scorre dominata da un arioso di Teseo e poi da un'alternanza di recitativo e cori infernali; l'aria vera e propria comincia dopo il terzo intervento corale: i numi infernali comunicano a Teseo che troverà pace soltanto dopo aver sposato Asteria, ma lui preferirebbe la morte piuttosto che prendere sua sorella come consorte («Tacete, oh Dei! tacete», Larghetto sostenuto, 4/4: prima quartina).

In seguito subentra la *prima* sezione dinamica che inizia in tempo Allegro: il coro delle divinità impone a Teseo di sposare la donna; si vira subito ancora al recitativo: l'uomo si rifiuta e come da didascalia, “sta per gettarsi nell'aperta voragine, quando da quella a un tratto sorte l'ombra materna, ond'egli spaventato retrocede e seguita”; si passa in questo punto ad un secondo movimento dinamico ma in tempo più lento (Larghetto sostenuto): Teseo è confuso («L'ombra materna? ohimè...! / Forse travede il ciglio...?»), la defunta madre lo chiama a sé («Figlio»: pertichino) dopodiché l'uomo si inginocchia e – senza soluzione di continuità – dà avvio a una preghiera (Andantino 3/4: «Deh tu consola almen») che costituisce il primo momento di stasi lirica.

Si ritorna al Primo Tempo (Larghetto 4/4) e, con una frase costituita pressoché esclusivamente di salti d'ottava discendenti, l'ombra della madre annuncia a Teseo una rivelazione; sopra “una parete” compare un'iscrizione che riporta l'agnizione: Asteria non è figlia di Egeo, bensì di Giasone, dunque i due giovani non sono fratelli. Mentre Teseo legge la scritta, l'ombra “s'inabissa”; prende avvio l'ultimo segmento cinetico (Allegro) in cui il coro invita Teseo a lasciare il Tartaro e ad affrettarsi a festeggiare con

³⁵ G. SPONTINI, *Teseo riconosciuto* cit.

Asteria, dopodiché il brano si chiude con un ultimo movimento (Poco più mosso) in cui trova posto il giubilo di Teseo, sostenuto dal coro.

La scena presenta una struttura drammaturgica quinary suddivisa in sette movimenti:

A | **B₁** | **B₁** | C₁ | **B₂** | **B₂** | C₂

afflizione	dialogo	apparizione	preghiera	agnizione	stabilizzazione	giubilo
Larghetto	Recitativo	Larghetto	Andantino	Larghetto	Allegro	Più mosso
A	B₁		C ₁	B₂		C ₂

In questo caso la forma musicale non rientra in alcuna delle “solite forme” sette e ottocentesche, essendo regolata e modellata in base alle esigenze del decorso drammatico, dando vita ad un altro dei tanti “*unicum*” drammatico-musicali che in quegli anni vitalizzavano le scene operistiche.

3.4 Tempi di mezzo settecenteschi: casi di studio

3.4.1 Le opere di morte: due “cavatine” di Sografi per Maria Marchetti Fantozzi

Sulla scia di poeti quali Giovannini (*La vendetta di Nino ossia La morte di Semiramide*, 1786) e Sertor (*La morte di Cesare*, 1788), Antonio Simone Sografi si pone quale autore di tre fortunati drammi per musica dal finale tragico, incentrati sulla morte del/della protagonista.

La sua prima “opera di morte” fu *La morte di Semiramide*, andata in scena a Milano il 9 febbraio 1791 con musiche di Giovanni Battista Borghi.³⁶ La tragedia fu preceduta da una prima rielaborazione del dramma di Giovannini-Prati da parte di Sografi, che diede come frutto un allestimento composito andato in scena a Padova nel 1790: il primo atto consisteva nel rimaneggiamento a cura di Sografi con musiche di Nasolini, mentre il secondo atto era stato lasciato inalterato, con versi di Giovannini e musica di Prati. Il ruolo della protagonista fu impersonato sia nell’allestimento padovano che in quello milanese da Maria Marchetti Fantozzi, che a fine anno sarà interprete, fra l’altro, di Vitellia nella *Clemenza* mozartiana.³⁷

³⁶ Cfr. M. P. McCLYMONDS, *The Venetian Role* cit., p. 228.

³⁷ Non è stato possibile visionare il “pasticcio” di Padova 1790 (*La morte di Semiramide*, Sografi/Giovannini-Nasolini/Prati, Padova 1790: Conzatti, I-Pci, BP.2574.VIII): vi è pertanto l’eventualità

Il brano da lei cantato, «Guidai le schiere armate» (I, 4), costituisce l'unico caso rinvenuto di aria di sortita dotata di una complessa dinamicizzazione drammatico-musicale; si tratta della prima grande aria a due tempi di Semiramide, laddove nel corso dell'Introduzione aveva già intonato una breve quartina.³⁸ La scena inizia con l'ingresso di Assur, principe aspirante al trono con cui la regina ha un rapporto ambiguo e controverso – a metà fra lo sdegno e la rassegnata accettazione del destino che li accomuna, per aver insieme ucciso Nino, precedente re babilonese. Semiramide ha risolto di sposare il giovane comandante Arsace, adempiendo, secondo lei, i voleri degli oracoli; tuttavia Assur, sdegnoso e assetato di potere, arriva quasi a minacciare la regina; la donna, pertanto, gli rammenta del suo noto coraggio in battaglia e del suo ardore ancora vivo: è in questo punto che nasce l'aria di sfida, in tempo *Allegro giusto* 4/4 in Si bemolle.³⁹

La prima quartina viene esposta due volte con musica diversa, dopodiché si passa all'intonazione della seconda strofa che però viene interrotta, come si evince anche alla lettura del libretto dove è lasciata incompiuta; i due versi e l'emistichio che costituiscono la seconda strofa vengono realizzati come fluido passaggio modulante, che dalla dominante ritorna alla tonica, lungo nove battute. Su quest'ultimo accordo di Si bemolle, mentre Semiramide ripete «Pensa», si intromette – senza mutamenti agogici (l'aria non è iniziata in tempo lento) – una marcia trionfale di sole otto battute, suonata dai fiati; conclusa la prima metà della marcia, Semiramide commenta sorpresa («Qual lieto suono!»); infine, sulla dominante (Fa) che chiude questa sezione con scansioni ritmiche accentuate, si innesta il canto di due personaggi – Azema e Mitrane – nel frattempo sopraggiunti in scena, insieme ai “Grandi del Regno” e alle damigelle, durante la seconda metà della marcia. I due cantano in «Rec.vo» il verso «Arsace, a te sen viene», riportando il discorso musicale dalla dominante alla tonica (Si bemolle).

La notizia che il fido Arsace sta per arrivare muta radicalmente la situazione scenica, in particolare quella affettiva provata dalla regina; immediatamente, difatti, dopo una corona, ha inizio il secondo movimento, in tempo *Allegro*, che è l'autentica

che l'aria di Cleopatra, di cui si dirà, vi fosse già presente e che Nasolini, autore, della musica del primo atto, ne fosse a conoscenza.

³⁸ G. B. BORGHI, *La morte di Semiramide* cit., I, cc. 16r-25v.

³⁹ Divisi sulla scena, Semiramide e Assur si sarebbero poi riuniti per rincasare assieme, essendo Assur interpretato da Angelo Fantozzi, marito della Marchetti, da circa otto anni.

sonorizzazione della letizia di Semiramide, dando luogo ad un evidente scarto netto rispetto alla prima posizione drammatica con cui si era aperta l'aria.

ALLEGRO GIUSTO 4/4			
SEMIRAMIDE Guidai le schiere armate senz'ombra di timore, e mai sentito ho il core pugnando, palpitar.	sfida	Sib	A
Che se smarrita io sono, s'io gelo, se deliro, pensa...		Fa → VII ^{dim} → re → Mib → do → Sib	
<i>Odesi in lontano al di dentro un suono di militari stromenti</i> Qual lieto suono!	ss (marcia fiati), ingresso personaggi, annuncio lieto (recitativo)	Sib → Fa → Sib	B
AZEMA E MITRANE Arsace a te sen viene.			
ALLEGRO			
SEMIRAMIDE Quest'alma in tante pene ei viene a consolar.	stretta	Sib	C

Seppur non costituendo un movimento musicale a sé stante, la sezione centrale dell'aria – marcia e recitativo – può a tutti gli effetti considerarsi analoga a un tempo di mezzo, quantomeno da un punto di vista orchestrale e drammatico.⁴⁰ Il brano si presenta, dunque, come un'entità drammatico-musicale tripartita, avente due posizioni statiche collocate ai due estremi dell'aria, collegate tramite una sezione cinetica che va drasticamente ad incidere sulla situazione scenico-affettiva.

La prova che una siffatta struttura drammaturgica ternaria possa essere realizzata in forme non musicalmente tripartite si può ottenere esaminando la «cavatina» di Cleopatra, «Meste severe voci» (I, 4), ne *La morte di Cleopatra* di Sografi e Nasolini, allestita a Vicenza il 22 giugno, pochi mesi dopo la *Semiramide* di Borghi.⁴¹ L'interprete è ancora una volta Maria Marchetti Fantozzi e la situazione drammatica è pressoché identica: v'è

⁴⁰ Il fatto che non vi sia qui un effettivo cambio di tempo non inficia il carattere di alterità rivestito dalla sezione centrale: se l'aria fosse stata in forma-rondò e/o si fosse avviata con un Adagio, la marcia avrebbe necessariamente richiesto un mutamento agogico appropriato.

⁴¹ *La morte di Cleopatra*, Sografi-Nasolini, Vicenza 1791: Giusto, I-VIb, GONZ.024.014. SEBASTIANO NASOLINI, *La morte di Cleopatra*, 1791, ms. I-Fc, F.P.T.271, I, cc. 6-28.

da credere, dunque, che si tratti di un'entità drammatico-musicale che in quegli anni la Marchetti e Sografi trapiantano di dramma in dramma.

Alla scena I, 3 Cleopatra viene a sapere, dal Sommo sacerdote Tianeo, che i numi egizi bramano la sua morte e la caduta del regno: unico rimedio a tale sorte sarebbe quello di porre fine all'amore per Marco Antonio, ma Cleopatra si rifiuta e si professa pronta ad accettare il suo destino. Rimasta sola in scena (I, 4), la regina esterna tutta la smania e la confusione nel recitativo accompagnato che precede la cavatina.

La prima parte del testo – una quartina e una terzina – è in sé conchiusa: la prima strofa è intonata in tempo lento (Largo 3/4 in Fa), la seconda in tempo Allegro 4/4. Si badi che i versi non implicano alcuna dinamicizzazione: certo, il mutamento agogico ben si attaglia all'esclamazione collocata al v. 5 («Ah come in un baleno») e in tal modo si viene a creare una sorta di intensificazione, ma è il testo musicale a produrla, non quello scenico-poetico. Il tempo Allegro, poi, è troppo breve per essere considerato una stretta. L'insieme, dunque, risulta fin qui unitario sotto il profilo affettivo e può essere considerato come una *prima* posizione drammatica, seppur esternata in due tempi: una semplice aria bipartita dotata di un'amplificazione.

Dopo una chiusa *ad libitum* seguita da corona, subentra anche in questo caso una marcia intonata dai fiati che realizza la segnalazione sonora: Cleopatra “rimane pensierosa, si scuote allo strepito de' militari strumenti, che annunziano la venuta di Marco Antonio”; tale sezione è introdotta dalla dicitura “Vivace” e da un cambio di tonalità in Do maggiore. In seguito al commento di Cleopatra, sulla seconda parte della marcia, escono in scena le damigelle e gli astrologi (ovverosia il coro), che le *annunciano* la vittoria e l'imminente arrivo di Marco Antonio. Seguono poi 18 battute che dapprima sonorizzano lo stupore della regina e poi, gradualmente, agiscono da stabilizzazione musicale della situazione drammatica («Ah voi cangiar volete / in gioia ed in contento / l'affanno del mio sen»); dopo l'ultima corona sulla dominante (Sol) segue lo stretto, in tempo Più presto, formato da una breve ripresa variata della marcia e l'ultima esternazione affettiva di Cleopatra, sostanziata dagli ultimi tre versi, già intonati prima dello stretto («Ah voi cangiar volete / ... »).

Le parole pronunciate prima e dopo l'ultimo cambio di tempo sono esattamente identiche dal punto di vista verbale: tuttavia l'orchestrazione più densa, il flusso motivico e soprattutto quello armonico (che prima rimaneva sospeso alla dominante) mutano il

significato delle parole intonate: se sulla dominante in tempo Vivace, Cleopatra era ancora incredula, sorpresa e stupefatta, nel Più Presto alla tonica la regina si rivela in tutta la sua gioia assertiva.

LARGO 3/4			
Meste severe voci figlie dell'amor mio non accrescete oh Dio! l'orror di questo dì.	mestizia	Fa	A ₁
ALLEGRO 4/4			
Ah come in un baleno la pace del mio seno, l'ardir mancò, svani!	intensificazione	Fa → Do	A ₂
VIVACE			
<i>Rimane pensierosa, si scuote allo strepito de' militari strumenti, che annunziano la venuta di Marco Antonio</i> Ma qual di sistri e trombe giulivo alto fragore! <i>Escono le damigelle, gli astrologi, ecc.</i> CORO Antonio vincitore, regina, a te sen vien. CLEOPATRA Pietosi Dei! Che sento! Ah voi cangiar volete in gioia ed in contento l'affanno del mio sen.	ss (fiati), ingresso coro, annuncio coro, commento, stabilizzazione	Do Do → Sol	B
PIÙ PRESTO			
[Ah voi cangiar volete in gioia ed in contento l'affanno del mio sen.]	stretto	Do	C

Pur differendo sotto il profilo formale, entrambe le arie di sortita presentano una struttura drammaturgica *ternaria*, di cui la fase centrale rappresenta una dinamicizzazione complessa costituita da una segnalazione sonora, un ingresso in scena e un annuncio, che mutano radicalmente la precedente situazione drammatica e affettiva.

<i>LA MORTE DI SEMIRAMIDE</i> , BORGHI		<i>LA MORTE DI CLEOPATRA</i> , NASOLINI	
A	Guidai le schiere armate senz'ombra di timore, e mai sentito ho il core pugnando, palpitar.	Meste severe voci figlie dell'amor mio non accrescete oh Dio! l'orror di questo dì.	A ₁
	Che se smarrita io sono, s'io gelo, se deliro, pensa...	Ah come in un baleno la pace del mio seno, l'ardir mancò, svanì!	A ₂
B	<i>Odesi in lontano al di dentro un suono di militari stromenti</i> Qual lieto suono!	<i>Rimane pensierosa, si scuote allo strepito de' militari strumenti, che annunziano la venuta di Marco Antonio</i> Ma qual di sistri e trombe giulivo alto fragore! <i>Escono le damigelle, gli astrologi, ecc.</i>	B
	AZEMA E MITRANE Arsace a te sen viene.	CORO Antonio vincitore, regina, a te sen vien. CLEOPATRA Pietosi Dei! Che sento! Ah voi cangiar volete in gioia ed in contento l'affanno del mio sen.	
C	Quest'alma in tante pene ei viene a consolar.	Ah voi cangiar volete in gioia ed in contento l'affanno del mio sen.	C

3.4.2 Due giuramenti solenni: l'Amleto di Foppa-Andreozzi e la Merope di Nasolini

Le due scene di giuramento qui presentate si stagliano nettamente all'interno del loro contesto drammatico, assumendo le fattezze di solenni quadri ritualizzati. La prima si trova nell'*Amleto* di Foppa e Andreozzi (Padova 1792), la seconda nella *Merope* di Botturini e Nasolini (Venezia 1796).

L'*Amleto* contiene uno dei primi casi di dinamicizzazione drammatica complessa, seppur costituendo ancora un movimento unitario congiuntamente alla stretta;⁴² il brano

⁴² Per una trattazione approfondita del dramma, si veda il saggio introduttivo di MARCELLO CONATI, *Un "Sakspear" per "Jommellino". "Amleto" di Foppa e Andreozzi (Padova, 1792)*, in GAETANO ANDREOZZI, *Amleto. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto*, a cura di Marcello Conati, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia – Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università di Venezia, n. 26), pp. VIII-XLVIII.

(una «Scena e Aria con pertichini»⁴³) rappresenta il punto di snodo centrale e culminante dell'intero dramma (II, 7).⁴⁴ Ambientata in un “sotterraneo vastissimo” dov'è conservata l'urna del vecchio re, la sequenza drammatica si presenta alquanto articolata. Amleto – interpretato, ancora una volta, da Girolamo Crescentini – ha radunato i grandi del regno, il popolo e tutte le *dramatis personae*, affinché ciascuno giuri, sulle ceneri di suo padre, la propria innocenza. Ad un coro introduttivo («D'amare lacrime») e un recitativo semplice («In questo della morte orrido albergo») segue il recitativo accompagnato di Amleto («Ombra del genitor, che sangue chiedi») che si appresta, per primo, a proferire il giuramento. A questo punto prende avvio l'aria «Deh ti placa, e in tal momento»: una preghiera in Larghetto 6/8 in Mi maggiore.

Il primo tempo presenta una forma binaria, in cui la seconda sezione (vv. 3-4) è intonata alla parallela minore, dopodiché si passa subito ad un secondo movimento in 4/4.⁴⁵ la partitura non indica alcun cambio di tempo, ma è plausibile che il mutamento di scrittura vocale e orchestrale esiga una qualche intensificazione agogica (un Andantino o un Allegro Moderato);⁴⁶ si badi, tuttavia, che non sussiste in questo punto un cangiamento d'animo, un mutamento affettivo: la musica esprime piuttosto una fiduciosa rassegnazione con cui Amleto conclude la sua preghiera.

Due battute dei fagotti introducono una breve transizione in cui Amleto, a voce sola e “*a tempo*”, richiede a Geltrude e Claudio di andare a compiere il giuramento all'urna. La cadenza degli archi (IV - V - I), che sostiene in maniera flebile la frase di Amleto, sfocia nella sezione cinetica: l'ultimo movimento in tempo Allegro prorompe con un moto di semicrome e vira, dopo una battuta soltanto, su un pedale di dominante della dominante (Fa diesis) su cui Claudio e Geltrude esternano, “fra sé”, il loro turbamento («Che farò? | «Morir mi sento»); Amleto li incalza e i due – insieme ad Amelia e Norcesto – si professano pronti e si appressano all'urna, sostenuti da un pedale di tonica e dalla figura ascendente di semicrome ai violini; alla parola «Giuro» (salto discendente di quarta per i soprani, di terza per Claudio) fa seguito un punto coronato su una pausa di minima.

⁴³ M. CONATI, *Un “Sakspear” per “Jommellino”* cit., p. XXXIX.

⁴⁴ *Amleto*, Foppa-Andreozzi, Padova 1792: Conzatti, I-Bc, Lo.00156. G. ANDREOZZI, *Amleto* cit.

⁴⁵ In partitura il discorso musicale si arresta senza effettuare la ripresa della prima sezione: «Andreozzi non cede a lusinghe o ad autocompiacimenti, e procede imperterrito con un nuovo pensiero melodico in un nuovo movimento»; tuttavia, come afferma Marcello Conati, non è improbabile che in sede esecutiva venisse effettuata una riesposizione della melodia in Mi maggiore (M. CONATI, *Un “Sakspear” per “Jommellino”* cit., p. XL).

⁴⁶ Cfr. *Ibid.*

A questo punto “s’oscura la scena; poi si dilegua l’oscurità ed improvvisamente si vede infuocata l’urna”; tale evento scenografico è sonorizzato da un repentino cambio tonale da Mi a Do maggiore;⁴⁷ la figura nervosa ai violini primi esprime l’agitazione dei presenti, mentre i rapidi passaggi modulanti realizzano musicalmente lo sconcerto collettivo: gli accordi toccati sono Do, La minore (commento del coro e dei pertichini), un accordo di settima diminuita, Sol maggiore (secondo commento) ed infine Si maggiore, dominante di Mi minore, su cui riprende a cantare Amleto («Ciel che miro!»).

L’accadimento scenografico realizzato musicalmente, dunque, funge da svelamento, agli occhi di Amleto, della vera identità dei colpevoli: il suo distico («Ciel che miro! Ah tutto intendo...! / Or conosco i traditor») riveste la funzione di stabilizzazione della mutata situazione drammatica, e di transito, attraverso accordi di dominante e di sesta napoletana, dalla tonalità parallela alla tonica; dopodiché, immediatamente e senza soluzione di continuità, prende avvio una breve conclusione, uno stretto con coro di 27 battute, che funge da esternazione emozionale di Amleto nella mutata situazione drammatica.

Scena VII			
<i>Sotterraneo vastissimo, ove stanno sitate sopra alcuni piedistalli le urne degli estinti re della Danimarca, e quella del padre d’Amleto in qualche eminenza</i>			
LARGHETTO 6/8			
A. Deh ti placa, e in tal momento rendi o padre, a me la calma; ah se incerta ho ancor quest’alma non poss’io sperar mercè.	Preghiera	Mi mi	A ₁
[ANDANTINO] 4/4			
La mia gioia, il mio contento or dipende sol da te.		Mi	A ₂
Madre... Claudio... all’urna andate, e innocenza là giurate.	Imposizione	Mi	t
ALLEGRO 4/4			
Cl. (Che farò...?) G. (Morir mi sento...) A. Si vacilla...? C. Pronto sono G. Pronta sono (vanno all’urna)	Pertichini, dialogo, movimento, interruzione (giuramento)	Fa# → Si → Mi	B

⁴⁷ «Immediatamente dopo il loro giuramento è come si aprisse una sorta di baratro tonale» (*Ibid.*).

a 2 Giuro...			
<i>S'oscura la scena; poi si dilegua l'oscurità ed improvvisamente si vede infuocata l'urna</i> Co. Oh Dio! qual nero orror! A. Ciel che miro! ah tutto intendo...! Or conosco i traditor.	Evento scenografico = svelamento stabilizzazione	Do → la → Sol → Si mi → Si	
Ah d'un figlio disperato tremi ognuno al fiero sdegno: morte omai sul braccio armato a terror del reo mi sta. Co. La sua voce è quasi fulmine, che si scaglia a' danni miei! Tanta smania avversi dei l'alma mia soffrir non sa. <i>Tutti in gran disordine partono, chi da una parte chi dall'altra</i>	Stretto	Mi	C

È evidente che fra lo svelamento e la “stretta” che ad esso segue vi sia una netta demarcazione: quest’ultima è appositamente preparata sotto il profilo musicale, è realizzata alla tonica e funge da brillante suggello alla scena, coadiuvata dall’intervento del coro; pertanto, la sezione **B** con cui l’Allegro si apre può a tutti gli effetti definirsi come una sezione cinetica intermedia, posta fra due differenti situazioni sceniche e che, in questo caso, muta non soltanto il decorso del brano, ma dell’intero dramma per musica.

La *Merope* di Nasolini presenta un’analoga situazione scenica: un giuramento interrotto che svela ai presenti la vera identità del colpevole, reo di aver assassinato il sovrano sulla cui urna si stava proclamando lo spergiuro.

L’aria «Giuro che il re difesi»⁴⁸ (II, 12) presenta, tuttavia, tre fattori che la differenziano da quella di Amleto:

- il brano è destinato al tenore: nel caso specifico, Gustavo Lazzarini, primo Lindoro nella *Nina* di Paisiello e primo Bajazette nella *Rossana* di Aureli-Paer (Milano 1795);
- il giuramento viene interrotto a causa dell’apparizione dell’ombra del defunto;

⁴⁸ I versi intonati differiscono da quelli riportati nel libretto; nel testo a stampa l’incipit del brano recita «Nata all’onor quest’alma»; invero l’intera prima quartina risulta ampiamente rielaborata nel corso della trasposizione musicale. *Merope*, Botturini-Nasolini, Venezia 1795: Fenzo, I-Mb, Racc.dramm.4608. SEBASTIANO NASOLINI, *La Merope*, 1796, ms. I-Fc, Basevi B.58, II, cc. 74v-90v.

- l'intera sezione dinamica è racchiusa in un singolo movimento autonomo intermedio.

I seguaci del vecchio sovrano Cresfonte sono, a ragione, convinti che il re sia morto a causa delle trame ordite dal tiranno Polifonte (Lazzarini); il generale Adrasto, allora, sfida Polifonte a giurare la sua innocenza sulla tomba del re (II, 9). Anche in questo caso l'intera mutazione scenica coincide con la singola sequenza drammatica del giuramento: «Veduta delle tombe dei re di Messene in tempo di notte con varie faci qua e là sparse, che illuminano il recinto» (II, 11-12). Altro elemento di similitudine con la scena di Amleto è l'avvio demandato ad un coro («Sorgi dal freddo cenere»), eseguito dai fidi sudditi del vecchio re, prima dell'ingresso in scena del tiranno con i suoi seguaci.

In un Largo 4/4 in Do maggiore, Polifonte giura – invero in maniera ben più spavalda rispetto allo shakespeariano Claudio – sulla tomba di Cresfonte, di aver difeso, amato e rispettato il re quando era in vita. Il movimento dura soltanto 16 battute: le ultime tre reiterano per due volte il giuramento, prevedendo, dapprima, un accompagnamento marziale alla tonica («Giuro») e infine una chiusura alla dominante (Sol, ancora il giuramento) con corona sulla semibreve dei bassi, sulla voce e su tutti gli altri righi.

L'identico «baratro tonale» dell'*Amleto* si abbatte su tutti gli astanti di Messene: ancora lo stesso scarto armonico di terza – in Andreozzi da Mi maggiore a Do, in questo caso da Sol a Mi bemolle – stavolta con semibreve in *fortissimo*, corone in tutti i righi e in coincidenza del nuovo Andante con moto, realizza musicalmente l'evento drammatico: “odesi fremer l'ombra di Cresfonte”, cui segue il commento del coro «Qual tuon». In questo preciso istante appare la figura del re; val la pena notare che nella copia manoscritta della partitura esaminata vengono riportate tutte le sei didascalie prossemico-gestuali che regolano l'azione pantomimica fra l'ombra e Polifonte.

Ogni gesto sembra minuziosamente posto in musica dal compositore:

- dopo l'apparizione del re e il commento stupefatto di Polifonte e del coro, come da didascalia, “*l'ombra minaccia*” (Polifonte: «Numi... Io...! Ah...!»):⁴⁹ l'azione è realizzata tramite la reiterata scansione giambica di un semitono (la-

⁴⁹ Pare esserci un qualche errore di accentuazione in questo punto della partitura, nella linea vocale del protagonista: le parole «Numi» e «Io» sono entrambe musicate come figura anacrusica costituita da una semicroma seguita da una semiminima che cade sul primo tempo della battuta; ne consegue un effetto di accentuazione tronca dei vocaboli (“Nu-*mi*”, “I-*o*”).

sib) seguita da una figura ascendente di semicrome; il segmento si chiude con una corona sul Si bemolle;

- “*l’ombra s’avanza*” (Polifonte: «Minacci...»), tramite un arpeggio ascendente di tre crome seguite da pausa ai bassi e una rapida figura discendente di tre biscrome più semiminima ai violini primi;
- “*l’ombra accenna che Polifonte l’uccise*”, sostenuta da crome ascendenti intervallate da pause ai bassi e da una figura “saltellante” di biscrome ai violini; il momento è altresì accompagnato da fitti passaggi modulanti (Do, Fa minore, settima diminuita, Mi bemolle, settima di dominante che conclude sul Si bemolle).

