

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI VISIVE E DELLA MUSICA

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI

CICLO XX

*Griselda e Atalia:
exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zeno*

Coordinatore: Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

Supervisore: Ch.mo Prof. Bruno Brizi

Dottorando: Marco Bizzarini

31 GENNAIO 2008

INDICE

Abstract (English text; testo italiano)

Abbreviazioni

Introduzione

PARTE PRIMA. GRISELDA

I.1 Variazioni sul tema: la leggenda di Griselda da Boccaccio a Zeno

Il modello del *Decameron*

L'interpretazione anagogica del Petrarca

Il ruolo di Jacopo Filippo Foresti

La Griselda di Saluzzo di Carlo Maria Maggi

Peculiarità del libretto di Zeno

I.2 La revisione testuale di Girolamo Gigli e le partiture di Albinoni, Sarro, Orlandini

La *Griselda* fiorentina del 1703 e le modifiche di Girolamo Gigli

Il contributo di Domenico Sarro e un conflitto d'attribuzione con Albinoni

Una nuova fonte musicale della *Griselda* di Albinoni

La virtù nel cimento (1717) di Giuseppe Maria Orlandini

Cronache pavese

Le riprese delle *Griselde* di Albinoni e Orlandini

I.3 Il rifacimento di Stanzani e Predieri (Bologna, 1711)

I.4 Nel rispetto del libretto originale: Antonio Pollaro (Venezia 1701), Antonio Bononcini (Milano, 1718), Francesco Conti (Vienna, 1725)

Le rappresentazioni con musica di Antonio Pollaro e Antonio M. Bononcini

L'edizione viennese con musica di Francesco Conti

I.5 *Griselda* in Arcadia: l'opera di Alessandro Scarlatti (Roma, 1721)

Diramazioni oltralpine: Londra e Monaco di Baviera

I.6 La *Griselda* di Goldoni e Vivaldi (Venezia, 1735)

L'adattamento di Goldoni e la tradizione librettistica

La collaborazione tra Vivaldi e Goldoni

PARTE SECONDA. ATALIA

II.1 S'intitola *Joaz*, si legge Atalia: le fonti di Zeno dalla Bibbia a Racine

Zeno e i tragici francesi

Athalie di Racine e *Joaz* di Zeno: un confronto

- II.2 La versione musicale di Caldara (Vienna, 1726) e l'interpretazione riformata di Benedetto Marcello (Venezia, 1727)

PARTE TERZA. TRA VIZI E VIRTU', TRA SACRO E PROFANO

- III.1 Griselda e Atalia: due eroine a confronto
- III.2 Nuove fonti per una rilettura del teatro musicale di Zeno

L'epistolario inedito di Apostolo Zeno
Il *Diario zeniano* di Marco Forcellini
Conclusioni

Appendice A: Documenti

Appendice B: Lettere inedite di Apostolo Zeno

Appendice C: Regesti di varianti

Appendice D: Prefazione alla tragedia *Athalie* di Racine

Appendice E: Musiche

Bibliografia

1. Musiche
2. Manoscritti
3. Libretti
4. Pubblicazioni

Abstract of the thesis

Griselda and Athalia: female models of virtues and vices in Apostolo Zeno's musical theatre.

This dissertation studies two successful libretti written by Apostolo Zeno (Venice 1668-1750) along with their musical reception: the opera *Griselda* (Venice, 1701) and the oratorio *Joaz* (Vienna, 1726). Both dramas have female protagonists: a virtuous one, *Griselda*, and a cruel one, *Athalia*. As Boccaccio tells in the concluding tale of his *Decameron*, *Griselda* was simply a poor peasant girl married to a great lord who proceeds to submit her to a series of trials in order to prove her obedience. This female character became in western literature a paragon of patience and a model of wifely submission. Contrasted with *Griselda*'s devotion is *Athalia*'s formidable ferocity and violence: she was an illegitimate queen in the Biblical story. For this argument, Zeno turned to Kings IV:11 and Chronicles II:22, but also skilfully reshaped Racine's masterly tragedy *Athalie*.

Both Zeno's *Griselda* and *Joaz* drew the attention of famous Italian composers of the early eighteenth century. *Griselda* was set by Albinoni, Predieri, Giovanni Maria Bononcini, Orlandini, Alessandro Scarlatti, Francesco Bartolomeo Conti, Vivaldi and many others; *Joaz* by Caldara and Benedetto Marcello.

This research has many aims. First of all, the textual revisions undergone by Zeno's *Griselda* deserve special study: six chapters investigate the surviving libretti and the musical scores from Albinoni (Florence, 1703) to Vivaldi (Venice, 1735). A systematic examination of libretti, scores, contemporary chronicles and documents allows to deny traditional authorships: for instance, of three arias so far ascribed to Albinoni's *Griselda*, only one is genuine, whereas the other two must be now attributed to Domenico Sarro. Moreover, the discovery of a libretto containing Zeno's text with manuscript alterations added in 1711 by the Bolognese poet Tommaso Stanzani sheds new light on the possible ways of rewriting a *dramma per musica*. For the first time, one can demonstrate that the changes introduced in 1703 by Girolamo Gigli exerted a deep influence on the tradition of this opera title, including the famous Goldoni's revision written for Vivaldi. On the contrary, Alessandro Scarlatti's *Griselda* (Rome, 1721) left aside Gigli's changes and influenced new versions of Zeno's libretto for opera productions in Munich and in London. As for the *Griselda* scores composed by Giovanni Maria Bononcini (Milan, 1718) and Francesco Bartolomeo Conti (Vienna, 1725), they are highly respectful towards Zeno's original text. However, it is striking indeed that Zeno himself, who used to be extremely severe against others' alterations of their dramas, have been influenced by the successful Gigli's revision in the autograph of his own personal re-writing for Vienna.

The oratorio *Joaz* does not present a so complex tradition from the musical side. In this case, it is more important to study and compare Zeno's literary sources. Racine's *Athalie* is often literally paraphrased, but the Venetian poet reveals a major closeness to the holy history and in the meantime he well considers the needs of music. Antonio Caldara's and Benedetto Marcello's scores are very different. An examination of these oratorios demonstrates that Marcello, possibly influenced by Antonio Conti, author of an early Italian version of Racine's *Athalie*, seems to be much closer to Zeno's Arcadian poetics than Caldara.

After discussing a comparison between the female characters *Griselda* and *Athalia*, the dissertation reconsiders Zeno's libretto reform in the light of his unpublished correspondence, so far neglected by musicological studies. Collected for the first time in Appendix B and discussed in the last chapter, these documents reveal Zeno's opinions about composers such as Albinoni, Porta, Orlandini, Carapella, Caldara, Fux, or about librettists

such as Noris, Silvani, Salvi, Frigimelica Roberti, Conti, Rolli, Stampiglia and Metastasio. Another valuable source is the manuscript diary written by Zeno's younger confidant Marco Forcellini, who vividly reports important thoughts of the poet and illuminating anecdotes as well. The resulting picture is very different from the one drawn by previous studies.

Key words

Main subjects:

Zeno, Apostolo; opera *Griselda*; oratorio *Joaz*.

Composers:

Albinoni, Tomaso; Bononcini, Antonio Maria; Bononcini, Giovanni; Caldara, Antonio; Carapella, Tommaso; Conti, Francesco Bartolomeo; Fux, Johann Joseph; Marcello, Benedetto; Orlandini, Giuseppe Maria; Pollarolo, Antonio; Porta, Giovanni; Predieri, Luca Antonio; Sarro, Domenico; Vivaldi, Antonio.

Poets:

Conti, Antonio; Forcellini, Marco; Gigli, Girolamo; Goldoni, Carlo; Gozzi, Gasparo; Metastasio, Pietro; Noris, Matteo; Rolli, Paolo; Salvi, Antonio; Silvani, Francesco; Stampiglia, Silvio; Stanzani, Tommaso.

Abstract della tesi

Griselda e Athalia: exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zeno

La presente dissertazione studia il testo e la recezione musicale di due libretti di Apostolo Zeno (Venezia 1668-1750): l'opera *Griselda* (Venezia, 1701) e l'oratorio *Joaz* (Vienna, 1726). Entrambi i drammi hanno come protagoniste due donne che si distinguono per straordinarie virtù nel caso di *Griselda*, o per eccezionale crudeltà nel caso di *Atalia*. Come narra Boccaccio nell'ultima novella del *Decameron*, *Griselda* è una povera ragazza di campagna maritata a un gran signore che la sottopone a una serie di terribili prove per verificare la sua obbedienza e fedeltà. Questo personaggio femminile è diventato nella letteratura occidentale un *exemplum* supremo di pazienza e di sottomissione coniugale. Alla devozione di *Griselda* si oppone l'eccezionale ferocia di *Atalia*, biblica regina usurpatrice del trono di Giuda. Per questo argomento Zeno si rivolse ai libri dei Re (4,11) e delle Cronache (2,22), tenendo però ben presente anche un capolavoro teatrale: la tragedia *Athalie* di Racine.

I due libretti *Griselda* e *Joaz* richiamarono l'attenzione di celebri compositori italiani del primo Settecento. *Griselda* fu intonata da Albinoni, Predieri, Giovanni Maria Bononcini, Orlandini, Alessandro Scarlatti, Francesco Bartolomeo Conti, Vivaldi e molti altri; *Joaz* da Caldara e Benedetto Marcello.

La presente ricerca ha molteplici obiettivi. Innanzi tutto, sono studiate le profonde alterazioni testuali subite dalla *Griselda* di Zeno: sei capitoli indagano i libretti e le partiture musicali superstiti da Albinoni (Firenze, 1703) a Vivaldi (Venezia, 1735). Uno studio sistematico di libretti, partiture, cronache e documenti dell'epoca permette di mettere in dubbio alcune attribuzioni tradizionali: per esempio, di tre arie finora ascritte alla *Griselda* di Albinoni, si dimostra che soltanto una è genuina, mentre le altre devono essere attribuite a Domenico Sarro. La scoperta di un libretto contenente il testo originale di Zeno con alterazioni manoscritte aggiunte dal poeta bolognese Tommaso Stanzani per la musica di Luca Antonio Predieri (Bologna 1711) getta nuova luce sull'officina dei revisori di libretti. Per la prima volta si può dimostrare che i mutamenti introdotti nel 1703 da Girolamo Gigli esercitarono una profonda influenza sulla tradizione di quest'opera fino a coinvolgere la ben nota revisione di Goldoni effettuata per Vivaldi. Al contrario, la *Griselda* di Alessandro Scarlatti (Roma, 1721) non tenne conto delle modifiche del Gigli, ma influenzò a sua volta le riscritture del libretto zeniano per le produzioni teatrali di Monaco di Baviera e di Londra. Le due *Griselde* composte da Giovanni Maria Bononcini (Milano, 1718) e Francesco Bartolomeo Conti (Vienna, 1725) sono molto rispettose del testo originale di Zeno. D'altra parte, sorprende il fatto che Zeno, di solito implacabile verso le alterazioni abusive dei suoi drammi, sia stato direttamente influenzato dalla fortunata revisione di Gigli nell'autografo della sua personale riscrittura di *Griselda* per l'allestimento viennese del 1725.

L'oratorio *Joaz* non presenta una tradizione così complessa dal punto di vista musicale. In questo caso è più importante studiare e confrontare le fonti letterarie di Zeno. L'*Athalie* di Racine è spesso parafrasata alla lettera, ma il poeta veneziano rivela una maggiore fedeltà al dettato biblico e nello stesso tempo tiene presenti le necessità della musica. Le due partiture di Antonio Caldara e di Benedetto Marcello sono profondamente diverse. Un esame di questi due pregevoli oratori dimostra che Marcello, forse influenzato da Antonio Conti, autore di una pionieristica versione italiana dell'*Athalie* di Racine, sembra maggiormente avvicinarsi alla poetica arcadica di Zeno.

Dopo un serrato confronto tra i personaggi femminili di *Griselda* e *Atalia*, la dissertazione propone una rilettura della riforma di Zeno alla luce della corrispondenza inedita del poeta, finora trascurata dagli studi musicologici. Raccolti per la prima volta nell'Appendice B e

discussi nell'ultimo capitolo, questi documenti epistolari rivelano opinioni di Zeno su compositori come Albinoni, Porta, Orlandini, Carapella, Caldara, Fux o su librettisti come Noris, Silvani, Salvi, Frigimelica Roberti, Conti, Rolli, Stampiglia e Metastasio. Un'altra preziosa fonte inedita è il diario manoscritto redatto dal giovane confidente di Zeno, Marco Forcellini, che riporta in modo assai vivido importanti pensieri del poeta e aneddoti illuminanti. Il quadro risultante è assai diverso da quello tracciato dai precedenti studi.

Parole-chiave

Soggetti principali:

Zeno, Apostolo; opera *Griselda*; oratorio *Joaz*.

Compositori:

Albinoni, Tomaso; Bononcini, Antonio Maria; Bononcini, Giovanni; Caldara, Antonio; Carapella, Tommaso; Conti, Francesco Bartolomeo; Fux, Johann Joseph; Marcello, Benedetto; Orlandini, Giuseppe Maria; Pollarolo, Antonio; Porta, Giovanni; Predieri, Luca Antonio; Sarro, Domenico; Vivaldi, Antonio.

Poeti:

Conti, Antonio; Forcellini, Marco; Gigli, Girolamo; Goldoni, Carlo; Gozzi, Gasparo; Metastasio, Pietro; Noris, Matteo; Rolli, Paolo; Salvi, Antonio; Silvani, Francesco; Stampiglia, Silvio; Stanzani, Tommaso.

Abbreviazioni

I	Lettere inedite di Apostolo Zeno (I-Fl, cod. Ashb. 1788)
L	Epistolario edito (ZENO 1785)
SL	Catalogo SARTORI 1990

Sigle RISM

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
D-Bsb	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-MEIr	Meiningen, Staatliche Museen, Abteilung Musikgeschichte
D-MÜs	Münster, Santini-Bibliothek im Bischöflichen Priesterseminar
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale de France
GB-Lbl	London, British Library
I-Bas	Bologna, Archivio di Stato
I-Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-Bu	Bologna, Biblioteca Universitaria
I-BRq	Brescia, Biblioteca Civica Queriniana
I-Fl	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
I-Fn	Firenze, Biblioteca Nazionale
I-Mb	Milano, Biblioteca Braidense
I-Mc	Milano, Biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Verdi»
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria
I-PAc	Parma, Biblioteca Palatina, sezione musicale (presso il Conservatorio)
I-Tn	Torino, Biblioteca Nazionale
I-Vas	Venezia, Archivio di Stato
I-Vgc	Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini
I-Vmc	Venezia, Biblioteca d'Arte del Civico Museo Correr
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
I-VEc	Verona, Biblioteca Civica

Introduzione

Due testi drammatici per musica di Apostolo Zeno (Venezia, 1668 - ivi, 1750), il dramma per musica *Griselda* (1701) e l'azione sacra *Joaz* (1726), mettono in scena due figure femminili opposte sulla scala morale: da una parte la virtuosa e paziente Griselda, celebrata nell'ultima novella del *Decameron*, dall'altra la spietata ed empia Atalia, personaggio biblico reso indimenticabile dall'omonima tragedia di Racine, principale modello letterario del *Joaz*. Non solo la scelta di questi due drammi offre un campione significativo dell'arte librettistica di Zeno alla luce di una notevolissima fortuna musicale che incrocia l'attività di compositori quali Albinoni, Alessandro Scarlatti, Vivaldi, Caldara e Benedetto Marcello, ma pure consente di avviare nuove riflessioni sulle interrelazioni fra opera e oratorio in area italiana e viennese nelle prime decadi del Settecento.

Molteplici e differenziati gli obiettivi della ricerca. In primo luogo si cercherà di rileggere la poesia drammatica di Zeno secondo una prospettiva complementare, e in certi casi innovativa, rispetto a quella offerta dagli studi attualmente disponibili.¹ Gli approfonditi contributi di Robert Freeman hanno severamente posto in discussione il ruolo di Apostolo Zeno quale presunto riformatore dell'opera del primo Settecento, ruolo che fu riconosciuto per la prima volta dal Crescimbeni e in seguito consacrato dal Metastasio: il presente studio tende a una posizione di maggior cautela, o quanto meno sorretta da una più ampia documentazione, comprendente fonti di fondamentale importanza sinora trascurate come il carteggio inedito conservato alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e il *Diario zeniano* redatto da Marco Forcellini negli ultimi anni di vita del poeta. Tale corpus documentario consente di portare alla luce nuove testimonianze e opinioni di Zeno su compositori come Albinoni, Porta, Orlandini, Caldara, Fux, oppure giudizi su altri librettisti e letterati del suo tempo, da Noris a Silvani, da Salvi a Frigimelica Roberti, da Conti a Rolli, da Stampiglia a Metastasio; risulterà arricchita anche la messe di osservazioni zeniane sulla messa in scena e sulla musica dei suoi drammi. Grande interesse presenta l'officina del letterato veneziano: il modo in cui Zeno elabora le fonti, il suo *labor limae*, quali aspetti di un modello mantenga oppure tralasci nei suoi drammi, come attui una personale sintesi di tradizioni reciprocamente lontane e d'interpretazioni talora opposte. Gli assunti teorici disseminati nel vasto epistolario, edito e inedito, così come le stringate dichiarazioni premesse ai libretti, divengono oggetto di uno studio non richiuso su se stesso ma costantemente riferito sia ai testi delle due opere prescelte, sia ai rispettivi contesti culturali.

Un secondo obiettivo, d'importanza fondamentale, riguarda il fenomeno delle revisioni - d'autore e non d'autore - cui i due drammi prescelti, al pari di molti altri nel Settecento, furono sottoposti. Soprattutto *Griselda*, opera di straordinaria fortuna e diffusione, fu oggetto di continui e profondi adattamenti per soddisfare il gusto e le esigenze di impresari, cantanti, compositori. Si esamineranno e si confronteranno una ventina di libretti pubblicati fra il 1701 e il 1735, cercando per la prima volta di definire uno 'stemma di derivazione', da cui risulterà con chiarezza quali fonti ebbero davanti agli occhi (ed eventualmente contaminarono) i poeti incaricati nei vari teatri di riadattare il testo di Zeno. Anche in questo caso, per quanto possibile, verrà fatta luce sull'officina dei numerosi poeti-revisori, spesso anonimi, ma altre volte identificabili per mezzo di documenti e fonti coeve. Si tratta di un campo d'indagine che può offrire risultati inattesi e sorprendenti, anche relativamente alla

¹ Fra gli scritti che si occupano in modo specifico del teatro musicale di Zeno si segnalano FEHR 1912; FREEMAN 1968; GALLARATI 1984; FREEMAN 1987; BELLINA - BRIZI 1987; DELLA SETA 1987; SALA DI FELICE 1990; VIALE FERRERO 1990; STROHM 1991; STROHM 1997; DUBOWY 2007.

genesi di opere molto studiate, come la *Griselda* rappresentata al teatro S. Samuele di Venezia nel 1735, frutto della collaborazione tra Vivaldi e Goldoni.