Segue una breve frase di relativa “stabilizzazione” in cui Polifonte può esprimere tutto il suo terrore («Ah nel mirarlo io sento / gelarsi il sangue in sen»); l’azione non è qui serrata come in precedenza, ma non si tratta certo di un momento di stasi: a conferma di ciò vi sono ancora altri passaggi modulanti che giungono prima a Mi bemolle e poi, infine, a Sol, in concomitanza dell’ultimo commento del coro («Qual orrore! Qual portento!») e della scomparsa dell’ombra.

Lo stretto conclusivo si avvia con una lunga “mossa” divisa in due parti: la prima alla dominante (Sol), la seconda alla tonica, priva di un un pregnante carattere tematico; segue poi un intervento del coro e un motivo più identificabile come “tema”, che viene esposto due volte corredato da inserti corali.

Scena XII			
<u>Veduta delle tombe dei re di Messene in tempo di notte con varie faci qua e là sparse che illuminano il recinto</u>			
LARGO 4/4			
Giuro che il re difesi che in vita ognor l'amai. No questo cor giammai di fè mancar non sa. (avvicinandosi alla tomba di Cresfonte) Giuro...	Giuramento	Do Do → Sol	A
ANDANTE CON MOTO			
T. Qual suon! (comparisce l'ombra) P. Che vedo! T. Cresfonte! P. "Il Re! ⁵⁰	Interruzione, apparizione ombra	Mib	B
(l'ombra minaccia Polifonte) [Numi...! Io...! Ah!]	Azione prossemica	→ Sib	
[l'ombra s'avanza] Minacci?		Mib	
(l'ombra accenna che Polifonte l'uccise) Io? Deh pietà di chiedo.		→ Sib	
Ah nel mirarlo io sento gelarsi il sangue in sen. "Placati (in atto di supplicar l'ombra che lo scaccia) T. Qual orrore! P. "Ascolta... (l'ombra sparisce) T. Qual portento!	Azione prossemica, orrore, sparizione	→ Mib do → Lab → Sol	
ALLEGRO			
P. Ah dell'alma i rimorsi crudeli più tacer, più celarsi non sanno. Mille furie d'intorno mi stanno: mille furie mi sento nel cor.	Stretto	Sol → Do	C
Chi mi toglie al mio barbaro affanno? Chi del cielo m'invola al furor? T. Vanne fuggi, spergiuro, tiranno: teco porta il tuo fiero dolor. Tutti partono sorpresi e confusi da diversi lati		Do	

⁵⁰ I versi da me virgolettati non sono stati musicati; viceversa, quelli fra parentesi quadre non compaiono nel libretto.

3.4.3 *Due ritrovamenti: Merope e Le feste d'Iside di Nasolini*

Parallelamente alle ambiziose mire del tiranno Polifonte, prende forma un altro intreccio, basato sulla figura del figlio di Merope: Timante.

La sventurata regina – che diversamente dalla madre di Amleto è pienamente innocente ed estranea all'uccisione del marito – soffre, difatti, non soltanto per la morte di quest'ultimo, ma pure a causa della perdita del figlio, che tempo prima era stato da lei affidato a Polidoro, per celarlo alla furia omicida del tiranno; Polidoro, tuttavia, le confida che il figlio è fuggito e che, da due mesi, non si riesce a trovare.

Nel frattempo, giunge alla reggia, con le vesti sporche di sangue, il giovane Egisto; a causa di una serie di elementi, Merope è indotta a pensare che quello sul corpo di Egisto sia il sangue del figlio Timante, pertanto Egisto, dopo varie vicissitudini, verrà condannato a morte (II, 13-15).

La scena II, 16 (“*Magnifica galleria*”) si apre col coro dei sudditi che tentano di rasserenare la regina, “seduta ed immersa in profondo dolore” e la invitano a condannare Egisto; nel momento in cui Merope, risoluta, tenta lei stessa di ucciderlo, la sua mano si arresta, poiché, dice: «nata non sono / l'altrui sangue a versar... Ma spero invano», dopodiché ordina ai suoi seguaci di portarlo via e al generale Adrasto di ucciderlo.

Alla scena seguente, nel corso di un colloquio con Polidoro, Merope scopre infine che proprio quell'Egisto che lei ha condannato a morte è in realtà l'adorato figlio Timante. La regina, allora, parte immediatamente per raggiungerlo e tentare di salvarlo; ritorna poco dopo in scena (II, 18), smarrita, chiedendo a tutti i presenti dove si trovi il figlio, ma nessuno sa risponderle.

In questo momento di estrema afflizione comincia l'ampia e articolata aria di Merope, «Figlio, senti... Oh istante...! Oh pena...!», che funge da finale del secondo atto.⁵¹

⁵¹ S. NASOLINI, *La Merope* cit., II, cc. 144r-172r. Il brano è citato anche da Andrea Chegai quale esempio di aria/finale multisezionale con coro, dotata di doppia esposizione della cabaletta (Cfr. ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le “solite forme” dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il saggiaio musicale», X, 2003, pp. 221-268: 261-264). Lo studioso aggiunge che «Merope avrà a III, IV un rondò polimetrico con pertichini (“Oppressa mi sento”), pure caratterizzato da un brillante *refrain* fiorito sul distico ‘Numi, che far degg’io? | Ditelo per pietà’, replicato tre volte» (*Ibid.*, p. 264). I pertichini, tuttavia, non sostanziano in tal caso una dinamicizzazione intermedia che innesca il tempo rapido, bensì vengono intonati come episodi contrastanti all'interno della stretta (Cfr. SEBASTIANO NASOLINI, *Scena e Cavatina «Oppressa mi sento» [Merope]*, 1796, ms. I-Nc, Arie 59(13); alquanto inesplicabile la dicitura “cavatina” in rapporto al brano in questione).

Il brano si avvia come aria dotata di una doppia intensificazione agogica; se le prime due desolate quartine sono intonate in tempo Andante sostenuto 2/4 in Mi bemolle, l'esposizione della terza strofa viene divisa in due parti: il primo retorico e disperato distico («E tu reggi a tanto affanno, / né ti spezzi, o cor materno?») è realizzato come brevissima transizione (11 battute) dal carattere “recitativo”, in un tempo Allegro giusto 4/4; il secondo furente distico è una sorta di “coda” in tempo ancor più veloce, Allegro assai, sulle cui ultime quattro battute strumentali Merope dovrebbe partire, o perlomeno, vorrebbe partire, ma viene intercettata da Ismene, Polidoro, donzelle e seguaci.

Con l'intervento di coro e pertichini ha avvio la sezione cinetica, totalmente differente, che modula da Mi bemolle a La bemolle; i presenti, sostenuti da scansioni orchestrali giambiche, tentano di dissuadere la regina dal togliersi la vita; dopo la tenera e patetica replica di Merope, a cui fanno seguito due quarti di silenzio, ha inizio una nuova sezione, ancora differente – sulla quale i presenti avvertono un rumore in lontananza – contraddistinta da un modulo reiterato di pulsazioni giambiche – in *piano*, in tempo Poco più mosso – che dopo un'alternanza di dieci battute tra Fa minore e Do maggiore, il discorso fa ritorno a Si bemolle (dominante).

Subentra una fanfara – un arpeggio ascendente – dei fiati soli in Mi bemolle: arriva in scena il figlio Timante; il coro rassicura la madre, la quale, stupefatta, commenta quasi “a scatti”, in stile Recitativo («Ah che miro! / Il figlio»); questa sezione si conclude con un segmento dotato di un'orchestrazione scarna e di una pulsazione ritmica stentata: lo stupore è ancora vivo; gli archi soli sostengono “in punta di piedi” la voce, che crea morbide figurazioni melodiche, stabilizzando e chiudendo il discorso alla dominante (Si bemolle) con una corona.

Inizia la stretta, con una vera e propria cabaletta – alla tonica, dunque – che intona l'intera sestina; al tema principale segue un esteso e articolato ponte che intona nuovi versi: un primo commento del coro e del figlio, una nuova frase di Merope – ancora in stile quasi recitativo – a sua volta commentata dal coro; la cabaletta viene poi ripetuta guidando il brano (e l'atto) alla sua conclusione.

ANDANTE SOSTENUTO 2/4			
MEROPE Figlio, senti... Oh istante...! Oh pena...! Veggio il ferro, che lo svena... Veggio il sangue... Veggio l'ombra che mi viene a funestar. Deh m'aspetta, ombra diletta; che di Lete il varco estremo teco bramo anch'io passar.	Afflizione	Mib → Fa	A ₁
ALLEGRO GIUSTO 4/4			
E tu reggi a tanto affanno né ti spezzi, o cor materno?	Intensificazione, tentata partenza	Sib → Sol	A ₂
ALLEGRO ASSAI Furie, uscite dall'inferno la mia morte ad affrettar. (<i>vuol partire</i>)		Mib	A ₃
TEMPO DI PRIMA [ALLEGRO GIUSTO]			
CORO Ferma, ascolta. MEROPE Che bramate? CORO La tua pace, la tua vita. MEROPE Alme fide, se m'amate, deh lasciatemi spirar.	Interruzione, coro, scambio dialogico	Mib → Lab	B ₁
POCO PIÙ MOSSO			
(<i>odesi strepito ne' vicini appartamenti</i>) CORO Quali grida...! Qual rumore...! Scena XIX <i>Timante, e vari seguaci di Merope preceduti da Adrasto, e detti</i> CORO Calma il duol, serena il ciglio: vedi salvo il caro figlio al tuo seno ritornar.	ss (pulsazioni giambiche), fanfara dei fiati, ingresso Timante = ritrovamento, annuncio lieto (coro)	fa → Mib → Sib	B ₂
RECITATIVO			
MEROPE Ah che miro! Il figlio...! Vieni: la tua madre, o figlio, abbraccia. (<i>Timante e Merope s'abbracciano</i>) Dal tuo sen, dalle tue braccia non mi posso, oh Dio, staccar.	Stabilizzazione	Sib	B ₃
ALLEGRO CON SPIRITO			
Vicina al figlio amato ritrovo alfin la calma: un tenero diletto tutto m'innonda il petto; e dagli dei quest'alma di più bramar non sa.	Cabaletta	Mib	C

<p>CORO Trionfa, esulta. Il figlio il nostro re sarà.</p> <p>TIMANTE Oh giorno...! Oh madre...! Il figlio ognor t'adorerà.</p> <p>MEROPE Ma contro il barbaro, che lo perseguita: (<i>accennando Nearco ed i seguaci di Polifonte</i>) contro que' perfidi ch'io veggo fremere, chi mai mio figlio difenderà?</p> <p>CORO Si mostri al popolo. Ognun combattere per lui saprà.</p>	<p>Ponte</p>	<p>Mib</p>	
<p>[MEROPE Vicina al figlio amato ritrovo alfin la calma: un tenero diletto tutto m'innonda il petto; e dagli dei quest'alma di più bramar non sa.]</p>	<p>Cabaletta</p>	<p>Mib</p>	

Dopo una prima posizione esternata in un'aria dotata di doppia intensificazione agogica, penetra all'interno del flusso drammatico-musicale un "tempo di mezzo", costituito da ben tre movimenti, che comprende:

1. l'interruzione della partenza di Merope da parte di coro e pertichini, seguita da uno scambio dialogico;
2. una segnalazione sonora, l'ingresso di un personaggio in scena – ossia la sostanza del ritrovamento: l'arrivo del figlio Timante, creduto perduto e adesso ritrovato – l'annuncio del coro;
3. lo stupore di Merope e la successiva stabilizzazione.

È questa una dinamicizzazione complessa sotto il profilo drammatico e morfologico che ribalta la situazione drammatica e produce una stretta conclusiva, dotata di doppia esposizione della cabaletta, inframmezzata da un lungo e articolato ponte.

L'inveramento musicale di tale sequenza drammatica perviene a creare un'aria che, seppur formalmente costituita da sette movimenti, possiede una struttura drammaturgica *ternaria*, dotata di una posizione iniziale che viene stravolta da un tempo di mezzo in tre sezioni, il quale sfocia poi in una stretta.

afflizione	intensificazione		interruzione, coro, scambio	ss, ingresso pertichino = ritrovamento, annuncio	stabilizzazione	stretta
A ₁	A ₂	A ₃	B₁	B₂	B₃	C
A			B			C

Un altro dramma per musica di Sebastiano Nasolini offre un ulteriore esempio di ritrovamento, in questo caso programmato e architettato da alcuni personaggi nel corso dell'opera. L'accadimento drammatico prende forma nel mezzo dell'aria del tenore, Sesostri, «La morte in tale istante» (II, 5), dell'opera *Le feste d'Iside*, andata in scena a Firenze nel 1794, su libretto attribuito a un giovanissimo Gaetano Rossi.⁵² Il dramma è in assoluto uno dei più interessanti del decennio sotto il profilo drammatico:⁵³ vi trovano posto duetti con pertichini, brevi arie d'azione e altri numeri compositi, a riprova della grande importanza rivestita da Sebastiano Nasolini per ciò che concerne le sperimentazioni morfologiche di fine secolo.⁵⁴

Se per il ventenne poeta veronese si tratta di uno dei primi passi mossi nell'ambiente operistico, *Le feste d'Iside* rappresenta, invece, l'addio alle scene del celebrato tenore Giovanni Ansani, ormai cinquantenne:

FIRENZE 14. Febbraio. | Nella sera del dì 10 stante nel R. Teatro della Pergola andò in scena l'opera nuova, che porta per titolo: *Le Feste d'Iside*. Questa corona gloriosamente il complesso delle tante drammatiche produzioni, che hanno riscosso l'universale approvazione, e nelle quali il benemerito cantore Sig. Giovanni Ansani, che ha decorate le nostre scene, si è sempre distinto con la sua nota bravura. La vivezza, la novità del soggetto, la distribuzione delle decorazioni, i *nuovi*, e *grandiosi colpi di scena* formano l'insieme di un sorprendente spettacolo, e la musica tutta nuova del celebre Maestro Sig. Sebastiano Nasolini dà al medesimo il fregio il più peregrino, e lo rende superiore a qualunque descrizione.⁵⁵

La grande aria centrale di Ansani racchiude uno di questi «grandiosi colpi di scena».

Il generale egizio Atamaro (musicista) si è perduto innamorado, ricambiato, della giovane Azema, dapprima prigioniera di guerra, poi diventata gran Sacerdotessa del culto

⁵² *Le feste d'Iside*, Rossi-Nasolini, Firenze 1794: Albizziniana, I-Bc, Lo.03375. SEBASTIANO NASOLINI, *Scena ed Aria «La morte in tale istante» [Le feste d'Iside]*, 1794, ms. I-PAc, Sanvitale Sanv.A.263.

⁵³ Per una copia completa della partitura cfr. SEBASTIANO NASOLINI, *Il Sesostri [Le feste d'Iside]*, 1794, ms. I-Fc, D.I.430-431.

⁵⁴ Fra i brani degni di nota vi è anche l'aria di Azema «Sì, morirò costante» (I, 8), che presenta un carattere evidentemente vettoriale e una controcena che incide sulla situazione affettiva, innescando una «cabaletta» esposta due volte e intervallata da un ponte: un'aria drammatizzata come tante altre, senonché è in forma monopartita e in tempo Allegro (la cabaletta si staglierà in tempo «Più lento», come spesso accade in questi anni).

⁵⁵ «Gazzetta Universale», XXI, n. 13 (*Sabato 15 febbraio 1794*), p. 103 (corsivo mio).

d'Iside. Non appena ella fu vista dal re Sesostri (il tenore Ansani), questi se ne invaghì fortemente, giungendo perfino a cimentarsi nelle prove d'iniziazione al tempio di Iside e a superarle per lei.⁵⁶ Allorché Atamaro – non riuscendo più a trattenere la sua smania – confessa sdegnato al re il suo amore per Azema (I, 11), il sovrano decide di incarcerarlo e in seguito di condannarlo a morte (II, 2). Negli appartamenti di Azema (II, 3), Ottane, il Gran Sacerdote d'Osiride, discute della situazione con Beroe e Comete (confidenti rispettivamente della giovane e del re): Atamaro è stato condannato a morte e Azema potrebbe agire disperatamente di conseguenza, così a Ottane sovviene un'idea:

O. Ferma: m'ispira il ciel: Sesostri in core
 pietà nutre, ed amor: sì dolci affetti
 tentiam di ravnivar.
 B. Ma come?
 O. Azema
 egli ama.
 B. Anzi l'adora.
 O. In questo tempio
 amor lo guiderà: nel sacro bosco
 appena giungerà, tutto respiri
 mestizia, e orror: canto funebre ascolti
 inno di morte: e di sua mano uccisa
 Azema creda dal dolor.
 [...]
 Vieni, Comete, andiamo
 Azema a ritrovar; a lei si sveli
 il mio disegno; e di salvargli entrambi
 tentiam la gloria [...]

I tre, di concerto con Azema, inscenano una falsa morte, in modo da ravnivare la pietà del re, per tentare di salvare Atamaro.

La scena (II, 5) si apre su un

Sacro bosco d'Iside. Le piante sono con arte simmetricamente disposte. Vi regna un religioso silenzio, ma non l'orrore. Da un lato sorge sopra la collinetta un tempio consacrato ad Osiri al quale s'ascende per una strada fiorita e contornata da siepi. Dall'altro v'è un sepolcro aperto.
Iniziati, sacerdoti e sacerdotesse. Ottane, Comete, indi Sesostri.
Gli iniziati, sacerdoti e sacerdotesse schierati ai due lati del sepolcro cantano il seguente Coro.

Come per le altre importanti situazioni sceniche discusse, è un breve numero corale a dare avvio alla sequenza drammatica. Sesostri esce in scena, chiedendosi la ragione di

⁵⁶ Il cimento corrisponde alla prima aria cantata in scena da Ansani («Ma che veggio? Ah non m'inganno», I, 10), una «cavatina» d'azione, bipartita, in cui un momento risolutivo e l'intervento del coro coincidono con l'avvio del tempo Allegro.

questo «infausto suono»; nel recitativo che segue – dove è incuneato un altro coro – Ottane e Comete danno la triste notizia al re, ossia che Azema si è tolta la vita, accusando il sovrano stesso della sua sorte. Man mano che i versi sciolti proseguono, Sesostri cade sempre più in preda della disperazione, finché il suo stato emotivo non trova finalmente uno sfogo liberatorio nella sua aria, «La morte in tale istante», in tempo *Allegro* 4/4 in Do maggiore, preceduta da 7 battute introduttive in tempo Maestoso. La sezione si presenta in sé conchiusa, suggellata in partitura da corona su pausa di minima e doppia stanghetta.

Improvvisamente si ode un «dolce amico suono»: ovverosia flauti, clarinetti e fagotti, col sostegno di viole e violoncelli; il nuovo movimento, in 2/4 e in Mi bemolle, non contiene un'indicazione agogica: in base alla scrittura orchestrale potrebbe essere un *Allegretto*, *Allegro giusto* o *Andantino*.

Il tempo di mezzo si avvia dunque con una segnalazione sonora, realizzata musicalmente, che sostanzia l'azione scenica e prossemica: “compariscono dal tempio alcune sacerdotesse danzando e suonando sistri, e s'avanzano lentamente verso Sesostri”.

Dopo il commento del re («Ma qual dolce amico suono / Mi rapisce») e del coro («Che sarà?»), nel momento in cui il discorso vira al Do minore, “s'aprono in due file le sacerdotesse e in mezzo comparisce Azema”; il re è stupefatto («Oh ciel! Tu vivi!») e si rivolge inquieto al coro («Audaci / m'ingannaste!») che prontamente chiede «Pietà».

Il Do minore in coincidenza dello svelamento di Azema è probabilmente dovuto allo sconcerto di Sesostri nel vedere l'amata creduta morta; ma dopo qualche battuta il discorso fa già ritorno a Mi bemolle. La sezione si chiude con una cadenza perfetta a Mi bemolle, seguita da una pausa coronata per tutti: il movimento è concluso.

Segue l'*Allegro giusto* 4/4 in Do, che però è aperto da Azema, la quale si rivolge a Sesostri: «Deh perdona ad Atamaro / e sia tuo d'Azema il coro»; e subito dopo è il coro che supplica il re, tentando di persuaderlo; l'inganno però risulta «grato» a Sesostri che, pertanto, perdona tutti. È qui che si conclude il “tempo di mezzo” che, avviatosi come nuova sezione autonoma, prosegue, “sconfinando” fin dentro l'*Allegro* finale che contiene la stretta. Una volta che la situazione si è stabilizzata sotto il profilo affettivo e musicale – «Sì lieti momenti / non turbi il rigor. / M'è grato l'error», *ad libitum* con cadenza Re - Sol e punto coronato – si ascolta la “cabaletta” conclusiva, contraddistinta

dallo scarno accompagnamento dei soli archi; segue episodio, riesposizione del tema e una coda.

<p>Scena V</p> <p><u>Sacro bosco d'Iside. [...] Da un lato sorge sopra la collinetta un tempio [...]. Dall'altro v'è un sepolcro aperto.</u></p> <p><i>Iniziati, sacerdoti e sacerdotesse. Ottane, Comete, indi Sesostri. Gli iniziati, sacerdoti e sacerdotesse schierate ai due lati del sepolcro</i></p> <p>[...]</p>			
MAESTOSO 4/4			
<p>SESOSTRI La morte in tale istante mi tolga a tanto orror!</p>	Disperazione	Do	A
ALLEGRO 4/4			
<p>Amici, ah voi vedete la pena del mio cuor. CORO Vacilla il re turbato mi desta in sen pietà. SESOSTRI Barbaro amor spietato non hai che crudeltà!</p>			
[ALLEGRETTO] 2/4			
<p><i>Compariscono dal tempio alcune sacerdotesse danzando e suonando sistri e s'avanzano lentamente verso Sesostri</i></p> <p>Ma qual dolce amico suono mi rapisce! CORO Che sarà?</p>	ss, ingresso sacerdotesse	Mib	B
<p><i>S'aprono in due file le sacerdotesse e in mezzo comparisce Azema</i></p> <p>AZEMA Ah signor...! SESOSTRI Tu vivi? Audaci M'ingannaste? Oh Ciel! CORO Pietà.</p>	colpo di scena = svelamento	do → Mib	
ALLEGRO GIUSTO 4/4			
<p>AZEMA Deh perdona ad Atamaro e sia tuo d'Azema il cor.</p>	scambio dialogico, stabilizzazione	Do Sol → Do	

CORO Cedi a un labbro così caro, e per noi ti parli amor. SESOSTRI Sorgete contenti, m'è grato l'error. Si lieti momenti non turbi il rigor.			
Ah se m'ami... qual tenero istante! Qual contento tu rendi al mio cor! Non temete, mi scordo il regnante, e perdono al reo traditor.	stretto	Do	C

3.4.4 L'agnizione di Artemisia

Un tipo di svelamento che può costituire un punto di snodo fondamentale per il corso del dramma è l'agnizione. Se ne può osservare un esempio nell'*Artemisia, regina di Caria* di Marchesini-Cimarosa (Napoli 1797), nell'aria della protagonista «Ah che la morte io veggo» che, non a caso, funge da finale ultimo del dramma;⁵⁷ a vestire i panni di Artemisia fu Giuseppa Grassini, che aveva recitato più volte a fianco di Crescentini, di Babbini e che era stata la prima interprete di alcuni fra i ruoli più importanti dell'epoca: Giulietta nell'opera shakespeariana di Zingarelli (Milano 1796), Calipso nel *Telemaco* di Mayr (Venezia 1797) e soprattutto Orazia negli *Orazi e Curiazi* di Cimarosa (Venezia 1796).

All'ultima scena dell'opera (II, 8), la regina Artemisia – come da dettagliate prescrizioni nelle didascalie – è estremamente afflitta e «disperatissima»: il giovane Medonte – capitano delle sue guardie, da lei profondamente amato – l'ha rifiutata poiché, non avendo mai aspirato a cotanta regale mano, di più alto grado rispetto al suo, egli è innamorato di Aspasia, giovane confidente della regina. Artemisia, dunque, dopo un tormentato e delirante recitativo in cui più volte tenta invano di gettarsi da uno scoglio, dà avvio all'aria finale. I quattro distici di estrema desolazione, intonati in alternanza fra lei e il coro di damigelle, sono musicati in tempo Andante sostenuto 4/4 in Do, chiuso poi alla dominante da una corona in tutti i righi.

Inizia l'Allegro. Le prime sei battute sono contraddistinte da una scaletta ascendente di semicrome, che sostengono il movimento scenico di Artemisia che vuole gettarsi dallo

⁵⁷ *Artemisia, regina di Caria*, Marchesini-Cimarosa, Napoli 1797: Flautina, I-Bc, Lo.01142. DOMENICO CIMAROSA, *Artemisia, regina di Caria*, 1797, ms. in parte autografo I-Nc, 13.3.18-19, II, cc. 86r-107v.

scoglio: «Ma si vada, si corra allo scoglio»; didascalia: “corre precipitosamente sopra lo scoglio e poi si ferma di bel nuovo sentendo il Coro dentro la scena”. Il tentato suicidio è, difatti, interrotto dal coro di dentro che attira l’attenzione della regina; su uno statico pedale di dominante si innestano il commento di Artemisia e l’ingresso in scena di tutti i personaggi; Neleo e Medonte tentano di arrestare la regina, che replica con imperiose scansioni marziali giambiche in *forte* a piena orchestra. Le figure morbide e discendenti delle minime in *legato* degli archi cercano di rasserenarla allorché Neleo le consegna il foglio; mentre il coro commenta, Artemisia ha il tempo di leggere il messaggio; segue, difatti, la sua replica stupefatta su un altro pedale, questa volta in Do: «Tu sei di Creso il figlio? / È tua germana Elvira?» (vero nome di Aspasia). Si ha così la realizzazione dell’agnizione che muta la scena e l’intero dramma: non soltanto Medonte ed Aspasia/Elvira sono fratelli, ma sono anche figli di un re; Medonte, pertanto, può sposare la regina. Segue una sezione ancora cinetica che funge da stabilizzazione dell’affetto di Artemisia, che canta supportata dal coro; il fatto che questa frase melodica non sia la cabaletta si evince dal fatto che non è intonata alla tonica (Do), bensì in Fa.

Allo scadere di questa sezione si staglia l’immane punto coronato a cui fa seguito il tema vero e proprio, intonato in tempo Poco più lento, come spesso accade in quest’epoca, per dare risalto alla cabaletta. Dopo la prima esposizione del tema subentra un ponte, intonato su alcuni versi che avrebbero dovuto sostanziare lo stretto del finale ultimo; segue la ripresa della cabaletta in tempo Poco più lento ed infine, senza soluzione di continuità, lo stretto conclusivo, cantato da tutti, sull’ultima quartina del libretto.