La pratica di far l'uovo nel nido altrui, ossia di rappezzare preesistenti libretti d'opera, venne aspramente stigmatizzata da Gasparo Gozzi nell'ampia introduzione alla raccolta completa delle *Poesie drammatiche* di Zeno:

Sempre fu un costume, e oggidì è cresciuto, bontà de' tempi, che mettendosi più volte i drammi d'un autore ne' teatri, per fare qualche varietà, accomodare i maestri di musica ed altre persone che in que' luoghi o dipingono o altri lavori fanno, ed hanno capricci e fantasie un mare, s'è preso uno spediente di porre le mani ne' lavori del Poeta, e quelli allungare, accorciare, cambiarvi personaggi, aggiungerne, levarne via, far nuove canzonette, intere, per metà; e chi sa e chi non sa rappiastra e malmena come può o come gli è concesso di poter fare dalla natura medesima della cosa: poiché posto che colui il quale questi ritocamenti o rappezzamenti fa, fosse persona di giudizio e di dottrina quanto si vuole eccellente, non potrebbe far sì che il buono originale non peggiorasse.²

Nelle stesse pagine il Gozzi introduce il terzo argomento preso in esame dal presente studio, quello che giustifica la scelta dei due personaggi femminili di *Griselda* e *Atalia*, ossia l'aspetto squisitamente morale del teatro zeniano, realizzato mediante l'esaltazione della virtù e la condanna del vizio:

E certamente, che quando un autore ha l'onore riportato di mescolare quello che fa vantaggio con quello che dà diletto, ha vinto il sommo punto nell'arte poetica; la qual cosa prima di lui era stata quasi da tutti ne' teatri da canto non curata, là dove la poesia aiutata e rinvigorita dal soccorso della sua dolcissima sorella [la musica], può tanto bene ad utilità degli uomini adoprarsi. Anzi se nessun componimento dee essere retamente accostumato e sano, ciò si conviene a quelli che debbono essere recitati in pubblico. Poemi, satire, e cosette da diletto sono lette da pochi o da molti, ma non da tutti; dove ne' teatri quanti abitatori sono in una città possono andare ad udire, e il mal costume condito dal canto e dalle altre tenerezze della scena, suono, danze, atteggiamenti, vestimenta, vezzi, trova l'animo per sé disposto e vi s'appicca come il foco alla cera. Sia testimonio che se mai canzonetta licenziosa quivi si canta o mala sentenza si dice, quelle ciascheduno in mente si serba, e le ridice ad ogni occasione e le canta e a' suoi casi le adatta. Chi dunque al popolo scrive, dovrebbe in ciò stare molto bene avvertito e pensare che siccome agli uomini agiati e gentili, e scuole e libri e scienze possono abbondare o almeno educazioni civili; al popolo, a cui tutt'altro manca, potrebb'essere maestro di costumi il teatro, e molto comodamente, poiché quel porre in atto le azioni umane, più s'avvicina all'esempio ch'è il più vivo insegnamento degli altri tutti. Per la qual cosa erra grandemente ciascun poeta se dolcemente tratta i difetti dell'uomo, sì che l'uditore s'innamori di quelli: e chiunque in lavorare opere poetiche s'affatica, quello ch'è buono nella natura ci dee far piacere, non ciò ch'è reo; né questo dipingerci in guisa che in cambio di farcelo abborrire, ce ne svegli più focosamente la brama.³

Il tema del teatro musicale, inteso non solo come mera forma di divertimento ma anche come *magister vitae*, balza in primo piano soprattutto negli anni in cui Zeno ricoprì la carica di poeta cesareo alla corte imperiale di Vienna (1718-1729): «Per questo - annota Marco Forcellini nel *Diario zeniano* - l'Imperatore [Carlo VI] era solito dirgli che gli piacevano i suoi drammi, perché da essi imparava a vivere».⁴ E sull'importanza degli *exempla* morali nel teatro di Zeno, il padovano Giuseppe Salio, in Arcadia Evandro Edesimo, così scrisse in un interessante *pamphlet* del 1735 sul *Demofonte* di Metastasio:

² ZENO 1744, IV, p. X.

³ *Ibid.*, pp. VIII-IX.

⁴ I-FI, Ms. Ashburnham 1502, c. 4r.

Dicea Tullio che ogni verso d'Euripide parevagli un documento: possiamo dir lo stesso del nostro Zeno, il quale con sì vivi colori dipinge la virtù e il vizio che il nostro cuore da quella è rapito e questo odia con maravigliosi affetti. Non dirò già ogni verso, ma ogni parola significa infinitamente.⁵

Quarto ed ultimo punto: lo studio delle partiture giunte fino a noi risalenti al primo quarantennio del Settecento. Purtroppo, nel caso di *Griselda*, molti lavori musicali sono andati perduti. Per esempio, non possediamo neppure una nota della prima intonazione che il dramma ricevette nel 1701 da parte di Antonio Pollarolo per il teatro S. Cassiano di Venezia. Oppure, come nei casi delle opere di Albinoni e di Luca Antonio Predieri, i manoscritti musicali ci restituiscono solo una manciata di arie staccate, talvolta anche di problematica attribuzione. Solo uno sguardo panoramico sull'intera tradizione musicale del dramma può permettere di affrontare (e, nei casi più fortunati, di risolvere) problemi tanto intricati.

Una particolare attenzione sarà infine dedicata sia all'intertestualità musicale, soprattutto per quanto riguarda il riuso e il riadattamento di musiche precedenti, notoriamente massivo in un autore come Vivaldi, sia alla variantistica d'autore, spesso attestata da macrocorrezioni in partiture autografe. Accanto a opere da tempo accessibili in edizione moderna o in facsimile (*Griselda* di Antonio Bononcini, di Alessandro Scarlatti, di Vivaldi; *Joaz* di Caldara e di Benedetto Marcello), si esamineranno lavori trascurati, come la *Griselda* musicata da Francesco Conti nel 1725 per la corte imperiale di Vienna, composizione tanto più interessante in quanto rigorosamente fedele a una delle redazioni librettistiche autorizzate dallo stesso Zeno.

È possibile che il quadro dei temi appena prospettati dia l'impressione di un'eccessiva ampiezza, col pericolo di una trattazione inevitabilmente non esaustiva. Il rischio esiste, ma molte delle novità emerse nel corso della ricerca non sarebbero probabilmente mai venute alla luce affrontando un oggetto d'indagine più ristretto e tradizionalmente specialistico.

Diversi studiosi mi hanno messo gentilmente a disposizione copie di libretti, partiture e utili informazioni. Oltre al prof. Bruno Brizi dell'Università di Padova, che ha seguito il lavoro fin dal suo concepimento, m'è gradito ricordare Anna Laura Bellina, Alessandro Borin, Melania Bucciarelli, Paola Cirani, Marie Cornaz, Sergio Durante, Peter Ryom, Eleanor Selfridge-Field, Reinhard Strohm, Michael Talbot e l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi nella persona del suo direttore, maestro Francesco Fanna. A tutti giunga l'espressione dei miei più sentiti ringraziamenti.

⁵ SALIO 1735.

PARTE PRIMA. GRISELDA

I.1 Variazioni sul tema: la leggenda di Griselda da Boccaccio a Zeno

Apostolo Zeno aveva da poco varcato la soglia dei trent'anni quando decise di comporre un dramma per musica basato sulla celebre leggenda di Griselda.⁶ Intonato da Antonio Pollarolo, il dramma andò in scena per la prima volta nel 1701 al teatro S. Cassiano di Venezia;⁷ successivamente, con musiche di altri compositori, diventerà in assoluto uno dei titoli più ricorrenti nelle stagioni teatrali del primo Settecento.

L'attività librettistica del poeta aveva preso avvio nel 1696 con la rappresentazione de *Gl'inganni felici*, dramma serio ambientato nell'antica Grecia, rivestito dalle musiche di Carlo Francesco Pollarolo,⁸ padre di Antonio. In cinque anni si susseguirono diversi lavori, in gran parte proposti sulle scene veneziane: *Il Tirsi*, dramma pastorale (Venezia, S. Salvatore, autunno 1696, musiche di Lotti, Caldara e Ariosti), *Il Narciso*, pastorale per musica (teatro di corte di Anspach, Baviera, 1697, musica di Pistocchi), *I rivali generosi* (Venezia, S. Salvatore, 1697, musica di Vignati), *Eumene* (Venezia, S. Angelo, 1697/98, musica di Marc'Antonio Ziani), *Odoardo* (Venezia, S. Angelo, 1698, musica di Marc'Antonio Ziani), *Il Faramondo* (Venezia, S. Giovanni Grisostomo, 1699, musica di Carlo Francesco Pollarolo), *Lucio Vero* (Venezia, S. Giovanni Grisostomo, 1700, musica di Carlo Francesco Pollarolo), *Temistocle*, azione scenica (Vienna, 9 giugno 1701, musica di Marc'Antonio Ziani).⁹ *Griselda* si presenta dunque in ordine cronologico come il decimo componimento teatrale scritto dal letterato veneziano, all'epoca già rinomato sia come fondatore dell'Accademia degli Animosi (1691), colonia lagunare dell'Arcadia, sia come collaboratore di eruditi periodici, tra cui la «Galleria di Minerva».

Al pari di altri libretti zeniani, l'*editio princeps* della *Griselda* riporta dell'autore non il nome per esteso, ma soltanto l'inequivocabile sigla «A. Z.» con cui è sottoscritta l'epistola dedicatoria ad Antonio Ballarini, «ministro dell'Altezza Serenissima di Modena». La reverenza nei confronti di Rinaldo d'Este, duca di Modena, viene ulteriormente ribadita nella nota «A chi legge», in cui Zeno rende omaggio a Lodovico Antonio Muratori quale «degnissimo [...] sempre riverito e stimato» bibliotecario del sovrano.¹⁰ Sappiamo che proprio alla vigilia della composizione di *Griselda*, il rapporto del librettista col ducato estense si era notevolmente consolidato, come evidenzia il biografo ottocentesco Francesco Negri:

Correva l'anno 1700 ed il duca Rinaldo d'Este, divenuto poc'anzi padre di prole maschile, deliberò di celebrarne il battesimo con pompa non ordinaria. Scelse pertanto a padrino dell'Infante l'Imperatore Leopoldo (che a sostener le sue veci destinò Francesco Farnese, duca di Parma), e fece apprestare grandi spettacoli e sontuose feste per cinque consecutivi dì. Intra esse si volle che avesse

⁶ Per una visione d'insieme sulla fortuna di questo motivo letterario nel teatro musicale italiano si rinvia a BELLINA 1983.

⁷ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Cassiano l'anno MDCCI consacrata all'illustrissimo signore, il signor Antonio Ballarini, ministro dell'Altezza Serenissima di Modena*, Venezia, 1701 (SL 12515; esemplare consultato: I-Bc). D'ora in poi ci riferiremo a questo libretto con la sigla VE01; la sigla SL - come anticipato nella tavola delle abbreviazioni - precede il numero di scheda del catalogo dei libretti italiani a cura di Claudio Sartori.

⁸ Su *Gl'inganni felici*, la cui musica s'è conservata ed è accessibile in un'edizione in facsimile (nella serie *Italian Opera 1640-1770*, a cura di H.M. Brown, New York, Garland, 1977 ss., n. 16), cfr. l'approfondito commento in STROHM 1991, pp. 31-49.

⁹ L'elenco è riportato in FEHR 1912, pp. 131-133.

¹⁰ VE01, pp. 8-9.

luogo un'opera in musica ed un garosello nella piazza del palazzo ducale; né si seppe a chi meglio commettere la direzione di questi due spettacoli, quanto al Zeno.¹¹ [...] In tal occasione Apostolo soggiornò in Modena per ben quarantacinque giorni, mantenuto a spese pubbliche con ogni maniera di onore e di lautezza; ed allorquando se ne partì, ottenne larga remunerazione; anzi il Duca Rinaldo aveva in lui riposta tanta stima e tanto amore, che intendeva ad ogni patto di fermarlo al suo servizio coll'annuo stipendio di 120 doppie. Ma egli seppe per destro modo sottrarsene, e non a torto [...], senza perdere a un tratto la libertà ed essere costretto ad abbandonare e patria e famiglia.¹²

Lo stesso Negri accenna in breve all'attività librettistica di quegli anni e ci informa su come proseguirono i rapporti col duca di Modena:

Stando egli sempre immerso colla mente in sì faticosi lavori, servivagli quasi di svagamento e riposo l'andar tratto tratto dettando drammi. Il lungo esercizio avevagli fatto acquistare tal facilità e prontezza che uno d'essi costavagli quindici e talvolta anche dieci giorni di tempo, e non più. D'ordinario architettavali a casa e riserbavasi a vestirli di versi in campagna, villeggiando presso Conigliano colla famiglia del Trevisano e de' marchesi Suarez, ch'erano del Trevisano congiunti. Siccome il suo nome a Modena era già conosciuto e rispettato, così l'anno 1701 ebbe ordine dal Duca Rinaldo di comporre l'*Aminta*, che mandò MS alla corte perché si decidesse se fosse degno di comparir sulle scene; e benché favorevole avesse il voto (Lett. 54),¹³ pure non vi comparve, forse perché le mosse guerresche che allora turbavano Modena nol permisero.¹⁴

Nelle pagine introduttive del libretto della *Griselda*, come sempre in modo trasparente, Zeno rende note le fonti letterarie del suo dramma:

Non molto diversamente dal mio racconto, narrano i fatti di Griselda, primieramente il Boccaccio nell'ultima novella del suo *Decamerone*, il Petrarca ne' suoi opuscoli latini e Iacopofilippo Foresti da Bergamo nel suo *Supplimento alle Cronache*. Paolo Mazzi ed Ascanio Massimo ne formarono con tal nome due tragicommedie, la prima stampata in Finale nel 1620 e l'altra in Bologna nel 1630, siccome Lione Allacci nella sua *Dramaturgia* riferisce. Questo istesso soggetto fu trattato ancora felicemente dal signor Carlo Maria Maggi, dopo la di cui morte la pubblicò nell'anno 1700, con l'altre sue opere in cinque tomi raccolte, il mio eruditissimo sig. Lodovico Antonio Muratori [...].¹⁵

In testa all'elenco, com'è ovvio, compare il Boccaccio con la celebre novella decima nell'ultima giornata del *Decameron*. Segue il Petrarca del *De insigni obedientia et fide uxoria* che volge in latino la medesima materia narrativa. Opera meno nota è il *Supplementum Chronicarum* dello scrittore quattrocentesco Giacomo Filippo Foresti, di cui nel 1574 Francesco Sansovino curerà a Venezia una versione in volgare. Di Paolo Mazzi è pervenuta almeno una copia de *La Griselda del Boccaccio tragicommedia morale*, Bologna, Bartolomeo Cochi, 1620,¹⁶ mentre del coevo Ascanio Massimo di Saluzzo si conosce

¹¹ NEGRI 1816, p. 71. La biografia del Negri resta ancor oggi fondamentale, ma va integrata con FEHR 1912 e, soprattutto, DOOLEY 1991.

¹² *Ibid.*, p. 73.

¹³ In NEGRI 1816 si fa riferimento alla seconda edizione dell'epistolario zeniano in 6 volumi (ZENO 1785). La lettera in questione (ZENO 1785, I, pp. 106-108, L 54, a Lodovico Antonio Muratori a Modena, Venezia, 12 marzo 1701) attesta che a Modena, in luogo dell'*Aminta*, si decise di rappresentare nuovamente *I rivali generosi*.

¹⁴ NEGRI 1816, pp. 104-105.

¹⁵ VE01, p 8.

¹⁶ Si tratta di un'opuscolo di 96 pagine; un esemplare è conservato in I-MOe.

soltanto il cenno bibliografico incluso nella *Drammaturgia* dell'Allacci.¹⁷ Il fatto che Zeno citi espressamente quest'ultimo repertorio suggerisce una conoscenza solo vaga, indiretta e libresca di questi due lavori del Seicento.¹⁸ Al contrario, l'opera di Carlo Maria Maggi costituiva all'epoca del libretto una recente novità editoriale, oltre tutto avallata dal Muratori, e come tale presumibilmente gradita al Duca di Modena:¹⁹ vedremo in seguito quanto fu rilevante il suo influsso sulla *Griselda* del letterato veneziano.

Rispetto alle suddette fonti l'atteggiamento del librettista è ambivalente. Dapprima egli sembra in qualche modo prenderne le distanze in nome della libertà drammatica: «Per altra strada assai diversa da questi io mi son portato allo sviluppo della mia favola».²⁰ Ma poco più avanti, quasi contraddicendosi, egli mette in evidenza come la maggior parte degli snodi narrativi appartenga, di fatto, alla ricca tradizione narrativa, qui definita semplicemente col termine di «storia» (oggi la definiremmo, più propriamente, *fabula*):

Molte cose per entro vi troverete che non sono mia invenzione, ma della storia. È storia quell'andar di Costanza nella capanna di Griselda, a bella posta condottavi sotto pretesto di caccia dal re. È storia quel movimento del sangue e quel dibattimento del cuore che provarono la madre e la figlia nel vedersi la prima volta senza conoscersi. È storia la preghiera fatta da Costanza a Gualtiero, per ottenerne Griselda in sua serva. È storia finalmente la gran fermezza da questa dimostrata al marito ne' molti dispregi ch'egli le usò, finché intenerito dalle affettuose espressioni che gli fece del proprio amore, l'abbracciò lagrimando e le palesò qual fosse Costanza e l'oggetto della sua finta fierezza.²¹

Chi abbia un minimo di familiarità con l'ultima novella del *Decameron* troverà piuttosto sorprendenti, o quanto meno problematiche, queste dichiarazioni. Per fare un solo esempio, l'episodio dell'«andar di Costanza nella capanna di Griselda» sembrerebbe, sulla base del Boccaccio o del Petrarca, una pura invenzione dello Zeno. Ma vedremo che non è così.

Infine l'autore osserva:

Egli è in somma così copioso l'argomento che dalla storia mi viene somministrato, che posso dire non aver io in alcun de' miei drammi posto meno di mia invenzione; cosicché ne meriti appena per questa favola il titolo di poeta, se pur è vero che tale sia egli costituito dall'invenzione più che dal verso.²²

Questo passo è molto significativo poiché, se adottiamo la quadripartizione teorizzata da Cesare Segre nell'analisi del testo narrativo, il letterato veneziano prende coscienza di essere intervenuto quasi esclusivamente al livello del *discorso* (il «verso»), basandosi in larga parte su una *fabula* (l'«argomento») e su un *intreccio*, entrambi ricavati - così almeno parrebbe -

¹⁷ Nel 1701 Zeno faceva naturalmente riferimento alla prima edizione dell'opera: Lione Allacci, *Drammaturgia [...] divisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666. Va tuttavia osservato che nella seconda edizione (ALLACCI 1755), al cui lavoro di correzione e aggiornamento collaborò lo stesso Zeno, la *Griselda* del Mazzi, di cui stavolta si tace il nome dell'autore, viene fatta risalire al 1630, e quella del Massimo al 1680, anziché al 1666 come appariva nella prima *Drammaturgia* dell'Allacci. Forse Zeno non ebbe una conoscenza diretta di questi lavori, ma l'ipotesi andrebbe avvalorata da ulteriori studi.