Seppur formalmente costituito come un unico amplissimo movimento, in cui trovano posto il tentato suicidio, il coro da fuori, l’ingresso in scena, i pertichini, l’agnizione, la stabilizzazione e la stretta, l’Allegro centrale è nettamente articolato al suo interno in base alla situazione: sono difatti evidenti i punti di snodo drammatico-musicali, talvolta, sottolineati anche tramite l’elemento agogico (la cabaletta in risalto in tempo poco più lento). Tutta la porzione di flusso drammatico-musicale che si avvia con il tentativo di suicidio e termina con la stabilizzazione procurata dall’agnizione può considerarsi come un ampio e articolato tempo di mezzo, cui segue, dapprima, lo stagliarsi di una cabaletta in tempo più lento e poi, come di consueto, il ponte di transizione e la ripresa del tema: il tutto suggellato da uno stretto finale che chiude l’intero dramma.

ANDANTE SOSTENUTO 4/4			
<p>[Scena ultima]</p> <p>A. Ah che la morte io veggo fiera girarmi intorno.</p> <p>C. L'alma nel tetro orrore odia la luce, e il giorno.</p> <p>A. Perché mi lasci amore in seno al mio dolor?</p> <p>C. Il cielo avesse almeno pietà del suo dolor!</p>	Desolazione	Do	A
ALLEGRO			
<p>A. Ma si vada, si corra allo scoglio</p> <p><i>Corre precipitosamente sopra lo scoglio, e poi si ferma di bel nuovo sentendo il Coro dentro la scena</i></p> <p><i>Tutti di dentro</i> Viva sempre di Caria l'onore.</p> <p>A. Qual ascolto improvviso rumore! (ritorna sulla scena)</p> <p>N. Artemisia...</p> <p>M. Regina... t'arresta...</p> <p>A. (con orrore) Ah crudeli, fuggite, tacete.</p> <p>N. (le dà i fogli) Prendi... Leggi; e la pena funesta</p> <p>T. Questo foglio ti possa calmar.</p> <p>A. (a Medonte dopo di aver letti i fogli) Tu sei di Creso il figlio! È tua germana Elvira?</p>	azione prossemica, interruzione (suicidio), ss (coro da dentro), ingresso pertichini, scambio dialogico, annuncio = agnizione	Do → Sol → Do	B
<p>Ah questo cor respira solo d'un dolce ardor.</p> <p>C. Diradata è la procella, ride il ciel s'increspa l'onda, e tra i fior; tra fronda, e fronda sento l'aura sussurrar.</p> <p>ARTEMISIA, NELEO, MEDONTE Ah che solo in tal momento del piacer le voci io sento, e nel seno il core amante può tranquillo respirar.</p>	stabilizzazione	Fa → Sol	
POCO PIÙ LENTO			
A. Ah qual gioia in tale istante viene l'alma a consolar.	cabaletta	Do	C
PRIMO TEMPO [...]	ponte	Do → Sol	
[POCO PIÙ LENTO] [...]	cabaletta	Do	

STRETTO			
T. Scendi pur dal cielo Imene in sì fausto, e lieto giorno, e risponda l'eco intorno al piacer del nostro cor. <i>FINE</i>	stretto	Do	S

3.4.5 Gli Orazi e i Curiazi di Sografi-Cimarosa

La tragedia per musica in 3 atti *Gli Orazi e i Curiazi* di Antonio Simone Sografi con musiche di Domenico Cimarosa, andata in scena il 26 dicembre 1796 al Teatro La Fenice di Venezia, è uno dei drammi più noti e fortunati del decennio. L'opera venne ripresa spesso fin dentro il secolo successivo e fu perfino pubblicata in partitura a stampa.⁵⁸ Ritenuto un caposaldo del teatro d'opera serio tardo-settecentesco, nonché prototipo di quello ottocentesco, il dramma è stato più volte affrontato dalla letteratura in merito a questioni di ambito morfologico.⁵⁹

Il primo dei due brani che si prenderanno qui in considerazione è la grande aria del tenore con coro, «Se alla patria ognor donai» (I, 7-8), intonata da Marco Orazio, interpretato per l'occasione dal celebre Matteo Babbini;⁶⁰ si tratta di un numero collocato in coincidenza di un importante punto di snodo del decorso drammatico, ovverosia il primo annuncio dello scontro che dovrà tenersi fra gli Orazi e i Curiazi.⁶¹

Orazio, romano, è venuto a sapere che, per decidere le sorti della guerra fra Roma e Alba, verranno scelti tre guerrieri per ciascun popolo, i quali dovranno combattere all'ultimo sangue per risolvere la contesa fra le due città. Se già nel recitativo precedente (I, 7) Orazio si dichiara disposto a sacrificare la sua vita per la gloria e per Roma, l'aria

⁵⁸ Si tratta dell'edizione Imbault (Parigi 1802, n.l. 758), di cui il facsimile è stato ripreso in DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazi*, a cura di Giovanni Morelli e Elvidio Surian, Milano, Suvini Zerboni, 1985 («Monumenti musicali italiani», n. 9).

⁵⁹ In particolare per quanto riguarda il celebre rondò di Curiazio «A versar l'amato sangue» (II, 12): si vedano MARCO BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta*, in «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 10-12 aprile 1997), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630: 617-618; A. CHEGAL, *La cabaletta dei castrati* cit., pp. 261-265; ANDREA MALNATI, *La gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017 («Tesi rossiniane», n. 3), pp. 52-57.

⁶⁰ Fra i tanti personaggi da lui interpretati figurano Ormondo nel *Disertore* di Bianchi, Amasi nella *Nitteti* di Bertoni, Ulisse nella *Penelope* di Diodati-Cimarosa (Napoli 1794), nonché i ruoli tenorili di Alceo e Mentore, rispettivamente in *Saffo* e nel *Telemaco* di Mayr.

⁶¹ *Gli Orazi e i Curiazi*, Sografi-Cimarosa, Venezia 1796: Valvasense, I-Vt, 059. DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazi*, 1796, ms. I-Nc, 25.3.27-28, I, cc. 134r-159v.

diviene l'esternazione, rivolta al padre e all'amata Sabina, del suo ardente desiderio d'essere scelto per onorare la sua patria. Il brano inizia in tempo lento (Largo 2/2 in Do) che esaurisce l'esposizione della prima quartina, dopodiché si passa ad un Allegro non tanto 4/4 che sostanzia la sezione cinetica.

Il tempo di mezzo si apre con una segnalazione sonora, contrassegnata da una guizzante figura di semicrome ai clarinetti («Ma qual mai risuona intorno / alto grido di contento?»); si sente il coro di dentro («Son gli Orazi...»); il commento di Orazio («Oh Dei, che sento!») è intonato su una graduale ascesa dei bassi che dalla tonica transita alla dominante (Sol), sulla quale si attesta il decorso musicale; alla prosecuzione del coro («... desinati a trionfar») seguono cinque battute strumentali che confermano la tonalità di Sol e permettono al coro di fare il proprio ingresso in scena. Il successivo scambio dialogico fra Orazio e i senatori è contraddistinto dalla reiterazione di una figura d'avvio strumentale e da un ritmo armonico molto largo e lineare, più vicino, forse, a certi tempi d'attacco rossiniani, piuttosto che ad un concitato tempo di mezzo; Orazio chiede un'ultima conferma al coro («Ma egli è ver?» | «Non dubitar»), chiudendo il discorso alla dominante (della dominante, ovverosia Re) e con un punto coronato. Quanto segue non costituisce la conclusiva esternazione emozionale (la cabaletta), bensì una fase di stabilizzazione dell'affetto di Orazio (l'intera quartina che principia col verso «Ah di giubilo quest'alma»): seppur la frase musicale possieda alcuni tratti ritmico-melodici caratteristici di una tipica cabaletta dell'epoca, non può essere considerata tale, poiché è sostenuta da un pedale di Re e non è musicata alla tonalità d'impianto del brano (Do maggiore). A questa "pre-cabaletta" fa seguito ancora una volta il commento del coro che funge da asseveramento e comincia a riportare il discorso musicale al Sol maggiore: al termine della riesposizione della quartina, difatti, si avvia un moto di crome che conferma l'accordo di Sol e, alle ultime battute, tramite l'abbassamento cromatico di violini e legni (sol - fa# - fa), l'accordo assume funzione di settima di dominante, conducendo al conclusivo Allegro con brio in Do maggiore.

La "stretta" si apre con una lunga e articolata "mossa" (ultima terzina) accompagnata dall'intervento del coro; dopo un punto coronato si ascolta l'unico motivo "cabalettistico" del brano (ancora l'ultima terzina) che, tuttavia, non viene più ripetuto così com'è: il seguente intervento del coro, difatti, prelude ad una variazione virtuosistica della

“cabaletta” che, per mezzo di reiterazioni a carattere intracettivo, fungerà da coda del brano.

L’aria si presenta, dunque, suddivisa in tre movimenti, il secondo dei quali costituisce una sezione cinetica, intermedia e autonoma, che muta il decorso del brano (e del dramma), realizzando la transizione musicale ed emozionale da una prima posizione statica ad una seconda, mutata situazione affettiva conclusiva: in altre parole, un tempo di mezzo.

[Scena VII]			
[...]			
LARGO 2/2			
O. Se alla patria ognor donai il sudor de' giorni miei, fate ancor ch'io possa, oh Dei, in tal dì per lei pugnar.	prima posizione emozionale	Do	A
ALLEGRO NON TANTO 4/4			
Ma qual mai risuona intorno alto grido di contento? CORO DI DENTRO Son gli Orazi... O. (con esclamazione di giubilo) Dei, che sento! CORO DI DENTRO Destinati a trionfar.	ss coro di dentro	Do → Sol	B
Scena VIII Coro di molti senatori, P. Orazio, M. Orazio, Sabina, Licinio O. (incontrandoli) Padri, amici... C. Esulta e godi. O. Sposa, padre... C. È giusto il fato. O. Oggi dunque... C. In campo armato... O. Ma egli è ver? C. Non dubitar.	ingresso coro, annuncio (coro), scambio dialogico	Sol → Re	
O. Ah di giubilo quest'alma sì ripiena è in tal istante, che confuso, palpitante, non la posso a voi spiegar.	stabilizzazione	Re → Sol	
ALLEGRO CON BRIO			
Nel cimento or or in campo a voi tutti il vivo lampo parlerà di questo acciar. [...]	“Mossa”	Do → Sol	C

[Nel cimento or or in campo a voi tutti il vivo lampo parlerà di questo acciar.]	“Cabaletta”	Do	
[...]	Episodio	Do	
[Nel cimento or or in campo a voi tutti il vivo lampo parlerà di questo acciar.]	Coda	Do	

Il rondò di Curiazio, «A versar l’amato sangue» (II, 12), rappresenta l’apice della Gran Scena del protagonista maschile, interpretato dal grande cantore Crescentini, ancora una volta in scena insieme a Babbini.⁶²

Si tralascerà qui di esaminare l’intera Scena – costituita da recitativo, cavatina, recitativo e rondò, già esaurientemente trattata altrove⁶³ – per focalizzare l’attenzione sull’aria conclusiva.

La scena costituisce un altro dei punti nevralgici del dramma intero: mentre Orazi e Curiazi stavano per approntarsi al combattimento (II, 7), escono in scena le donne – Sabina e Orazia – con l’Augure sommo ad arrestare i guerrieri: il sacerdote dichiara che sarebbe meglio consultare gli oracoli per verificare l’opportunità di un simile scontro, il quale è un atto contro natura, che pone amici e congiunti gli uni contro gli altri; è da questa situazione che nascerà il rondò di Orazia, «Se pietà nel cor serbate», che verrà trattato più avanti: una vera e propria supplica, rivolta ai presenti, che riuscirà nell’intento di calmare gli animi guerrieri.

La scena II, 12, che chiude il secondo atto, è ambientata in un

Antro oscurissimo e profondo incavato nelle rupi dell’Aventino in cui si discende per varie scoscese gradinate le quali dalla sommità del teatro sino al fondo vanno serpeggiando verso i laterali della suddetta caverna. Al tempo indicato si schiuderà nel fondo il tempio risplendentissimo d’Apollo da cui sortir dovranno le risposte degli Oracoli.

È il momento culminante dell’opera: per questo finale secondo, tutti i personaggi sono scesi alle porte del tempio, dando forma ad una sontuosa scena, incentrata sulla figura di Curiazio e sulla solenne e rituale invocazione agli oracoli, avviata dal giovane albano nel recitativo accompagnato che precede il rondò.

⁶² D. CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazi* cit., II, cc. 151r-180r.

⁶³ A. MALNATI, *La gran scena* cit., pp. 52-57.

Il tempo lento (Largo non tanto 2/2 in Do) è l'inveramento musicale della preghiera ad Apollo, a cui si chiede di svelare se i presenti debbano o meno compiere quel glorioso atto patriottico che, tuttavia, risulta contrario alla natura umana.

Una volta che il primo movimento volge alla sua conclusione alla dominante, prende avvio la sezione cinetica: un vero e proprio tempo di mezzo articolato in tre sezioni, diversificate fra loro.⁶⁴

1. Allegro 4/4. Le prime sette battute, tramite una discesa cromatica (sol-fa#-fa-mi) e una cadenza, riconducono dalla dominante alla tonica (Sol→Do); subito si avvia un moto frenetico, costruito tramite la rapida reiterazione ossessiva di una figura ritmica agli archi: un intervallo discendente di terza, costituito da due biscrome e una semiminima puntata; tale concitazione ritmica è la sonorizzazione del terremoto divino: «Trema il suol, l'antro si scuote»; l'evento drammatico, dunque, non è realizzato scenicamente: è il testo musicale – l'elemento ritmico, congiuntamente al commento del coro – che s'incarica di presentificare il movimento tellurico. I restanti due versi della strofa vengono intonati con crome intervallate da pause, mentre Curiazio ripete l'ultimo verso della seconda quartina («Dubbia è l'alma, incerto il cor»). Le ultime sette battute del movimento presentano un'agitata figura di semicrome agli archi che, dopo essere transitata da un accordo di settima diminuita, genera un morbido andamento discendente, prodotto da legni e violini, che dal Si bemolle attua una cadenza a Mi bemolle.

⁶⁴ Nel corso dell'analisi del rondò in questione, Malnati scrive che alla prima parte dell'aria in tempo lento «segue un'ampia sezione con funzione di stretta, articolata nelle seguenti tre ben distinte sotto-sezioni»; quanto fa seguito al primo tempo lento – ovverosia un Allegro, un Largo e un ultimo Allegro – viene dunque considerato come «ampia stretta conclusiva» che accoglie «al proprio interno alcuni eventi cruciali per lo sviluppo successivo della vicenda [...] che conferiscono all'intera pagina una dinamicità (drammatica e – di conseguenza – musicale) sconosciuta al teatro d'opera serio degli anni precedenti» (*Ibid.*, pp. 56-57). Riconducendo *idealmente* il rondò di Curiazio all'originale modello sartiano bipartito, sarebbe possibile, in un certo qual modo, considerare tutto ciò che segue il largo iniziale come una “stretta” in senso lato, vale a dire come seconda/ultima porzione drammatico-musicale, conseguente e mutata rispetto a quella esternata nel primo tempo lento. Tuttavia, è evidente che, in questo caso, la stretta propriamente detta non può che coincidere soltanto con l'ultimo segmento del brano: si badi, non con la totalità dell'Allegro conclusivo, poiché quest'ultimo contiene ancora, al suo avvio, un'ampia sezione dinamica dialogica; la vera e propria *stretta*, insomma, dovrà essere considerata esclusivamente la sequenza cabaletta-ponte-cabaletta-coda: tutto ciò che precede la prima enunciazione della cabaletta non è altro che un ampio tempo di mezzo, articolato in tre sotto-sezioni, di cui l'ultima sfocia nella stretta di rondò propriamente detta.

2. Largo 2/2. Inizia in corrispondenza del nuovo approdo tonale. La “sacralità” del Mi bemolle coincide con l’evento scenografico prescritto dalla didascalia: “si spalanca l’antro e vedesi il tempio lucentissimo d’Apollo da cui parlano gli Oracoli (pronunziati da alcuni sacerdoti sulla porta del tempio)”. Gli oracoli – un basso e due tenori sostenuti dagli archi in *legato* – annunziano che il combattimento dovrà avere luogo; all’esaurirsi della quartina, dopo una cadenza d’inganno al sesto grado con punto coronato, atta a generare una lunga sospensione, la ripetizione dell’ultimo verso pone fine alla sezione sacrale chiudendo sul Mi bemolle.
3. Allegro 4/4. Si avvia anch’esso in Mi bemolle, con una vivace figura marziale dei clarinetti sostenuti dai corni; vi si innesta poi il commento del coro («Dunque al campo») e quello di Curiazio («Io vi precedo»), con nuove asserzioni da parte di entrambi; quando tutto sembra procedere speditamente, i bassi discendono per gradi congiunti da mi bemolle a si naturale, virando alla tonalità di Sol maggiore (dominante di Do minore): tale slittamento tonale corrisponde allo slittamento di *focus* che dalla risoluzione guerriera si sposta all’afflizione della donna amata: «Io ti perdo»; è a questo punto che Curiazio, come da didascalia, “avviandosi vede Orazia” ed esclama «Oh Dei che vedo!». Qui inizia la fase di esasperazione: in maniera incontrollata e reiterata, Curiazio prorompe con il verso, indirizzato alla donna, «Da me fuggi per pietà», mentre si ritrova sempre più incalzato e sospinto dal coro («Al campo, al campo!») e dalla donna («Ti perdo, oh Dei») che insieme producono il *climax* emotivo e musicale, su una crescente intensità ritmica del pedale di dominante (Sol), funzionale nel preparare ed alimentare lo sfogo della cabaletta, che verrà di lì a poco enunciata dopo il punto coronato.

Soltanto adesso incomincia la *stretta*, contraddistinta dalla doppia esposizione di una lunga cabaletta – che diverrà un modello per gli anni a venire⁶⁵ – punteggiata dagli

⁶⁵ Asioli utilizzerà il termine “cabaletta” proprio in riferimento a tale motivo tematico principale, adoperato come modello esemplare per la sua analisi sulla forma della stretta. «Il seguente ultimo Allegro, che dà principio alla terza ed ultima parte della composizione, apresi con un bel motivo di Marcia per servire alle parole “Dunque al campo” e prosegue da modulazione in modulazione di sfuggita, finché si posa sulla 5.^a del modo minore principale, ove prepara il passo di carattere, o la così detta *Cabaletta* nel modo maggiore, luogo prescritto per convenzione. La cabaletta, come appare dalle parole «Ah chi vide mai

interventi corali, inframmezzata da un ponte e seguita da un'ampia coda, arricchita dal coro e dagli altri personaggi.

Scena XII				
<i>Antro oscurissimo e profondo</i>				
[...]				
LARGO NON TANTO 2/2				
CURIAZIO A versar l'amato sangue bel desio d'onor ne invita: ma natura inorridita sparge ovunque il suo terror. Deh tu, o ciel, disvela a noi se t'è grato un tal valore: tra la gloria e tra l'amore dubbia è l'alma, incerto il cor.	Pregiera	Do	A	
ALLEGRO 4/4				
CORO Trema il suol, l'antro si scuote, mormorando sacre note già l'oracolo si sta. [CURIAZIO Dubbia è l'alma, incerto il cor.]	accadimento scenico = commento coro	Do Do → Sib	B	
LARGO 2/2				
<i>Si spalanca l'antro e vedesi il tempio lucentissimo d'Apollo da cui parlano gli</i> ORACOLI <i>(pronunziati da alcuni sacerdoti sulla porte del tempio)</i> Si combatta: sia il cimento nuovo esempio di valore: tal discese in quest'orrore la suprema volontà.	evento scenografico, annuncio (oracoli)	Mib		
ALLEGRO 4/4				
CORO Dunque al campo. CURIAZIO Io vi precedo <i>(avviandosi vede Orazia)</i> ORAZIA Io ti perdo. CURIAZIO Dei che vedo... Da me fuggi per pietà.	commento (coro), risoluzione, scontro dialogico, esasperazione	Mib → Sol		
Ah chi vide mai di questa più terribile, funesta, più crudel fatalità!	Cabaletta	Do		C

di questa», dev'essere della maggior semplicità e piacevolezza, e però facile a ritenersi» (BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione ossia seguito del Trattato d'armonia*, Milano, Ricordi, 1836, III, p. 223, citato in M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta* cit., pp. 617-618). Cfr. *supra*, p. 106.

TUTTI (ripetendo gli oracoli intorno agli Orazi e Curiazi) Si combatta: sia il cimento nuovo esempio di valore: CURIAZIO Tra la gloria e tra l'amore ... TUTTI Tal discese in quest'orrore la suprema volontà.	Ponte		
CURIAZIO Ah chi vide mai di questa più terribile, funesta, più crudel fatalità!	Cabaletta		
[...] (tutti sortono confusamente dall'antro)	Coda ⁶⁶		

Il rondò di Curiazio contiene al suo interno un tempo di mezzo inteso in senso ottocentesco, seppur ripartito in tre movimenti, l'ultimo dei quali legato alla stretta conclusiva:

A | **B** | **B** | **B C**

Se il carattere della cabaletta e la conformazione della stretta diverranno un modello per i brani successivi, lo diverrà, forse, anche siffatto esempio di dinamicizzazione drammatico-musicale, essendo, quello di Curiazio, il primo *rondò ampliato* per mezzo di un'intera sezione cinetica complessa, che va ad incunearsi fra tempo lento e tempo veloce, dando vita ad un autonomo blocco dinamico intermedio.⁶⁷

⁶⁶ In alcuni testimoni – compresa la partitura a stampa Imbault – la coda è realizzata in tempo «Più stretto».

⁶⁷ Cimarosa utilizzò parte del medesimo materiale poetico e musicale per confezionare l'*Achille all'assedio di Troia*, allestito a Roma nel 1797 (*Achille all'assedio di Troia*, [?]-Cimarosa, Roma 1797: Puccinelli, US-PRV). Se l'aria di Ettore con coro («Se fui sempre amiche stelle», I, 5-6: DOMENICO CIMAROSA, *Achille all'assedio di Troia*, 1797, ms. in parte autografo I-Nc, 25.4.20-21, I, cc. 62r-77r) risulta pressoché identica a quella di Orazio («Se alla patria ognor donai»), la Gran Scena di Achille (II, 10) si differenzia da quella di Curiazio per la soppressione netta delle due quartine che costituivano il cantabile «A versar l'amato sangue». La Gran Scena di Achille, dunque, è costituita da [(Recitativo) – Cavatina – Recitativo] – Tempo di mezzo – Stretta e il rondò assume un'atipica, mutila forma **B** | **B** | **B C**, che, congiuntamente alla condotta delle voci nella stretta, rende il numero più vicino ad un pezzo concertato che ad un brano solistico (*Ibid.*, II, cc. 90r-123r). Quando Francesco Basili intonerà lo stesso libretto, seppur variato, il rondò di Achille assumerà le fattezze di un concertato a tutti gli effetti, con le quattro voci dei personaggi principali in rapporto paritario, tanto nella sezione dinamica quanto nella stretta (*Achille all'assedio di Troia*, [?]-Basili, Firenze 1797: Albizziniana, I-Bc, Lo. 00410. FRANCESCO BASILI, *Achille all'assedio di Troia*, 1797, ms. I-Fc, D.I.90-91).

3.4.6 Gli Sciti di Rossi-Mayr

L'ultimo caso che si intende qui presentare è l'aria di Obeida, «Se m'avete destinata» (II, 13), ne *Gli Sciti* di Gaetano Rossi e Giovanni Simone Mayr, allestita in prima rappresentazione alla Fenice di Venezia il 21 febbraio 1800.⁶⁸ A vestire i panni della protagonista femminile fu Teresa Doliani, prima Ersilia nel *Ratto delle Sabine* di Zingarelli, prima interprete dell'omonima *Antigona* di Basili (allestite entrambe al teatro veneziano nel 1799) nonché protagonista in diverse riprese de *Le feste d'Iside* di Nasolini nel biennio a cavallo dei secoli.⁶⁹

Secondo Scott Balthazar, il brano in questione costituirebbe il primo esemplare di aria con tempo di mezzo, almeno per quanto concerne le opere del compositore bavarese:

One of these multi-movement arias – Obeida's "Se m'avete destinata" in Act 2 of *Gli Sciti* – includes a self-contained active movement, analogous to the later *tempo di mezzo*, separating slow and fast movements. Thus, it provides a very early prototype of nineteenth-century three-movement form.⁷⁰

Di certo, la descrizione dell'aria corrisponde al vero; com'è pur vero che un'aria del tutto simile può ravvisarsi negli *Orazi e Curiazi* di Cimarosa (quella di Orazio, «Se alla patria ognor donai», trattata poc'anzi) e che lo stesso Mayr aveva già in precedenza composto arie con tempi di mezzo, seppur distribuiti nell'arco di più movimenti, come afferma, poco oltre, a ragione, Balthazar:

However, Mayr did not gravitate toward this three-movement *cantabile-tempo di mezzo-cabaletta* form favored by his successors: aside from Obeida's aria and two others in *Gli Americani* [1805], no other examples of this form appear among his operas surveyed. Instead, Mayr's multi-movement arias suggest evenhanded experimentation with a wide range of options and reinforce our impression that he undermined prior conventions without establishing new ones. They incorporate virtually every possible sequence of tempos; [...] although movements similar to *tempi di mezzo* appear occasionally.⁷¹

⁶⁸ *Gli Sciti*, Rossi-Mayr, Venezia 1800: Valvasense, I-Vt, 109. GIOVANNI SIMONE MAYR, *Gli Sciti*, 1800, ms. I-Nc, 28.2.23, cc. 257r-270v.

⁶⁹ Poco altro si sa della cantante, senonché, nella stagione di carnevale 1800 alla Fenice, «superò d'assai la grande aspettazione che pur si aveva di lei, e si stabilì una fama ben giusta di egregia cantante» (*Il teatro moderno applaudito, ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, tomo XLIV, Venezia, s.e., 1800, p. 11).

⁷⁰ S. L. BALTHAZAR, *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria* cit., p. 238.

⁷¹ *Ibid.*

Nel recitativo che precede il brano, Obeida incontra il padre Sozame che le preannuncia che verrà presto a conoscenza di un'infesta notizia, ovverosia l'esito dello scontro fra il suo promesso sposo Indatiro e l'amato Atamaro; la giovane dà quindi avvio alla propria aria – l'ultima del personaggio – in una situazione di estrema afflizione, poiché «gela al pensier» del funesto esito.

La prima quartina è esposta in tempo lento (Larghetto non tanto 3/4, in Si bemolle); mentre sta per cominciare la seconda (v. 5 interrotto: «Vi placate...»), alla dominante, si passa al tempo Moderato senza soluzione di continuità.