¹⁸ Conforta questa tesi anche l'argomentazione esposta alla nota precedente.

¹⁹ C. M. Maggi, *La Griselda di Saluzzo, tragedia* edita per la prima volta nel terzo tomo delle *Rime varie di Carlo Maria Maggi sacre, morali, eroiche, raccolte da Lodovic'Antonio Muratori*, Milano, Giuseppe Malatesta, 1700, 4 tomi (esemplare consultato: I-Mb).

²⁰ VE01, p. 9.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, pp. 9-10.

da un più generico *modello narrativo*.²³ Solo un puntuale confronto fra il libretto e le diverse fonti letterarie consentirà di verificare in modo critico l'assunto.

Il modello del Decameron

Nell'esposizione dell'argomento che precede l'ultima novella, Boccaccio così riassume le vicende di Griselda:

Il marchese di Saluzzo [Gualtieri], da' prieghi de' suoi uomini costretto di pigliar moglie, per prenderla a suo modo piglia una figliuola [Griselda] di un villano [Giannùcole], della quale ha due figliuoli, li quali le fa veduto di uccidergli. Poi, mostrando lei essergli rincresciuta e avere altra moglie presa, a casa faccendosi ritornare la propria figliuola come se sua moglie fosse, lei [Griselda] avendo in camicia cacciata e ad ogni cosa trovandola paziente, più cara che mai in casa tornatalasi, i suoi figlioli grandi le mostra, e come marchesana l'onora e fa onorare.²⁴

Nel *Decameron* agiscono sei personaggi: 1) Gualtieri, marchese di Saluzzo; 2) Griselda, sua moglie; 3) Giannùcole, padre di Griselda; 4) una figlia di Gualtieri e Griselda, di cui viene taciuto il nome; 5) un figlio maschio dei medesimi, di cui pure è taciuto il nome; 6) il conte di Panago, bolognese, la cui moglie, imparentata con Gualtieri, aveva ricevuto l'incarico di allevare segretamente i due figli del marchese, creduti morti da Griselda.

Lasciamo ora la parola ad Apostolo Zeno per una sintesi del suo dramma:

GUALTIERO (da me intitolato nel drama re di Sicilia per maggior nobiltà della scena, tuttoché nella storia altro egli non fosse che marchese di Saluzzo), invaghitosi d'una semplice contadina per nome GRISELDA, da lui veduta più volte nell'occasione della caccia, la prese in moglie, non potendo altrimenti espugnar la virtù di Griselda, né soddisfare al suo amore. Un sì disugual matrimonio diede a' popoli occasione di mormorarne, e dopo la nascita d'una fanciulla, primo frutto di queste nozze, sarebbero passati a qualche sollevazione se il Re non l'avesse ripressa, facendo credere di aver fatta morire la figlia, da me chiamata COSTANZA, e di nascosto inviandola ad un Principe suo amico, che nel mio drama è CORRADO principe di Puglia, perché la educasse segretamente. Era già arrivata all'età di 15 anni Costanza, senzaché ella ed altri, fuor di Gualtierio e Corrado, sapesse la vera condizione della sua nascita, che tuttavolta Corrado pubblicamente diceva non esser men che reale. Aveva questi un fratel minore, per nome ROBERTO, che allevato assieme con la Principessa l'aveva principiata ad amare, tostoché fu capace il suo cuore d'una passione sì delicata, e non solo codesto suo amore da Costanza fu corrisposto, ma da Corrado ancora approvato.

In questo mentre nacque un altro fanciullo [EVERARDO] a Griselda; e tornando allora i popoli ad una nuova sollevazione, istigati da OTONE, nobilissimo cavaliere del regno ch'era amante della regina, Gualtierio volle por fine a tali disordini con la finzione di ripudiare Griselda e di ritrovarsi altra sposa. Usò egli questo artificio perché conoscendo pienamente la virtù della moglie voleva ch'ella ne desse pubblica pruova, e che quindi i sudditi conoscessero quanto ella meritasse quel grado che più era nobilitato per lei dalla grandezza dell'animo, che oscurato dalla viltà della nascita. Tanto fece; scrisse a Corrado che gli conducesse Costanza in qualità di sua moglie; intimò a Griselda il ripudio; la rimandò alle sue selve ed ella sofferse il tutto con una fermezza più che donnesca. I finti rigori di Gualtierio e le vere persecuzioni di Otone che in tali disgrazie di Griselda si va adulando di poterla ottenere per moglie, fanno tutto l'intreccio della mia favola, con quegli avvenimenti che per entro vi si ravvisano.²⁵

²³ Su tale quadripartizione cfr. SEGRE 1974, pp. 14 e sgg.

²⁴ Questa e le seguenti citazioni dal *Decameron* sono tratte da BOCCACCIO 1952, pp. 745-756.

²⁵ VE01, pp. 11-13.

Rispetto al *Decameron*, i due protagonisti della vicenda, Gualtieri e Griselda, rimangono perfettamente riconoscibili, a parte la trasformazione del marchese di Saluzzo in re di Sicilia. Il conte bolognese di Panago diviene Corrado, principe di Puglia, mentre i due figli di Gualtieri e Griselda assumono rispettivamente i nomi di Costanza e Everardo. Zeno, tuttavia, elimina completamente la figura di Giannùcole, padre di Griselda, aggiungendo due nuovi personaggi che avranno un ruolo decisivo nella vicenda: Roberto e Otone. Il primo, fratello minore di Corrado, ama Costanza, e introduce nel dramma l'elemento di una nuova coppia, indispensabile per sviluppare episodi secondari o paralleli. Quanto al personaggio negativo di Otone, cavaliere siciliano vanamente innamorato di Griselda, egli diventa il vero motore del dramma, causa principale di tutti gli affanni che investono le altre *dramatis personae*.

Un ruolo di comprimario è affidato a Elpino, definito nell'*editio princeps* del libretto «servo faceto di corte». Sarà pure una figura faceta, ma proprio questo personaggio, nella scena II 6, comunicherà alla povera Griselda d'aver ricevuto l'ordine di abbandonare il figlioletto Everardo in pasto alle fiere. Si ravvisa qui una precisa reminiscenza da Boccaccio, quando un non precisato «famigliare» di Gualtieri dice all'eroina:

- Madonna, se io non voglio morire, a me conviene far quello che il mio signor mi comanda. Egli m'ha comandato che io prenda questa vostra figliuola e ch'io... - e non disse più.

La donna, udendo le parole e vedendo il viso del famigliare, e delle parole dette ricordandosi, comprese che a costui fosse imposto che egli l'uccidesse; per che prestamente presala della culla e baciatala e benedettala, come che gran noia nel cuor sentisse, senza mutar viso in braccio la pose al famigliare e dissegli:

- Te': fa' compiutamente quello che il tuo e mio signore t'ha imposto; ma non la lasciar per modo che le bestie e gli uccelli la divorino, salvo se egli nol ti comandasse. -

Direttamente da questo passo deriva la situazione descritta nel libretto, anche se ora al posto della figlia si parla del bimbo e la remota eventualità che la vittima sia divorata dalle belve diviene una concreta minaccia:

ELPINO	O Griselda, Griselda.
GRISELDA	Qual voce? Elpin...
ELPINO	T'arresta.
	Mira qual don ti reco.
GRISELDA	O figlio! O dono! (<i>Veduto Everardo, li corre incontro.</i>)
ELPINO	Di crudo impero esecutor io sono.
GRISELDA	Aimè.
ELPINO	Dove più folti sparge il bosco gli orrori mi s'impone che in cibo lasci esposto a le fiere il tuo Everardo.

Sul residuo grado di comicità di Elpino c'è poco da dire. Esso si limita probabilmente ad un'unica battuta al termine del recitativo della scena I 3, quando il servo assiste al ripudio di Griselda e commenta seccamente, con l'indifferenza tipica di un personaggio della commedia dell'arte: «Se ti lascia Gualtier, ti lascio anch'io». Ma sullo scarso gradimento incontrato da Elpino nei vari adattamenti cui sarà sottoposto il libretto originale torneremo più avanti.

L'inserimento di Otone determina un drastico cambio di prospettiva sulla valutazione morale di Gualtierio. Nel dramma di Zeno viene più volte ribadito che proprio le

macchinazioni di Otone, autentico ‘cavaliere nero’ suscitatore di discordia, determinano nella decisione di mettere in scena il dolorosissimo ripudio di Griselda. Gualtiero è intimamente lacerato dai suoi doveri di sovrano e dall'amore per la moglie. Il suo sadismo apparentemente disumano corrisponde in realtà a una straordinaria e totale fiducia in Griselda; la sua condotta non è crudelmente capricciosa, ma indotta da responsabilità di buon governo. Dietro la maschera di un'impassibile crudeltà il sovrano soffre nell'intimo e riesce, nonostante tutto, a dar prova d'un sublime amore coniugale. Resta incerto se con questo meccanismo di razionalistica orologeria, così minuziosamente calcolato dallo Zeno, il soggetto non acquisti un sovrappiù d'inverosimiglianza.

In Boccaccio, il marchese di Saluzzo viene tratteggiato in termini assai meno lusinghieri. Il narratore dell'ultima novella, Dioneo, afferma di voler raccontare non una «cosa magnifica», bensì una «matta bestialità», che tale resta anche se fortunatamente coronata dal lieto fine, ragion per cui lo stravagante esempio di Gualtieri non merita di essere seguito da nessuno.²⁶ Mentre Zeno offre una giustificazione al personaggio, immaginando che sudditi e vassalli (ad arte istigati da Otone) siano realmente scontenti del matrimonio disuguale, Boccaccio attribuisce unicamente al capriccio di Gualtieri il proposito di mettere tanto crudelmente alla prova la pazienza di Griselda. Nel *Decameron*, infatti, il malcontento popolare è solo un fittizio argomento, ideato dallo stesso marchese, allo scopo d'infliggere continui supplizi alla sventurata moglie,²⁷ là dove capita invece che proprio i sudditi biasimino con fermezza il disumano comportamento del sovrano.²⁸

Al termine della novella la conclusione di Dioneo adombra tracce di una polemica sociale accuratamente rimossa nell'elaborazione di Zeno, evidentemente molto circospetto nel trattare materie alquanto delicate per la sensibilità dei regnanti del primo Settecento:

Che si potrà dir qui, se non che anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria?

Un altro episodio del tutto omesso nel libretto riguarda il sopruso feudale con cui Gualtieri, avendo deciso di sposare Griselda, obbliga la futura moglie a spogliarsi ignuda «in presenza di tutta la sua compagnia».

A confronto del modello, il Gualtiero di Zeno risulta dunque notevolmente umanizzato, soprattutto grazie alla tecnica teatrale degli ‘a parte’, vere e proprie soffiature, o «fughe di notizie», secondo una felice definizione di Cesare Segre,²⁹ che permettono agli spettatori di conoscere i pensieri più intimi dei personaggi. Alcuni cedimenti nel simulato rigore del principe si scorgono già nei dialoghi con Griselda del primo atto, là dove egli pensa fra sé «Alma, resisti» (I 2) oppure «Ceder mi converrà, se più l'ascolto». Al contrario, il culmine della più cruda impassibilità verrà raggiunto nel secondo atto, significativamente privo di pietosi ‘a parte’: in queste scene, che poi corrispondono alla maggiore complessità del nodo drammatico, si attua la più forte convergenza col Gualtieri del *Decameron*. Sarà poi il terzo e ultimo atto, anche con l'impiego di esplicite confessioni in appositi monologhi (III 1 e III

²⁶ «La quale [matta bestialità] io non consiglio alcun che segua, per ciò che gran peccato fu che a costui ben n'avvenisse».

²⁷ «Ma poco appresso, entratogli [a Gualtieri] un nuovo pensier nell'animo, cioè di voler con lunga esperienza e con cose intollerabili provare la pazienza di lei [Griselda], primieramente la punse con parole, mostrandosi turbato e dicendo che i suoi uomini pessimamente si contentavano di lei per la sua bassa condizione, e spezialmente poi che vedevano che ella portava figliuoli [...]».

²⁸ «I sudditi suoi, credendo che egli uccidere avesse fatti i figliuoli, il biasimavan forte e reputavano crudele uomo, e alla donna avevan grandissima compassione».

²⁹ Cfr. SEGRE 1984, p. 11.

4), a proclamare imperiosamente tutto l'amore di Gualtiero per la sua vera sposa, fino alla pubblica, commossa dichiarazione nella scena conclusiva.

Quanto a Griselda, il personaggio non subisce alcuna riduzione delle sue eroiche virtù. Il numero e la natura delle prove cui essa viene sottoposta dal marito rimangono sostanzialmente inalterati. All'avvenuto sacrificio della figlia accenna il primo dialogo tra Gualtiero e Griselda (I 2), cui compete la funzione di compendiare l'antefatto. Diversa e più sviluppata, rispetto a Boccaccio, la prova del figlioletto Everardo, che appare in più circostanze doppiamente minacciato, non solo dal sovrano genitore, ma anche dal nuovo personaggio di Otone. A questo punto Zeno mette ancor più a dura prova la fedeltà coniugale dell'eroina: ormai ripudiata dal marito, ridotta in miseria, costretta a vivere in un'umile capanna, se Griselda accettasse la proposta amorosa di Otone, non solo salverebbe il bambino dalla morte ma riacquisterebbe pure un'elevata posizione sociale. Naturalmente ella rifiuta, proprio come un santo si opporrebbe alle tentazioni del demonio.

Sembra infine appartenere al solo libretto dello Zeno, senza alcun debito boccacciano, la complessa dinamica degli affetti che riguardano il rapporto della protagonista con la ritrovata figlia Costanza.

L'interpretazione anagogica del Petrarca

Nel XVII libro delle *Epistole senili* Petrarca inserì una personale riscrittura in lingua latina della novella di Griselda, significativamente intitolata *De insigni obedientia et fide uxoria*. Non si trattava di una pura traduzione servile poiché nella lettera al Boccaccio che precede lo scritto (primavera 1373) Petrarca si richiamò esplicitamente a un'esortazione dell'*Ars poetica* di Orazio: «nec verbum verbo curabis reddere fidus / interpret» («non ti preoccuperai di rendere il testo parola per parola, da semplice traduttore»). Così - scriveva il grande poeta - «historiam tuam meis verbis explicui, immo alicubi aut paucis in ipsa narratione mutatis verbis aut additis; quod te non ferente modo sed favente fieri credidi» («Ho riscritto la tua novella con parole mie e qua e là ho anche cambiato il testo e ho aggiunto sequenze nuove inventate da me: son convinto che tu non ti opporrai, anzi sarai pienamente d'accordo»).³⁰ È significativo che in tutta l'opera del Petrarca non si trovino altri esempi di novelle, né di traduzioni.

Oltre al corpus delle *Senili*, sono più di duecento gli antichi codici che trasmettono la sola versione della *Griselda* latina, alla quale oggi gli storici della letteratura riconoscono una straordinaria diffusione intertestuale, perfino superiore a quella del modello boccacciano: non per caso, è soprattutto al Petrarca che guardarono gli autori di novelle latine del Quattrocento italiano, sia nel filone delle riscritture (Antonio Loschi, Leonardo Bruni) sia in quello delle opere originali (Enea Silvio Piccolomini), mentre in altre contrade europee fioriranno precocemente i rifacimenti tardo-trecenteschi dell'inglese Geoffrey Chaucer (*Canterbury Tales*), del catalano Bernat Metge o del francese Philippe de Mézières (*Miroir des dames mariées, c'est assavoir de la merveilleuse patience et bonté de Griseldis, marquise de Saluce*).³¹

Gabriella Albanese ha efficacemente messo in luce i tratti distintivi della versione petrarchesca. Il nuovo titolo *De insigni obedientia et fide uxoria* sembra ricalcato direttamente da Agostino, nel cui trattato *De civitate Dei* compare il capitolo *De obedientia et fide Abrahæ*. Così facendo, Petrarca si preoccupa di inserire l'eroina boccacciana non solo nella tradizione degli *exempla*, ma anche in quella delle allegorie spirituali. Si legga,

³⁰ Il passo petrarchesco (*Sen. XVII 3*) è citato in ALBANESE 1998, p. 7.

³¹ Per tutti questi aspetti, cfr. ALBANESE 1998, *passim*.

infatti, quanto l'autore del *Canzoniere* scrive al Boccaccio nella lettera precedentemente citata:

Ho voluto riscrivere questa novella con diverso stile per esortare non tanto le donne moderne a seguire l'esempio della pazienza di questa moglie d'altri tempi, oggi forse ormai irripetibile, quanto piuttosto tutti coloro che la leggeranno a tentare di emulare almeno la fermezza di questa donna, perché abbiano la forza di dare al nostro Dio le prove che ella seppe dare a suo marito. Quel Dio che, sebbene non sia, come dice l'apostolo Giacomo, un tentatore di mali e non tenti nessuno, tuttavia ci mette alla prova e permette che molte e gravi sventure, flagellandosi spesso, ci esercitino sulla via della fede, non certo perché egli abbia bisogno di conoscere la qualità della nostra anima, a lui ben nota ancor prima della nostra creazione, quanto piuttosto per rendere consapevoli noi stessi della nostra fragilità con prove per noi chiare e familiari.³² Ed io mi sento di ascrivere nel novero degli uomini di salda fede chiunque dimostri di saper sopportare per il suo Dio senza lamentarsi le prove che questa umile donnetta di campagna [«muliercula rusticana»] sopportò per il suo sposo mortale.³³

Ecco allora che Petrarca, sostituendo il disorientante commento finale di Dioneo che evidenziava solo l'*exemplum* negativo della «matta bestialità» di Gualtieri, presenta ora la novella «non tanto (o non soltanto) come *speculum* della buona moglie, quanto soprattutto come figura dell'anima umana messa alla prova da Dio, secondo quella categoria teologica della *probatio fidei* o *tentatio Dei* che traeva direttamente dai testi degli esegeti cristiani».³⁴ In questa prospettiva squisitamente anagogica, il modello narrativo sotteso alla novella del Boccaccio sembra avvicinarsi a quello di numerosi passi delle Scritture, tanto che la stessa Griselda, da semplice *muliercula rusticana*, venne elevata a 'figura' di Abramo e di Giobbe, dunque sommo *exemplum* di obbedienza, di fede e di pazienza, «segnale della *institutio* del buon cristiano nel suo rapporto con Dio, sulla base dell'insegnamento biblico».³⁵

Che tutto ciò potesse essere trasferito anche su un piano rappresentativo, trova sorprendente conferma in una *Rappresentazione di Griselda* del tardo Trecento fiorentino, «iscrivibile in quel particolare gruppo di sacre rappresentazioni definite da D'Ancona 'profane' o di 'false sante', che attesta una lettura della *patientia* eroica della Griselda petrarchesca come figura del *Christus patiens*».³⁶

Passando dalla «iuvenilis lascivia» del *Decameron* alla «senilis gravitas» del rifacimento, i personaggi della novella latina assumono profili notevolmente più gentili, se non inclini all'ascetismo. Lo stesso Gualtieri, il cui comportamento appariva in Boccaccio incomprensibile e crudelmente capriccioso, diviene non solo provvidenziale strumento della *tentatio Dei*, ma anche conscio dispensatore di sincera *pietas* coniugale. A sua volta la protagonista, di cui si celebra l'animo virile, acquista un maggior grado di nobiltà e verecondia, con la conseguente eliminazione della scena in cui il dispotico e feudale Gualtieri faceva spogliare completamente ignuda la povera plebea, dinanzi al freddo sguardo di tutti.