Ha inizio così la sezione cinetica: il primo segmento si presenta estremamente agitato, tanto sotto il profilo ritmico-orchestrato, con un forte andamento spezzato e terzinato agli archi, quanto sotto il profilo armonico-tonale, essendo costituito da continui passaggi modulanti contenenti diversi accordi diminuiti. Una simile concitazione musicale è funzionale tanto nel realizzare la segnalazione sonora (“s’odono delle voci dolenti”), quanto lo stato d’animo di Obeida, che commenta “*agitata*”. Dopo un altro lamento, il coro di Sciti esce in scena “con segno di dolore”; la giovane tenta di interrogarli («Ah dite»), ma il popolo, compiangendola, vorrebbe partire; Obeida li blocca e impone loro di parlare: a questo punto i passaggi modulanti si arrestano e la tonalità si stabilizza sul Si bemolle. Il serrato scontro dialogico è segno evidente del ruolo attivo che il coro ha nella costruzione del decorso drammatico; è infatti il popolo, nel corso del successivo scambio, a comunicare a Obeida l'infesto annuncio: il promesso sposo Indatiro è rimasto ucciso nello scontro con il nemico Atamaro. La giovane “s’abbandona su di un sasso in tutta la desolazione” su una sezione che vede un’alternanza fra Si bemolle e accordi di sesta napoletana. Il coro commenta lo stato di afflizione di Obeida con una frase in tonalità di Mi bemolle, dopodiché riprende il dialogo; la giovane “*inquietissima*” chiede informazioni sull'amato Atamaro: «E Atamar...? (Mi trema il core.) / S’involò? di lui che fia?»; riprendono così i passaggi modulanti, mentre il coro, sostenuto da scansioni marziali, le rivela che lo straniero è stato arrestato ed è in procinto di essere giustiziato. Quest'ultimo annuncio produce il momento terminale della sezione cinetica, ovverosia la fase di esasperazione da parte di Obeida, realizzata musicalmente tramite l’alternanza fra accordi di sesta napoletana e Fa maggiore, dominante di Si bemolle su cui si chiude il movimento, suggellato da un punto coronato su una pausa di minima.

La conseguente esternazione emozionale sostanzia l'ultimo movimento in tempo Allegro molto alla tonica (Si bemolle) che non presenta la "solita forma" della stretta: se i primi due versi dell'ultima strofa presentano i tratti stilistici tipici delle mosse d'avvio delle strette, quanto segue non è riconducibile ad un tema particolarmente pregnante che possa fungere da cabaletta, sotto il profilo tanto melodico quanto formale.

LARGHETTO NON TANTO 3/4			
O. Se m'avete destinata sventurata a nuovi affanni sospendete, o Dei tiranni, questo cor non reggerà. Vi placate...	afflizione	Sib	A
MODERATO 4/4			
(<i>s'odono delle voci dolenti, che avvicinandosi sempre esclamano</i>) C. Sventurato! O. (<i>agitata</i>) Ah! quai voci! C. Oh tristo fato! O. Ah qual scossa all'alma! (<i>escono molti Sciti con segno di dolore</i>) O. (<i>ai Sciti</i>) Ah dite... C. (<i>compiangendola, e volendo partire</i>) Infelice...! O. Ah! non partite... C. (<i>come sopra</i>) Tu non sai...? O. Parlate omai.	coro da dentro, ingresso coro, scambio dialogico	Passaggi modulanti	B
C. Ah più sposo tu non hai... O. Più non è...? Che sento...! Ohimè! C. [Ah manca già]	annuncio funesto	Sib → VIn → Sib	
(<i>s'abbandona su d'un sasso in tutta la desolazione</i>) C. [Sventurata] Al colpo orribile non regge, misera! Nel cor più barbaro faria pietà.		Mib	
(<i>Obeida inquietissima si volge e chiede ai Sciti</i>) O. E Atamar...? (Mi trema il core.) s'involò? di lui che fia?		Mib → passaggi modulanti → Sib	
C. Arrestato il traditore oggi il sangue verserà. O. (<i>confusa</i>) Arrestato! C. Sì, arrestato. Ti consola.		Sib (scansioni marziali) → passaggi modulanti	
O. (Qual orrore!) E morrà? C. Sì, morirà.		Fa → VIn → Fa	

ALLEGRO MOLTO			
O. (con tutta la espressione del dolore, e del sentimento) Qual orrendo eccesso è questo di sciagure, e di tormenti! Dei spietati, ed inclementi...! Non resisto... Sono oppressa! Tutti abborro, odio me stessa, e la vita orror mi fa.	stretto	Sib	C

3.5 Ancora su ponti e cabalette

La peculiare conformazione ternaria della stretta di rondò – ovverosia la struttura cabaletta-ponte-cabaletta che a partire dai tardi anni Ottanta iniziò a sostituire quella originaria basata sulla triplice esposizione del *refrain* – costituisce il lascito più longevo e fruttuoso che il melodramma ottocentesco ha ereditato dall'aria bipartita di stampo sartiano. A partire dall'ultimo decennio del secolo, infatti, la struttura tema-episodio-tema comincia a innestarsi all'interno di arie tri- e multipartite non in forma di rondò: fra quelle esaminate, in tre o più movimenti con dinamicizzazione intermedia, ben dieci sono suggellate da una chiusa ripetuta, inframmezzata da una volta.

All'altezza degli anni rivoluzionari, d'altra parte, la triplice struttura con *refrain* era già in disuso negli stessi rondò bipartiti, laddove la forma con cabaletta andava assumendo caratteri di convenzione, seppur ancora in fase di assestamento.

A dare un riscontro visivo e palpabile di tale assestamento è Antonio Simone Sografi che, fra gli autori coevi, è il solo a formalizzare la riesposizione della cabaletta, riportandone esplicitamente la replica sulle pagine del libretto.

La circostanza è agilmente verificabile osservando i versi del rondò di Curiazio (II, 12): dopo la prima enunciazione della cabaletta, Sografi riprende versi precedenti – con l'aggiunta della didascalia: “ripetendo gli oracoli intorno agli Orazi e Curiazi” – esplicitando quella prassi che consiste nel creare una diversione musicale che funge da ponte, dopodiché riscrive la cabaletta di Curiazio tale e quale.⁷² Siffatto “suggerimento strutturale” ad opera di Sografi è stato notato e commentato da Andrea Chegai:

Nella grande scena di Curiazio (II, XII), dopo il cantabile («A versar l'amato sangue») e una serie di interventi di coro, oracolo e Orazia, si diffonde uno sveltante nuovo motivo, ripetuto dopo un intermezzo corale, che già Asioli assimilava a tutti gli effetti a una cabaletta («Ah chi vide mai di

⁷² Cfr. *supra*, pp. 231-232.

questa»). Detta replica è formalizzata dal libretto, ove a fine scena si ribadisce il tristico di Curiazio: un espediente inutile in futuro, ma che in quegli anni vale una presa di coscienza di convenienze operistiche in via di consacrazione.⁷³

Il caso non rappresenta, tuttavia, un *unicum* per l'autore padovano: l'anno seguente riscriverà, esplicitamente nel libretto, la terzina che funge da cabaletta del rondò di Calipso nel *Telemaco* di Mayr. Ancor più degno di nota è il fatto che Sografi abbia attuato la medesima operazione non in un rondò, bensì in un'aria, che precede di due anni *Gli Orazi e i Curiazi*: ossia l'aria di Faone nella *Saffo* di Mayr.⁷⁴

Più interessanti rispetto alla doppia esposizione del tema, paiono essere, sotto il profilo drammaturgico, le modificazioni inerenti al ponte situato fra le due enunciazioni: se, difatti, gli episodi contrastanti erano fino ad allora costituiti da mere interpolazioni di versi già intonati, a partire dall'ultimo lustro del secolo i poeti iniziano a fornire dei versi da destinare appositamente al ponte fra le due cabalette.

Il primo caso di versi scritti di bel nuovo, da intonare dopo l'enunciazione della cabaletta, è stato riscontrato, ancora una volta, nel caposaldo di Sografi e Cimarosa: si tratta del rondò di Orazia, «Se pietà nel cor serbate» (II, 7), citato *en passant* in precedenza.⁷⁵

Il brano inscena il tentativo della donna romana di calmare gli animi bellicosi dei presenti, in modo da poter andare a consultare gli oracoli, nella speranza (poi disillusa) che la lotta fra le due città e le due famiglie non dovrà consumarsi.

Di seguito il testo redatto nel libretto:

Se pietà nel cor serbate
deh calmate il vostro ardor.
Che vel chiede già mirate
la mia pena, il mio dolor.
Tornerete armati in campo,
offrirete a colpi il petto:
ah ritorni un dolce affetto
a regnar nel vostro cor.
Dei che veggio! Vi arrendete!
Qual istante! Qual diletto!
Ah già torna un dolce affetto
a regnar nel vostro cor.

⁷³ A. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati* cit., pp. 264-265.

⁷⁴ Cfr. i versi del libretto riportati *supra*, p. 195.

⁷⁵ Cfr. *supra*, p. 228. D. CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazi* cit., II, cc. 78v-94v.

Dal punto di vista metrico e strofico, il brano segue strettamente il modello standard di rondò bipartito, essendo costituito da tre quartine di ottonari. Sotto il profilo del contenuto poetico, tuttavia, il testo presenta due elementi considerevoli:

- anzitutto, è presente una chiara dinamicizzazione drammatica che modifica radicalmente la situazione iniziale: il verso di Orazia «Dei che veggo! Vi arrendete!» prescrive implicitamente un'azione scenico-gestuale ben precisa, ossia l'atto, da parte dei soldati, di abbassare le armi; ciò significa che gli uomini hanno dato ascolto alla supplica di Orazia, arrendendosi: la situazione drammatica iniziale si presenta, pertanto, capovolta;
- in secondo luogo, risulta palese l'identità poetica fra i vv. 7-8 («Ah ritorni un dolce affetto / ...») e i vv. 11-12 («Ah già torna un dolce affetto / ...») che produce due implicazioni: suggerisce al compositore di intonare allo stesso modo i due distici ma, al contempo, li riveste di due significati differenti, se non antitetici: se alla prima occorrenza i versi rappresentavano una supplica, una richiesta, un auspicio, alla fine del brano, dopo l'avvenuto scarto drammatico, il distico diviene una più che lieta constatazione: il tutto ottenuto da Sografi cangiando due sole sillabe.

L'intonazione che ne dà Cimarosa è anch'essa atipica, poiché rispecchia la singolarità del testo poetico. A causa del parallelismo creato da Sografi, la “prima cabaletta” sarebbe da intonare sui vv. 7-8, i quali però sostanziano, ovviamente, anche la seconda quartina, di solito musicata in tempo lento.

Il compositore decide, allora, di intonare le prime due quartine in tempo lento e poi la medesima seconda strofa come fosse una terza quartina, ossia come mossa+cabaletta in tempo Allegro. Dopo l'avvio dell'episodio contrastante, Cimarosa colloca il segmento dinamico, che viene dunque intonato come ponte, contraddistinto da una scrittura peculiare – passaggi modulanti, svariate corone e un'ascesa conclusiva a sonorizzare il “diletto” di Orazia – che si staglia sul resto del decorso musicale. A questo episodio fa seguito la ripetizione della cabaletta, ma, ora che la situazione drammatica è cambiata, intonata sugli ultimi due versi (11-12); dopo la seconda enunciazione vi saranno poi un secondo episodio contrastante, un'ulteriore ripetizione della cabaletta e una coda.

LARGO MODERATO 2/2			
Se pietà nel cor serbate deh calmate il vostro ardor. Che vel chiede già mirate la mia pena, il mio dolor.	a	Tempo lento	A
Tornerete armati in campo, offrirete a colpi il petto: <i>ah ritorni</i> un dolce affetto a regnar nel vostro cor.	b		
ALLEGRO GIUSTO 4/4			
[Tornerete armati in campo, offrirete a colpi il petto; <i>ah ritorni</i> un dolce affetto a regnar nel vostro cor.]	x	Mossa	C ₁
[Se pietà nel cor serbate deh calmate il vostro ardor.]	z ₁	“Prima” cabaletta	
Dei che veggio! Vi arrendete! Qual istante! Qual diletto!	a'	Episodio contrastante dinamico	B
<i>Ah già torna</i> un dolce affetto a regnar nel vostro cor.	y		
[Tornerete armati in campo, offrirete a colpi il petto;]	z ₂	“Seconda” cabaletta	C ₂
[Ah già torna un dolce affetto a regnar nel vostro cor.	w		
	z ₂ ' = coda		

Sografi doterà di nuovi versi anche il ponte della stretta nel rondò di Calipso, ripetendone fra parentesi la cabaletta:

Ah chi serba in petto un core
troppo tenero in amore
fugga un Nume traditor.

Arti, inganni, rei sospiri,
smanie, palpiti, deliri
son del barbaro l'onore...

(Ah chi serba in petto un core
troppo tenero in amore
fugga un Nume traditor.)

L'introduzione di versi nuovi, scritti per le sezioni che succedono alla cabaletta, era già stata sperimentata – quasi un anno prima degli *Orazi* – da Botturini per l'aria di Merope «Figlio, senti... Oh istante...! Oh pena...!» nell'opera omonima di Nasolini;⁷⁶ in quel caso, tuttavia, la replica della cabaletta non era formalizzata esplicitamente nel testo a stampa: il poeta si limitò a fornire i versi per una lunga sezione corale e dialogica che,

⁷⁶ Cfr. *supra*, pp. 216-217.

nel libretto, suggella il secondo atto e che Nasolini ha intonato come ponte fra le due esposizioni del tema.

Per concludere tale *excursus*, si veda infine l'unico caso riscontrato di versi nuovi inseriti in un rondò, destinati appositamente al ponte, a cui poi fa seguito la formalizzazione esplicita della replica della cabaletta: è il rondò conclusivo di Atamaro, «Non t'affanni la mia sorte» (II, 15), negli *Sciti* di Rossi-Mayr.⁷⁷

Si tratta dell'ennesima variazione sul tema del commiato: Atamaro è condannato a morte e dovrà essere proprio l'amata Obeida a giustiziarlo; il brano, intriso di patetismo, non mostra dinamicizzazioni di alcun tipo fra il primo tempo lento e il tempo rapido; nel corso della stretta, tuttavia, s'inseriscono dei pertichini che agitano la situazione; la sezione "cinetica" viene dunque intonata come ponte fra le due cabalette. Beninteso, gli inserti che trovano posto in tale episodio contrastante non vanno a incidere sul decorso drammatico – diversamente dal rondò di Orazia, i versi intonati come tema rimangono identici a ogni enunciazione – bensì fungono da semplice *asseverazione*, permettendo la reiterazione dello stato emozionale sonorizzato nella cabaletta.

⁷⁷ G. S. MAYR, *Gli Sciti* cit., cc. 291r-206v.

LARGHETTO 4/4		
ATAMARO Non t'affanni la mia sorte, no, per me non sospirar: se mi vien da te la morte, mi sia dolce lo spirar.	a	A
(<i>ai Sciti</i>) Paghi, barbari! sarete: vado a morte: ma non temo: mi vedrete al punto estremo l'ire vostre a disprezzar.	b	
[...]	[a]	
ALLEGRO		
(<i>ad Obeida</i>) Ah! il destino vuol ch'io mora; t'ho per sempre da lasciar!	x	C
Qualche lagrima tallora, un sospir non mi negar. Sì, contento io moro ancora, se a te caro io morirò.	z	
CORO Ti prepara, sciagurato il tuo fato ad incontrar. ATAMARO Caro ben...! OBEIDA (Ah! quale ambascia!) ATAMARO (<i>prendendole la mano</i>) Io ti perdo...? SOZAME (<i>fiero</i>) Omai la lascia. ATAMARO Ah! non reggo in questo stato, sento il core a vacillar.	y	(B)
<i>Qualche...</i>	z	C
[...]	coda	

3.6 Gli "altri" numeri: introduzioni, duetti, concertati

Gli studi di morfologia operistica tardo-settecentesca e primo-ottocentesca, più volte citati nel corso del lavoro, hanno messo in luce tanto la derivazione, più o meno diretta, della "solita forma" dal rondò bipartito, quanto la pervasività raggiunta dai modelli formali di fine secolo, in grado di adattarsi alle diverse tipologie di numeri musicali: arie, rondò e gran scene, "cavatine" e introduzioni.

Sull'introduzione nell'opera seria tardo-settecentesca si rimanda, senz'altri indugi, all'ampio lavoro svolto da Lorenzo Mattei. Non ci si dilungherà dunque sulle modalità

con cui la dinamicizzazione drammatico-musicale agisca all'interno dei brani che avviano il dramma. Ciò che qui si vuole soltanto accennare concerne il "carattere" di tali dinamicizzazioni. Laddove vi siano introduzioni che inglobano brani solistici più o meno estesi ("cavatine") – i quali creano un tutto organico insieme agli interventi del coro e al resto del corso drammatico – la forma "quadripartita" che prelude all'impalcatura ottocentesca è più che evidente: aperture d'atto come quelle nella *Zulima* di Gonella-Portugal (Firenze 1796),⁷⁸ o nella stessa *Merope* di Nasolini,⁷⁹ citate da Mattei, presentano una struttura morfologica inequivocabilmente del tutto affine a quella della solita forma.

Per quanto riguarda, invece, i meccanismi di dinamicizzazione in senso stretto, il solo elemento di difformità che tali introduzioni presentano rispetto ai "tempi di mezzo" delle arie esaminate in questo elaborato è il loro carattere prevalentemente *paratattico*: se nelle situazioni sceniche complesse effigiate nelle arie i "tempi di mezzo" vanno *sempre* ad *innescare* la stretta conclusiva, negli organismi che avviano il dramma – che esibiscono situazioni parimenti complesse – pare delinarsi una funzione prevalentemente *organizzativa* del decorso drammatico-musicale o, tutt'al più, di graduale intensificazione di tale decorso: non sembrano esserci, invece, cogenti nessi di *causalità* fra i "tempi di mezzo" e le strette delle introduzioni, come analogamente avviene in molte arie eroiche multisezionali e in certe arie rossiniane quadripartite.⁸⁰

Una curiosa combinazione di forma musicale e situazione drammaturgica, che sembra apparentemente ribaltare tale nesso di causalità, prende forma nella prima scena della *Morte di Mitridate* di Sografi-Nasolini (Vicenza 1796).⁸¹

La scena rappresenta, a destra, un «tempio di Venere» adornato a pompa nuziale, da cui «tutto spira piacere»; a sinistra, un «mausoleo di recente fabbricato per la creduta morte di Mitridate. [...] Il momento in cui si alza il sipario è delle pompe funebri per Mitridate. In questo lato tutto manifesta tristezza».

L'opera prende avvio, com'è uso, con un coro, «Venite, o popoli al Tempio intorno» (Allegro 4/4 in Re): a cantare sono i seguaci di Farnace, uno dei due figli di Mitridate,

⁷⁸ Cfr. L. MATTEI, *Prime forme di una «proemiale cerimonia»* cit., p. 294.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 293.

⁸⁰ Cfr. *supra*, pp. 121-124.

⁸¹ *La morte di Mitridate*, Sografi-Nasolini, Vicenza 1796: Vendramini Mosca, I-VIb, GONZ.025.012. NASOLINI SEBASTIANO, *La morte di Mitridate*, 1796, ms. I-Fc, F.P.T.273, cc. 1r-30r.

che festosi si avviano al tempio per celebrare le nozze del principe. Il numero termina con corona sulla semibreve e doppia stanghetta: sembrerebbe dunque definitivamente concluso. Segue il «N. 2 Cavatina Zifare», che si apre ancora con il coro:

Qual voce è questa,
che di là flebile
funesta il giubilo
de' nostri cor?

Si aprono allora le porte del mausoleo e si vede Zifare, l'altro figlio di Mitridate, che in atto di somma tristezza intona la sua cavatina (Adagio 4/4 in La). La sezione dialogica che subentra subito dopo (Allegro Moderato) consiste nel tentativo di Zifare di scuotere gli animi dei seguaci del fratello e di arrestare le celebrazioni delle nozze. Tuttavia, invece che sfociare in una stretta con cabaletta in piena regola – innescata o meno dalla sezione dialogica – viene ripreso il lieto Coro introduttivo (N. 1), «Venite, o popoli al Tempio intorno»: Zifare rimane inascoltato, giustificando così la ripresa testuale da parte del coro che, noncurante, fa ritorno, festoso, al tempio.

Se la gran parte delle introduzioni di fine secolo sembra comunque essere avviata verso future forme quadripartite, diversa si presenta la situazione per ciò che concerne i duetti e i concertati tardo-settecenteschi – sui quali, fra l'altro, pare non esserci tuttora uno studio pienamente sistematico e approfondito di ambito morfologico.

Il soggetto esula dal tema affrontato in questo elaborato: si proporrà, pertanto, solo qualche breve cenno, venuto collocandosi a margine, nel corso della ricerca sulle arie.

Scorrendo rapidamente i più noti duetti seri del XVIII secolo si può riscontrare, nel corso dei decenni, un'ampia varietà di forme musicali:

- forma ternaria, analoga a quella dell'aria col da capo (si pensi, per fare qualche esempio, ai duetti dell'*Olimpiade* metastasiana, nelle intonazioni di Vivaldi o Pergolesi);
- forma binaria composta (A | B | A' | B'), utilizzata da Jommelli nel duetto del *Demofonte*;
- forma bipartita, riscontrabile nei duetti seri mozartiani (*Mitridate*, *Lucio Silla* e in «Come ti piaci imponi», nella *Clemenza di Tito*);

- forme multisezionali, con intensificazioni agogiche e “dinamicizzazioni musicali”, adoperate nell’ultimo trentennio per alcune revisioni metastasiane (le *Olimpiadi* di Myslivecek e Cimarosa) o per drammi di “nuovo repertorio” (il *Giulio Sabino* di Sarti).

Tuttavia, qualunque sia la forma che regola il numero al suo interno, nessuno di questi brani può essere considerato propriamente *drammatizzato*, poiché sono duetti in cui le posizioni drammatiche permangono statiche, in cui il rapporto interpersonale e la costellazione dei personaggi non muta. Per ravvisare una dinamicizzazione affine a quella trattata in questo elaborato, si può guardare, tutt’al più, a quei numeri dal carattere ambiguo che prendono avvio come arie e, in un secondo momento, vengono drammatizzati grazie agli inserti di pertichini, che poi tramutano il brano in un duetto o un terzetto a tutti gli effetti.⁸² Ad un celere esame dei materiali rinvenuti qui a margine, dunque – tranne che per qualche modesto e raro caso nel corso dell’ultimo lustro⁸³ – non si sono riscontrati concertati contenenti significative dinamicizzazioni drammatiche analoghe a quelle poste in musica all’interno delle arie coeve.

Fatte salve due macroscopiche eccezioni.

1. «Ah, se in te lasciar degg’io» (III, 3-5), duetto di Aspasia e Clearco nei *Giocchi d’Agrigento* di Pepoli-Paisiello, allestito in occasione dell’inaugurazione del Teatro La Fenice di Venezia (1792).⁸⁴

Si tratta del penultimo numero del dramma: i due giovani principi, entrambi figli del re di Locri si ritrovano in uno stato di estrema afflizione poiché, pur essendo fratelli, sono

⁸² Per esempio l’“aria-duetto” nell’*Attalo, re di Bitinia* (1782) di Casorri-Sarti (cfr. *supra*, pp. 137-138) o i rondò dell’*Armida* nelle due intonazioni di Bertoni (1780) e Cherubini (1782) che sfociano in un terzetto (cfr. *supra*, pp. 135-137).

⁸³ Si vedano in proposito: «Dilegua il tuo timore» (*Armida*, Foppa-Alessandri, 1794), «Deh se m’ami in tal momento» (*Le feste d’Iside*, Rossi-Nasolini, 1794), «Cara pace del mio seno» (*Angelica*, Sertor-Mortellari, 1796), «Quando il tuo rival vedrai» (*Il ratto delle Sabine*, Rossi-Zingarelli, 1799).

⁸⁴ *I giochi d’Agrigento*, Pepoli-Paisiello, Venezia 1792: Curti presso il Foglierini, I-Bc, Lo.03929. GIOVANNI PAISELLO, *I giochi d’Agrigento*, 1792, ms. I-Nc, Rari Cornicione 43-49, II, 132r-158r. Dell’opera è disponibile anche la riproduzione in facsimile della partitura manoscritta conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana: GIOVANNI PAISELLO, *I giochi d’Agrigento. Partitura dell’opera in facsimile* [ms. I-Vnm, Codd. It. IV, 779-780], a cura di Lorenzo Mattei, Milano, Ricordi, 2007 («Drammaturgia musicale veneta», Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia – Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell’Università di Venezia, n. 27); con saggio introduttivo del curatore: LORENZO MATTEI, *Il battesimo della Fenice: Paisiello e i «giocchi» di un conte drammaturgo*, vol. I, pp. VII-XXX.

perdutamente innamorati (Clearco ha sempre saputo del proprio sentimento, Aspasia l'ha da poco realizzato, credendolo amor fraterno fino a quel momento).

I due sono ormai quietamente rassegnati alla sofferenza e alla fine del loro amore (Largo 3/4 in Fa: una terzina per ciascuno, due versi spezzati, un distico *a 2*). Improvvisamente fa il suo ingresso in scena il sacerdote Cleone (Allegro non tanto 4/4), il quale ha finalmente realizzato che Clearco è figlio di Eraclide, re d'Agrigento: i due non sono congiunti; l'annuncio dell'agnizione scioglie infine i nodi e permette l'amore fra i due giovani. L'intera sezione si presenta come un vero e proprio *tempo di mezzo* inteso in senso ottocentesco, suddiviso in due sezioni che corrispondono allo stacco fra le due scene drammatiche (III, 4-5): alla chiusura con corona sul Si bemolle, difatti, Cleone rientra fra le quinte per avvisare il re e i due rimangono soli a cantare su una musica estatica: un'ascesa cromatica dei bassi da re a sol, per poi giungere ad un pedale di Do (dominante di Fa). Dopo la consueta corona inizia lo stretto: un Più presto che vede i giovani cantare *a 2* la gioia del loro amore.

Nella sezione dinamica intermedia il tempo non scorre in maniera «para-realistica», ma in modo «parzialmente rallentato»;⁸⁵ l'azione è posta in musica tramite una tecnica che rassembra vagamente quella del “parlante”, ma alcuni versi vengono ripetuti e vi è una particolare attenzione alle simmetrie e alle risposdenze delle frasi musicali, che permettono uno svolgimento armonico più regolare e lineare rispetto agli instabili passaggi modulanti dei tempi di mezzo ottocenteschi. Questi tre elementi insieme fanno sì che tale sezione risulti, forse, più affine a quelle parimenti dinamiche dei coevi concertati buffi piuttosto che a un tempo di mezzo ottocentesco: e questo costituisce, forse, un indicatore dell'influsso che ha esercitato il linguaggio musicale buffo sulle prime transizioni cinetiche originatesi in seno all'opera seria.

LARGO 3/4		
[Scena III]		
ASPASIA Ah, se in te lasciar degg'io la mia vita, l'idol mio, disperata morirò.	Fa	A

⁸⁵ Cfr. D. CARNINI, *L'opera seria italiana* cit., p. 59 e ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996 («Quaderni di Musica/Realtà», n. 37), p. 49.

<p>CLEARCO Deh non far col tuo dolore nuova guerra a questo core, o più regger non saprò.</p> <p>ASPASIA Ciel tiranno!</p> <p>CLEARCO Acerba sorte!</p> <p>ASPASIA Venga ormai, venga la morte: <i>A DUE</i> Pace allor fra l'ombre almeno l'alma mia trovar potrà...</p>		
<p>ALLEGRO NON TANTO 4/4</p> <p>Scena IV <i>Cleone, detti</i></p> <p>CLEONE Corri, Alceo, corri al mio seno.</p> <p>CLEARCO Ah, che parli?</p> <p>ASPASIA Che sarà?</p> <p>CLEONE Tu d'Eraclide sei figlio.</p> <p>CLEARCO Chi tel disse?</p> <p>CLEONE Giove istesso.</p> <p>ASPASIA Ah! cessato è il mio periglio.</p> <p>ALCEO Ah! respira il core oppresso.</p> <p>CLEONE Tutto il re da me saprà. <i>(parte)</i></p>	Sib	B
<p>Scena V <i>Aspasia, Alceo</i></p> <p>ALCEO Dunque...?</p> <p>ASPASIA Oh gioia!</p> <p>ALCEO Aspasia.</p> <p>ASPASIA Alceo.</p> <p>ALCEO Mia sarai...?</p> <p>ASPASIA Potrà Imeneo</p> <p><i>A DUE</i> Render lieta a noi l'età?</p>	→ Do	
<p>PIÙ PRESTO</p> <p>Ah, sì, placati alfine splendono gli astri a noi; e amor coi doni suoi premio al soffrir darà.</p>	Fa	C

2. «Ah non so dirti addio» – «Ah s'avanza | S'accresce | Qual periglio» costituisce un'ampia e composita scena (II, 10-11) ne *Gli Sciti* di Rossi-Mayr.⁸⁶

Obeida ha condotto l'amato Atamaro all'interno di vastissime grotte per mostrargli una via di fuga che lo condurrà in salvo dal furore del popolo scita. Il commiato viene espresso in un duettino monopartito, «Ah non so dirti addio», in tempo [Andante] Sostenuto 2/4 in Si bemolle.

Mentre il numero giunge alla sua conclusione, i due si dividono e Atamaro si dirige verso il fondo della scena e “arrivato con tutto il dolore fino all'imboccatura della grotta, odesi una improvvisa marcia guerriera, che viene sempre accostandosi, e ritorna agitatissimo”. A questo punto subentra una segnalazione sonora, una musica in scena che verrà realizzata dai soli fiati (corni e trombe dalla connotazione bellica); per tutta la prima parte di questa sezione dialogica, gli archi tacciono e riprenderanno a suonare soltanto all'esclamazione dei due giovani (« A. «Ah! qual rumore...!» O. «Stelle! quale splendore») che prelude all'arrivo di Sozame (padre d'Obeida), del promesso sposo Indatiro e degli altri guerrieri sciti. L'intera sezione è realizzata tramite un febbrile crescendo dinamico che coincide con l'avvicinarsi delle faci, finché tutto non si arresta allorché fanno il proprio ingresso in scena Indatiro e Sozame che esclamano rispettivamente «Atamar!», «Obeida!», i quali replicano con «Qual colpo», il tutto con tre punti coronati e su accordi di sesta e settima diminuita.

Ha inizio un Larghetto che, grazie all'accompagnamento orchestrale stentato e ad alcuni passaggi modulanti, crea un raggelante clima di stupore; dopo il ritorno a Sol in funzione di dominante e un punto coronato, riparte l'Allegro, dando avvio ad una nuova sezione cinetica che rimette in moto l'azione: un vero e proprio scontro verbale fra i personaggi, retto da una serie di *pattern* ritmici diversificati, impegnati a districarsi fra i passaggi modulanti, mentre i quattro sono spesso intenti a sillabare secondo la tecnica del parlante. Dopo la consueta corona alla dominante troverà poi posto un'ulteriore intensificazione agogica (Più mosso), atta a dar vita all'ultimo movimento – la stretta – che funge da sfogo emozionale di tutti i presenti.

⁸⁶ G. S. MAYR, *Gli Sciti* cit., cc. 219r-224r, 224v-248r.

[Scena X]			
[Duettino]			
ALLEGRO 4/4			
<p><i>(si dividono con tutto il dolore: Atamaro [...] arrivato con tutto il dolore fino all'imboccatura della grotta, odesi una improvvisa marcia guerriera, che viene sempre accostandosi, e ritorna agitatissimo)</i></p> <p>A. Numi! di là qual suono! O. <i>(Obeida che riconosce gli strumenti sciti spaventata)</i> Miseri noi! Gli Sciti! A. Ah! che perduto io sono! O. <i>(presta)</i></p> <p style="text-align: center;">Vien: fuggiamo... Per quel sentier... fra que' dirupi ascosi...</p> <p>A. Barbaro ciel!</p> <p><i>(s'avviano verso dove vennero, e udendo un calpestio, indi scorgendo del chiarore)</i></p> <p>O. T'affretta... A. Ah! qual rumore...! O. Stelle! quale splendore...! <i>(agitati)</i> A. Di qua gente vien pure... O. Ah s'avvanza... A. S'accresce... a 2 Qual periglio...! O. Che far...? A. Dove fuggir? a 2 Numi! Consiglio!</p> <p><i>(mentre cercano nascondersi, dal foro entra Indatiro co' Sciti, e dalla parte ove si celavano entra Sozame con Sciti e faci: sorpresa, e analoghe attitudini)</i></p> <p style="text-align: center;">Scena XI Sozame, Indatiro, e detti, e Sciti</p> <p>I. Atamar! S. Obeida! O. A. Che colpo!</p>	Do →	B ₁	TDA
LARGHETTO			
<p>a 4 Oh dei! a 4</p> <p>(O. A.) Qual sorpresa! qual orrore...! Son di gel...! Respiro appena... Giusto ciel che mai sarà! (I. S.) Scellerati...! oh mio furore! Smanio... fremo... il credo appena... Più frenarsi il cor non sa.</p>	Sol → [...] → Sol	C ₁	C

ALLEGRO			
I.	Ah! quel perfido uccidete... (<i>gli Sciti s'avventano contro Atamaro, che snuda il ferro in atto di difesa</i>) Quell'acciar deponi e cedi...		
A.	Quest'acciaro invan mi chiedi colla vita il deporrò. (<i>a un cenno d'Indatiro gli Sciti vanno per assalire Atamaro</i>)		
O.	(<i>Obeida si pone davanti ad Atamaro</i>) Ah! fermate, trafiggete questo core prima almeno.		
S.	Va': ti scosta: io nel tuo seno quel fellon trafiggerò.		
I.	Sposa rea...!		
S.	Figlia rea...!		
A.	Sono innocente...		
O.	Ah, ch'è innocente..		
I. S.	(<i>ad Atamaro</i>) Traditore!		
O. A.	È sventurato! Son sventurato! Ah di lui pietà, crudeli...! Ah di lei pietà, crudeli...!	Do → [...] → Sol	B ₂
I. S.	Non ve n'ha per gli infedeli.		
O. A.	Tanto fier quel vostro core con due miseri sarà?		
I. S.	Sempre fiero questo core con due perfidi sarà.		
S.	L'empio cada...		
I.	L'uccidete...		
A.	Del mio sangue se hai tal sete vien, tu sol versar lo dei:		
I.	(<i>con derisione</i>) Va': nol mertì...		
A.	(<i>con forza</i>) Ah! un vil tu sei.		
I.	(<i>fiero</i>) Questo è troppo.		
A.	Vien...		
I.	Verrò.		
PIÙ PRESTO			
<i>a 4 e Coro</i>			
	Qual infausto orrendo giorno di tormento, e di terrore! Odio, orror, vendetta, amore questo cor straziando va.	Do	C ₂
			S

Risulta evidente, in questo caso, una segmentazione netta del flusso drammatico-musicale in movimenti conclusi, dal carattere agogico contrastante, a cui vengono demandate differenti funzioni drammaturgiche, di volta in volta “statiche/affettive” e “cinetiche/attive”: una segmentazione che dimostra la lunga, coeva fase di assestamento di nuove convenzioni – modulabili in base al tipo di numero musicale e alle esigenze drammaturgiche – che troveranno piena maturazione, codificazione e compimento qualche lustro più tardi.

Conclusioni

Se è vero che la bipartizione Adagio-Allegro del rondò corrisponde al nucleo centrale della solita forma (cantabile-stretta) e che l'unica sostanziale differenza macrostrutturale è la presenza, in quest'ultima, di un tempo di mezzo autonomo, ne consegue che risalendo ad un "primo" tempo di mezzo, è possibile individuare le origini della solita forma.

La risoluzione del quesito esposto in tale sillogismo, tuttavia, non costituisce l'obiettivo del presente studio. La domanda «qual è il primo tempo di mezzo?», peraltro, non ammette altra replica all'infuori di un laconico «dipende».

La risposta varia a seconda di cosa s'intende per "tempo di mezzo": se con tale locuzione si designa un movimento musicale autonomo, intermedio fra due situazioni drammatico-musicali, ne segue che il "primo tempo di mezzo" sarà da ravvisarsi in un'aria quale «Cara è vero io son tiranno» (*Armida*, Haydn, 1784) che contiene una transizione autonoma che inscena la titubanza di Rinaldo, o financo nel duetto «Senti, ah no: morir vogl'io» (*Ifigenia in Tauride*, Verazi-de Majo, 1764) dotato di pertichino che sostanzia un movimento intermedio. Ad una simile affermazione, tuttavia, si può agilmente obiettare che tali esempi costituiscono delle rare eccezioni:¹ singoli casi isolati che non fanno parte di una continuità di soluzioni sceniche sperimentate assiduamente.² Se si assume, poi, uno sguardo tendente più al versante drammaturgico che morfologico, si possono facilmente riscontrare numerosi esempi di dinamicizzazioni che, pur non coagulandosi in un movimento autonomo intermedio, sono ben più incisive sul piano drammatico, rispetto, per esempio, alla reticenza del cavaliere haydniano: basti pensare a tutti i rondò con pertichini – 11 casi rinvenuti nel periodo 1780-91 – in cui gli inserti degli altri personaggi fungono da innesco per la stretta conclusiva oppure a quelle arie bipartite che contengono veri e propri "tempi di mezzo" complessi ed elaborati – con segnalazioni sonore, ingressi in scena, cori, annunci, risoluzioni – seppur inglobati in uno dei due movimenti («Guidai le schiere armate», *La morte di Semiramide*, Sografi-Borghi, Milano 1791; «Il piacer d'un tale istante», *Il ratto delle Sabine*, Rossi-Zingarelli, Venezia 1799).

¹ A cui pure vanno aggiunti i due ambigui brani drammatizzati di Verazi e Salieri, contenuti in quel singolare dramma ch'è *L'Europa riconosciuta*, con cui si è inaugurato il Teatro alla Scala (1778).

² Non a caso si tratta di drammi rappresentati oltralpe (Eszterháza, Mannheim).

Se poi per definire in modo ancor più stringente la sostanza di un tempo di mezzo occorre tener conto del fatto che tale sezione, nella sua forma standard, debba costituire un *singolo* movimento *autonomo* collocato fra un tempo lento e uno rapido in forma di *stretta*, i quali rappresentano due *diverse* situazioni drammatico-affettive, allora l'assegnazione del presunto primato diviene più ambigua e problematica:

	Sezione precedente in tempo lento	Tempo di mezzo singolo / autonomo	Mutata situazione affettiva	Stretta con cabaletta
«Da quelle lagrime» <i>Giovanna d'Arco</i> Sografi-Andreozzi, 1789	•	•		
«Meste severe voci» <i>La morte di Cleopatra</i> Sografi-Nasolini, 1791		•	•	
«Deh ti placa e in tal momento» <i>Amleto</i> Foppa-Andreozzi, 1792			•	
«La morte in tale istante» <i>Le feste d'Iside</i> Rossi-Nasolini, 1794			•	
«Deh ritorni un solo istante» <i>La Rossana</i> Aureli-Paer, 1795	•	•	•	
«Giuro che il re difesi» <i>Merope</i> Botturini-Nasolini, 1796	•	•	•	
«Figlio senti oh istante oh pena» <i>Merope</i> Botturini-Nasolini, 1796	•		•	•
«Se alla patria ognor donai» <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> Sografi-Cimarosa, 1796	•	•	•	
«A versar l'amato sangue» <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> Sografi-Cimarosa, 1796	•		•	•
«Ah che la morte io veggo» <i>Artemisia, regina di Caria</i> Marchesini-Cimarosa, 1797	•		•	•
«Se m'avete destinata» <i>Gli Sciti</i> Rossi-Mayr, 1800	•	•	•	

Dal presente schema si può evincere che nessuno fra questi brani soddisfa pienamente i requisiti poc'anzi descritti: il risultato singolare che ne deriva è che ognuna di queste arie contiene un tempo di mezzo a tutti gli effetti, ma nessuna di esse è interamente ascrivibile al modello standard della solita forma.

Pure esaminandolo da un punto di vista esclusivamente drammaturgico, l'oggetto "tempo di mezzo" rimane di non semplice definizione, poiché, anche in rapporto al secolo XIX stesso, esistono diverse tipologie possibili di tempo di mezzo. Basti qui richiamare alla memoria qualche celebre esempio:

- tempo di mezzo è quello presente nell'aria di Violetta che chiude il primo atto della *Traviata* («Follie...! Follie...! Delirio vano è questo...!»); un'aria monologica cantata dal personaggio *solo* in scena, dove il tempo di mezzo sostanzia il rivolgimento d'animo della protagonista;
- altra cosa è un tempo di mezzo inserito all'interno di un'aria con pertichino, come quelli che spesso si incontrano nelle cavatine delle protagoniste femminili; tipica è la situazione scenica in cui la donna, durante il cantabile, narra alla sua confidente un episodio in qualche modo correlato alla figura dell'eroe maschile («Regnava nel silenzio» nella *Lucia di Lammermoor*, «Tacea la notte placida» nel *Trovatore*); immancabilmente, poi, nel tempo di mezzo, la damigella (Alisa o Ines) prova un improvviso turbamento e tenta di persuadere l'eroina a porre fine a quell'amore funesto; il consiglio, ovviamente, rimarrà inascoltato e la protagonista esprimerà tutto il suo ardore nella cabaletta seguente. Val la pena notare che casi di questo tipo non presentano affatto un apporto di *nuove informazioni* per il personaggio titolare: il confidente, in tal caso, funge da autentico «"io" esteriorizzato»³ e non fornisce nuovi elementi situazionali, bensì, tramite un mero commento, provoca una possente *intensificazione* emozionale nell'animo del personaggio, che troverà immediato sfogo canoro in un'esasperazione e in una stretta;
- altra situazione ancora è quella di un brano interrotto da un agente esterno (un segnale sonoro, l'ingresso in scena di un personaggio, un annuncio; i casi ottocenteschi sono così numerosi al punto che non si ritiene necessario proporre esempi); in tal caso vi è un indubbio apporto di nuove informazioni, che possono assumere veste acustica (un suono che comunica qualcosa),

³ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 2005, p. 84. «Il personaggio primario è accompagnato per solito da un confidente il quale, più che agire in proprio, dà voce a una parte dei sentimenti che agitano l'interlocutore, o esplicita motivi che costui tenta di celare a sé stesso. I dialoghi col confidente sono sempre, a ben vedere, monologhi dove la dissociazione interiore del protagonista è esteriorizzata in un'argomentazione dialogica» (*Ibid.*, p. 85).

verbale (un annuncio orale o un messaggio scritto) o visiva (un'azione scenica che si svolge davanti agli occhi del personaggio, svelando una nuova realtà).

L'agente vettore della dinamicizzazione può essere dunque già presente in scena –un pertichino o un mutamento d'animo del personaggio stesso – o provenire da fuori scena: il tempo di mezzo può quindi avere un input *endogeno* o *esogeno*. Il contenuto della dinamicizzazione può essere dato dall'apporto di una nuova *informazione* o da una semplice, seppur talvolta poderosa, *intensificazione* emozionale. Dal punto di vista drammaturgico, dunque, i diversi tempi di mezzo possono essere costituiti da una qualsiasi combinazione possibile fra questi quattro elementi.

Input	Endogeno	Esogeno
Contenuto	Intensificazione	Informazione

Come già è stato detto, l'obiettivo di questo lavoro non era quello di risalire alla presunta nascita di un movimento che, invero, si presenta non propriamente formalizzato o di rintracciare le origini dell'impalcatura ottocentesca che lo ospita; con questa ricerca si è tentato, invece, di descrivere, più in generale, le modalità con cui si è consumato il graduale passaggio dall'aria settecentesca drammaticamente statica all'aria dinamica multipartita ottocentesca, ovverosia i modi con cui l'azione drammatica sia penetrata dentro il numero chiuso, articolandone la forma al suo interno.

Se, da un lato, risulta ormai acclarato che l'aria dinamica ottocentesca si sia sviluppata a partire dal modello sartiano, dall'altro, occorre evidenziare che la forma-rondò non necessariamente implica, *di per sé*, un elemento di dinamicizzazione, né, beninteso, quest'ultima ha avuto origine col rondò vocale.

Situazioni dinamiche quali controcene e rivolgimenti erano ben presenti nelle arie antecedenti l'avvento del rondò sartiano: tali dinamicizzazioni, realizzate musicalmente tramite alcuni espedienti stilistici mutuati dal linguaggio dell'opera comica, sono ravvisabili non soltanto in quel caso limite ch'è l'aria «Ah no, t'arresta, o caro» nel

Montezuma di Paisiello (1772) – con controcena che innesca un'intensificazione agogica – ma financo nei *couplet* dei *rondeau* monopartiti alla francese, passibili di contenere perturbazioni orchestrali, atte a sonorizzare modeste micro-dinamicizzazioni. Tuttavia, nella *totalità* delle arie “drammatizzate” composte *prima* della codificazione del rondò bipartito, la situazione dinamica è inscritta in una struttura musicale *ternaria*, dotata di un ineluttabile carattere *circolare*: in seguito al mutamento drammatico-musicale, dunque, si ripresenta *sempre* un ritorno alla situazione drammatica o drammatico-musicale iniziale, analogamente a quanto avveniva nella forma dell'aria col da capo.⁴

La novità dirompente e sostanziale del rondò bipartito non risiede, dunque, in un'intrinseca dinamicizzazione interna – che, come detto, era riscontrabile anche in arie precedenti – ma nel *mutamento emozionale* realizzato in musica “in presa diretta”, nella modificazione dell'affetto durante il tragitto drammatico-musicale: per la prima volta, dunque, si rende disponibile la compiuta possibilità di una *potenziale* dinamicizzazione drammatica, inscritta in una forma musicale di tipo *vettoriale*, che contempla la trasformazione o l'intensificazione della situazione affettiva nel corso del numero stesso.

Nel corso degli anni Ottanta – periodo di massima voga del modello sartiano – il rondò vocale si fa, pertanto, collettore delle più disparate *possibilità dinamiche*: controcene, rivolgenti d'animo, risoluzioni, ma anche azioni pantomimiche e, soprattutto, *pertichini*, che, difatti, vanno per la prima volta acclimatandosi, pressoché esclusivamente, nella forma di stampo sartiano. Altre fondamentali tipologie di dinamicizzazione inizieranno ad essere presenti stabilmente, sulle scene operistiche italiane, soltanto al volgere del decennio: ovverosia le *segnalazioni sonore* e il coinvolgimento *attivo* del coro.

A partire dai primi anni Novanta del secolo si assiste ad un'importante novità sostanziale: diversamente da quanto avveniva in rondò e arie bipartite, non è più soltanto *un singolo* elemento a rendere dinamico il brano, ma *diversi* elementi che, insieme, concorrono ad una dinamicizzazione più complessa, dando luogo a vere e proprie “microsezioni cinetiche” intermedie che giustificano drammaturgicamente il mutamento affettivo del personaggio, nonché la transizione dal primo tempo alla stretta. È in questi

⁴ Un altro tipo di conformazione strutturale entro cui, talvolta, potevano venir incanalate alcune dinamicizzazioni era la forma binaria composta (A | B | A | B), passibile pure di intensificazioni agogiche (A | B A' B'); cfr. *supra*, pp. 75-78.

anni, dunque, che inizia a riscontrarsi la presenza, più o meno stabile, dei primi movimenti cinetici *autonomi*, ovverosia dei primi tempi di mezzo.

Ma se pure il rondò aveva avuto la funzione di primo catalizzatore della dinamicizzazione drammatica, non avrebbe, tuttavia, continuato ad esserne il principale terreno d'elezione: già a partire dai primi anni del decennio, infatti, si assiste ad un notevole decremento dei rondò con pertichini – così diffusi fino a qualche anno prima – fin quasi ad un azzeramento.

Difatti, uno fra gli aspetti di maggior interesse, venuti alla luce nel corso di questa ricerca, risiede nel fatto che, seppur rimanga indubbio che la solita forma intrattiene un legame di filiazione diretta col rondò bipartito, questi *primi tempi di mezzo non* trovano la propria collocazione all'interno dei rondò. Non bisogna credere, peraltro, che tale innesto non fosse possibile: il rondò di Curiazio rappresenta l'emblema, nonché il primo esempio compiuto di siffatto ampliamento, che consiste nell'inserimento di uno o più tempi cinetici fra il cantabile e la stretta.

L'assenza di tempi di mezzo all'interno dei rondò è legata, piuttosto, a ragioni di logica drammaturgica. L'aria sartiana rappresentava il numero di spicco del protagonista, collocato a ridosso dello scioglimento, mettendo in mostra le doti virtuosistiche del primo uomo. Dal momento che la tipica cornice scenica era quella del commiato patetico, spesso ambientato in un'orrida prigione, il numero non necessitava, in particolar modo, di situazioni drammatiche estremamente complesse ed elaborate: il rondò costituiva la sublimazione dell'affetto del personaggio, il vero e proprio apice *emozionale* del dramma. I primi tempi di mezzo, invece, sorsero in concomitanza di quelli che costituivano l'apice *drammatico* dell'opera, nei momenti di massimo mutamento e movimento scenico, ovverosia nei principali punti di snodo dell'intero dramma, magari prima destinati al recitativo o, tutt'al più, ai finali d'atto: scene solenni e rituali contenenti giuramenti, agnizioni, svelamenti, annunci e azioni sceniche che, a vario titolo, sostanziano non più il singolo brano soltanto, ma diventano fondamentali per l'intreccio tutto, andando ad incidere fortemente sulla costellazione dei personaggi dell'intero dramma.

I tempi di mezzo di fine Settecento, dunque, trovano la loro collocazione privilegiata non nei rondò bipartiti, bensì in arie – dotate di segnalazioni sonore, ingressi in scena, cori, pertichini, annunci, destinate indistintamente al musico, al soprano o al tenore – che del rondò non possiedono la tipica struttura motivica dell'Adagio, né la situazione

drammatica di commiato, né l'orrida cornice scenica, né l'elemento "topologico", ossia la collocazione del numero in partitura. Ciò che invece queste arie conserveranno strenuamente del modello sartiano sarà la peculiare conformazione della stretta – costituita da cabaletta-ponte-cabaletta-coda – e, soprattutto, la medesima *escalation* agogica ed emozionale atta a produrre il cangiamento d'affetto: è proprio in quegli anni, difatti, che inizia a diffondersi in modo pervasivo, in molte arie – abbattendo, dunque, il monopolio fin lì posseduto dalla forma-rondò – quella successione di tempo lento e tempo veloce, quella «bipartizione musicale e affettiva»⁵ che costituisce il cuore non soltanto dell'aria ma del melodramma ottocentesco tutto.

Se è vero che la solita forma tenderà a coagularsi soltanto nei primi decenni del XIX secolo, è pur vero che una dinamicizzazione drammatico-musicale era già a diversi livelli operante da almeno trent'anni e, nell'ultimo decennio del secolo dei Lumi, è altresì possibile riscontrare già quel tipo di drammatizzazione interna al numero chiuso che, più tardi, prenderà il nome di "tempo di mezzo". Certo, siffatta cristallizzazione avverrà compiutamente soltanto ad Ottocento inoltrato, ma saranno tali scene chiave di fine Settecento a fornire importanti modelli per avviare quella fase di assestamento che si consumerà nel primo decennio del secolo e che darà come frutto più duraturo la codificazione, da parte di Rossini, del melodramma italiano ottocentesco.

⁵ MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. IV (*Storia della musica europea*), Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921: 895.

APPENDICE¹

RONDÒ

A B | C

- «Teco resti, anima mia» (II, 9), De Gamerra-Sarti, *Medonte, re di Epiro*, 1777
- «Teco resti, anima mia» (II, 8), De Gamerra-Insanguine, *Medonte*, 1779
- «In un mar di tante pene» (III, 7), [Giovannini]-Sarti, *Mitridate a Sinope*, 1779
- «Questo cor, quest'alma mia» (II, 5), Roccaforte-Cimarosa, *Caio Mario*, 1780
- «Sì mia speme, Idolo mio» (II, 10), [?]-Bertoni, *Armida abbandonata*, 1780
- «Non temer bell'Idol mio» (II, 5), Metastasio-Rust, *Demofonte*, 1780
- «Non piangete, o luci amate» (II, 14), Pindemonte-Cimarosa, *Giunio Bruto*, 1781
- «Sempre foste, e ognor sarete» (I, 9), Sertor-Bianchi, *La Zemira*, 1781
- «Luci amate se volete» (II, 5), Metastasio-Bianchi, *Demofonte*, 1781
- «Tergi, o cara, il dolce pianto» (II, 9), Casorri-Bianchi, *Venere e Adone*, 1781
- «Luci amate, a voi non chiedo» (II, 9), Olivieri-Bianchi, *La Zulima*, 1782
- «Per costume, o mio bel nume» (II, 6), Metastasio-Rispoli, *Nitteti*, 1782
- «Ah se in vita o mio tesoro» (II, 7), Moretti-Tarchi, *Ademira*, 1783
- «Non vi lascio amati rai» (II, 10), De Gamerra-Andreozzi, *Medonte re di Epiro*, 1783
- «Deh m'aspetta, o cara speme» (III, 6), Metastasio-Pugnani, *Achille in Sciro*, 1785
- «Resta in pace amato bene» (II, 13), Zeno-Tarchi, *Ifigenia in Aulide*, 1785
- «Quanto è barbaro il dolore» (II, 5), Coltellini-Sarti, *Armida e Rinaldo*, 1786
- «Se di Padre il cor non hai» (I, 10), Lanfranchi Rossi-Tritto, *La vergine del sole*, 1786
- «Idol mio quest'alma amante» (II, 9), [Romanelli]-Albertini, *Virginia*, 1786
- «Tornerò dal caro bene» (?), [?]-Sarti, *Castore e Polluce*, 1786
- «Ah sol bramo o mia speranza» (II, 9), Moretti-Tarchi, *Il conte di Saldagna*, 1787
- «Cari oggetti di quest'alma» (III, 3), Ballani-Andreozzi, *Agesilao, re di Sparta*, 1788

¹ Si propone qui un elenco delle arie in cui è stata riscontrata una dinamicizzazione.