L'elevata interpretazione petrarchesca non si rivela del tutto priva d'influenza sul dramma di Apostolo Zeno, come attestano la già rilevata maggiore umanità di Gualtierio, l'assenza di qualsivoglia polemica sociale e la mancata denuncia della «matta bestialità» del sovrano. Inoltre si potrebbe anche riconoscere, come ha fatto Reinhard Strohm,³⁷ un'eco del racconto

³² Petrarca si riferisce qui alla *Lettera di Giacomo*, I 12-15.

³³ Passo citato in Albanese 1998, p. 23.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁶ *Ibid.*, p. 24.

³⁷ STROHM 1991, p. 80.

della tentazione di Cristo, tanto caro ai drammi sacri barocchi, nei rapidi scambi di battute (scena I 5) con «triplice crescendo» fra la virtuosissima Griselda e il diabolico Ottone:

GRISELDA Che perdo?
OTTONE Regno.
GRISELDA Che mio non era.
OTTONE Grandezze.
GRISELDA Oggetto vile.
OTTONE Sposo.
GRISELDA Che meco resta
 lontano ancor, nell'alma mia scolpito.

Il ruolo di Jacopo Filippo Foresti

Ma più che dal testo delle *Epistole senili* - che Zeno, nel suo elenco di fonti, chiama genericamente «opuscoli latini» - il librettista pare rifarsi in modo diretto a un testo successivo: il *Supplementum chronicarum* dello storico agostiniano Jacopo Filippo Foresti da Bergamo (1434-1520). E più che sull'*editio princeps* bresciana del 1485, è possibile ch'egli abbia presa in esame la versione cinquecentesca in volgare, agevolmente reperibile nella Venezia del tempo: *Sopplimento delle croniche uniuersali del mondo di F. Iacopo Filippo da Bergamo, tradotto nuouamente da m. Francesco Sansovino, nel quale si contengono tutte le elettioni de' pontefici, degli imperatori... del principio della creation del mondo fino al presente anno 1574* (Venezia, Francesco Sansovino, 1574, 2 voll.).³⁸ La «Historia di Griselda et Gualtieri, marchese di Saluzzo» vi compare in forma di riassunto nel «libro duodecimo» (I, p. 386): fra l'altro, in testa a queste pagine, è riportato il nome dell'imperatore Ottone, vissuto nel X secolo, ed è possibile che proprio da questo libro, anche solo a livello inconsapevole, Zeno sia stato indotto a scegliere quel nome per il personaggio meno virtuoso del dramma.

In modo significativo Foresti cita il solo Petrarca (anziché Boccaccio) come fonte della narrazione e nel suo rapido compendio non aggiunge alla vicenda alcun particolare degno di nota. Tuttavia la conclusione di questo scrittore riconduce la profonda interpretazione anagogica petrarchesca a un orizzonte più mondano e banale:

Questa historia ho voluto qui scrivere per essemplio di tutte le donne, accioché coi lor perversi mariti et in ogni altra loro adversità qualche volta sapessero conservar la patientia, esser magnanime et ogni affanno superar con la grandezza dell'animo. Ma in che tempo fosse questa historia non ho potuto trovare.

Vale la pena di evidenziare quest'ultimo aspetto perché anche il libretto di Zeno, a parte il ricorso ad archetipi retorici come quello poc'anzi evidenziato riconducibile al racconto evangelico della tentazione di Cristo, non pare cogliere l'invito del Petrarca ad una lettura della novella in chiave allegorica e spirituale, o per lo meno non offre elementi espliciti al riguardo.

³⁸ Esemplare consultato: I-BRq.

Tra le fonti secentesche elencate da Zeno, *La Griselda di Saluzzo* di Carlo Maria Maggi³⁹ rivela numerosi punti di contatto col dramma per musica. Finora solo Donald Jay Grout, nel suo studio comparativo fra il testo originale e il libretto adattato per la musica di Alessandro Scarlatti, ha brevemente esaminato questa tragedia in versi: «Il lavoro di Maggi - egli osserva - è una successione di complicati intrighi, di incredibili equivoci, di situazioni d'orrore, di crude emozioni e di ogni sorta di deliberati effetti teatrali. In realtà è una deformazione, sostanzialmente, della leggenda di Griselda, caratteristico esempio di ciò che è inteso oggidì col termine 'barocco' nel senso più deteriore del termine».⁴⁰ A tal punto negativa è la valutazione del testo che lo studioso si domanda se Zeno, quando scrisse che Maggi sviluppò felicemente il soggetto, intendesse «manifestare una lode o un fine sarcasmo».⁴¹ A prescindere dal fatto che un'ironia così forte sarebbe fuori luogo nella presentazione di un dramma eroico, il confronto fra i due testi mostra sorprendenti analogie nell'intreccio e perfino nella versificazione. Zeno, inoltre, s'impegnerà a diffondere qualche anno più tardi i volumi del *Giudizio sopra le poesie di Carlo Maria Maggi* di Scipione Maffei.⁴²

Muratori, nel pubblicare la tragedia del Maggi, rivela che si trattava di un'opera giovanile, composta in «non più d'otto giorni» e recitata con successo da alcune dame e cavalieri. L'autore stesso aveva stima di tale componimento, pur ritenendolo «imperfetto» e indegno d'essere consegnato alle stampe. Solo il primo atto ricevette dal poeta adeguati correttivi.⁴³

La tragedia si articola in tre atti ed è scritta in versi sciolti. Pur essendo destinata alla recitazione, include pure sporadiche ariette in ottonari (con occasionale inserzione di quaternari) affidate alla protagonista, di cui troviamo un esempio verso la fine del primo atto:

Sarà gloria al mio martire
sofferir senza speranza.
Perché è sol vera costanza
sofferir per sofferire.

Nell'*Argomento* della tragedia, Maggi cita il solo Boccaccio tra le fonti;⁴⁴ l'intreccio è comunque sviluppato con grande libertà:

Gualtieri, uno degli antichi marchesi di Saluzzo, si prende in moglie una Griselda, povera abitatrice d'una sua villa, e poi prende a provare la sua sofferenza con asprissimi trattamenti. Natagli adunque di costei una figliuola, che si chiamò Giannetta, manda un manigoldo, il quale fa veduta alla madre di dover uccidere la bambina per commissione del suo signore. Consegnata Giannetta con eroica moderazione di Griselda, il marchese la manda segretamente a Bologna ad un Ricciardo de' conti di Panago, il quale la fa nodrire per sua figliuola. Trattanto viene alla corte di Saluzzo un Ridolfo d'Arezzo con Violante sua sorella, della quale si serve il marchese per provar la moglie anco al paragone della sua gelosia. Ridolfo venuto grande nella grazia del marchese, sentiti gli amori della sorella, e credendo veramente che quei dispregi di Griselda procedessero dal fastidio e

³⁹ MAGGI 1700 (esemplare consultato: I-Mb).

⁴⁰ GROUT 1968, p. 211.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cfr. DOOLEY 1990, p. 39.

⁴³ MAGGI 1700, p. 345, «A' lettori amorevoli».

⁴⁴ *Ibid.*, p. 347: «L'antica storia di Griselda marchesa di Saluzzo fu posta dal Boccaccio nell'ultima novella; ed in questa favola è rassettata come segue [...]».

dispetto di Gualtieri, si mette in cuore di fermar la sua potenza col parentado del suo signore. Finge Gualtieri di porgervi orecchio, e dando voce aver il Papa con lui dispensato nel primo matrimonio, rimanda Griselda povera come prima alla villa paterna, avendo frattanto mandato Ugone suo parente, emulo di Ridolfo ed amante rifiutato di Violante, a Bologna a prender Giannetta, e ordinato di far credere ch'essa si conducesse a Gualtieri per nuova sposa.

Era stata educata Giannetta con nome di Matilde, figlia del conte di Panago, e tale credendola se n'era invaghito Guido figlio d'Ansaldo, conte di Montefeltro. Questi sentito che la sua amata andava moglie al marchese di Saluzzo, viene sconosciuto a questa corte e con sue arti vi si acconta per coppia di Gualtieri. Ciò si rappresenta per narrazione. E qui incomincia l'azione.⁴⁵

Rispetto al *Decameron* sono aggiunti nuovi personaggi che poi, con opportune trasformazioni e diversi nomi, ritroveremo quasi tutti nel libretto di Zeno, come mostra la seguente tabella:

Maggi	Zeno
GUALTIERI	GUALTIERI
GRISELDA	GRISELDA
GIANNETTA, figliuola di Gualtieri e di Griselda sotto nome di Matilde, figliuola del conte di Panago	COSTANZA
GUIDO, sotto nome di Tancredi	ROBERTO
RIDOLFO d'Arezzo, privato del marchese	OTONE
VIOLANTE (sorella di Ridolfo)	-
NELLO, sicario di Ridolfo	ELPINO
UGONE, parente di Gualtieri	[CORRADO]
GIANNOLE, padre di Griselda	-
-	EVERARDO

La maggior novità introdotta da Maggi riguarda il ruolo negativo dei due intriganti, Ridolfo e Violante, che congiurano ai danni di Griselda e dello stesso Gualtieri. Nel libretto di Zeno i due personaggi confluiscono nell'unico ruolo di Ottone, col mantenimento di una funzione sostanzialmente analoga, anche se nella tragedia secentesca Ridolfo non rivolge affatto profferte amorose a Griselda; di conseguenza le concitate scene del dramma per musica tra la protagonista e Otone risultano quelle maggiormente svincolate dal modello. Un'altra importante differenza consiste nel fatto che Ridolfo e Violante cercano di approfittare del ripudio di Griselda ma non ne sono la causa, come invece avverrà nel caso di Otone. In Maggi, sotto questo aspetto più fedele al *Decameron* e meno vicino al Petrarca, il comportamento di Gualtieri rimane imperscrutabile: egli «prende a provare la sofferenza [della moglie] con asprissimi trattamenti»⁴⁶ senza una chiara motivazione. Sia nella tragedia, sia nel libretto, in ogni caso, il sovrano si accorge per tempo delle macchinazioni dei perfidi e adotta le necessarie contromisure.

Zeno accoglie da Maggi anche la presenza della seconda coppia amorosa, fondamentale per lo sviluppo di intrecci secondari: il contrastato e sofferto idillio tra Giannetta (*alias* Matilde) e Guido (*alias* Tancredi) - si veda per esempio la scena I 9 che chiude il primo atto - richiama da vicino quello fra Costanza e Roberto, quando quest'ultimo apprende che l'amata convolerà a nozze con Gualtieri. In entrambi i casi, rispetto alla novella del Boccaccio, il personaggio amoroso maschile viene aggiunto di sana pianta. Maggi, in ogni caso, fa maggiormente interagire il suo Guido/Tancredi con la protagonista Griselda: è lui,

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

per esempio, che le annuncia la sconcertante notizia delle imminenti nozze di Gualtieri con Matilde/Giannetta. Da questo punto di vista, la tragedia secentesca presenta una più coesa interrelazione drammatica fra i personaggi, mentre Zeno non fa altro che allinearsi alle più diffuse convenzioni del teatro musicale, senza dare troppo risalto a un carattere tutto sommato secondario e complementare come quello di Roberto.

Ma probabilmente il debito maggiore del drammaturgo veneziano nei confronti del Maggi consiste nelle commoventi scene del primo incontro di Griselda con la propria figlia, non ancora riconosciuta come tale e destinata alle nozze con Gualtieri. Si confrontino le scene I 9 della tragedia con le scene II 10, II 11 e II 15 del libretto:

Maggi (I 9)

GIANNETTA Signor [...]
fa' che dal fianco mio non s'allontani
la mia dolce Griselda infin ch'io viva.
Affetto non inteso
ma improvviso e possente a lei mi stringe.

Zeno (II 15)

COSTANZA Compisci, o sire, il tuo favor. Ritolta
a le selve Griselda
mi accompagni a la reggia.

Zeno (II 10)

COSTANZA Volto ha gentil! Sento in mirarla un forte
movimento de l'alma. Entro le vene
s'agita il sangue, il cor mi balza in petto.

Zeno (II 11)

COSTANZA Sia vile; oscura sia; con forza ignota
un amor non inteso a lei mi strigne.

Alla luce di questo confronto si comprende meglio il significato delle parole di Zeno nell'avvertimento ai lettori: «È storia quel movimento del sangue e quel dibattimento del cuore che provarono la madre e la figlia nel vedersi la prima volta senza conoscersi. È storia la preghiera fatta da Costanza a Gualtierio, per ottenerne Griselda in sua serva». Pur essendo i suddetti motivi del tutto estranei al modello boccacciano o agli sviluppi petrarcheschi, essi erano invece ben presenti nella tragedia del Maggi, che evidentemente Zeno considerava un anello indispensabile nella catena della tradizione letteraria.

Anche la scena I 2 di Maggi presenta qualche corrispondenza tematica con I 2 di Zeno, in cui viene narrato l'antefatto dell'apparente sacrificio della figlia di Griselda e del ripudio da parte di Gualtieri. In Maggi, tuttavia, la protagonista si sfoga col padre Giannole, mentre in Zeno avviene un dialogo serrato con lo stesso Gualtieri. Simili meccanismi drammaturgici rivelano le scene I 3 di Maggi e II 6 di Zeno, con la differenza che mentre il sicario Nello minaccia di uccidere la stessa Griselda, nel dramma per musica il corrispettivo Elpino dichiara l'intento di esporre alle fiere il figlioletto Everardo. D'altra parte Nello agisce non per conto di Gualtieri, bensì della perfida Violante; qualcosa di analogo avviene in Zeno,

con il servitore «faceto» che, pur alle dipendenze del sovrano, riceve gli ordini più spietati da Otone.

Che Zeno avesse sotto gli occhi il testo di Maggi si evince infine da ulteriori inequivocabili parallelismi lessicali e di versificazione:

Maggi (II 1)

GRISELDA
Or Griselda s'affanna
per apprestar più vaga e più superba
delle tragedie sue la scena acerba.

MAGGI (scena ultima)

GUALTIERI
Non più, non più, Giannole. Or or vedrai

Zeno (III 11)

GRISELDA
Legge è del mio Gualtier ch'io stessa affretti
e renda più superba
de le tragedie mie la scena acerba.

ZENO (scena ultima)

GUALTIERI
(Non più, cor mio, non più). Sposa, ti abbraccio.

Non solo Zeno provava un'evidente ammirazione per la *Griselda* del Maggi, ma in cuor suo nutriva pure una certa nostalgia per la dignità classica del genere tragico, senza dubbio maggiormente al riparo da quei pericolosi compromessi cui era quotidianamente sottoposto il dramma per musica. Tale aspirazione affiora in termini espliciti nella lettera che il letterato veneziano aveva scritto a Salvino Salvini l'11 marzo 1713, a proposito di un suo desiderio di trasformare in «tragedia recitativa» il libretto della *Merope*:

Tuttavolta le confesso che mi compiaccio tanto del pensiero e della orditura [del dramma per musica *Merope*], se bene ora in qualche parte mutilata, che ho in animo di raggiustarlo a mio modo e di ridurlo a tragedia recitativa in versi endecasillabi senza interrompimento di ariette.⁴⁷

Se con la *Griselda* il «raggiustamento» era avvenuto partendo dalla tragedia e approdando al dramma per musica, con la *Merope* il percorso ideale sarebbe stato inverso. Ma occorre pure osservare che l'opera del Maggi, come s'è detto, non era affatto tessuta esclusivamente di «versi endecasillabi senza interrompimento d'ariette», presentando anche quartine di ottonari e, a livello più ampio, quel codice genetico strutturale che l'avrebbe trasformata, non senza eccessive difficoltà, in melodramma.

Peculiarità del libretto di Zeno

Per riassumere il quadro finora delineato, diremo che da Boccaccio deriva la fisionomia generale del soggetto e in particolare della protagonista. Da Petrarca (filtrato però, e per certi aspetti trivializzato dal *Supplementum Chronicarum* di Iacopofilippo Foresti) deriva il parziale mutamento di prospettiva morale che accantona il biasimo per la «bestialità» di Gualtieri a tutto vantaggio della celebrazione delle virtù di Griselda. Da Maggi, infine, lo sviluppo delle vicende secondarie e complementari che coinvolgono soprattutto i ruoli di Costanza, di Roberto e di Otone. Ma nei confronti di una così ricca tradizione letteraria, Zeno elabora questi motivi in modo autonomo, adattandoli alle libertà proprie del dramma per musica. Probabilmente la sua maggior licenza riguarda la modifica dell'ambientazione

⁴⁷ ZENO 1785, II, p. 213 (L 310, lettera scritta dal Lazzaretto Vecchio). Zeno riteneva la *Merope* uno dei suoi migliori drammi; si veda anche la lettera inedita I 286 trascritta nell'Appendice B (a Matteo Egizio a Napoli, Venezia, 20 giugno 1716).

del racconto originale: nel libretto l'azione viene trasportata da Saluzzo a Palermo, «e ciò per maggior nobiltà della scena».⁴⁸ Si tratta di una scelta per certi aspetti analoga a quella operata dai registi teatrali del nostro tempo quando, di fronte a un testo classico, decidono di alterarne l'epoca o il luogo (per tacere degli espedienti con cui molti librettisti dell'Ottocento aggiravano gli ostacoli posti dalla censura).

Passando dalla novella al dramma, il personaggio di Gualtiero fornisce a Zeno lo spunto per un accenno al tema ricorrente degli obblighi del potere con i suoi dilaceranti contrasti. Il riferimento più chiaro si trova nel lungo colloquio con Griselda (scena I 2):

GUALTIERO

[...] Il re talvolta

dee servire a' vassalli, e seco stesso,

per serbarne il dominio, esser tiranno.

Nulla di tutto ciò era presente in Boccaccio; al contrario, la tematica del potere espressa mediante versi sentenziosi troverà ampi sviluppi nell'azione sacra *Joaz*.

Che la *Griselda* di Zeno possa considerarsi un testo importante nel contesto delle tendenze riformatrici del melodramma del primo Settecento è confermato da vari elementi. Infatti il poeta stesso è consapevole di una significativa svolta nella tradizione quando parla di una «favola [...] tessuta per [...] solo diporto», in cui:

ho procurato di conformare all'argomento lo stile, maneggiando passioni tenere e serbando ne' miei attori caratteri di mezzana virtù, senza frammischiarvi alcuno di quegli avvenimenti strepitosi ed eroici che si ricercano nelle storie più illustri e ne' più grandi teatri.⁴⁹

Paolo Gallarati ha letto questa frase come un'opposizione «addirittura provocatoria alle usanze dell'opera barocca», sovente appesantite da sfarzosi apparati, con personaggi mitologici, divinità, frequenti cambi di scena, e proprio nell'innovativa dimensione intimista lo studioso ha individuato una delle più probabili ragioni dello straordinario successo dell'opera.⁵⁰ D'altra parte non tutto risulta così trasparente e lineare, poiché l'affermazione di Zeno racchiude principi apparentemente centrifughi rispetto alle tendenze predominanti della sua drammaturgia. Innanzi tutto il maneggio di passioni tenere e di caratteri di mezzana virtù non si riferisce tanto allo sviluppo del libretto nel suo complesso, quanto piuttosto ad alcuni momenti particolari, che è facile individuare negli episodi amorosi fra Costanza e Roberto. La stessa Griselda, tuttavia, non ne risulta completamente estranea se pensiamo alla delicata scena del primo incontro nella capanna con la figlia Costanza, allorché accade una sorta di magica pre-agnizione. Si attua qui un apparente contrasto fra l'assoluto, quasi irreale eroismo della protagonista, così come ci viene consegnato dalla tradizione letteraria trecentesca, ed una sua più umana e affettuosa declinazione, probabilmente indispensabile a una trasposizione del soggetto sulle scene teatrali e musicali.

Il tema principale dell'opera, in ogni caso, non dev'essere individuato nelle «passioni tenere», bensì nella più elevata, e non certo «mezzana», virtù di cui Griselda incarna il modello ideale. Che l'assunto morale e didascalico sia una preoccupazione costante nel teatro di Zeno trova conferma nel posteriore catalogo di *exempla* che il poeta premetterà alla dedica della raccolta di *Poesie sacre drammatiche* del 1735: «maturità di consiglio ne' dubbi affari, [...] magnanimità di perdono nelle offese sofferte, [...] moderazione ne' tempi

⁴⁸ VE01, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰ GALLARATI 1984, pp. 8-9. Dello stesso studioso si leggano anche altre pagine specificamente dedicate a Zeno: GALLARATI 1985, pp. 89-95.

prosperi, [...] fortezza ne' casi avversi, [...] costante amicizia, [...] amor coniugale, [...] man forte a sollievo degli innocenti, [...] cuor generoso a ristoro de' miserabili, [...] atti di beneficenza, di giustizia, di temperanza o d'altre virtù». ⁵¹ Come ha giustamente evidenziato Gallarati, perfino un personaggio di mezzana virtù quale Roberto è chiamato ad anteporre la salda ragione alle pulsioni istintive, non appena nella scena II 4 rinuncia all'amore di Costanza e dichiara: «Volerla amante / non è ragion, ma senso; / e furor, non consiglio». Non è dunque in così aperta contraddizione con le premesse del libretto del 1701 la tardiva affermazione di Zeno contenuta nella fondamentale lettera al marchese Gravisi del 3 novembre 1730, secondo cui non sarebbero «gli affetti effeminati [...] quelli che muovono, ma bensì i forti e i nobili», ⁵² da sé bastanti alle esigenze del dramma, anche in assenza di più vistosi e barocchi «avvenimenti strepitosi ed eroici».

Una struttura ideologica tanto virile ed austera, per non dire riformata, si riflette, al livello di superficie del *discorso*, in una versificazione che Gallarati - riprendendo un concetto già condiviso da precedenti studiosi - ha definito «aspra e volutamente antimusicale». ⁵³ Ecco allora che, rispetto agli usi secenteschi, il recitativo di Zeno offre una minor frequenza di rime e, in molte scene (come in I 2 della *Griselda*), un'elevata concitazione dialogica, fatta di rapide battute o di fulminee domande e risposte. Un'asprezza che non risparmia neppure i pezzi chiusi, talora assai concisi e costruiti su una dissonante asimmetria dei periodi.

Sulle presunte o effettive asperità stilistiche agiranno i vari poeti di teatro, sempre desiderosi nei loro adattamenti di soddisfare maggiormente le esigenze degli impresari, delle compagnie di canto, del pubblico, mirando in alcuni casi a una semplificazione dell'originale, in altri a una più agevole musicabilità. Nei capitoli successivi cercheremo di individuare e discutere quali porzioni testuali del libretto di Zeno siano state ritenute bisognose d'interventi e migliorie.

D'altra parte non bisogna neppure accettare senza un attento esame critico quelle forme di revisionismo storico, avviate soprattutto dai contributi di Robert Freeman e riprese da altri studiosi, secondo cui i testi per musica di Zeno, assieme al ruolo della loro presunta riforma, sarebbero stati in certo modo arbitrariamente sopravvalutati e idealizzati nel Settecento. Reinhard Strohm incorre probabilmente in un eccesso di severità quando, a proposito dell'aria di sortita di *Griselda* (scena I 2), osserva che «il primo verso di aria scritto da Zeno è un esempio negativo del suo rapporto col canto: inizia, infatti, con sei monosillabi, oltretutto accentati irregolarmente (“Fa' di me ciò che ti piace”)». Il verso incriminato è un ottonario che, almeno apparentemente, sembrerebbe collocare un accento sulla quarta sillaba («ciò») generando un raro ritmo dattilico, come avviene ad esempio nel verso del Pascoli «Dante Alighieri ha sorriso». Ma in realtà, per lo meno dal punto di vista melico, la scansione dell'ottonario zeniano può prevedere il tradizionale ritmo trocaico:

Fa' di me ciò che ti piace

x	x	(x)	x
1	3	5	7

Agli effetti di un'intonazione musicale (si veda, per esempio, l'aria di Luca Antonio Predieri trascritta nell'Appendice E n. 3), poco importa se l'accento grammaticale di «ciò» non cade su una sillaba in arsi; la valutazione ritmica non contrasta col normale accento dei

⁵¹ ZENO 1735, p. V. Citato in GALLARATI 1984, p. 9.

⁵² ZENO 1985, IV, p. 279 (L 756).

⁵³ GALLARATI 1984, p. 14.

monosillabi formanti i primi tre quarti del verso.⁵⁴ In altri termini, questo verso non pone alcuna difficoltà di rivestimento musicale.

È altresì importante sottolineare che Zeno, per la prima aria della sua *Griselda*, si limita a trasferire in poesia ciò che il personaggio affermava in prosa, di rimando a Gualtieri, nella novella del Boccaccio:

Zeno

Fa' di me ciò che ti piace
e contenta anch'io sarò.

Boccaccio

Signor mio, fa' di me quello che tu credi [...]
ché io sarò di tutto contenta [...]

Se talora le arie delle opere settecentesche con i loro paragoni stereotipati rischiano effettivamente un eccessivo allontanamento dall'intima sostanza del dramma, in questo caso avviene il contrario, dacché il librettista parafrasa in modo riconoscibile quanto legge nella sua principale fonte letteraria. Alterare il contenuto dell'aria di sortita di *Griselda*, significa pertanto allontanarsi pericolosamente dalle esigenze drammatiche del soggetto originario. Vedremo che una parte consistente della tradizione musicale accoglierà senza riserve i versi di Zeno, avallando in tal modo la tesi di un'intonazione non così ardua e problematica per i compositori del tempo.

⁵⁴ Sulla struttura ritmica dei versi italiani e dell'ottonario in particolare, cfr. ELWERT 1981, pp. 46-47 e 75-76.

I.3 La revisione testuale di Girolamo Gigli e le partiture di Albinoni, Sarro, Orlandini

Alla fortuna musicale della *Griselda* di Zeno diede un forte impulso l'accomodamento del dramma intonato da Tomaso Albinoni per le scene fiorentine nel 1703.⁵⁵ Senza dubbio la partitura di Albinoni segnò uno dei maggiori successi operistici del maestro veneziano potendo vantare una straordinaria circolazione nei teatri italiani con almeno una dozzina di riprese. È un vero peccato che nessuna copia completa della partitura sia oggi reperibile; ciò contribuisce a spiegare almeno in parte la scarsa attenzione degli studiosi nei confronti di un titolo così diffuso e interessante. Nella penuria di fonti musicali soccorre un manoscritto di arie staccate conservato al Fondo Nosedà del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano. Nelle pagine seguenti, tuttavia, si dimostrerà che - contrariamente all'intestazione originale del copista finora accolta senza riserve da tutti i cataloghi - non tutte le arie tradite da questa fonte sono di genuina paternità albinoniana.

Un altro argomento complesso su cui in passato s'è fatta confusione, riguarda la corretta attribuzione delle musiche ad Albinoni o a Giuseppe Maria Orlandini in un cospicuo numero di riprese dell'opera. Per la prima volta si ordineranno i libretti superstiti in famiglie testuali ben caratterizzate, ciascuna delle quali, come vedremo, si allontana sensibilmente dall'originale zeniano, trovando il suo archetipo nell'accomodamento fiorentino del 1703.

Al termine del capitolo verranno infine discusse due vivaci cronache settecentesche riferite a una particolare rappresentazione dell'opera di Albinoni al teatro Mezzabarba di Pavia nel 1710: di questi eccezionali documenti, che descrivono comportamenti ancor più esuberanti rispetto a quelli stigmatizzati da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda*, soltanto il primo fu segnalato in una rivista del tardo Ottocento, ma diede allora origine a parecchi fraintendimenti.

La Griselda fiorentina del 1703 e le modifiche di Girolamo Gigli

Cominciamo ad esaminare il libretto pubblicato a Firenze nel 1703 (FI03). Al termine dell'*Argomento*, si legge la seguente nota informativa:

Quest'opera escì dall'erudita penna del Sig. Apostolo Zeno, ed ora in Firenze è posta mirabilmente in musica dal celebre sonatore di violino e compositore sig. Tommaso Albinoni veneziano. Si supplica intanto la gentilezza dell'Autore se nel rileggere questo suo drama s'incontrerà in qualche piccola novità, ad aver la bontà di non ascriverlo che ad una pura necessità di servire al genio della città, all'esigenza del teatro ed al comodo dei recitanti, assicurando professarsi alla sua rara virtù un intero rispetto.⁵⁶

Nonostante la diplomazia di questa premessa, le novità introdotte nel testo non furono di poco conto. Possiamo conoscere il nome del revisore del libretto grazie alla ben nota lettera L 75 inviata da Apostolo Zeno ad Antonfrancesco Marmi in Firenze (Venezia, 24 febbraio 1702 m.v. [=1703]):

Ho letta la *Griselda* e mi sono infinitamente piaciuti i ridicoli che con tanta saviezza il Sig. Gigli vi ha aggiunti. I cambiamenti che per entro vi si son fatti, sono di sì piccola conseguenza che non mi

⁵⁵ *Griselda drama per musica rappresentato in Firenze nel carnevale del 1703*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1703 (FI03, SL 12516, esemplare consultato: I-Bc).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

hanno dato fastidio, né me l'han fatta parer diversa da quella ch'io prima la pubblicai. Ho godimento che costì piaccia, dove per altro non sogliono piacere se non le cose ottime: non già che io creda esser tale il mio dramma, ma tale il faranno parere e la bontà della musica fatta dal Sig. Albinoni, da me oltremodo stimato, e la virtù degli attori. Non so se così le sarà piaciuto il mio *Venceslao*, che qui certamente ha riscossi più applausi di quelli che meritava. [...] ⁵⁷

Girolamo Gigli (1660-1722), patrizio senese, accademico acceso, intronato e arcade, pubblico lettore dell'Università di Siena, noto in Arcadia con lo pseudonimo di Amaranto Sciaditico, era un letterato di primo piano nel Granducato di Toscana. La sua opera più fortunata fu probabilmente una commedia dal francese, *Il don Pilone, ovvero il bacchettone falso* (Lucca, 1711), adattamento del *Tartuffe* di Molière, ma i suoi scritti annoverano anche drammi per musica e oratori.⁵⁸ Di particolare rilievo, fra l'altro, il testo degli intermezzi *La Dirindina* (Roma, 1715) per la musica di Domenico Scarlatti.⁵⁹ Lo stesso Gigli, in un passo posto in bocca a Francesco Maria di Campello nei dialoghi di Giovan Maria Crescimbeni, è ricordato fra i migliori librettisti del suo tempo assieme ad altri Arcadi quali Silvio Stampiglia, il conte Giulio Bussi, Giovanni Andrea Moniglia, Giacomo Sinibaldi, Pietro Antonio Bernardoni e Carlo Sigismondo Capece.⁶⁰

Le lettere inedite di Apostolo Zeno offrono nuovi dettagli sulle circostanze che favorirono la messa in scena della *Griselda* a Firenze. Fin dal 9 aprile 1701, poco tempo dopo la prima rappresentazione veneziana del dramma, il poeta aveva inviato quattro esemplari del libretto al suo assiduo corrispondente fiorentino Antonio Magliabechi:

Mi son preso inoltre l'ardire di mandare a V. S. Ill.ma quattro esemplari della mia *Griselda*, ultima mia drammatica debolezza, uno de' quali mi farà l'onore di consegnare al suddetto sig. Marmi, e degli altri tre ne lascio a lei tutta l'autorità perché ne disponga nella forma che più le piace, pregandola intanto a perdonare a questa confidenza che con esso lei mi son preso.⁶¹

Il mese successivo, nel *post scriptum* di una lettera allo stesso Magliabechi (7 maggio 1701), Zeno aggiunse:

P.S. Le rendo grazie del compatimento che ha dato alla mia *Griselda*, tenendo in avvenire in qualche stima quel mio debolissimo componimento per le lodi che si è compiaciuta di dargli. Le

⁵⁷ ZENO 1785, I, p. 143 (lettera n. 75). L'autografo di questa lettera è conservato in I-Fn, Magliab. cl. VIII, cod. 917; nessuna differenza significativa si riscontra fra l'originale manoscritto e la fonte a stampa.

⁵⁸ Fra le traduzioni si segnalano opere di Pierre Corneille (*Il Balduino*, Bologna, s.a.; *Il Nicomede*, Siena, 1701), fra i drammi per musica *La fede ne' tradimenti* (Siena, 1689, con riprese a Bologna e Venezia), e *Anagilda* (Roma, 1711), tra le azioni sacre *La Giuditta* (Siena, 1693) e *Il Gioasso* (Venezia, 1704), quest'ultimo sullo stesso soggetto del *Joaz* (1726) di Zeno. Per uno studio recente sul Gigli, dedicato alle elaborazioni del mito donchisciottesco in drammi destinati ai convittori dei collegi nobiliari di Siena e Roma, cfr. BELLINA 2006. La studiosa mostra che dalle scene comiche di questi drammi derivano vari intermezzi costruiti con un paziente montaggio di recitativi e pezzi chiusi, a loro volta contaminati con altri libretti di Gigli.

⁵⁹ Questi intermezzi furono originariamente composti, ma non eseguiti, da Domenico Scarlatti per l'*Ambleto* di Zeno e Pariati rivestito dalle sue musiche (cfr. STROHM 1990, p. 96). Un'edizione moderna della partitura è stata curata da Francesco Degrada: Domenico Scarlatti, *La Dirindina*, Milano, Ricordi, 1985.

⁶⁰ CRESCIMBENI 1698, p. 108.

⁶¹ I 32 (lettera ad Antonio Magliabechi a Firenze, Venezia, 9 aprile 1701). Tutte le lettere inedite zeniane citate nel presente studio sono trascritte nell'Appendice B.

sono pure tenuto che ne abbia dato un esemplare al sig. Dottor Neri⁶² che sì cortesemente m'ha favorito de' suoi poetici componimenti.⁶³

Grazie a questi contatti con eruditi e poeti toscani il dramma di Zeno fu ben presto preso seriamente in considerazione per una messa in scena nella capitale del Granducato e finì dunque sulla scrivania di Girolamo Gigli per i necessari adattamenti. Antonfrancesco Marmi dette per primo all'autore la notizia che il suo dramma stava inaugurando la stagione di carnevale al teatro di Firenze. Zeno così rispose il 3 gennaio 1703:

Che costì si reciti la mia *Griselda*, colla musica del mio caro Sig. Albinoni, mi è stato caro il saperlo, e quando sarà pubblicata, ne vedrò volentieri la nuova edizione, attendendone con ansietà la riuscita.⁶⁴

Il carteggio con Marmi prosegue il 10 febbraio:

Riceverà dal nostro Sig. Magliabechi un esemplare del mio *Venceslao*, che con tutte le imperfezioni che in esso ravviso, non lascia dispiacere infinitamente sovra la scena, con un concorso superiore a quanti fin ora siensi su' nostri teatri veduti. Se a questa sua fortuna aggiugnerò quella di un generoso compatimento di V.S. Ill.ma non saprò che di più desiderargli. Starò attendendo a suo tempo la copia che mi accenna della *Griselda* col sincero avviso di sua riuscita.⁶⁵

Si arriva così alla missiva del 24 febbraio precedentemente citata, in cui Zeno loda le modifiche del Gigli ed esprime un nuovo segno di cordialità e di stima nei confronti di Albinoni. Il compositore sarà espressamente nominato anche più tardi, in una lettera inedita del 21 settembre ad Antonio Magliabechi:

Al sig. Tomaso Albinoni famoso compositore di musica, che dee per costì [Firenze] partire verso la fin del corrente, ho consegnato un fagottino per V.S. Ill.ma con entro un libro datomi dal Sig. Patarol, due copie di una lettera del sig. Ab. Papadopoli una scrittura dell'Ab. Bellini precedente all'altra inviatele ed un'altra scrittura cavalleresca. Condonerammi la sua gentilezza se sono stato un poco troppo tardo a spedirle poiché la tardanza non è nata che dal non essermi prima capitata occasione sicura.⁶⁶

Gli interventi di Girolamo Gigli sulla *Griselda* comprendevano principalmente l'aggiunta di lunghe scene comiche. Il servo Elpino, che nell'originale di Zeno aveva un numero piuttosto limitato di battute, acquista ora una più spiccata fisionomia di personaggio ridicolo, grazie anche all'inserimento della controparte femminile Pernella, vecchia «nutrice di Costanza», creata di sana pianta dal revisore.

È noto che l'aggiunta di scene comiche nel contesto di drammi seri per musica non era affatto rara nel primo Settecento: in particolare, piazze come quelle di Firenze o Napoli avevano una particolare propensione per questo gusto. Un esempio interessante ricorre nell'*Amleto* (1706) di Zeno e Pariati, riadattato dapprima a Firenze nel 1707, quindi a Napoli nel 1711 con l'inserzione di due personaggi servili e conseguenti scene buffe.⁶⁷

⁶² Si tratta di Ippolito Neri (Empoli, 1652 - ivi, 1708), medico e poeta, addottoratosi in medicina a Pisa, allievo di Francesco Redi e medico particolare del principe Ferdinando de' Medici. Zeno qui allude alla raccolta delle *Rime* pubblicate a Lucca nel 1700.

⁶³ I 34 (lettera ad Antonio Magliabechi a Firenze, Venezia, 7 maggio 1701).

⁶⁴ I 55 (lettera ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 3 gennaio 1702 m.v. [=1703]).

⁶⁵ I 56 (lettera ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 10 febbraio 1702 m.v. [=1703]).

⁶⁶ I 69 (lettera ad Antonio Magliabechi a Firenze, Venezia, 21 settembre 1703).

⁶⁷ Cfr. GRONDA 1990, p. 192.