«Caro bene... Oh dio che pena» (II, 12), Manfredi-Giordani, *Caio Ostilio*, 1788
 «Che far deggio in tale istante?» (II, 14), Metastasio-Bertoni, *Nitteti*, 1789
 «Nel lasciarti amato bene» (?), [?]-Andreozzi [?], *La morte di Cesare*, 1789?
 «Ah nel barbaro momento» (III, 7), Giovannini-Tarchi, *Giulio Sabino*, 1790
 «Nel lasciarti, amato bene» (III, 7), Sertor-Zingarelli, *La morte di Cesare*, 1790
 «Cari oggetti del mio amore» (II, 8), Manfredi-Bianchi, *Caio Ostilio*, 1791
 «Ah mio ben, se a te d'intorno» (II, 8), Rossi-Nasolini, *Le feste d'Iside*, 1794
 «A tu sai, se a quel sembante» (II, 7), [?]-Cimarosa, *Achille all'assedio di Troia*, 1797

A | BC²

«Ascoltate la mia sorte» (I, 7), Coltellini-Schuster, *Amore e Psiche*, 1780
 «Ah se perdo i rai del giorno» (II, 10), Moretti-Zingarelli, *Alsinda*, 1785
 «Calma oh Dio quel tuo dolore» (?), [?]-Cimarosa, *Il sacrificio d'Abramo*, 1786
 «Vanne, ingrato, e lascia in pace» (I, 11), [?]-Prati, *L'Olimpia*, 1786
 «Ah serena il mesto ciglio» (III, 8), Boggio-Cimarosa, *Volodimiro*, 1787
 «Con qual pena a lui ti cedo» (II, 8), Metastasio-Guglielmi, *Alessandro nell'Indie*, 1789
 «Deh se ancor ti parla il core» (III, 5), Sografi-Andreozzi, *Giovanna d'Arco*, 1789
 «Nel lasciarti in tal momento» (II, 9), Metastasio-Nasolini, *Adriano in Siria*, 1789

«Son contento, o mio tesoro» (II, 9), De Gamerra-Pio, *Medonte, re di Epiro*, 1790
 «Care parti del cor mio» (II, 9), Sografi-Nasolini, *La morte di Cleopatra*, 1791
 «Madre amata se non vivi» (II, 14), Foppa-Andreozzi, *Amleto*, 1792
 «Dei pietosi in quest'istante» (I, 5), Sertor-Paer, *L'Idomeneo*, 1794
 «Senza te che mai farò!» (II, 13), Foppa-Alessandri, *Armida*, 1794
 «L'alma fida al mio tesoro» (II, 6), Foppa-Mayr, *Lauso e Lidia*, 1798

² Dinamicizzazione come mossa d'avvio della stretta.

A | C³

«Che farò? Chi mi consiglia» (II, 10), Lanfranchi Rossi-Anfossi, *Il trionfo d'Arianna*, 1781

«Idol mio, che dolce istante» (II, 4), Sertor-Borghi, *Piramo e Tisbe*, 1783

«Lascia oh Dio quel mesto pianto» (III, 5), [Zeno?]-Pleyel, *Ifigenia in Aulide*, 1785

«Figli udite... ah sono estinti» (II, 8), Sernicola-Giordani, *La distruzione di Gerusalemme*, 1787

«Io ti lascio, e teco, oh Dio!» (II, 7), [?]-Nasolini, *Teseo a Stige*, 1790

A B | B C

«Care luci, amati rai» (II, 14), Salvi, Casorri-Alessandri, *Attalo, re di Bitinia*, 1780

«In un mar di tante pene» (II, 6), [?]-Tarchi, *Mitridate re di Ponto*, 1785

«Non vi affanni il mio tormento» (II, 2), Coltellini-Winter, *Antigona*, 1791

«Dolce sposa, in quest'amplesso» (II, 10), Sertor-Paer, *L'Idomeneo*, 1794

A | B C⁴

«Deh calma l'affanno» (II, 9), Sografi-Borghi, *La morte di Semiramide*, 1791

«Se pietà nel cor serbate» (II, 7), Sografi-Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, 1796

MULTIPARTITI

«A versar l'amato sangue» (II, 12), Sografi-Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, 1796

«Trama il cor; vacilla il piede» (II, 10), Schmidt-Portugal, *Idante*, 1800

³ Dinamicizzazione inserita come mossa inscindibile dalla cabaletta (*a b a | xz y xz*) o all'interno della cabaletta stessa (*a b a c | zy z*).

⁴ Dinamicizzazione in una sezione al principio del tempo rapido, più ampia ed elaborata rispetto ad una "mossa" d'avvio.

ARIE BIPARTITE

A B | C

- «Se cerca, se dice» (II, 8), Metastasio-Borghi, *L'olimpiade*, 1784
- «Rimanti o figlio amato» (II, 5), Sertor-Gazzaniga, *Idomeneo*, 1790
- «Guidai le schiere armate» (I, 4), Sografi-Borghi, *La morte di Semiramide*, 1791
- «Non è questo il fausto alloro» (?), Sografi-Nasolini, *La Calliroe*, 1791
- «Alme ingrato, che chiedete» (II, 12), Sografi-Piccinni, *Ercole al Termedonte*, 1793
- «Torni la pace al cor» (I, 6), Sografi-Mayr, *Saffo*, 1794
- «Tacito e mesto in volto» (II, 4), Sografi-Mayr, *Saffo*, 1794
- «Sì t'intendo o vago oggetto» (II, 15), Foppa-Alessandri, *Armida*, 1794
- «Di quel terror, che gelido» (I, 3), Sografi-Nasolini, *La morte di Mitridate*, 1796
- «All'aspetto della morte» (II, 14), Sertor-Mortellari, *Angelica*, 1796
- «Senza il caro amato bene» (II, 11), Sografi-Guglielmi, *La morte di Cleopatra*, 1796
- «Andiam, t'aspetta un trono» (I, 10), Marchesini-Cimarosa, *Artemisia, regina di Caria*, 1797

A | BC⁵

- «Cari figli un altro amplesso» (II, 9), Giovannini-Sarti, *Giulio Sabino*, 1781
- «Cari figli un altro amplesso» (II, 8), Giovannini-Tarchi, *Giulio Sabino*, 1790
- «Se la fe più non rammenti» (I, 2), Anelli-Portugal, *Cinna*, 1793
- «Ma che veggo? Ah non m'inganno» (I, 10), Rossi-Nasolini, *Le feste d'Iside*, 1794
- «Vado, smarrita, e sola» (II, 12), Diodati-Cimarosa, *L'impegno superato*, 1795

⁵ Dinamicizzazione in una sezione analoga ad una mossa d'avvio della stretta di rondò.

A | C⁶

«Cari Figli un altro amplesso» (II, 12), Giovannini-Giordani, *Epponnina*, 1779

«Palpita il Core, e langue» (III, 5), Metastasio-Salieri, *Semiramide*, 1782

«Tu lo svenasti, indegno» (I, 6), [?]-Tritto, *L'Artenice*, 1784

«Parti, ma pensa almeno» (I, 12), [Ballani]-Rispoli, *Il trionfo di Davide*, 1787

«Ah no, idol mio, non piangere» (II, 7), Sografi-Gazzaniga, *Gli Argonauti in Colco*, 1790

«Sì, si vada... A che m'arresto?» (II, 6), Sografi-Borghi, *La morte di Semiramide*, 1791

«Di Marte la tromba» (I, 8), Ballani-Curcio, *La presa di Granata*, 1795

A B | B C

«Ombra del genitore» (I, 6), [?]-Caruso, *La disfatta di Duntalmo*, 1789

«Andiam... alfin si vendichi» (II, 14), Sertor-Robuschi, *La morte di Cesare*, 1790

A | B C⁷

«Tergi almen le amare lagrime» (II, 7), Verazi-Alessandri, *Calliroe*, 1778

«Tornerò dal caro bene» (?) Giuseppe Bianchi?, *Castore e Polluce / Quinto Fabio?*, ?

«Da pace a tanti affanni» (II, 4), Giovannini-Prati, *La vendetta di Nino*, 1786

«Padre, sposo, dove siete?» (II, 6), [Sertor]-Perotti, *Zemira e Gandarte*, 1787

«Il più dolce e caro pegno» (II, 5), [?]-Giordani, *La disfatta di Dario*, 1789

«Da' pace a tanti affanni» (II, 4), Giovannini-Bianchi, *La vendetta di Nino, o sia Semiramide*, 1790

«Protegete le mie brame» (II, 11), Pariati-Winter, *I sacrifici di Creta*, 1792

⁶ Dinamicizzazione inscindibile dal “tema” in tempo rapido.

⁷ Dinamicizzazione inserita in una sezione al principio del tempo rapido, più ampia ed elaborata rispetto ad una “mossa” d'avvio della stretta di rondò.

«Se il mio duol, se i prieghi miei» (II, 10), Sertor-Tarchi, *Le Danaidi*, 1794
«Non tradirmi o dolce speme» (II, 10), Ballani-Curcio, *La presa di Granata*, 1795
«Mio tesoro in te ritorna» (II, 10), Foppa-Alessandri, *Armida*, 1794
«Ah per pietà serena» (?), Foppa-Gnecco, *Le nozze de' Sanniti*, 1797
«Nel mio sen per tanti affanni» (II, 5), ?-Basili, *Achille all'assedio di Troia*, 1797
«Quello sguardo sì innocente» (I, 8), Anelli-Paer, *Griselda*, 1798
«No, non temere, o cara» (II, 7), Metastasio-Mayr, *Adriano in Siria*, 1798
«Se un crudel funesto scempio» (II, 8), Gonella-Moneta, *Oreste*, 1798
«Figlia diletta e cara» (I, 5), Giotti-Spontini *Teseo riconosciuto*, 1798
«Piangi o cara...? (ah! quasi oh dei!)» (I, 8), Giotti-Spontini, *Teseo riconosciuto*, 1798
«Il piacer d'un tale istante» (II, 16), Rossi-Zingarelli, *Il ratto delle Sabine*, 1799
«Fredda man mi stringe il core» (I, 9), Rossi-Mayr, *Gli Sciti*, 1800

ARIE TRIPARTITE

A | **B** | C

- «Cara è vero io son tiranno» (II, 6), [?]-Haydn, *Armida*, 1784
- «Il più dolce e caro pegno» (II, 5), [?]-Giordani, *Pizzarro nell'Indie*, 1784
- «Tu non sai da quanti affetti» (II, 4), Moretti-Zingarelli, *Alsinda*, 1785
- «Da quelle lagrime» (I, 6), Sografi-Andreozzi, *Giovanna d'Arco*, 1789
-
- «Ah si ceda... Amor m'arresta» (II, 12), Botturini-Bianchi, *Seleuco re di Siria*, 1791
- «Deh ti placa, e in tal momento» (II, 7), Foppa-Andreozzi, *Amleto*, 1792
- «Con il crin di lauri adorno» (II, 9), Anelli-Portugal, *Cinna*, 1793
- «La morte in tale istante» (II, 5), Rossi-Nasolini, *Le feste d'Iside*, 1794
- «Prencè amato, fido amico» (II, 7), Foppa-Alessandri, *Armida*, 1794
- «Cara, tu sai che ognora» (I, 7), Sertor-Tarchi, *Le danaidi*, 1794
- «Deh ritorni un solo istante» (I, 10), Aureli-Paer, *La Rossana*, 1795
- «Con il crin di lauri adorno» (II, 5), Anelli-Paer, *Il Cinna*, 1795
- «Apriti, o terra, e assorbimi» (II, 8), Sernicola-Zingarelli, *Gli Orazi*, 1795
- «Al tempio, al gran cimento» (I, 9), Gonella-Portugal, *Zulima*, 1796
- «Giuro che il re difesi» (II, 12), Botturini-Nasolini, *Merope*, 1796
- «Se alla patria ognor donai» (I, 7-8), Sografi-Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, 1796
- «Se fui sempre amiche stelle» (I, 5-6), [?]-Cimarosa, *Achille all'assedio di Troia*, 1797
- «Ah che la morte io veggo» (II, 8), Marchesini-Cimarosa, *Artemisia, regina di Caria*, 1797
- «Oh Dio vedersi togliere» (II, 7), Schmidt-Zingarelli, *Meleagro*, 1798
- «Questo è l'estremo addio» (II, 10), Gonella-Moneta, *Oreste*, 1798
- «Perdo l'amato oggetto» (I, 10), Giotti-Spontini, *Teseo riconosciuto*, 1798
- «Come versar potrei» (II, 10), Rossi-Mayr *Adelaide di Guesclino*, 1799
- «Ho perduto il figlio amato» (II, 5), Salfi-Zingarelli, *Clitennestra*, 1800
- «Se m'avete destinata» (II, 13), Rossi-Mayr, *Gli Sciti*, 1800

«Sprezzar vorrei l'indegno» (I, 11-12), Balsamo-Curcio, *Zulema* 1797⁸

«Nume pietoso» (II, 5), Moretti-Curcio, *Ifigenia in Aulide*, 1799⁹

«Meste severe voci» (I, 4), Sografi-Nasolini, *La morte di Cleopatra*, 1791¹⁰

«Figlio, senti... Oh istante.. oh pena...» (II, 18-19), Botturini-Nasolini, *Merope*, 1796¹¹

⁸ Sezione **B** in recitativo.

⁹ Sezione **B** in recitativo.

¹⁰ Aria in 4 movimenti con struttura drammaturgica *ternaria*.

¹¹ Aria in 7 movimenti con struttura drammaturgica *ternaria*.

ARIE MULTISEZIONALI

«Ma pria ch'io rieda al Campo» (II, 8) Zeno-Bertoni, *Quinto Fabio*, 1778

«Ma pria ch'io rieda al campo» (II, 9), Zeno-Cherubini, *Il Quinto Fabio*, 1783

«Se tornerò nel campo» (II, 4), [?]-Prati, *L'Olimpia*, 1786

«Che farò chi mi consiglia» (II, 15), Metastasio-Bianchi, *Artaserse*, 1787

«Ad un fasto contumace» (II, 6), Sertor-Zingarelli, *La morte di Cesare*, 1790

«Che farò...? chi mi consiglia...?» (II, 10), Giovannini-Bianchi, *La vendetta di Nino*, 1790

«Va' superbo, e frena intanto» (I, 10), Sografi-Nasolini, *La Calliroe*, 1791

«Va', m'attendi e frena intanto» (I, 10), Sografi-Nasolini, *La morte di Cleopatra*, 1791

«Cara negli occhi tuoi» (II, 8), De Gamerra-Zingarelli, *Pirro, re di Epiro*, 1791

«Mori... oh Dio...! mia figlia è questa» (II, 8), Anelli-Asioli, *Cinna*, 1792

«Con il crin di lauri adorno» (II, 10), Anelli-Asioli, *Cinna*, 1792

ARIE D'ECCEZIONE

- «Prendi l'estremo addio» (II, 8), Verazi-Jommelli, *Ifigenia in Tauride*, 1771
- «D'ogni pietà mi spoglio» (II, 8), De Gamera-Mozart, *Lucio Silla*, 1772
- «Dei pietosi in tal cimento» (III, 2), [?]-Mortellari, *Armida*, 1776
- «A te consacro il cuore» (II, 11-13), Metastasio-Paisiello, *Nitteti*, 1777
- «Vanne. Ma in ogni evento» (II, 5), Verazi-Salieri, *L'Europa riconosciuta*, 1778
- «Stragi, o ritorte» (II, 8), Verazi-Salieri, *L'Europa riconosciuta*, 1778
-
- «In qual barbaro momento» (III, 5), Giovannini-Sarti, *Giulio Sabino*, 1781
- «Nel lasciarti, anima mia» (II, 10), [?]-Cherubini, *Armida abbandonata*, 1782
- «Nel lasciarla in questo istante» (III, 5), Benincasa-Bianchi, *Il disertore*, 1784
- «Dei pietosi in tal cimento» (III, 2), [?]-Haydn, *Armida*, 1784
- «Perché se tanti siete» (II, 10), Metastasio-Zingarelli, *L'Antigono*, 1786
- «Cara, negli occhi tuoi» (II, 9), De Gamera-Paisiello, *Pirro*, 1787
- «Deh m'aspetta un sol momento» (II, 21), Casorri-Robuschi, *Attalo, re di Bitinia*, 1788
- «A te consacro il cuore» (II, 10-12), Metastasio-Bertoni, *Nitteti*, 1789
-
- «Dille... ma no... vorrei» (II, 10), Sografi-Mayr, *Saffo*, 1794¹²
- «Le trombe guerriere» (II, 14), Sografi-Mayr, *Telemaco nell'isola di Calipso*, 1797¹³
- «Ohimè dove m'inoltro» – «Tacete oh Dei tacete» (II, 8-9), Giotti-Spontini, *Teseo riconosciuto*, 1798¹⁴
- «Sento nel dirvi addio» (II, 12), Gasperini-Zingarelli, *Ines de Castro*, 1798¹⁵

¹² Aria in 5 movimenti con struttura drammaturgica quinaria.

¹³ Aria in 10 movimenti con struttura drammaturgica quaternaria.

¹⁴ Aria in 7 movimenti con struttura drammaturgica quinaria.

¹⁵ Aria in 5 movimenti con struttura drammaturgica quinaria.

ARIA-RECITATIVO-ARIA

«Non partir, bell'Idol mio – Perché se tanti siete» (III, 5), Metastasio-Cafaro, *Antigono*, 1770

«Onde amiche, deh scorgete – Smarrita, tremante» (II, 8), Durandi-Paisiello, *Annibale in Torino*, 1771

«Non partir, bell'Idol mio – Perché se tanti siete» (III, 8), Metastasio-Monza, *Antigono*, 1772

«Non partir bell'Idol mio – Perché se tanti siete» (III, 6), Metastasio-Anfossi, *Antigono*, 1773

«Non partir, amato figlio – Figlio ascolta... Ah giace estinto» (III, 10), Zeno-Guglielmi, *Merope*, 1774

«Non partir, bell'Idol mio – Perché se tanti siete» (II, 13), Metastasio-Latilla, *Antigono* 1775

«Se per me pietade ha in seno – Perché spietati affanni» (III, 4), De Gamerra-Mortellari, *Arsace*, 1775

«Adorata mia speranza – Che tentate...? Alme spietate...» (II, 7), De Gamerra-Sarti, *Medonte, re di Epiro*, 1777

«Perché non vieni – Che tentate...? Alme spietate...» (II, 7), De Gamerra-Bertoni, *Medonte*, 1777

«Perché non vieni – Che tentate...? Alme spietate...» (II, 7), De Gamerra-Insanguine, *Medonte*, 1779

«Non partir bell'idol mio – Perché se tanti siete» (III, 6), Metastasio-Paisiello, *Antigono*, 1785

«L'idol mio pietosi Dei – L'affanno oh Dio m'uccide» (II, 3), Metastasio-Paisiello, *Ipermestra*, 1791

«Onde amiche, deh scorgete – Smarrita... tremante...» (II, 9), Durandi-Zingarelli, *Annibale in Torino*, 1792

«Non partir bell'idol mio – Perché se tanti siete» (II, 7), [?]-De Santis, *Antigono*, 1798

«Col pianto sul ciglio – La tromba risuoni» (II, 14), [?]-De Santis, *Antigono*, 1798

DINAMICIZZAZIONE IN STRUTTURA CIRCOLARE

STRUTTURA TERNARIA

«Guarda chi lascio... ascolta...» (II, 10), De Rogatis-Jommelli, *Armida abbandonata*, 1770

«Ah no, t'arresta o caro» (I, 10), Cigna Santi-Paisiello, *Montezuma*, 1772

«Cara deh prendi in pace» (II, 8), De Gamerra-Bertoni, *Medonte*, 1777

«Io ti lascio, o figlia amata» (II, 7), [?]-Guglielmi, *Ricimero*, 1777

«Care luci, amati rai» (III, 5), De Gamerra-Mortellari, *Lucio Silla*, 1778

RONDEAU

«Idol mio, che fiero istante!» (III, 7), Cigna Santi-Galuppi, *Montezuma*, 1772

«Care luci del mio Bene» (II, 11), [?]-Gazzaniga, *Armida*, 1773

«Care Luci del mio bene» (II, 5), Zeno-Rutini, *Vologeso, re de' Parti*, 1775

«Non temer, bell'idol mio» (II, 5), Metastasio-Paisiello, *Demofonte*, 1775

«Non temer bell'idol mio» (II, 5), Metastasio-Schuster, *Demofonte*, 1777

A B A | ...¹⁶

«Care luci, amati rai» (III, 5), De Gamerra-Mortellari, *Lucio Silla*, 1778

«Partirò dal caro bene» (II, 3), [?]-Giordani, *L'Acomate*, 1783

«Ah perché, se mia tu sei» (II, 4), Olivieri-Sarti, *Il trionfo della pace*, 1783

«Non temere amato bene» (II, 3), Sertor-Giordani, *Osmane*, 1784

«Quando mai la sorte ingrata» (II, 9), Zeno-Tarchi, *Ifigenia in Aulide*, 1785

«Idol mio quest'alma amante» (II, 11), [Romanelli]-Andreozzi, *Virginia*, 1786

«Non temere amato bene» (II, 1), Varesco-Mozart, *Idomeneo*, 1786

«Calma ormai l'affanno in petto» (II, 9), De Gamerra-Guglielmi, *Arsace*, 1788

¹⁶ Dinamicizzazione all'interno dell'episodio contrastante in tempo lento.

«Dal tuo labbro, o dolce amore» (III, 4), Moretti-Cimarosa, *La Cleopatra*, 1789

«Ah se in vita, o mio tesoro» (II, 7), Moretti-Guglielmi, *Ademira*, 1789

«D'una tenera pietà» (III, 10), Metastasio-Paisiello, *Ipermestra*, 1791

«Rammenta alfin chi sono» (II, 5), Pocobelli-Robuschi, *La Briseide*, 1791

«Andiam, ci chiama il fato» (II, 6), Pocobelli-Rosbuchi, *La Briseide*, 1791

«Non temer bell'idol mio» (II, 5), Metastasio-Portugal, *Demofonte*, 1794

«Ah sol bramo o mia speranza» (II, 9), Moretti-Zingarelli, *Il conte di Saldagna*, 1794

«Per pietà quel tuo rigore» (II, 4), Stampiglia-Guglielmi, *Il trionfo di Camilla*, 1795

«Chiedo a te la morte in dono» (?), Metastasio-Nicolini, *La clemenza di Tito*, 1797

«Se di padre il cor non hai» (I, 10), Casòli-Andreozzi, *La vergine del sole*, 1799

... | Z Y Z¹⁷

«Ma pria ch'io vada al campo» (I, 3), Gonella-Mayr, *Lodoiska*, 1796

«Oppressa mi sento» (III, 4), Botturini-Nasolini, *Merope*, 1796

«Non t'affanni la mia sorte» (II, 15), Rossi-Mayr, *Gli Sciti*, 1800

¹⁷ Dinamicizzazione all'interno dell'episodio contrastante in tempo rapido (ponte).

FONTI MUSICALI MANOSCRITTE

ALBERTINI GIOACCHINO, *Rondò «Idol mio quest'alma amante» [Virginia]*, 1786, ms.
I-Mc, Nosedà A.11.1

ALESSANDRI FELICE, *Armida*, 1794, ms. autografo I-Bc, CC.178

ALESSANDRI FELICE, *Rondò «Care luci, amati rai» [Attalo, re di Bitinia]*, 1780, ms.
I-Mc, NOSE.A.9.1

ALESSANDRI FELICE, *Calliroe*, 1778, ms. F-Pn, AB O-158 (1-3), IFN-847214

ANDREOZZI GAETANO, *Rondò «Cari oggetti di quest'alma» [Agesilao, re di Sparta]*,
1788, ms. I-GI, F. ANT. SCAT. 2.6

ANDREOZZI GAETANO, *Aria «Da quelle lagrime» [Giovanna d'Arco]*, 1789, ms. I-PAc,
Sanvitale Sanv.A.20

ANFOSSI PASQUALE, *«Perché se tanti siete» [Antigono]*, 1773, ms. I-Mc, Nosedà A.17.13

ANFOSSI PASQUALE, *Gengiskan*, 1777, ms. I-Tf, 1.VIII.18-20

ANFOSSI PASQUALE, *Recitativo e cavatina «Se cerca, se dice» [L'olimpiade]*, [1774], ms.
I-Bc, CC.217

ASIOLI BONIFAZIO, *Cinna*, 1792, ms. I-PAc, Borbone Borb.71/I-II

BASILI FRANCESCO, *Achille all'assedio di Troia*, 1797, ms. I-Fc, D.I.90-91

BERTONI FERDINANDO, *Rondò «Dolce Speme Idol mio» nell'Armida*, 1780, ms. I-Bc,
DD.310

- BERTONI FERDINANDO, *Medonte*, 1777, ms. I-Tf, 1. VIII. 15-17
- BERTONI FERDINANDO, *Nitteti*, 1789, ms. autografo [?] I-OS, Mss.Mus.B 4926/1-2
- BERTONI FERDINANDO, *Quinto Fabio*, 1778, ms. I-Pl, ATVa 8/I-II
- BIANCHI FRANCESCO, *L'Arminio*, 1790, ms. I-Fc, D.I.86-87
- BIANCHI FRANCESCO, *L'Artaserse*, 1787, ms. I-Pl, ATVa 17/I-II
- BIANCHI FRANCESCO, *Castore e Polluce*, 1780, ms. I-Pl, ATVa 10/I-II
- BIANCHI FRANCESCO, *Rondò «Luci amate se volete» [Demofonte]*, 1781, ms. D-Dl, Mus.1-J-12,10
- BIANCHI FRANCESCO, *Il disertore*, 1784, ms. I-Bc, DD.166
- BIANCHI FRANCESCO, *Aria con Coro «Ad un fasto contumace», nella Morte di Cesare*, 1788, ms. I-Vc, CORRER Busta 123.6
- BIANCHI FRANCESCO, *Aria «Se cerca, se dice» [L'olimpiade]*, 1781, ms. I-Mc, Mus. tr. ms. 153
- BIANCHI FRANCESCO, *Seleuco*, 1791, ms. I-PAc, Borbone Borb.115/I-II
- BIANCHI FRANCESCO, *La vendetta di Nino*, 1790, ms. I-Nc, 24.2.10
- BIANCHI GIUSEPPE [?], *«Tornerò dal caro bene»*, ?, ms. I-OS, Mus.B 1912
- BORGHI GIOVANNI BATTISTA, *La morte di Semiramide*, 1791, ms. I-Bc, DD.195

BORGHI FRANCESCO [SIC; GIOVANNI BATTISTA], *L'olimpiade*, 1784, ms. I-Fc, D.I.110-111

BORGHI GIOVANNI BATTISTA, *Piramo e Tisbe*, 1783, ms. I-Fc, D.I.108-109

CAFARO PASQUALE, *Antigono*, 1770, ms. I-Nc, Rari 7.5.5-7

CARUSO LUIGI, *Scena e Cavatina «Ombra del Genitore» nella Disfatta di Duntalmo*, 1789, ms. I-Mc, Mus. Tr. ms. 223

CHERUBINI LUIGI, *Armida*, 1782, ms. autografo I-Fc, D.III.195

CHERUBINI LUIGI, *Rondò «Questa non era, o cara» [Ifigenia in Aulide]*, 1788, in *[Composizioni vocali con orchestra; con pianoforte]*, ms. I-Tn, Giordano 58, cc. 21r-33r

CHERUBINI LUIGI, *Aria «Ma pria ch'io rieda al campo» [Il Quinto Fabio]*, 1783, ms. I-Raf, 1.A.4. in *Arie serie 4*, cc. 141v-150r

CIMAROSA DOMENICO, *Achille all'assedio di Troia*, 1797, ms. in parte autografo I-Nc, 25.4.20-21

CIMAROSA DOMENICO, *Artemisia, regina di Caria*, 1797, ms. in parte autografo I-Nc, 13.3.18-19