Quando si scorre il libretto FI03, ciò che più stupisce è sicuramente l'ipertrofia formale dell'adattamento che mostra una notevole espansione del numero di versi e delle scene. Immediato sorge il sospetto che tale amplificazione non giovi all'economia di un dramma per musica. Nondimeno la revisione di Gigli rivela la mano esperta di un letterato che aveva dimestichezza con i più svariati generi teatrali, dall'espressione tragica a quella comica.

A prescindere dall'aggiunta dei *ridicoli*, infatti, le modifiche del poeta toscano coinvolsero in modo sostanzioso anche la parte seria. Nel regesto delle varianti riportato nell'Appendice C (regesto n. 1), risalta in particolare la riscrittura delle scene II 7 e II 8, corrispondenti a II 6 e II 7 dell'originale zeniano. Nella prima delle due scene Zeno seguiva quasi alla lettera la narrazione del Boccaccio attribuendo al servo Elpino il ruolo del messaggero funesto incaricato di comunicare a Griselda la decisione di Gualtiero di mettere a morte il figlioletto Everardo. Gigli da un lato carica di elementi comici la parte del servo che in Zeno, almeno in questo punto, appariva serissima; dall'altro rende palese allo spettatore la macchinazione di Ottone sottraendo ogni addebito di crudeltà a Gualtiero: «Che razza di bugie / mi fa dir quest'Otone» dice a un certo punto tra sé Elpino. Il rifacimento mostra uno stridente contrasto tra la greve comicità del servo e le sofferenze tragiche della protagonista:

GRISELDA
O di crudel sentenza
esecutor più crudo,
no che sugli occhi miei
non avrai l'empia gloria
d'avermi ucciso un figlio. (*Gli leva lo stile.*)
Ora vanne, ed altrove
mostra, barbaro cuore,
della tua crudeltà l'ingiuste prove.

ELPINO
Addio, Griselda. Eh senti,
che tu non l'ammazzassi,
perché tu sai chi è
quella bestia del re.

GRISELDA
Non dicesti ch'ei vuole
d'Everardo la morte?

ELPINO
(O diavolo, che imbroglio
hanno pur le bugie le gambe corte.
Ripieghi.) Che so io, non vorrei poi
aver che dir col re, che per sua gloria
diede quest'incumbenza alla mia mano
avvezza solo a scorticare eroi.
(Poh, son pur furbo!)

Che una simile compresenza di espressioni farsesche e tragiche fosse di dubbio gusto, trova conferma nella scarsissima fortuna che tali varianti ebbero nei successivi adattamenti del dramma.

Al contrario, altre innovazioni del Gigli finirono col prevalere nettamente sul modello zeniano nella complessa tradizione delle *Griselde* settecentesche. Il rifacimento della scena II 8 (corrispondente a II 7 in Zeno) con il drammatico confronto tra Griselda e Otone è

sicuramente il caso più importante. In questo passo Gigli non solo evita ogni concessione al registro comico (tanto che sopprime l'unica battuta zeniana di Elpino)⁶⁸, ma la sua scena è molto più sviluppata ed eloquente di quella originale. Notevole soprattutto il fatto che al confronto ravvicinato di Zeno - *Gr.* Il pianto? *Ot.* Lo berranno le arene / *Gr.* I prieghi? *Ot.* Andranno al vento. / *Gr.* Il mio sangue? *Ot.* Quel voglio / che scorre ne le vene al tuo Everardo [...] - si sostituisce un dialogo dal ritmo completamente diverso:

OTONE

Mira, Griselda, mira
quant'è vago Everardo;
sovvengati ch'ei solo
fu la tua gioia, ed ora
morto tu stessa il brami.
T'accosta, e da' vivaci
ostri di quel bel labro
prendi, madre crudel, gli ultimi baci.

GRISELDA

Oh d'un seno infelice
parto più sventurato,
per toglierti al tuo fato
tu vedi, o figlio, esser conviemmi infida;
purché non cada estinto
Everardo il mio bene, in me s'uccida
di Griselda la fede. Otone, hai vinto,
prendi la destra.

OTONE

Oh cara

GRISELDA

Ah no; fui prima
moglie che madre; al mio Gualtier si serbi
sempre l'istessa fé dell'alma mia.

OTONE

Deliri ancor.

GRISELDA

Va' pur, sazia l'ingorda
sete della sua morte.
Questo agl'altri tuoi fasti
aggiungi, o crudo, e ti dia pregio e vanto
il narrar che versasti
d'un figlio il sangue alla sua madre accanto.
Mira che il colpo attende
quel misero innocente;
ardisci pur? Non sente
ben l'altrui crudeltà chi non l'intende.
È tardi? Il tuo contento
così differir puoi?

⁶⁸ Nella didascalia di scena VE01 prescrive «Otone e detti» (Elpino e Griselda), in FI03 si legge invece significativamente «Otone e detta».

Su via, s'altro non vuoi
che del mio figlio il sangue,
trafiggi, impiaga; e se a ferir quel seno
il tuo ferro non basta,
prendine un altro ancora:
fida la madre viva, e il figlio mora.
(*Getta lo stile.*)

Vedremo che questi versi del Gigli, con poche varianti, saranno messi in musica da numerosi compositori, e non solo da Albinoni. La revisione del poeta toscano contribuì altresì a ingentilire il lessico dell'originale. Nella prima scena il verso «donna avvezza a trattar rustica vanga» viene trasformato in «donna avvezza a vestir rustico ammanto»; nella seconda scena «ed or sol mi ributta» diventa più elegantemente «ed or solo mi sdegna». Anche questi piccoli ritocchi si trasferiranno in alcune delle revisioni successive.

Il contributo di Domenico Sarro e un conflitto d'attribuzione con Albinoni

Tre anni dopo il debutto fiorentino della *Griselda* intonata da Albinoni, il dramma di Zeno fece tappa al teatro S. Bartolomeo di Napoli.⁶⁹ Poeta incaricato di accomodare il testo fu il napoletano Carlo De Petris, autore di drammi e commedie «pe ´mmuseca», tutti invariabilmente rappresentati nella città partenopea, al S. Bartolomeo per i titoli seri e al Teatro dei Fiorentini per quelli comici.⁷⁰ La natura degli interventi del De Petris viene esplicitamente dichiarata nell'avvertimento al lettore premesso al libretto:

Questo drammatico componimento, parto di quell'ingegno grande del Sig. Apostolo Zeno veneziano, fu colla musica del Sig. Tomasso Albinoni, ottimo non solo suonatore di violino che contrapuntista famoso, nell'anno 1703 nel famosissimo teatro di Firenze da' virtuosi cantori di quel tempo, con tutto l'applauso possibile rappresentato, e perché quanto era vago, altrettanto non s'accordava con l'uso di questa città, per desiderio di chi comandava qui rappresentarlo, m'è stato necessario troncare buona parte de' recitativi lunghissimi, far le scene de' ridicoli tutte nuove ed aggiungervi molte arie.

Quello di più che se ci è aggiunto, accioché non si confonda la virtù del Sig. Apostolo Zeno coll'ignoranza di Carlo de Petris che n'ebbe la cura di moderarlo, ed aggiungervi, lo troverai notato con questo segno §, compatiscilo ed ammira se non la poesia la musica del virtuosissimo Sig. Domenico Sarro vice-maestro di cappella del real palazzo, di cui la fama t'è pur troppo chiara in occasione di teatri, oratorii, musiche di chiesa ed altro; vivi felice, ed ama chi ti chiede pietà di lingua se non se di laude.⁷¹

L'informazione più interessante riguarda il fatto che la produzione napoletana derivò non tanto dalle recite veneziane del 1701, bensì da quelle fiorentine del 1703. Dunque il libretto su cui De Petris apportò le modifiche non era l'originale zeniano, bensì quello a sua volta già

⁶⁹ *La Griselda drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro di S. Bartolomeo nell'Està del 1706, dedicato all'illustriss. ed eccellentiss. sig. la signora D. Catarina de Moscosa, Ossorio, Urtado, De Mendoza, Sandoval y Rocas, Contessa di S. Stefano de Gormas &c. Viceregina nel Regno d'Aragona*, Napoli, Michele Luigi Mutio, [1706] (NA06, SL 12520, esemplare consultato: I-Bu).

⁷⁰ Ricordiamo, per esempio, i seguenti titoli: *L' Ergasto, drama per musica di Carlo de Petris. Da recitarsi nel Teatro de' Fiorentini nel mese di ottobre di questo corrente anno 1706*, Napoli, Muzio, 1706; *Lo spellecchia, commedia pe museca de Carlo, alias Luccio de Petris, recetata a lo Teatro de li Shioarentine l'anno 1709*, Napoli, Muzio, 1709. Tra i rifacimenti, spicca quello de *Il Vespesiano* di Giulio Cesare Corradi, musicato per la prima volta da Carlo Pallavicino nel 1678, e ripreso a Napoli nel 1707 con musica di Sarro; sulla revisione di De Petris, cfr. le osservazioni di MENCHELLI BUTTINI 1995, pp. 340-346.

⁷¹ NA06, p. 8.

rielaborato e ampliato dal Gigli, come conferma il mantenimento del personaggio buffo di Pernela, qui definita «servetta di Costanza» anziché nutrice. Poco ortodossa suona l'osservazione finale dell'*Argomento*: «Questo è quello ch'è proprio della storia, lo di più è adornamento del Sig. Apostolo Zeno, che nell'invenzioni ha dell'unico»,⁷² il che contraddice quanto asserito dal drammaturgo veneziano nell'*editio princeps*. Per il resto De Petris rispetta i criteri di revisione esposti in premessa e segnala quasi sempre col segno § sia le nuove arie, sia le scene buffe interamente riscritte. Viene mantenuta senza tagli la gran scena II 8 (FI03) tra Griselda e Ottone, qui rinumerata II 6. La dichiarazione del revisore secondo cui avrebbe dovuto troncarsi «buona parte de' recitativi lunghissimi» suona invero eccessiva, perché in genere i recitativi delle scene serie vengono rispettati. Fa eccezione l'ultima scena del dramma ridotta a poco più di una paginetta, decisamente scolorita rispetto all'originale: evidentemente a Napoli non si riteneva conveniente che un'opera in musica terminasse con un recitativo tanto esteso.

Riguardo alla paternità delle musiche il succitato avvertimento di De Petris è stato interpretato dal Florimo, a sua volta seguito nel catalogo di Sartori, come indicazione di una sorta di pasticcio basato sulle preesistenti musiche di Albinoni con l'aggiunta di nuove arie su versi di De Petris, intonate per l'occasione da Domenico Sarro.⁷³ In effetti, il testo dell'avvertimento è piuttosto vago, e almeno in teoria non si dovrebbe escludere la possibilità di una completa riscrittura musicale da parte del Sarro, se le considerazioni che tra breve esporremo non deponessero in modo definitivo a favore della compresenza dei due autori.

Nel Fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, come già ricordato, è presente un manoscritto recante tre *Ariette della Griselda del Signor Tomaso Albinoni*,⁷⁴ unica fonte musicale sino ad oggi nota dell'opera. Le tre arie in questione - «Della sua vana fede», «Fa' di me ciò che ti piace» e «Ti lascio e un tempo amante» - sono state recentemente trascritte da Mario Giuseppe Genesi in uno studio dattiloscritto inedito, dedicato in particolare alla *Griselda* piacentina del 1708.⁷⁵ L'autore osserva che i testi di due delle arie incluse nel manoscritto milanese mancano nel libretto di Piacenza (revisionato da un non meglio precisato «A. Novi»), così come non compaiono né in FI03, né in VE01. Osserva lo studioso: «Tali arie, non presenti nella primigenia versione musicale fiorentina dell'opera risalente al Carnevale del 1703, nel suddetto fascicolo milanese erano segnalate dallo Strohm esser state stralciate da una copia manoscritta dell'opera allestita al teatro San Cassiano di Venezia (con scene di Bernardo Canal) nel 1728: quando io potei consultare il manoscritto milanese, non figurava alcuna datazione, né tantomeno alcuna indicazione della sede esecutiva (forse perché era stata abrasa?)».⁷⁶

Un altro problema cui il manoscritto del fondo Nosedà e lo studio di Genesi non offrono soluzione riguarda l'identificazione dei personaggi a cui spettano le due suddette arie; sulla questione tace anche l'approfondita monografia su Albinoni scritta da Michael Talbot.⁷⁷ Più avanti Genesi aggiunge: «La sola delle tre arie giunteci in versione musicata da Albinoni a

⁷² NA06, p. 10.

⁷³ Cfr. FLORIMO 1881, IV p. 10; SL 12520.

⁷⁴ I-Mc, Fondo Nosedà, A. 8/19.

⁷⁵ GENESI 1998. Ringrazio l'autore per avermi segnalato l'esistenza di una copia manoscritta del suo studio depositata alla Biblioteca Comunale di Piacenza. Il libretto piacentino esaminato è: *La Griselda. Drama per musica da recitarsi nel picciolo Ducale Teatro di Piacenza nel carnevale dell'anno 1708*, Piacenza, Zambelli, [1708] (PC08, SL 12522; esemplare consultato: I-Bc).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁷ TALBOT 1990: le rapide menzioni di *Griselda*, alle pp. 5 e 36, non trattano delle tre arie superstiti, segnalate unicamente nel catalogo a p. 271. Dello stesso autore, si veda anche la voce 'Albinoni' in GROVE 2001.

comparire nel libretto dell'edizione piacentina è la seconda («Fa' di me ciò che ti piace»), figurante a conclusione della scena II dell'atto I. Nel libretto piacentino non compaiono i testi delle restanti due arie albinoniane giunteci in versione musicale («De la tua vana fede»; «Ti lascio e un tempo amante»): vennero introdotte per un allestimento successivo milanese e/o veneziano della *Griselda*.⁷⁸ Quest'ultima ipotesi, tuttavia, si rivela priva di fondamento perché sfogliando il libretto napoletano del 1706, destinato alle aggiunte musicali di Sarro, si ritrovano puntualmente tutt'e tre le arie del manoscritto Nosedà. Tale scoperta consente non solo di chiarire la corretta attribuzione dei personaggi e la collocazione dei pezzi chiusi nel contesto del dramma, ma anche di porre seriamente in dubbio la paternità musicale di Albinoni. Un altro conflitto di attribuzione tra Sarro e Albinoni è d'altronde riscontrabile, sempre all'interno del Fondo Nosedà, nella cantata *Crudelissimo amore*, intestata al maestro veneziano dagli antichi cataloghi Breitkopf del 1765, ma ascritta a «Domenico Sarri» nella fonte milanese.⁷⁹

Trascriviamo di seguito la prima e la terza aria dal libretto di Napoli:

NA06 (I 1)

GUALTIERO

§ De la sua vana fede
non mi lusinga più la rimembranza.

È stabile, non cede
a' vezzi del suo amor la mia costanza.

NA06 (I 3)

GUALTIERO

§ Ti lascio.⁸⁰
Ti lascio, e un tempo amante
se fui del tuo semblante,
mai più t'adorerò

Se fosti, più non sei
l'amor degl'occhi miei,
colei che mi piagò.

Il segno § riportato a margine delle arie nell'edizione del libretto, come spiegato con chiarezza nell'avvertimento al lettore, ci offre due informazioni inequivocabili: poesia di Carlo de Petris, musica di Domenico Sarro. Pertanto il manoscritto del Fondo Nosedà fornisce una falsa attribuzione musicale ad Albinoni, accolta finora senza dubbi nella letteratura scientifica. Conviene in ogni caso procedere con cautela attraverso ulteriori

⁷⁸ GENESI 1998, p. 14.

⁷⁹ I-Mc, fondo Nosedà, ms. O 43-14. Cfr. TALBOT 1990, p. 274, nota 19: secondo lo studioso la cantata in oggetto sarebbe di stile «typically Albinonian». L'intestazione del manoscritto milanese è invece la seguente: *Cantata a voce sola del Sig. Dom. Sarri*. Sul codice compare anche il nome della principessa Teresa de Cardenas, sulla quale si sono recentemente soffermati Licia Sirch e Francesco Passadore nella relazione *I manoscritti di cantate del fondo Nosedà di Milano (1690-1710 ca.)* presentata al convegno *La cantata da camera intorno agli anni 'italiani' di Händel: problemi e prospettive di ricerca* (Roma, 12-14 ottobre 2007).

⁸⁰ L'anticipazione del «Ti lascio», trattata musicalmente in forma di *Devisè*, compare nella stampa originale del libretto.

accertamenti e verifiche. Innanzi tutto si noterà che le tre arie del Fondo Nosedà seguono esattamente l'ordine delle prime tre scene dell'opera nel libretto napoletano:

NA06 (I 1)	GUALTIERO	§ «De la sua vana fede»
NA06 (I 2)	GRISELDA	«Fa' di me ciò che ti piace»
NA06 (I 3)	GUALTIERO	§ «Ti lascio e un tempo amante»

In secondo luogo, osserveremo che l'aria di Griselda risulta correttamente priva del segno §, essendo presente non solo nel modello FI03, ma anche nell'*editio princeps* VE01. Se De Petris non ritoccò questi versi, è altresì probabile che l'impresario napoletano Andrea Del Po abbia deciso di mantenere la vecchia intonazione di Albinoni senza scomodare Sarro. In questo modo la dicitura originale del manoscritto del Fondo Nosedà non risulterebbe del tutto mendace, dovendo semmai essere integrata come segue: *Ariette della Griselda del Signor Tomaso Albinoni* [con aggiunta di nuove arie composte dal signor Domenico Sarro].

È necessario, a questo punto, prendere una visione diretta delle musiche. Nella fonte superstita l'aria di Griselda «Fa' di me ciò che ti piace» (Mi bemolle maggiore, C, Larghetto), al pari delle due di Gualtiero, si presenta con *da capo*, nell'organico per voce e basso continuo senza strumenti. Si riporta la trascrizione musicale completa nell'Appendice E (n. 1). La tessitura vocale ha la modesta ampiezza di una nona (da Si₂ a Do₄) che ben s'attaglia al registro della voce femminile di contralto o mezzosoprano; interprete del ruolo di Griselda nelle rappresentazioni napoletane fu infatti la bolognese Anna Maria Marchesini, attiva prevalentemente a Firenze e Napoli. Introdotta da un breve ritornello del basso continuo in stile *saccadé* alla francese, quest'aria melodicamente assai graziosa inizia con una sommessa *Devisè* («Fa' di me») per proseguire con un andamento prevalentemente sillabico; s'incontra poi una sviluppata coloratura cantabile sulla parola chiave «contenta» (battute 7-8), seguita da morbide fioriture al termine della parte A. Il ritornello strumentale non anticipa il materiale del canto, né i due periodi vocali della parte A risultano strutturalmente regolari, giacché il compositore, contrariamente alla consuetudine che si andava affermando nelle arie d'opera e di cantate di quegli anni, evitò d'intonare due volte il primo distico in modo regolare.⁸¹ Il trattamento della 'cantilena', ossia del testo posto sotto le note, è articolato in due periodi, ciascuno dei quali suddiviso in tre sezioni:

- | | |
|------------|---|
| I periodo | 1) Fa' di me, [Devisè]
2) Fa' di me ciò che ti piace
3) che contenta anch'io sarò, anch'io sarò, |
| II periodo | 4) che contenta, che contenta anch'io sarò,
5) ciò che ti piace fa' di me
6) che contenta, che contenta anch'io sarò. |

La principale cesura fra i due periodi, anziché porsi all'inizio del gruppo 5 con la seconda intonazione del distico, dove fra l'altro avviene un'inversione di parole («ciò che ti piace fa' di me»), si colloca piuttosto fra il gruppo 3 e il gruppo 4, nel punto in cui l'armonia passa al V grado.

Per confermare l'attribuzione ad Albinoni converrà individuare stilemi riscontrabili in altre arie per voce e basso continuo dello stesso autore. Se l'impiego del ritmo puntato risulta diffuso in numerosi maestri del primo Settecento, altri tratti sembrano più specifici, tra cui:

⁸¹ Secondo Michael Talbot, l'articolazione in una singola unità, anziché in due periodi distinti, nella sezione A di un'aria con *da capo* è retaggio di uno stile anteriore al 1700; cfr. TALBOT 2005, p. VII.

- la rara indicazione agogica *Larghetto* (in luogo del più comune *Larghetto*) è attestata in Albinoni nell'aria «Amor ch'è tenero» dalla cantata *Bella, perché tu forse*;⁸²
- la rapida discesa di quinta per grado congiunto alla fine della sezione A (batt. 10, sulla sillaba «fa») compare in numerose cantate dello stesso maestro, come nelle due arie d'apertura di *Vorrei che lo sapessi* (batt. 13) e di *Senza il core del mio bene* (batt. 14); Michael Talbot definisce tale stilema un marchio di fabbrica del compositore;⁸³
- la frequenza degli intervalli di quinta, di sesta o più ampi, dà un sapore particolare all'andamento della parte cantante e sembra anch'essa prediletta dall'autore veneziano.

Ulteriori riscontri stilistici potrebbero provenire da un'analisi della raccolta delle *Cantate da camera voce sola* Op. IV dedicate a Francesco Maria de' Medici, fratello del granduca Cosimo III, e stampate nel 1702, dunque in un contesto cronologico assai prossimo a quello della *Griselda* fiorentina.⁸⁴ Certamente, come ha osservato Michael Talbot trattando della superstita partitura del melodramma *Zenobia regina de' Palmireni* (Venezia, 1694), le arie d'opera con accompagnamento del solo basso continuo non sono facilmente distinguibili, quanto a stile e morfologia, dalle più leggere arie di cantata.⁸⁵ E per quanto si può sapere, le arie prive di continuo erano ancora molto frequenti nei primi anni del Settecento, tanto da raggiungere nella *Zenobia* la ragguardevole quota di due quinti.

Mentre l'aria «Fa' di me ciò che ti piace» risulta musicalmente compiuta nella stesura in cui è trasmessa, più di un dubbio sorge relativamente alle due arie di Gualtiero attribuibili a Domenico Sarro. Anche se il manoscritto del Fondo Nosedà non reca esplicite indicazioni strumentali, è molto probabile che la versione originale di entrambi i pezzi prevedesse l'apporto dei violini almeno nei due ritornelli di apertura e di chiusura della sezione A. Saremmo dunque in presenza di quella comune tipologia di arie in cui, come avviene nell'opera *Gl'inganni felici* (1695) di Carlo Francesco Pollarolo già studiata da Reinhard Strohm, «i violini eseguono soltanto il ritornello introduttivo o conclusivo, che è indipendente ma impiega materiale tematico affine a quello del canto».⁸⁶

Che nelle copie manoscritte di arie i copisti omettessero talvolta per brevità le parti dei violini limitandosi a trascrivere soltanto la voce e il basso continuo è un fatto che lo scrivente ha più volte riscontrato nello studio delle cantate di Benedetto Marcello.⁸⁷ A proposito delle piccole raccolte di arie staccate tratte da opere di Albinoni altrimenti perdute, Michael Talbot osserva che esse, in molti casi, furono acquisite da collezionisti per il tramite di copisti teatrali ('house' copyists): mentre alcuni componimenti si presentano con la strumentazione completa, altri omettono gli strumenti ad eccezione del basso continuo.⁸⁸ Partiture di questo genere, denominate dallo studioso inglese *short scores*, erano talvolta preferite dai cantanti a scopo di studio.⁸⁹

Nel catalogo fornito dal *New Grove* le «additional arias» di Sarro alla *Griselda* di Albinoni, ora ritrovate, segnano il debutto operistico di un autore che parecchi anni più tardi, nel 1724, metterà in musica, sempre per il teatro napoletano di San Bartolomeo, la *Didone*

⁸² Cfr. la trascrizione delle prime battute in TALBOT 1990, p. 140. Va tuttavia osservato che anche Antonio Caldara, in alcune arie, declina al femminile l'indicazione agogica.

⁸³ TALBOT 2005, p. VII.

⁸⁴ TALBOT 1990, p. 116

⁸⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁸⁶ STROHM 1991, p. 44.

⁸⁷ BIZZARINI 2008.

⁸⁸ TALBOT 1990, p. 193.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 118. Talbot porta l'esempio della cantata con strumenti *E dove, Amor, mi guidi* di Albinoni.

abbandonata del Metastasio.⁹⁰ Dal catalogo risultano altre collaborazioni col De Petris avente per oggetto anche drammi di Girolamo Gigli.⁹¹ Le compagnie di canto impegnate in quelle produzioni si avvalevano ripetutamente degli stessi artisti, a cominciare dal contralto Anna Marchesini, protagonista della *Griselda*, e del contraltista fiorentino Domenico Maria Tempesti, interprete del ruolo di Gualtiero, che oltre tutto tornerà a vestire gli stessi panni molto più tardi per la *Griselda* milanese (1718) di Antonio Bononcini.⁹²

Purtroppo gli studi su Sarro e le edizioni delle sue musiche non sono numerosi e dettagliati come quelli su Albinoni; di conseguenza sarebbe alquanto rischioso avventurarsi in considerazioni stilistiche. Nondimeno balza all'occhio una stretta analogia musicale fra l'ultima aria di Gualtiero, «Ti lascio, e un tempo amante» (Appendice E, n. 2), e l'aria «Non si perda quel cor di speranza» attestata nella coeva partitura dell'opera di Sarro *Le gare generose tra Cesare e Pompeo* (1706), anch'essa conservata al Fondo Nosedà.⁹³ In entrambi i pezzi è presente nel basso continuo la medesima formula ritmica: semiminima puntata, pausa di semicroma, semicroma: sembra trattarsi di un tic compositivo caratteristico del giovane operista d'area napoletana, per contro assente in Albinoni. Nella *short score* delle *Gare generose*, la prima aria poc'anzi citata «Non si perda quel cor di speranza», affidata al personaggio di Cornelia, prevede soltanto la voce di soprano e il basso continuo; nella partitura, invece, compare anche un ritornello finale per archi (a c. 27), in cui la linea del basso del ritornello d'apertura viene affidata ai violini primi:⁹⁴ si ha quindi una dimostrazione evidente del fatto precedentemente ipotizzato che molti manoscritti superstiti di arie staccate con l'organico di voce e basso continuo potrebbero aver omesso (o ridotto) i ritornelli strumentali.

Ma un altro particolare si rivela decisivo ai fini dell'attribuzione a Sarro. Il manoscritto milanese delle arie della *Griselda* presenta le medesime caratteristiche codicologiche e scrittorie di un'analogo *short score* recante l'intestazione *Ariette dell'Opera delle Gare Generose di Pompeo e Cesare del Sig.e Domenico Sarro*.⁹⁵ I due manoscritti sono vergati sulla stessa carta da musica (identico formato, con otto pentagrammi dello stesso rastro), con impiego di uguale inchiostro ad opera del medesimo copista, come rivela il *ductus* delle chiavi, del *custos*, di molti altri dettagli nella grafia musicale. Inoltre, nell'intestazione, la *Griselda* reca il numero progressivo 5, le *Gare generose* il numero 6: pur essendo probabile che questa numerazione dei due manoscritti sia stata effettuata in tempi successivi, rimane in ogni caso acclarata la comune provenienza delle fonti. A ulteriore conferma d'un canale privilegiato per la musica di Sarro (o per i suoi interpreti) nel fondo Nosedà, si può citare la

⁹⁰ GROVE 2001, alla voce 'Sarri, Domenico Natale' considera perdute le arie aggiuntive della *Griselda*. Tra i pochi studi sulla produzione operistica del giovane Sarri, si segnala MENCHELLI BUTTINI 1995.

⁹¹ Sarro e Gigli, secondo GROVE 2001, firmarono il dramma per musica *Amore fra gli impossibili* per il teatro dei Fiorentini nella stagione del 1707. La prima versione del dramma, tuttavia, era andata in scena a Roma nel carnevale del 1693 con musica di Carlo Francesco Campelli, «dilettante di contraponto», al quale FLORIMO 1881 (IV, p. 34) attribuisce anche la partitura napoletana. Forse Sarro per quest'ultima, come nel caso della *Griselda*, si limitò a comporre le sole arie sostitutive.

⁹² La carriera di questi artisti si può ricostruire grazie all'*Indice dei cantanti* del catalogo Sartori.

⁹³ I-Mc, Fondo Nosedà, G. 12.

⁹⁴ L'indicazione agogica *Andante* per l'aria di Cornelia ricorre solo nella *short score* e non in partitura. Altra particolarità: nella partitura il copista scrive costantemente terzine di semicrome anziché di crome. Nella *short score* il copista normalizza il passo della prima battuta scrivendo pausa di croma più terzine di semicrome, ma poi lascia il testo musicale invariato, come nell'antigrafo. Osserveremo per inciso che la *short score* delle *Gare generose* contiene anche tre arie non presenti nella partitura del Fondo Nosedà: «Ritorno all'ombre oscure», «A mischiar vado le lagrime», «Se perdo il caro ben». La spiegazione più probabile di questa assenza è che la *short score* derivi in realtà da un'altra partitura, forse relativa a una ripresa dell'opera con le consuete arie sostitutive.

⁹⁵ I-Mc, Fondo Nosedà, O. 43-10.

partitura de *Il Vespesiano* (1707), con protagonista lo stesso Domenico Tempesti già impegnato nella parte di Gualtiero l'anno precedente.

Una nuova fonte musicale della «Griselda» di Albinoni

Si è appena osservato che solo la seconda delle tre ariette della *Griselda* presenti nel Fondo Nosedà, «Fa' di me ciò che ti piace», può essere attribuita con ragionevole sicurezza ad Albinoni. Un'altra copia di quest'aria per contralto e basso continuo, con la stessa musica nella tonalità di Mi bemolle maggiore, ricorre in una miscellanea manoscritta di 52 arie d'opera del primo Settecento conservata alla Santini Bibliothek di Münster (D-MÜs Sant Hs 171): si tratta del tredicesimo brano che tuttavia, in questa fonte, risulta privo di attribuzione.⁹⁶ Ma il dato più interessante è che nella stessa raccolta, proprio di seguito, al numero 14, compare un'altra aria per contralto e basso continuo, anch'essa senza indicazione dell'autore e dell'opera da cui è tratta, il cui incipit letterario recita «Care selve, a voi ritorno». Quest'aria è senz'altro identificabile nella cavatina di *Griselda* che apre la scena boschereccia del secondo atto, corrispondente a II 6 in FI03 e a II 4 in NA06. Il brano della collezione Santini è in la maggiore, in tempo di Siciliana (12/8), come si conviene a un'ambientazione pastorale. L'attacco melodico della parte vocale risulta in perfetta sintonia con gli stili musicali veneziani del tempo e con quello di Albinoni in particolare.⁹⁷ In conclusione, è possibile che pure il manoscritto Santini derivi dalla partitura napoletana del 1706 con le intonazioni di Albinoni e Sarro.

«La virtù nel cimento» (1717) di Giuseppe Maria Orlandini

Prima di tentare di districare il groviglio delle numerose riprese della *Griselda* prive di esplicita attribuzione musicale e concentrate soprattutto nel secondo decennio del Settecento, è opportuno trattare il gruppo delle intonazioni dovute a Giuseppe Maria Orlandini, operista di primo piano in quegli anni. Sulla data della prima rappresentazione della *Griselda* di Orlandini sussistono alcuni dubbi: secondo il catalogo Sartori, essa dovrebbe coincidere con la produzione realizzata al teatro di Brescia nel carnevale del 1716, ma è piuttosto strano che nel relativo libretto, se davvero si trattò di *première* affidata a un solo compositore, non si faccia menzione dell'autore delle musiche.⁹⁸ Sembra più probabile che l'opera bresciana abbia riutilizzato la vecchia partitura di Albinoni, come al solito impasticciata con arie di baule o nuovi pezzi composti per l'occasione;⁹⁹ fra l'altro, proprio nella stagione precedente del 1715 lo stesso teatro di Brescia aveva rappresentato il dramma *I rivali generosi* di Zeno con musica del maestro veneziano. Una conferma significativa è offerta dall'aria del sonno, «Vieni, o sonno, e in te ritrovi» (II 9 di BS16), che risulta caratteristica della tradizione albinoniana, essendo attestata in FI03 (II 12), PC08 (II 9), VE28 (II 8), mentre tutte le fonti espressamente attribuite a Orlandini riportano in questo punto la lezione variata «Vieni, o sonno, e a queste luci». E ancora, l'aria di *Griselda* del

⁹⁶ Di conseguenza, risulta senza attribuzione anche nella relativa scheda RISM A/II: 451.002.000.

⁹⁷ L'incipit vocale è riprodotto nella scheda RISM A/II: 451.002.001.

⁹⁸ *Griselda, drama per musica da rappresentarsi in Brescia nel Teatro dell'illustrissima Accademia il carnevale 1716, dedicato a sue eccellenze li signori Antonio Loredan podestà, Girolamo Diedo capitano*, Brescia, Giovanni Maria Rizzardi, 1716 (BS16, SL 12524; esemplare consultato: I-Bc).

⁹⁹ STROHM 1976, p. 197, ha ipotizzato che la *Griselda* di Brescia potrebbe essere un pasticcio con arie di «F. Gasparini, Händel e altri», gli stessi autori - sembra di capire - che nel 1728 avrebbero partecipato alla *Griselda* rappresentata a Breslau (cfr. *infra*); mancano tuttavia elementi probanti a favore dell'ipotesi.

terzo atto nella tradizione Albinoni è «Se sospiri e vezzi ascolto» (III 9 FI03, III 8 PC08 e BS16), mentre Orlandini mantiene sempre l'aria originale di Zeno «Se amori ascolterò».¹⁰⁰

Dovremo quindi considerare come debutto della *Griselda* di Orlandini la rappresentazione al teatro Arciducale di Mantova nel gennaio del 1717, sotto il titolo variato de *La virtù nel cimento*.¹⁰¹ Il relativo libretto, di cui si conserva un'unica copia alla Library of Congress di Washington, è assemblato sulla base della versione Gigli, ma con l'omissione del ruolo di Pernella e di tutte le scene comiche. Per la prima volta s'incontra in questa fonte un cambiamento significativo, che poi ritroveremo anche nella *Griselda* di Vivaldi e Goldoni del 1735: l'azione non si svolge più in Sicilia, come avveniva nel libretto di Brescia, bensì in Tessaglia;¹⁰² è questo un dato importante anche al fine di individuare correttamente le varie riprese dell'opera di Orlandini. Inoltre i personaggi di Costanza e Roberto si trasformano rispettivamente in Oronta e Tigrane. Ma a questo proposito occorre osservare che l'anonimo poeta che mutò i nomi di luogo e di persona non fece altro che contaminare il testo di *Griselda* con un precedente dramma per musica di Zeno, *Gli inganni felici*, in cui puntualmente s'incontra fra gli interlocutori un'«Oronta principessa di Tessaglia».

Reinhard Strohm ha ricostruito la cronologia delle rappresentazioni della *Griselda* di Orlandini nel modo seguente:¹⁰³

Mantova 1717, teatro Arciducale, 16.1.1717 (MN 17, SL 25008), *La virtù nel cimento*

Firenze 1718, teatro della Pergola, (si tratta in realtà del libretto fiorentino del carnevale 1719, per le recite al teatro di via del Cocomero, FI19, SL 12526)¹⁰⁴

Padova 1719, teatro degli Obizzi, (PD19, SL 12527)¹⁰⁵

Venezia 1720, teatro Grimani di San Samuele, maggio (VE20, SL 12528).¹⁰⁶

Mentre per MN17 e VE20 non sussistono dubbi, dato che queste fonti librettistiche attribuiscono in modo esplicito la musica a Orlandini, è praticamente certo che si debbano eliminare dall'elenco le due produzioni di Firenze e di Padova. Per quanto riguarda FI19, è vero che presentandosi in quegli anni Orlandini come «maestro di cappella del sereniss. principe di Toscana ed accademico filarmonico [di Bologna]» sarebbe dovuto essere del tutto naturale un allestimento delle sue opere nei teatri fiorentini. Forse per questo motivo Lodovico Frati all'inizio del Novecento e sulla sua scia, più recentemente, Warren Kirkendale non hanno esitato ad attribuirgli la *Griselda* fiorentina che in effetti potrebbe sembrare una ripresa de *La virtù nel cimento* data al Teatro Arciducale di Mantova nel

¹⁰⁰ Interessanti anche le concordanze tra BS16 e la ripresa veneziana del 1728 (espressamente attribuita ad Albinoni) nell'aria di Costanza «Vedrai le arene in ciel» (II 17) e nell'aria di Griselda «Se la bella tortorella» (II 18, finale d'atto).

¹⁰¹ *La virtù nel cimento. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciducale di Mantova nel carnevale dell'anno 1717*, Mantova, Alberto Pazzoni, [1717] (MN17, SL 25008; esemplare unico: US-Wc).

¹⁰² Ringrazio sentitamente il prof. Reinhard Strohm dell'informazione. Purtroppo non mi è stato possibile visionare il libretto MN17 a causa dei lunghissimi tempi di attesa per ottenere il microfilm della Library of Congress di Washington.

¹⁰³ STROHM 1976, p. 192.

¹⁰⁴ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero nel carnevale dell'anno 1719 sotto la protezione dell'altezza reale del serenissimo gran principe di Toscana*, Firenze, Domenico Ambrogio Verdi, [1719] (FI19, SL 12526; esemplare consultato: I-Fn).

¹⁰⁵ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi in Padova nel Teatro Obizzi il carnevale dell'anno 1719*, Padova, Penada, [1719] (PD19, SL 12527; esemplare consultato: I-Mb).

¹⁰⁶ *Griselda, Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele nel mese di maggio dell'anno 1720. Dedicato a Giorgio Parker figlio unico di S.E. milord Parker gran cancelliere della Gran Bretagna*, Venezia, Marin Rossetti, 1720 (VE20, SL 12528; esemplari consultati: I-Bc, I-Vnm).