CIMAROSA DOMENICO, *Cajo Mario*, 1780, ms. I-Nc, 25.4.30-31

CIMAROSA DOMENICO, *Aria «Se cerca se dice» [L'olimpiade]*, 1784, ms. I-PAc, Borbone Borb.19

CIMAROSA DOMENICO, *Gli Orazi e i Curiazi*, 1796, ms. I-Nc, 25.3.27-28

COLLA GIUSEPPE, *Andromeda*, 1771, ms. I-Tf, 1. VII. 22-24

CURCIO GIUSEPPE MARIA, *Ifigenia in Aulide*, 1799, ms. I-PAc, Borbone Borb.167/I-II

CURCIO GIUSEPPE MARIA, *Zulema*, 1797, ms. I-Nc, 26.6.29-30

GALUPPI BALDASSARE, *Aria «Idol mio, che fiero istante!» [Montezuma]*, 1772, ms. I-Bc, FF.88

GATTI LUIGI, *Aria «Se cerca se dice» [L'olimpiade]*, 1775, ms. I-Tf, 2.II.1, cc. 19-42

GAZZANIGA GIUSEPPE, *Armida*, 1773, ms. I-Mc, Ms. TM.24

GIORDANI GIUSEPPE, «*Caro bene oh Dio [che pena]*» [*Caio Ostilio*], 1788, ms. I-Raf, 1.A.3, in *Arie serie 3*, cc. 72r-101r

GIORDANI GIUSEPPE, *La Disfatta di Dario*, 1789, ms. I-Nc, H.3.14

GIORDANI GIUSEPPE, *Epponnina*, 1779, ms. I-Mc, Mus. Tr. ms. 509

GIORDANI GIUSEPPE, «*Il più dolce e caro pegno*» [*Pizzarro nell'Indie*], 1784, ms. I-Gl, F. ANT. SCAT. 23.1

GUGLIELMI PIETRO ALESSANDRO, *Aria «Non partir amato figlio» [Merope]*, 1774, ms. I-Mc, Mus. tr. ms. 1529

GUGLIELMI PIETRO ALESSANDRO, «*Figlio aspetta ah giace estinto*» [*Merope*], 1774, ms. I-Mc, Mus. tr. ms. 1530

GUGLIELMI PIETRO ALESSANDRO, *La morte di Cleopatra*, 1796, ms. I-Nc, Rari Cornice 5.22-23

GUGLIELMI PIETRO ALESSANDRO, *Aria «Io ti lascio oh figlia amata. [Ricimero]*, 1777, ms. I-PAc, Borbone Borb.552/I-XIII

- INSANGUINE GIACOMO, *Medonte*, 1779, ms. I-Nc, 28.6.16-18
- JOMMELLI NICCOLÒ, *Ifigenia in Tauride*, 1771, ms. I-Mc, NOSE.F.52
- LATILLA GAETANO, *Antigono*, 1775, ms. I-Nc, 28.4.8. - 10
- MAYR GIOVANNI SIMONE, *Adelaide di Guesclino*, 1799, ms. I-Fc, D.I.354-355
- MAYR GIOVANNI SIMONE, *Adriano in Siria*, ms. autografo I-BGc, Mayr 311.8
- MAYR GIOVANNI SIMONE, *Saffo*, 1794, ms. autografo I-BGc, Mayr 188.1
- MAYR GIOVANNI SIMONE, *Gli Sciti*, 1800, ms. I-Nc, 28.2.23
- MAYR GIOVANNI SIMONE, *Telemaco*, 1797, ms. autografo I-BGc, Mayr 167.18
- MONETA GIUSEPPE, *Oreste*, 1798, ms. I-Fc, D.I.400-401
- MONZA CARLO, *Recitativo ed Aria «Berenice che fai?» [Antigono]*, 1772, ms. I-PAc
- MORTELLARI MICHELE, *L'Angelica*, 1796, ms. I-Pl, ATVa 29/I-II
- MORTELLARI MICHELE, *Armida [abbandonata]*, 1785, ms. I-Fc, D.I.407-408
- MORTELLARI MICHELE, *Arsace*, 1775, ms. I-Pl, Verdi ATVa 3/I-II
- MORTELLARI MICHELE, *Rondò «Care luci amati rai» [Lucio Silla]*, 1778, ms. I-Mc, Mus.
Tr. ms. 496.3
- MYSLIVECEK JOSEF, *L'olimpiade*, 1778, ms. I-Nc, 29.3.15-17
- NASOLINI SEBASTIANO, *Calliroe*, 1791, ms. I-Fc, D.I.439

- NASOLINI SEBASTIANO, *Il Sesostri [Le feste d'Iside]*, 1794, ms. I-Fc, D.I.430-431
- NASOLINI SEBASTIANO, *Scena ed Aria «La morte in tale istante» [Le feste d'Iside]*, 1794, ms. I-PAc, Sanvitale Sanv.A.263
- NASOLINI SEBASTIANO, *Scena e Duetto «Deh se m'ami in tal momento» [Le feste d'Iside]*, 1794, I-PAc, Sanvitale Sanv.A.243
- NASOLINI SEBASTIANO, *La Merope*, 1796, ms. I-Fc, Basevi B.58
- NASOLINI SEBASTIANO, *Scena e Cavatina «Oppressa mi sento» [Merope]*, 1796, ms. I-Nc, Arie 59(13)
- NASOLINI SEBASTIANO, *La morte di Cleopatra*, 1791, ms. I-Fc, F.P.T.271
- NASOLINI SEBASTIANO, *«Va' m'attendi» [La morte di Cleopatra]*, 1791, ms. I-Nc, Arie 59(12)
- NASOLINI SEBASTIANO, *La morte di Mitridate*, 1796, ms. I-Fc, F.P.T.273
- PAER FERDINANDO, *Cinna*, 1795, ms. I-Fc, Basevi B.293
- PAER FERDINANDO, *La Rossana*, 1795, ms. I-PAc, Borbone, Borb.2948/I-V
- PAISIELLO GIOVANNI, *Andromeda*, 1774, ms. I-Nc, 16.8.9-11
- PAISIELLO GIOVANNI, *Annibale in Torino*, 1771, ms. autografo I-Nc, 16.8.12-13
- PAISIELLO GIOVANNI, *Antigono*, 1785, ms. in parte autografo I-Nc, 16.8.14-15
- PAISIELLO GIOVANNI, *I giuochi d'Agrigento*, 1792, ms. I-Nc, Rari Cornicione 43-49

- PAISIELLO GIOVANNI, *Montezuma*, 1772, ms. I-Nc, 16.6.14-15
- PAISIELLO GIOVANNI, *Nitteti*, 1777, ms. in parte autografo I-Nc, 16.6.18-19
- PAISIELLO GIOVANNI, *Aria «Se cerca, se dice» [L'olimpiade]*, 1786, ms. I-Nc, Arie 20(6)
- PAISIELLO GIOVANNI, *Pirro*, 1787, ms. in parte autografo I-Nc, 16.6.26-27
- PAISIELLO GIOVANNI, *Aria «Cara negli occhi tuoi» [Pirro]*, 1787, ms. I-Nc, Arie 113A(3)
- PEROTTI GIOVANNI DOMENICO, «Padre, sposo, dove siete?» [*Zemira e Gandarte*], 1787, in [*Composizioni vocali con orchestra*], ms. I-Tn, Giordano 64, cc. 1r-27v
- PICCINNI NICCOLÒ, *Aria «Dov'è. S'affretti in me la morte» [Alessandro nell'Indie]*, 1774, ms. I-Nc, Arie 62.02
- PICCINNI NICCOLÒ, *Ercole al Termodonte*, 1793, ms. I-Nc, 30.3.9-10
- PORTUGAL MARCOS ANTÓNIO, *Cinna*, 1793, ms. I-Fc, D.I.558-559
- PORTUGAL MARCOS ANTÓNIO, *Idante ovvero i Sacrifici d'Ercole*, 1800, ms. I-Mr, PART03369
- PORTUGAL MARCOS ANTÓNIO, *Zulima*, 1796, ms. I-Fc, F.P.T.389
- PRATI ALESSIO, *Olimpia*, 1786, ms. I-Nc, 30.2.19-20
- PRATI ALESSIO, *La Vendetta di Nino*, 1786, ms. I-Fc, F.P.T. 398
- PUGNANI GAETANO, *Achille in Sciro*, 1785, ms. I-Tf, 1.VI.6-7

RISPOLI SALVATORE, «*Per costume mio bel nume*» in *Nitteti [Scelta]*, 1782, ms. I-Tf, 9.II.11,9, cc. 68r-78r

ROBUSCHI FERDINANDO, *Attalo Re di Betinia*, 1788, ms. autografo I-PAc, Borbone Borb.3045.b/I-II

RUST GIACOMO, «*Non temer bel'idol mio*» [*Demofonte*], 1780, ms. I-GI, FONDO ANT. NN. 256

RUTINI GIOVANNI MARCO, *Rondò «Care luci del mio bene» [Vologeso, re de' Parti]*, 1775, ms. I-Nc, Arie 41.12

SARTI GIUSEPPE, *Achille in Sciro*, 1779, ms. I-Fc, F.P.T.466

SARTI GIUSEPPE, *Armida e Rinaldo*, 1786, ms. I-Nc, 31.3.17-18

SARTI GIUSEPPE, *Castore e Polluce*, 1786, ms. I-Mc, Part. Tr. ms. 399

SARTI GIUSEPPE, *Cleomene*, 1788, ms. I-Bc, KK.71

SARTI GIUSEPPE, *Giulio Sabino*, 1781, ms. I-Nc, 31.3.21

SARTI GIUSEPPE, *Medonte, re di Epiro*, 1777, ms. I-Nc, 31.3.21-24

SARTI GIUSEPPE, *Rondò «Teco resti anima mia» [Medonte, re di Epiro]*, 1777, ms. I-PAc, Borbone Borb. 28

SARTI GIUSEPPE, *Mitridate [a Sinope]*, 1779, ms. I-Tf, 10.II.3-4

SARTI GIUSEPPE, «*Se cerca se dice*» [*L'olimpiade*], 1778, ms. I-Rc, 2238, cc. 1-22

SARTI GIUSEPPE, «*Se cerca, se dice*» [*L'olimpiade*], 1784, ms. I-BGc, Mayr E.1. 3.8, cc. 137-154

SCHUSTER JOSEPH, *Amore e Psiche*, 1780, ms. I-Nc, 31.2.2-3

SCHUSTER JOSEPH, Rondò «*Non temer bell'idol mio*» [*Demofonte*], 1776, ms. I-Nc, Arie 583B.1

SPONTINI GASPARE, *Teseo riconosciuto*, 1798, ms. I-Fc, F.P.T.483

TARCHI ANGELO, «*Ah sol bramo o mia speranza*» [*Il conte di Saldagna*], 1787, ms. I-Mc, Noseda L.27.1

TARCHI ANGELO, *Le Danaidi*, 1794, ms. I-Mr, PART03949

TARCHI ANGELO, «*Ah nel barbaro momento*» [*Giulio Sabino*], 1790, ms. I-Tf, 9.II.12.4

TARCHI ANGELO, Rondò «*In un mar di tante pene*» [*Mitridate re di Ponto*], 1785, ms. I-PAc, Sanvitale Sanv.A.415

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Alsinda*, 1785, ms. I-Mc, Part. Tr. ms. 459

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Annibale in Torino*, 1792, ms. autografo I-Mr, PART04548

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *L'Antigono*, 1786, ms. I-PAc, Sanvitale Sanv.A.5/I-II

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Clitennestra*, 1800, ms. autografo I-Mr, PART04551

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Conte di Saldagna*, 1794, ms. I-Nc, 32.4.24

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Scena «Sento nel dirvi addio» [Ines de Castro]*, 1798, ms. I-Nc, Arie 104(19)

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Meleagro*, 1798, ms. autografo I-Mr, PART04554

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Aria «Ad un fasto contumace» [La morte di Cesare]*, 1790, ms. I-Mc, Nosedà R.32.11

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Gli Orazi*, 1795, ms. I-Nc, 32.3.1-2

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Pirro*, 1791, ms. I-Nc, 32.3.3-4

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, *Il ratto delle Sabine*, 1799, ms. I-Fc, F.P.T.587

ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO, «*Va, superbo, e pensa ormai» [La Rossana]*, 1794, ms. I-Mc, Mus. Tr. ms. 1341.2

FONTI MUSICALI A STAMPA

ANDREOZZI GAETANO, *Amleto. Partitura dell'opera in facsimile* [ms. I-Pl, ATVa 22/I-II], a cura di Marcello Conati, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia – Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università di Venezia, n. 26)

CIMAROSA DOMENICO, *Gli Orazi e i Curiazi*, facsimile dell'edizione Paris, Imbault, 1802 (n.l. 758), a cura di Giovanni Morelli e Elvidio Surian, Milano, Suvini Zerboni, 1985 («Monumenti musicali italiani», n. 9)

HAYDN FRANZ JOSEPH, *Armida*, in *Joseph Haydn Werke*, series XXV, vol. 12 (*Armida - Drama eroico*), a cura di Wilhelm Pfannkuch, HN 5742, München, G. Henle, 1965

JOMMELLI NICCOLÒ, *Armida abbandonata*, facsimile [ms. I-Nc], a cura di Eric Weimer, New York–London, Garland, 1983 («Italian opera, 1640-1770», n. 91)

MAJO GIAN FRANCESCO DE, *Ifigenia in Tauride*, a cura di Paul Corneilson, Madison (WI), A-R Edition, 1996 («Recent researches in the music of the classical era», n. 46)

MOZART WOLFGANG AMADEUS, *Idomeneo*, in NEUE MOZART-AUSGABE::DIGITIZED VERSION, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2>, Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006), da *Neue Mozart-Ausgabe*, series II, work group 5, vol. XI, 1-2 (*Idomeneo*), a cura di Daniel Hertz, BA 4562, Kassel, Bärenreiter, 1972

MOZART WOLFGANG AMADEUS, *Lucio Silla*, in NEUE MOZART-AUSGABE::DIGITIZED VERSION, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2>, Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006), da *Neue Mozart-Ausgabe*, series II, work group 5, vol. VII (*Lucio Silla*), a cura di Kathleen Kuzmick Hansell, BA 4590, Kassel, Bärenreiter, 1986

PAISIELLO GIOVANNI, *I giuochi d'Agrigento. Partitura dell'opera in facsimile* [ms. I-Vnm, Codd. It. IV, 779-780], a cura di Lorenzo Mattei, Milano, Ricordi, 2007 («Drammaturgia musicale veneta», Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia – Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università di Venezia, n. 27)

ROSSINI GIOACHINO, *La donna del lago*, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, sezione I, vol. 29 (*La donna del lago: melodramma in due atti*), a cura di H. Colin Slim, Pesaro, Fondazione Rossini, 1990

ROSSINI GIOACHINO, *Ricciardo e Zoraide: dramma in two acts, A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Philip Gossett*, New York–London, Garland, 1980 («Early romantic opera», n. 10)

SALIERI ANTONIO, *L'Europa riconosciuta*, a cura di Eric Hull, Milano, Proprietà del Teatro alla Scala, 2004 [I-Mc, P-Op.c.91]

TRAETTA TOMMASO, *Sofonisba*, in *Ausgewählte Werke (Traetta, Tommaso) - IMSLP*, <[https://imslp.org/wiki/Ausgewählte_Werke_\(Traetta%2C_Tommaso\)](https://imslp.org/wiki/Ausgewählte_Werke_(Traetta%2C_Tommaso))>, da *Ausgewählte Werke von Tommaso Traetta*, a cura di Hugo Goldschmidt, in *Denkmäler deutscher Tonkunst*, series II (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*), XIV, vol. 1 [parte prima], XVII [parte seconda], [D-Mbs], Leipzig, Breitkopf & Härtel [D.d.T.i.B. XXV, D.d.T.i.B. XXIX], 1916

LIBRETTI

Achille all'assedio di Troia, [?]-Basili, Firenze 1797: Albizziniana, I-Bc, Lo. 00410

Achille all'assedio di Troia, [?]-Cimarosa, Roma 1797: Puccinelli, US-PRV

Achille in Sciro, Metastasio-Pugnani, Torino 1785: Derossi, I-Tn, F XIII.497/6

Achille in Sciro [2° ver.], Metastasio-Sarti, Firenze 1779: Risaliti, I-Bc, Lo.05060

Adelaide di Guesclino, Rossi-Mayr, Venezia 1799: Valvasense, I-Vt, 097

Adriano in Siria, Metastasio-Myar, Venezia 1798: Fenzo, I-Bc, Lo.02914

Agesilao, re di Sparta, [Ballani ?]-Andreozzi, Venezia 1788: Fenzo, US-Wc, ML48 [S221]

Alessandro nell'Indie, Metastasio-Paisiello [Modena 1773], Modena 1787: Soliani, I-Vgc, ROLANDI ROL.0508.12

Alessandro nell'Indie [2a ver.], Metastasio-Piccinni, Napoli 1774: Morelli, I-Baf, FA2.LIB.269

Alsinda, Moretti-Zingarelli, Milano 1785: Bianchi, I-Bc, Lo.05642

Amleto, Foppa-Andreozzi, Padova 1792: Conzatti, I-Bc, Lo.00156

Amore e Psiche, Coltellini-Schuster, Napoli 1780: Flauto, I-Bc, Lo.05171

Andromaca, Salvi-Bertoni, Venezia 1771: Fenzo, US-Wc, ML48 [S904]

Angelica, Sertor-Mortellari, Padova 1796: Conzatti, I-Pci, B.P.2571.XIV

Annibale in Torino, Durandi-Paisiello, Torino 1771: Mairesse, I-Bc, Lo.03777

Annibale in Torino, Durandi-Zingarelli, Torino 1792: Derossi, I-Bc, Lo.05648

Antigona, Roccaforte-Galuppi, Roma 1751: Amidei, I-Bc, Lo.01847

Antigono, Metastasio-Anfossi, Venezia 1773: Modesto Fenzo, US-Wc, ML48 [S225]

Antigono, Metastasio-Cafaro, Napoli 1770: Morelli, I-Bc, Lo.00724

Antigono, Metastasio-Latilla, Napoli 1775: Morelli, I-Bc, Lo.02644

Antigono, Metastasio-Monza, Roma 1772: Casaletti, I-Bc, Lo.03242

Antigono, Metastasio-Paisiello, Napoli 1785: Flauto, I-Bc, Lo.03842

Antigono, Metastasio-Zingarelli [Mantova 1786], Modena 1791: Soliani, I-MOe, M.T.Ferr.Mor.16.09

Armida, Foppa-Alessandri, Padova 1794: Conzatti, I-Bca,
8-L.ITAL.COMP.MUSIC.05, 012

Armida, [Durandi]-Gazzaniga, Roma 1773: Capponi e Bartolomicchi, I-Bc, Lo.02026

Armida, [?]-Haydn, Eszterháza 1784: Oedenburgo [Ödenburg / Sopron (HU)] Siess, CZ-
Pu (STT), 000003401

Armida abbandonata, [?]-Bertoni, Venezia 1780: Fenzo, I-Bc, Lo. 00517

Armida abbandonata, [?]-Cherubini, Firenze 1782: Risaliti, I-Bc, Lo. 00979

Armida abbandonata, De Rogatis-Jommelli, Napoli 1770: Morelli, CDN-Ttfl,
itp pam 00401

Armida abbandonata, [?]-Mortellari, Firenze 1785: Risaliti, I-Bc, Lo.03285

Arminio, Moretti-Bianchi, Firenze 1790: Albizziniana, I-Bc, Lo.00556

Arsace, De Gamera-Mortellari, Venezia 1775: Fenzo, I-Bc, Lo.03275

Artaserse, Metastasio-Bianchi, Padova 1787: Conzatti a S. Lorenzo, I-Vcg, CORRER
PADOVA 262

Artemisia, regina di Caria, Marchesini-Cimarosa, Napoli 1797: Flautina, I-Bc, Lo.01142

Attalo, re di Bitinia, [Salvi, Casorri]-Alessandri, Firenze 1780: Risaliti, I-Bc, Lo.00113

Attalo, re di Bitinia, Casorri-Robuschi [Padova 1788], Lisbona 1791: Stamperia Reale,
BR-Rn, A-XV,A883 - Música

Attalo, re di Bitinia, Casorri-Sarti, Venezia 1782: Fenzo, I-Bc, Lo.05075

Caio Mario, Roccaforte-Anfossi, Venezia 1770: Fenzo, I-Mb, Racc.dramm.4429

Caio Mario, Roccaforte-Cimarosa, Roma 1780: Puccinelli, I-Bc, Lo.01032

Caio Ostilio, Manfredi-Giordani, Faenza 1788: Archi, I-Bc, Lo.02207

Calliroe, Verazi-Alessandri, Milano 1779: Bianchi, I-Bc, Lo.00112

La Calliroe, Sografi-Nasolini, Firenze 1791: Albizziniana, I-Bc, Lo.03371

Calliroe, Verazi-Sacchini, Ludwigsburg 1770: Cotta, Stuttgart, D-HEu: G 3088-3-4 RES

Castore e Polluce, Frugoni-Bianchi, Firenze 1779: Risaliti, I-Bc, Lo.00528

Cinna, Anelli-Asioli, Milano 1791: Bianchi, I-Bc, Lo.00319

Cinna, Anelli-Paer, Padova 1795: Conzatti, US-Wc, ML48 [S7560]

Cinna, Anelli-Portugal, Firenze 1793: Albizziniana, I-Bc, Lo.04369

Cleomene [Erifile], De Gamerra-Sarti, Bologna 1788: Sassi, I-Bc, Lo.05077

Clitennestra, Salfi-Zingarelli, Milano 1800: Pirola, I-Bc, Lo.05680

Il conte di Saldagna, Moretti-Tarchi, Milano 1787: Bianchi, I-Bc, Lo.05285

Il conte di Saldagna, Moretti-Zingarelli, Venezia 1793: Fenzo, I-Vt, 033

Le Danaidi, Sertor-Tarchi, Milano 1794: Bianchi, CDN-Ttfl: itp pam 00933

Demofonte, Metastasio-Bianchi, Genova 1781: Gesiniana, I-Fc, E.VI.4529

Demofonte [1a ver.], Metastasio-Myslivecek, Venezia 1769: Fenzo, US-Wc, ML48 [S6529]

Demofonte, Metastasio-Paisiello, Venezia 1775: Fenzo, I-Bc, Lo.03809

Demofonte, Metastasio-Piccinni, Reggio Emilia 1761: Davolio, I-MOe, M.T.Ferr.Mor.27.02

Demofonte, Metastasio-Rust, Firenze 1780: Risaliti, I-Fc, E.V.1739

Demofonte, Metastasio-Schuster, [Forlì 1776], Pavia 1777: Bolzani, US-Wc, ML48 [S9760]

Il disertore, Benincasa-Bianchi, Venezia 1784: Fenzo, I-Bc, Lo.00542

La disfatta di Dario, Morbilli-Giordani, Milano 1789: Bianchi, I-Bc, Lo.02209

La disfatta di Duntalmo, re di Theuta, [?]-Caruso, Roma 1789: Puccinelli, I-Fm, Mel.2097.07

Epponnina, Giovannini-Giordani, Firenze 1779: Pagani, I-Bc, Lo.02187

Ercole al Termedonte, Sografi-Piccinni, Napoli 1793: Flauto, I-Baf, FA2.LIB.235

Ercole al Termedonte, Sografi-Piccinni, Napoli 1793: Flauto, I-Bc, Lo.04237

L'Europa riconosciuta, Verazi-Salieri, Milano 1778: Bianchi, I-Bc, Lo.04951

Le feste d'Iside, Rossi-Nasolini, Firenze 1794: Albizziniana, I-Bc, Lo.03375

Gengis-Kan, [?]-Anfossi, Torino 1777: Derossi, I-Bc, Lo.00222

Giovanna d'Arco, Sografi-Andreozzi, Vicenza 1789: Giusto, I-VIb, GONZ.024.008

Giulietta e Romeo, Foppa-Zingarelli, Milano 1796: Bianchi, I-Bc, Lo.05668

Giulio Sabino, Giovannini-Sarti, Venezia 1781: Fenzo, I-Bc, Lo.05062

Giulio Sabino, Giovannini-Tarchi, Torino 1790: Derossi, CDN-Ttfl, itp 01032

I giuochi d'Agrigento, Pepoli-Paisiello, Venezia 1792: Curti presso il Foglierini, I-Bc, Lo.03929

Idante, ovvero I sacrifici d'Ecate, Schmidt-Portugal, Milano 1800: Bianchi, I-Bc, Lo.04393

Ifigenia in Aulide, Moretti-Cherubini, Torino 1788: Derossi, I-Rn, 35. 7.D.30.6

Ifigenia in Aulide, Moretti-Curcio, Firenze 1799: Fantosini, I-Bc, Lo.01347

Ifigenia in Tauride, Verazi-de Majo, Mannheim 1764: Stamperia Elettorale, I-Bc, Lo.02785

Ifigenia in Tauride, Verazi-Jommelli, Napoli 1771: Morelli, I-Ra, E.I. 14/07

L'impostore, Anelli-Generali, Milano 1815: Pirola, I-Bc, Lo.02107

Ines de Castro, Gasperini-Zingarelli [Milano 1798], Milano 1803: Bianchi, I-Bc, Lo.05682

Lucio Silla, De Gamerra-Mortellari, Torino 1778: Derossi, I-Bc, Lo.03280

Lucio Silla, De Gamerra-Mozart, Milano 1772: Bianchi, I-Bc, Lo.03342

Medonte, De Gamerra-Bertoni, Torino 1777: Derossi, D-Mbs, L.eleg.m. 3956

Medonte, De Gamerra-Insanguine, Napoli 1779: Flauto, I-Bc, Lo.02543

Medonte, re di Epiro, De Gamerra-Sarti, Firenze 1777: Risaliti, I-Rn, 35. 7.C.11.6

Meleagro, Schmidt-Zingarelli, Milano 1798: Bianchi, CDN-Ttfl, itp pam 00994

Merope, Zeno-Guglielmi, Torino 1774: Derossi, I-Tn, F XIII.494/3

Merope, Botturini-Nasolini, Venezia 1795: Fenzo, I-Mb, Racc.dramm.4608

Mitridate a Sinope, [Giovannini]-Sarti, Firenze 1779: Pagani, I-Bc, Lo.05059

Mitridate re di Ponto, [Giovannini]-Tarchi, Roma 1785: Vescovi e Neri, I-Bc, Lo.05280

La morte di Cesare, Sertor-Bianchi, Venezia 1788: Fenzo, I-Bc, Lo.00551

La morte di Cesare, Sertor-Zingarelli, Milano 1790: Bianchi, I-Bc, Lo.05646

La morte di Cleopatra, Sografi-Guglielmi, Napoli 1796: Flauto, I-Bc, Lo.02400

La morte di Cleopatra, Sografi-Nasolini, Vicenza 1791: Giusto, I-VIb, GONZ.024.014

La morte di Cleopatra, Sografi-Nasolini, [Vicenza 1791], Venezia 1794: Valvasense, I-Bc, Lo.03377

La morte di Mitridate, Sografi-Nasolini, Vicenza 1796: Vendramini Mosca, I-VIb, GONZ.025.012

La morte di Semiramide, Sografi-Borghi, Milano 1791: Bianchi, I-Bc, Lo.00651

La morte di Semiramide, Sografi/Giovannini-Nasolini/Prati, Padova 1790: Conzatti, I-Pci, BP.2574.VIII

Motezuma, Cigna Santi-Galuppi, Venezia 1772: Fenzo, I-Mb, Racc.dramm.4052

Motezuma, Cigna Santi-Paisiello, Roma 1772: Bartolomik, I-Bc, Lo.03781

Nitteti, Metastasio-Bertoni, Venezia 1789: Fenzo, I-Bc, Lo.00522

Nitteti, Metastasio-Paisiello [S. Pietroburgo 1777], Firenze 1788: Albizziniana, I-Bc, Lo.03874

Nitteti, Metastasio-Rispoli, Torino 1782: Derossi, D-Mbs, L.eleg.m. 3984

L'Olimpia, [Trabucco]-Prati, Napoli 1786: Flauto, I-Bc, Lo.04409

L'orfano cinese, [?]-Bianchi, Venezia 1787: Fenzo, I-Bc, Lo.00547

Orfeo ed Euridice, Calzabigi-Gluck, Vienna 1762: Trattner, CZ-Pu [STT], 000189858

Gli Orazi, Sernicola-Zingarelli, Napoli 1795: Flauto, I-Bc, Lo.05667

Gli Orazi e i Curiazi, Sografi-Cimarosa, Venezia 1796: Valvasense, I-Vt, 059

Oreste, Gonella-Moneta, [Pisa], Firenze 1798: Albizziniana, I-Bc, Lo.03218

Osmane, Sertor-Giordani, Venezia 1784: Fenzo, I-Bc, Lo.02189

Piramo e Tisbe, Sertor-Bianchi, Venezia 1783: Fenzo, I-Bc, Lo.00533

Piramo e Tisbe, Sertor-Borghesi, Firenze 1783: Risaliti, I-Bc, Lo.00648

Pirro, De Gamerra-Paisiello, Napoli 1787: Flauto, I-Bc, Lo.03868

Pirro, re di Epiro, De Gamerra-Zingarelli, Milano 1791: Bianchi, I-Bc, Lo.05649

Pizzarro nell'Indie, o sia La distruzione del Perù, [?]-[?], Livorno 1783: Lami, I-Rn, 35.
5.L.15.8

Pizzarro nell'Indie, o sia La distruzione del Perù, [?]-Giordani, Firenze 1784:
Bonducciana, I-Bc, Lo.02190

Quinto Fabio, Zeno-Anfossi, Roma 1771: Corradi, I-Bc, Lo.00185

Quinto Fabio, Zeno-Bertoni, Milano 1778: Bianchi, I-Bc, Lo.00515

Il Quinto Fabio [2a ver.], Zeno-Cherubini, Roma 1783: Cannetti, I-Bc, Lo.00983

Il Quinto Fabio, Zeno-[Autori vari] [Genova 1779], Cremona 1782: Manini, US-CHH, IOLC-00301

Il ratto delle Sabine, Rossi-Zingarelli, Venezia 1799: Valvasense, I-Bc, Lo.05679

Ricimero, [?]-Guglielmi, Napoli 1777: Flauto, I-Bc, Lo.02329

La Rossana, Aureli-Paer, Milano 1795: Bianchi, CDN-Ttfl: itp pam 00650

La Rossana, Calvi-Zingarelli, Genova 1793: Gesiniana, I-Bc, Lo.5654

Saffo, o sia I riti d'Apollo Leucadio, Sografi-Mayr, Venezia 1794: Fenzo, I-Bc, Lo.02901

Scipione Africano, [?]-Bianchi, Napoli 1787: Flauto, I-Bc, Lo.00548

Gli Sciti, Rossi-Mayr, Venezia 1800: Valvasense, I-Vt, 109

Seleuco, re di Siria, Botturini-Bianchi, Venezia 1791: Fenzo, I-Bc, Lo.00562

Sofonisba, Roccaforte-Galuppi, Roma 1753: Silvestri, I-Bc, Lo.01858

Sofonisba, Verazi-Traetta, Mannheim 1762: Stamperia Elettorale, D-Mbs, L.eleg.m 1080 f (2)

Tamas Kouli-Kan nell'Indie, Cigna Santi-Guglielmi, Firenze 1774: Risaliti, I-Bc, Lo.02323

Telemaco nell'isola di Calipso, Sografi-Mayr, Venezia 1797: Valvasense, I-Bc, Lo.02911

Teseo riconosciuto, Giotti-Spontini, Firenze 1798: Pagani, I-Bc, Lo.05241

La traviata, Piave-Verdi, Venezia 1853: Gattei, I-Fn, 3473.4

La vendetta di Nino, Giovannini-Prati, Firenze 1786: Albizziniana, I-Bc, Lo.04406

La vendetta di Nino, o sia Semiramide, Giovannini-Bianchi, Napoli 1790: Flauto, I-Bc, Lo.00557

Virginia, [Romanelli]-Albertini, Roma 1786: Puccinelli, I-Bc, Lo.00047

Vologeso, re de' Parti, Zeno-Rutini, Firenze 1775: Risaliti, I-Bc, Lo. 04877

Zemira e Gandarte, [Sertor]-Perotti, Alessandria 1787: Vimercati, I-Tci, BCT L.O.395

Zulema, Ballani-Curcio, Napoli 1797: Flautina, I-Rsc, Carv. 16430

Zulima, Gonella-Portugal, Firenze 1796: Pagani, I-Fn, B.17.4.824.4

FONTI D'EPOCA

ALGAROTTI FRANCESCO, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763.

ASIOLI BONIFAZIO, *Il maestro di composizione ossia seguito del Trattato d'armonia*, libro III, Milano, Ricordi, 1836.

BARTOLI DANIELO, *La povertà contenta descritta, e dedicata a' ricchi non mai contenti. Del padre Daniel Bartoli della Compagnia di Giesù*, Venezia, Armanni, 1665.

BASEVI ABRAMO, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859.

CANOVA GIOVANNI ANGELO, *Lettere sopra l'arte d'imitazione dirette alla prima attrice italiana Anna Fiorilli-Pelandi*, Torino, Mussano, 1839.

CESAROTTI MELCHIORRE, *Ragionamento del traduttore*, in VOLTAIRE, *La Morte di Cesare*, Venezia, Curti, 1796.

CHORON ALEXANDRE E. - FAYOLLE FRANÇOIS J.-M., *Dictionnaire historique des musiciens*, vol. II, Paris, Valade-Lenormanet, 1811.

Delle lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti e di altri insigni uomini a lui scritte, vol. II, Firenze, Stamperia di S. A. R. per Gaet. Cambiagi, 1769.

«Gazzetta Universale», XXI, n. 13 (Sabato 15 febbraio 1794).

GIOVANELLI BENEDETTO, *Il matrimonio nascosto. Commedia di Benedetto Giovanelli*, in *Biblioteca teatrale italiana e straniera*, vol. VI, Venezia, Gnoato, 1820.

GOZZI CARLO, *Opere del co: Carlo Gozzi: La donna serpente. La Zobeide. Il mostro turchino. I pitocchi fortunati*, tomo II, Venezia, Colombani, 1772.

Istituzioni sulla rappresentativa fondate ne' classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale di Lorenzo Camilli con varie note ed osservazioni, vol. III, Aquila, Tipografia Aternina, 1835.

LANG FRANCISCUS, *Dissertatio de actione scenica, cum Figuris eandem explicantibus, et Observationibus quibusdam de arte comica*, München, Mariæ Magdalenæ Riedlin, 1727.

MANFREDINI VINCENZO, *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, Bologna, Carlo Trenti, 1788.

MATTEI SAVERIO, *La filosofia della musica, o sia La riforma del teatro*, in *Opere del signor abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*, tomo III, Napoli, De Bonis, 1781, pp. III-XLV.

Méthode de chant du Conservatoire de musique, Paris, Le Roy, an 12 [1803-1804]; trad. it. *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I. R. Conservatorio di Milano*, Milano, Carulli, [1825].

PALOMBI NICCOLÒ, *Il penitente corteggiato da miracoli panegirico di S. Ranieri nobile pisano. Recitato nel duomo di Pisa dal dottore Liconio Bolpami. E dedicato all'illustrissimo signore Marco Antonio Venerosi operaio dell'Opera*, Lucca, Paci, 1678

SUZZARA GAETANO, *Della declamazione italiana estesa anche alla parte che riguarda l'oratore*, Milano, Molina, 1844.

Teatro del Conte Alessandro Pepoli, tomo VI, Venezia, Carlo Palese, 1788.

Il teatro moderno applaudito, ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Venezia, tomo XLIV, Venezia, s.e., 1800.

TOMMASEO NICOLÒ - BELLINI BERNARDO *et alii*, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1865-1879.

BIBLIOGRAFIA

ADAMO MARIA ROSARIA - LIPPMANN FRIEDRICH, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981.

ALONGE ROBERTO - PERRELLI FRANCO, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET, 2012.

ARIANI MARCO, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 121-148.

Armida e Rinaldo. Dramma per musica in due atti, [Coltellini-Sarti], a cura di Alessandro Borin, Faenza, s.e., 2002.

BALTHAZAR SCOTT L., *Mayr, Rossini, and the Development of the Opera Seria Duet: Some Preliminary Conclusions*, in *I vicini di Mozart*, vol. I (*Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*), a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989, pp. 377-398.

BALTHAZAR SCOTT L., *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, Atti del convegno internazionale di studi (Bergamo, 16-18 novembre 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1997, pp. 229-251.

BARNETT DENE, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg, Winter-Universitätsverlag, 1987.

BEGHELLI MARCO, *Funzione drammaturgica delle pause nelle "Nozze di Figaro"*, in *L'analisi musicale*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Milano, Unicopli, 1991 («Quaderni di Musica/Realtà», n. 27), pp. 307-321.

BEGHELLI MARCO, *Alle origini della cabaletta*, in «*L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 10-12 aprile 1997), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630.

BEGHELLI MARCO, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica*, vol. III (*Studi di lessicologia musicale*), a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217.

BEGHELLI MARCO, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003 («Premio internazionale Rotary Club “Giuseppe Verdi”», n. 3).

BEGHELLI MARCO, *Il lessico melodrammatico di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004 («*Historiae Musicae Cultores*», n. 106), pp. 27-37.

BEGHELLI MARCO, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. IV (*Storia della musica europea*), Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921.

BIANCONI LORENZO - PAGANNONE GIORGIO, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263.

BROCKETT OSCAR G., *History of the theatre*, Newton (MA-US), Allyn & Bacon, 1987; trad. it. *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Novanta*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 1996.

BUDDEN JULIAN, *The Operas of Verdi*, vol. I (*From Oberto to Rigoletto*), London, Cassell, 1973; trad. it. *Le opere di Verdi*, vol. I (*Da Oberto a Rigoletto*), Torino, EDT, 1985.

BUDDEN JULIAN, «*Tempo di mezzo*», in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, vol. IV, London, Macmillan, 1992, p. 688.

CARNINI DANIELE, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800-1813): il finale centrale*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2007.

CHEGAI ANDREA, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998 («Storia dello spettacolo. Saggi», n. 2).

CHEGAI ANDREA, *Quando ciò che è simile si fa diverso. Cimarosa e l'“Olimpiade” (cinquant'anni dopo)*, programma di sala per DOMENICO CIMAROSA, *L'olimpiade*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2001, pp. 53-64.

CHEGAI ANDREA, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le “solite forme” dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il saggiautore musicale», X, 2003, pp. 221-268.

CHEGAI ANDREA, *Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazioni metastasiane. Cavatine, arie pluristrofiche, rondò e altro*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Arnaldo Forni, 2004, pp. 341-408.

CONATI MARCELLO, *Un “Sackspear” per “Jommellino”. “Amleto” di Foppa e Andreozzi (Padova, 1792)*, in GAETANO ANDREOZZI, *Amleto. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto*, a cura di Marcello Conati, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia – Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università di Venezia, n. 26), pp. VIII-XLVIII.

DAHLHAUS CARL, *Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“*, «Musikforschung», XXVII, 1974, pp. 289-300.

DAHLHAUS CARL, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. VI (*Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*), Torino, EDT, 1988, pp. 77-162; ora in ID., *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 2005.

DEAN WINTON, *Italian opera* in *The New Oxford History of Music*, vol. VIII (*The Age of Beethoven: 1790-1830*), a cura di Gerald Abraham, Oxford, Oxford University Press, 1982; trad. it. *L'opera italiana* in *Storia della musica*, vol. VIII (*L'età di Beethoven*), Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 402-480.

DELLA SETA FABRIZIO, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della musica», n. 9).

DELLA SETA FABRIZIO, *Cosa accade nelle "Nozze di Figaro", II, VII-VIII? Problemi di teoria e analisi del melodramma*, «Il saggiatore musicale», V, n. 2, 1998, pp. 269-307, ora in ID., «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 65-96.

DELLA SETA FABRIZIO, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.

DIDEROT DENIS, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di Marialuisa Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980 («Dimensioni», n. 62).

ENGEL JOHANN JAKOB, *Lettere intorno alla mimica*, [rist. anast. Milano, Pirotta, 1818-1819], Roma, E&A, 1993.

FABBRI PAOLO, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. VI (*Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*), Torino, EDT, 1988, pp. 163-233; ora in ID., *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007.

FUBINI ENRICO, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986.

GALLARATI PAOLO, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, «Il saggiatore musicale», XVI, n. 2, 2009, pp. 203-244.

GEORGIADES THRASYBULOS, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, in «Mozart Jahrbuch», 1950, pp. 76-98; trad. it. *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano*, in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 291-316.

GOLDIN DANIELA, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

GOLDONI CARLO, *Memorie*, Milano, Rizzoli, 1961.

GOSSETT PHILIP, *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, «Acta Musicologica», XLII, 1970, pp. 48-58.

GOSSETT PHILIP, *The “Candeur virginale” of “Tancredi”*, «The Musical Times», CXII, 1971, pp. 326-329.

GOSSETT PHILIP, *Verdi, Ghislanzoni and “Aida”: the Uses of Convention*, «Critical Inquiry», I, n. 2, 1974, pp. 291-334.

GROUT DONALD J., *A Short History of Opera*, New York, Columbia University Press, 1947; trad. it. *Breve storia dell'opera*, Milano, Rusconi, 1985.

GUCCINI GERARDO, *Introduzione*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988.

HEARTZ DANIEL, *From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the Mid-eighteenth Century*, «Proceedings of the Royal Music Association», XCIV, 1967-1968, pp. 111-127; trad. it. *Da Garrick a Gluck: la riforma del teatro e dell'opera in musica a metà Settecento*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 57-73.

HEARTZ DANIEL, *Mozart and his Italian Contemporaries: "La clemenza di Tito"*, «Mozart-Jahrbuch», 1978-79, pp. 275-293, ora in ID., *Mozart's operas*, a cura di Thomas Bauman, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 298-317.

HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Ästhetik*, a cura di Friedrich Bassenge, Frankfurt, s.e., s.a.; trad. it. *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Torino, Einaudi, 1997 («Biblioteca Einaudi», n. 10).

Gli illuministi e la musica. Scritti scelti, a cura di Enrico Fubini, Milano, Principato, 1969.

JOLY JACQUES, *Le didascalie per la recitazione nei drammi del Metastasio*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio, d'intesa con Arcadia - Accademia letteraria italiana, Istituto di Studi Romani, Società Italiana di Studi sul Sec. XVIII* (Roma, 25-27 maggio 1983), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985 («Atti dei Convegni Lincei», n. 65), pp. 277-291.

JOLY JACQUES, *Il fragore delle armi nella «Nitteti»*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1986 («Fondazione Giorgio Cini - Studi di musica veneta», n. 9), pp. 99-132.

KUZMICK HANSELL KATHLEEN, «*Pacchierotti, Gasparo*», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, vol. XVIII, London, Macmillan, 2001, pp. 840-841.

LAMACCHIA SAVERIO, «*Solita forma*» del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il saggiautore musicale», VI, 1999, pp. 119-144.

LIPPMANN FRIEDRICH, *Le revisioni dei drammi metastasiani nello sviluppo dell'opera seria dal 1770 al 1830*, in *Metastasio nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi (Roma, 21 settembre 1998), a cura di Francesco Paolo Russo, Roma, Aracne, 2003, pp. 43-60.

LÜHNING HELGA, *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalische Bau*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», V, 1981, pp. 219-246.

MALNATI ANDREA, *La Gran Scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017 («Tesi rossiniane», n. 3).

MARITI LUCIANO, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore*, saggio introduttivo a JOHANN JAKOB ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, [rist. anast. Pirotta, Milano, 1818-1819], Roma, E&A, 1993.

MARRI FEDERICO, *Lettere di Giovanni de Gamerra (I)*, «Studi musicali», XXIX, 2000, pp. 71-183.

MATTEI LORENZO, «*Sai tu come comincia il dramma?*»: *sull'Introduzione con coro nell'opera seria in Italia (1778-1800)*, «Studi Musicali», XXXIV, n. 2, 2005, pp. 375-420.

MATTEI LORENZO, *Prime forme di una «proemiale cerimonia». Sull'Introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, «Il saggiautore musicale», XIV, n. 2, 2007, pp. 259-304.

MATTEI LORENZO, *Il battesimo della Fenice: Paisiello e i «giuochi» di un conte drammaturgo*, in GIOVANNI PAISIELLO, *I giuochi d'Agrigento. Partitura dell'opera in facsimile* [ms. I-Vnm, Codd. It. IV, 779-780], a cura di Lorenzo Mattei, Milano, Ricordi, 2007 («Drammaturgia musicale veneta», Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia – Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università di Venezia, n. 27), pp. VII-XXX.

MATTEI LORENZO, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 75-138.

McCLYMONDS MARITA P., *Mattia Verazi and the opera at Mannheim, Stuttgart, and Ludwigsburg*, in *Crosscurrents and the mainstream of Italian opera seria 1730-1790*, «Studies in music from the University of Western Ontario», VII, 1982, pp. 99-136.

McCLYMONDS MARITA P., *Haydn and his Contemporaries: "Armida abbandonata"*, in *Joseph Haydn: Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress* (Wien, 5-12 settembre 1982), a cura di Eva Badura-Skoda, München, Henle, 1986, pp. 325-332.

McCLYMONDS MARITA P., *The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria during the 1790s*, in *I vicini di Mozart*, a cura di Maria Teresa Muraro e David Bryant, vol. I (*Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*), Firenze, Olschki, 1989, pp. 221-240.

McCLYMONDS MARITA P., *"La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino" and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale* (Bologna, 27 agosto - 1 settembre 1987, Ferrara–Parma, 30 agosto 1987), a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e F. Alberto Gallo, vol. III (*Free papers*), Torino, EDT, 1990, pp. 285-292.

McCLYMONDS MARITA P., *Transforming opera seria: Verazi's innovations and their impact on opera in Italy*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di Thomas Bauman e Marita P. McClymonds, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1995, pp. 119-132.

McCLYMONDS MARITA P., «Aria»: 4. 18th century, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, vol. I, London, Macmillan, 2001, pp. 890-894.

McCLYMONDS MARITA P. (con HANSELL SVEN), «*Bianchi, (Giuseppe) Francesco*», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, vol. III, London, Macmillan, 2001, pp. 512-515.

MECHELLI PAOLO, *La scena di prigione nell'opera italiana fra Settecento e Ottocento*, München, Grin Verlag, 2011 («Studi e testi musicali», n. 1).

MELLACE RAFFAELE, *Teoria e prassi del melodramma*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 413-454.

METASTASIO PIETRO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2004.

MILIZIA FRANCESCO, *Trattato completo e formale e materiale del teatro*, Venezia, Pasquali, 1794; rist. anast. Bologna, Forni, 1969.

NAHON MARINO, *Le origini del rondò vocale a due tempi. Tempo musicale e tempo scenico nell'aria tardosettecentesca*, «Musica e storia», XIII, n. 1, 2005, pp. 25-80.

NEVILLE DON J., *The rondò in Mozart's late operas*, «Mozart Jahrbuch», 1994, pp. 141-155.

The New Oxford History of Music, vol. VIII (*The Age of Beethoven: 1790-1830*), a cura di Gerald Abraham, Oxford, Oxford University Press, 1982; trad. it. *Storia della musica*, vol. VIII (*L'età di Beethoven*), Milano, Feltrinelli, 1984.

NOSKE FRITS, *Verdi and the Musical Figure of Death*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani* (Milano, 12-17 giugno 1972), Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, pp. 349-385, ora in ID., *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, pp. 171-214; trad. it. *La figurazione musicale della morte*, in ID., *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 193-232

NOSKE FRITS, *Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners*, «Die Musikforschung», XXXI, 1978, pp. 285-302; trad. it. *Il motivo esogeno della morte nei drammi musicali di Richard Wagner*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 255-275.

OLLESON PHILIP, *The Journals and Letters of Susan Burney. Music and Society in the Late Eighteenth-Century England*, Farnham - Burlington, Ashgate, 2012.

PARKER ROGER, “*Insolite forme*” or *Basevi's Garden Path*, in *Verdi's middle period (1849-1859). Source studies, analysis, and performance practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago, Chicago University Press, 1997, pp. 129-146, anche in ID. *Leonora's Last Act*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 42-60; trad. it. “*Insolite forme*”, o *il sentiero nel giardino incantato di Basevi*, in *Estetica e drammaturgia della “Traviata”*. *Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, a cura di Emanuele Ferrari, Milano, CUEM, 2001, pp. 67-96.

PESTELLI GIORGIO, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1991 («Storia della Musica», n. 7).

PLANELLI ANTONIO, *Dell'opera in musica. Trattato del Cavaliere Antonio Planelli dell'Ordine Gerosolimitano* [Napoli, Campo, 1772], a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto, 1981 («L'illusione teatrale», n. 1).

PLATOFF JOHN, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», VII, n. 2, 1989, pp. 191-230.

PLATOFF JOHN, “*Non tardar amato bene*” completed – but not by Mozart, «Musical Times», CXXXII, 1991, pp. 557-560.

POWERS HAROLD S., «*La solita forma*» and «*The Uses of Convention*», in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani-Ricordi, 1987, pp. 74-109, anche in «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90; trad. it. “*La solita forma*” e “*l’uso delle convenzioni*”, in *Estetica e drammaturgia della “Traviata”*. Tre studi sul teatro d’opera di Verdi, a cura di Emanuele Ferrari, Milano, CUEM, 2001, pp. 11-66.

PRICE CURTIS - MILHOUS JUDITH - HUME ROBERT D., *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, vol. I (*The King’s Theatre, Haymarket 1778-1791*), Oxford, Clarendon Press, 1995.

RICE JOHN A., *Sense, Sensibility and Opera Seria: an Epistolary Debate*, «Studi Musicali», XV, 1986, pp. 101-138.

RICE JOHN A., *Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese*, in *I vicini di Mozart*, vol. I (*Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*) a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989, pp. 185-209.

ROBINSON MICHAEL F., *Two London Versions of the «Deserter»*, in *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*, Kassel, Bärenreiter, 1980, pp. 239-245; trad. it. *Due versioni londinesi del «Disertore»*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 243-254.

ROBINSON MICHAEL F., *Giovanni Paisiello: a thematic catalogue of his works*, vol. I (*Dramatic works*), Stuyvesant (NY), Pendragon, 1991.

ROCCATAGLIATI ALESSANDRO, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996 («Quaderni di Musica/Realtà», n. 37).

SALA DI FELICE ELENA, *Metastasio: Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983 («Il Settecento», n. 1), ora in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp.7-171.

SALA DI FELICE ELENA, *La retorica tra drammaturgia, teatro e pittura*, «Musica e storia», VII, n. 2, 1999, pp. 351-374, ora in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp. 421-446.

STROHM REINHARD, «Opera»: IV.2. *The 18th century. Social practice*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, vol. XVIII, London, Macmillan, 2001, p. 430.

Il teatro italiano nel Settecento, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988.

TORCELLAN GIAN FRANCO, «Benincasa, Bartolomeo» in *BENINCASA, Bartolomeo in "Dizionario Biografico"*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-benincasa_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-benincasa_(Dizionario-Biografico))>, da *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., vol. VIII, Roma, 1966.

TOSCANI CLAUDIO, *Soggetti romantici nell'opera italiana del periodo napoleonico (1796-1815)*, in *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, a cura di Guido Salvetti, Lucca, LIM, 1993 («Quaderni del corso di musicologia del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano», n. 1), pp. 13-70.

Tutte le opere di Pietro Metastasio, a cura di Bruno Brunelli, vol. IV (*Lettere*), Milano, Mondadori, 1954.

Tutti i libretti di Mozart, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990.

Tutti i libretti di Rossini, a cura di Marco Beghelli e Nicola Gallino, Milano, Garzanti, 1991.

ABSTRACT

Negli ultimi decenni è stato ormai appurato che la “solita forma” si sia sviluppata a partire dal rondò vocale tardo-settecentesco; tuttavia non sono state ancora pienamente chiarificate le modalità con cui quella sezione cinetica intermedia denominata “*tempo di mezzo*” abbia preso forma nel tardo XVIII secolo. L’obiettivo della presente ricerca è stato quello di descrivere i processi con cui tale dinamicizzazione drammatico-musicale sia penetrata all’interno del numero chiuso e, più in generale, quello di analizzare i meccanismi con cui si è consumato il graduale passaggio dall’aria settecentesca drammaticamente statica all’aria dinamica ottocentesca; a tal fine, sono stati esaminati circa 450 libretti e oltre 250 partiture manoscritte risalenti all’ultimo trentennio del Settecento. Sebbene le arie antecedenti l’avvento del rondò bipartito potessero contenere alcune drammatizzazioni interne – controcene, rivolgimenti – realizzate tramite alcuni espedienti mutuati dal linguaggio musicale comico, tali dinamicizzazioni venivano sempre inscritte in una struttura formale di tipo *circolare*, che prevedeva il ritorno alla situazione drammatico-musicale iniziale. La novità dirompente del rondò bipartito consiste in una conformazione dal carattere *vettoriale*, che contempla la modificazione della situazione affettiva nel corso del numero stesso, fornendo in tal modo la compiuta possibilità di una *potenziale* dinamicizzazione drammatica. Nel corso degli anni Ottanta il rondò vocale si fa collettore delle più disparate possibilità dinamiche, la più incisiva delle quali risulta essere l’inserzione di *pertichini* che drammatizzano il brano al proprio interno. A partire dall’ultimo decennio del secolo si assiste ad alcune sostanziali novità: non è più un *singolo* elemento a rendere dinamico il brano, ma *diversi* elementi che, insieme, concorrono a drammatizzazioni più complesse. Siffatte dinamicizzazioni – costituite da segnalazioni sonore, ingressi in scena, annunci, cori – non trovano la propria collocazione all’interno dei rondò, bensì in arie multipartite collocate nei principali punti di snodo del dramma, dando vita a movimenti cinetici *autonomi*, ovverosia i primi *tempi di mezzo*. Tali arie multipartite non possiedono la funzione drammaturgica, né la cornice scenica del rondò vocale, ma ne conserveranno la conformazione della stretta (cabaletta-ponte-cabaletta) e l’*escalation* agogica ed emozionale, nucleo di quella bipartizione musicale e affettiva che costituisce il cuore del melodramma ottocentesco.