1717.¹⁰⁷ Lo stesso Kirkendale, tuttavia, osserva che su un totale di 30 pezzi chiusi solo 7 appaiono in comune col libretto mantovano. Bisogna inoltre considerare che il libretto del 1719 annovera ancora una volta il personaggio di Pernella strettamente legato alla tradizione albinoniana; sembra pertanto molto verosimile che il teatro fiorentino avesse a disposizione la vecchia partitura di Albinoni del 1703, pronta ad essere riutilizzata con i consueti adattamenti. Inoltre, una lettera del compositore Francesco Buini scritta a Ubaldo Zanetti da Firenze, il 7 gennaio 1719, così recita:

Già che mi scrive che ha caro sapere della nostra opera, le dico che già la *Griselda* andò in scena il giorno di S. Stefano [26 dicembre 1718], e per grazia del Signore pare che a questi signori fiorentini comincia un poco a ripiacerla; ma prima si mostravano un poco renitenti, ed adesso sempre più cresce li apaltati, senza li boletini che si fanno a la porta.¹⁰⁸

Anche se non viene menzionato l'autore della musica, l'uso dell'espressione «comincia un poco a ripiacerla» lascia intendere che la stessa opera (musicata da Albinoni) fosse già stata gradita in passato. Buini era direttamente interessato alla produzione fiorentina perché sua moglie, Cecilia Belisani, vi affrontava il ruolo di Costanza e suo suocero, Francesco Belisani, quello di Elpino. Nella stessa lettera si accenna di sfuggita anche a un altro interprete di questa *Griselda* fiorentina: Marco Antonio Berti, da Buini qualificato come «baritono»,¹⁰⁹ impegnato nella parte di Corrado. Sappiamo invece che nell'opera di Orlandini, per lo meno in occasione della ripresa veneziana del 1720, come si dirà fra breve, il personaggio di Corrado cantava in chiave di soprano. Francesco Belisani scriverà poi a Ubaldo Zanetti il 9 febbraio 1719 informandolo che l'opera *Partenope*, poesia di Silvio Stampiglia e musica di Luca Antonio Predieri, era piaciuta ai fiorentini assai più della *Griselda*, ormai vecchia di sedici anni se si propende per l'attribuzione ad Albinoni, e che in ogni caso sua figlia Cecilia si era fatta «un buon credito».¹¹⁰

Quanto al coevo libretto di Padova, esso risulta ancora più distante da MN17 perché deriva da testo originale di Zeno VE01, senza contaminazioni con la versione Gigli. In PD17 l'azione si svolge in Sicilia, manca l'allusione al figlio di Griselda nella scena I 4; inoltre sia il colloquio tra Griselda e Otone (II 4), sia la penultima scena del terzo atto seguono il testo di Zeno. La principale innovazione di questo libretto consiste nella sostituzione di Elpino col personaggio di Gelmira, «principessa di Puglia e cugina di Gualtiero».

Passando alle recite veneziane del 1720 al teatro Grimani di S. Samuele, queste senza dubbio con musica di Orlandini, nell'avvertimento al lettore il libretto specifica:

Il presente drama rappresentato in Venezia nel 1701 nel teatro Tron di S. Cassano, (e fra gli altri suoi famosi) composto dall'incomparabile penna del celeberrimo letterato, Sig. Apostolo Zen, il quale oggi gode il meritevole onore d'istorico e poeta di S[ua] M[ajestà] C[esarea], questo adunque se in qualche parte adulterato si vede per il cambiamento dell'arie, nomi di personaggi ed altre piccole mutazioni, ad altro attribuir non si deve che alla pura necessità di averlo dovuto stampare, come per l'apunto è stato ultimamente recitato in Mantova nel 1718 [sic], dopo l'applauso che per quasi tutti li teatri d'Italia ha riportato; facendosi tal protesta per la venerazione che devesi al nome del suo tanto rinomato autore.¹¹¹

¹⁰⁷ FRATI 1914, p. 197; KIRKENDALE 1997, p. 500.

¹⁰⁸ Il documento, di cui s'ignora l'attuale ubicazione, è segnalato in FRATI 1914, p. 197.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ VE20, p. 7.

È appena il caso di osservare che l'anno 1718 della rappresentazione mantovana dovrebbe essere un banale errore per 1717. Più interessante il fatto che soltanto 9 arie su 26 risultano in comune con MN17:¹¹² evidentemente Orlandini dovette riscrivere per Venezia quasi due terzi della partitura mantovana. La compagnia di canto ingaggiata per la *Griselda* al teatro San Samuele di Venezia rispecchia perfettamente la geografia teatrale dell'autore, annoverando Giovanni Battista Carboni¹¹³ mantovano (Gualtiero), Rosaura Mazzanti fiorentina (Griselda), Anna Bombaciari bolognese¹¹⁴ (Oronta, ruolo corrispondente a Costanza), Antonio Pasi bolognese¹¹⁵ (Tigrane, ruolo corrispondente a Roberto), Annibale Fabri bolognese (Ottone), Felice Novelli veneziano (Corrado), Pellegrino Gaggiotti bolognese (Elpino).

Rispetto all'elenco delle riprese orlandiniane suggerito da Strohm, quello stilato più recentemente da Warren Kirkendale omette la rappresentazione padovana del 1719, ma attribuisce a Orlandini le seguenti rappresentazioni:

Recanati 1720, fiera e carnevale (REC20, SL 6837), *La costanza trionfante*, musica di Orlandini

«con aggiunta di molte arie del sig. Agostino Tinazzoli»¹¹⁶

Livorno 1722, teatro di S. Sebastiano (LI22, SL 12531)¹¹⁷

Breslau 1728, dal 18 giugno al 29 luglio (libretto perduto), pasticcio con musica di 14 compositori tra cui Orlandini¹¹⁸

Bruxelles 1728, théâtre de la Monnaie, 29 agosto, (libretto perduto),¹¹⁹ versione Gigli?, prob. musica di Orlandini (con aggiunta degli intermezzi *Vesperta e Pimpinone* di Albinoni)

Di queste quattro produzioni, quella di Recanati incluse con certezza diversi brani di Orlandini a cui furono aggiunte nuove arie di Agostino Tinazzoli. Curiosamente il libretto di Recanati muta o inverte i nomi di tutti i personaggi (Griselda diventa Costanza, Gualtiero → Ernesto, Costanza/Oronta → Rosmonda, Roberto/Tigrane → Errico, Ottone → Ubaldo, Corrado → Roberto, Everardo → Aldimiro, Elpino → Frontone), ma conferma ancora una volta la Tessaglia come luogo dell'azione. Inoltre questa fonte, a parte l'imbroglio dei nomi, è in assoluto la più vicina a MN17 potendo condividere ben 23 pezzi chiusi su 33; di questi, 7 più un altro ricompaiono in VE20.¹²⁰

¹¹² KIRKENDALE 1997, p. 500.

¹¹³ In VE20, p. 8 si legge «Corboni», ma è un refuso. Il mantovano Carboni, già interprete di opere di Gasparini, fu in stretto rapporto con Benedetto Marcello, come risulta da una lettera recentemente scoperta del compositore patrizio, inviata nello stesso 1720 al langravio Filippo d'Assia Darmstadt (cfr. BORIN 2008).

¹¹⁴ Anna Bombaciari, «detta la Belisa», era stata impegnata anche nella stagione del teatro di Firenze dell'anno precedente, ma non nella *Griselda*; cfr. FRATI 1914, p. 198.

¹¹⁵ Antonio Pasi era un castrato.

¹¹⁶ *La costanza trionfante. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Recanati nella fiera e carnevale susseguente dell'anno 1720. Con l'aggiunta di molte arie del sig. Agostino Tinazzoli bolognese maestro di cappella e direttore dell'opera. Dedicato a [...] mons. Maggio governatore di Loreto*, Macerata, eredi Pannelli, 1720 (REC20, SL 6837, esemplare consultato: I-Mb).

¹¹⁷ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Sebastiano in Livorno l'anno 1722. Consacrato all'altezza reale il [...] gran principe di Toscana*, Firenze, Anton Maria Albizzini, [1722] (LI22, SL 12531; esemplare consultato: I-Rsc).

¹¹⁸ Si conserva tuttora a Wrocław, l'antica Breslau, un libretto stampato a Cracovia l'anno precedente: *La Griselda. Drama per musica*, Kraków, J. Matyasziewicz, 1727 (SL 12535, esemplare unico: PL-WRo; non consultato). I rapporti tra questa produzione e quella di Breslau non sono noti.

¹¹⁹ WOTQUENNE 1898, I, p. 459.

¹²⁰ KIRKENDALE 1997, p. 500.

Per quanto riguarda Livorno, anche se il medesimo teatro di S. Bartolomeo aveva ospitato l'opera di Albinoni nel 1704,¹²¹ l'eliminazione delle scene comiche (Elpino assume il nuovo nome di Ismeno), l'ambientazione in Tessaglia e l'inclusione dell'aria di Costanza «Ritorna a lusingarmi» (I 9) sullo stesso testo che riutilizzerà Vivaldi per la sua *Griselda* del 1735, riconducono a una parternità più orlandiniana che albinoniana, suscettibile in ogni caso di forti impasticciamenti.

Più complessi i casi di Breslau e Bruxelles. Nella capitale dei Paesi Bassi austriaci, la ripresa di una *Griselda* (secondo gli studi precedentemente citati doveva trattarsi della partitura di Orlandini, probabilmente impasticciata con musiche di altri autori e con l'inserimento degli intermezzi albinoniani di *Vespetta e Pimpinone*) fece parte dei festeggiamenti per il compleanno dell'imperatrice. Marie Cornaz ha recentemente messo in evidenza che l'impresario Gioachino Landi dal 9 marzo 1728 era subentrato ad Antonio Maria Peruzzi nella gestione del Théâtre de la Monnaie.¹²² A sua volta Peruzzi, dal 1725, aveva allestito opere nella città di Breslau in Slesia.¹²³ Poiché sappiamo da una testimonianza di Johann Mattheson che a Breslau, tra giugno e luglio del 1728, andò in scena un pasticcio *Griselda* assemblato dal musicista veneziano Antonio Bioni, con arie di quattordici compositori, non è da escludere che a Bruxelles sia giunta la medesima partitura. I compositori del pasticcio di Breslau furano Bioni, Boniventi, Caldara, Capelli, Gasparini, Giacomelli, Händel, Orlandini, Porpora, Porta, Sarro, Verocai, Vinci e Vivaldi (stranamente assente Albinoni). Per l'occasione furono eseguiti intermezzi comici che mettevano in scena i personaggi di Nissa - forse corrispondente alla Pernela del Gigli - ed Elpino.¹²⁴ Fra i compositori dell'elenco, almeno Sarro, Capelli e Orlandini avevano per certo avuto a che fare con il dramma di Zeno anteriormente al 1728; Vivaldi invece si sarebbe aggiunto solo sette anni più tardi. Naturalmente bisogna considerare anche la possibilità che molte arie del pasticcio siano derivate da melodrammi di differente titolo.

Della musica di Orlandini sopravvivono alcune arie conservate in diverse fonti musicali. Un manoscritto della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Musiksammlung, E.M. 163) s'intitola «Arie di S. Samuel del Sig: Giusep: Mar: Orlandini / La Sensa dell'anno 1720» e include i seguenti pezzi:

- «Vedrassi nel suo nido», *Griselda* (II 17, ultima scena)
- «Quelle pupille belle», *Corrado* (III 5)
- «La crudel, se par sdegnosa», *Ottone* (I 6)
- «Farò col mio pensier», *Ottone* (I 15)
- «Così dubbia tortorella», *Tigrane* (I 11, ma nel libretto mantovano del 1717 e in quello di Recanati del 1720 si trovava nella scena III 11, affidata all'eroina femminile Oronta/Rosmonda)
- «Tra tempeste moleste», *Oronta* (III 11)

Tutti i cinque ruoli rappresentati nel florilegio cantano in chiave di soprano; l'assenza del personaggio di Gualtiero si giustifica forse per il fatto che quest'ultimo, verosimilmente, cantava con voce di tenore.

Warren Kirkendale ha segnalato anche i manoscritti F-Pc X. 128 e GB-Ob Tenbury 1083, contenenti rispettivamente le due arie:

¹²¹ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro da S. Sebastiano in Livorno l'anno 1704. Consacrato all'altezza reale di Violante Beatrice gran principessa di Toscana*, Livorno, Iacopo Valsisi, [1704] (LI04, SL 12519; esemplare consultato: I-PAc).

¹²² CORNAZ 2008.

¹²³ STROHM 1997, pp. 93-95.

¹²⁴ MATTHESON 1740, p. 376.

- «Fermo scoglio si difende», *Griselda* (ultima scena del secondo atto: MN17 II 17, Recanati20 II 18; sostituita da «Vedrassi nel suo nido» in VE20)
- «Vermiglia l'aurora», *Ottone* (VE20, III 2)

È di particolare interesse il manoscritto parigino, in cui l'attribuzione dell'aria a Orlandini compare soltanto nell'indice, poiché questa fonte ci offre la prima versione dell'aria che conclude il secondo atto, successivamente rimpiazzata dall'autore in occasione delle recite veneziane al teatro San Samuele.

Cronache pavesi

Di molte produzioni della *Griselda*, e non solo di quest'opera, non rimane altra traccia al di fuori dei rari, spesso unici, esemplari del libretto a stampa. A maggior ragione sono preziose le informazioni che provengono da cronache o fonti d'archivio. Un documento molto interessante fu segnalato da Corrado Ricci alla fine dell'Ottocento: si tratta di un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Bologna contenente una cronaca anonima riferita alle burrascose rappresentazioni della *Griselda* di Albinoni nel teatro di Pavia (riportiamo la trascrizione integrale nell'Appendice A, documento n. 1),¹²⁵ in cui veniva descritta la lite esplosa fra due cantanti dell'epoca: Rosaura Mazzanti, interprete di Costanza, e Francesco Braganti, interprete di Corrado. Essendo questa cronaca priva di data, il Ricci andò incontro a seri dubbi di ordine cronologico, ma alla fine, confrontandosi col parere di altri eruditi, giunse alla corretta soluzione del problema, datando le rappresentazioni pavesi all'anno 1710. Riprendendo la discussione della stessa cronaca mezzo secolo dopo, Remo Giazotto, sulla base di argomentazioni fuorvianti, la collocò erroneamente nell'autunno del 1728.¹²⁶ Ogni dubbio cade se si consulta il superstite libretto pavese, puntualmente censito nel catalogo Sartori: la dedica dell'impresario è firmata 11 maggio 1710 e fra i cantanti compaiono sia «Rosaura Mazzanti fiorentina», sia «Francesco Braganti forlivese».¹²⁷

Ma vediamo da vicino cosa successe in quell'occasione. A un certo punto della rappresentazione il Braganti intonò un'aria di Corrado staccando un tempo insopportabilmente lento, «e ciò - si legge nella cronaca - creduto potesse derivare per timore del musico, essendo la seconda volta che recita». Allora il direttore dello spettacolo, l'impresario Carmine D'Alessio, rivolse al cantante alcuni rimproveri, col risultato che:

con impertinenza si rivoltò [il Braganti] dicendo che voleva cantare a suo modo, come in effetto proseguì a suo piacere. Di ciò lamentandosi l'impresario detto Carmine d'Alessio perché avesse cantato nella forma sudetta, prima perché le parole sono allegre, secondo perché in quel tempo si trovano diversi personaggi esortando con la medema aria una regina [Costanza] che va allo sposo [Gualtiero] che stia allegra, terzo perché la musica dell'aria è in tempo in 12 scrittovi nello spartito medemo «allegro» conforme si è inteso di farla cantare il compositore della musica detto Albinoni,

¹²⁵ Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. miscellaneo 76, fascicolo segnato come «n. 13». Cfr. RICCI 1890, pp. 683-686. Del documento si occupa anche GIAZOTTO 1945, pp. 43-46.

¹²⁶ GIAZOTTO 1945, p. 45.

¹²⁷ *La Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Pavia, nella primavera dell'anno 1710. Dedicata all'eccell. signor Giuseppe Filippo conte d'Harrach e Rorau [...] commandante in Pavia*, Pavia, Siro Magri, [1710] (SL 12523; esemplare consultato: I-MOe). Nel cast figuravano anche Giovanni Battista Tamburini (Gualtiero), Maria Giusti romana, detta la Romanina (*Griselda*), Alessandro Bisozzi milanese (*Ottone*), Antonio Gaspari veneziano (*Roberto*), Michele Selvatici modonese (*Memmio*) e Ortensia Beverini fiorentina (*Attilia*). Memmio e Attilia erano nomi alternativi per la solita coppia comica Elpino-Pernella.

così cantata in Venezia, in Firenze assistente il medesimo Albinoni; e in Genova fu cantata il carnevale scorso dal medesimo Braganti assai allegra, avendo ivi recitata l'istessa parte.

Innanzitutto, riguardo alle precedenti rappresentazioni citate in questa fonte (che tanti pensieri diedero al Ricci e al Giazotto) è indispensabile fare chiarezza. Nessun dubbio sulla produzione fiorentina che vide la presenza dello stesso Albinoni: si tratta delle ben note recite del 1703. Allo stesso modo, la rappresentazione veneziana precedente non può che essere quella del 1701 con musica di Antonio Pollarolo.¹²⁸ Quanto alla rappresentazione genovese, essa ebbe luogo nel carnevale del 1710, al teatro S. Agostino, sempre con musiche del Pollarolo, secondo Giazotto,¹²⁹ ma forse anche con arie aggiunte di Albinoni.

Sia Ricci, sia Giazotto prendono un abbaglio nell'identificare l'aria di Corrado arbitrariamente interpretata dal Braganti. Non si tratta del pezzo chiuso «Non lasciar d'amar chi t'ama» che chiude la prima scena del secondo atto, bensì del brano di sortita «Al tuo destin più grato», nella scena settima del primo atto, laddove sullo sfondo del porto di mare, dopo lo sbarco in Sicilia, Corrado si rivolge ai due «germani»: il fratello di sangue Roberto e la sorella «di affetto» Costanza. Ecco il testo dell'aria, inalterato in FI03 rispetto all'originale zeniano:

VE01 (I 7) = FI03 (I 7)

CORRADO

Al tuo destin più grato
mostra nel volto il cuor.

Oggi per tuo contento,
beni dispensa il fato,
gioia prepara amor. (*Da capo*)

I suddetti versi sono esplicitamente citati, sia pur con qualche microvariante, in una seconda cronaca, sinora sconosciuta, trascritta nell'Appendice A (documento n. 2).¹³⁰ Trattandosi di un'esortazione alla gioia è evidente che Albinoni, e in precedenza anche Pollarolo, dovettero scegliere un tempo allegro. Al contrario, l'aria indicata da Ricci e Giazotto aveva sicuramente un carattere più lirico e cantabile («è allegra così così», commentava a ragione il Ricci). Bisogna inoltre tener conto del fatto che l'anonimo cronista parla di una scena in cui «si trovano diversi personaggi», vale a dire Corrado, Roberto e Costanza, e non i soli Corrado e Costanza, come invece avviene nella prima scena del secondo atto.

La prima cronaca manoscritta prosegue descrivendo la singolare cocciutaggine, al limite della volgarità, del musico Braganti:

¹²⁸ Se prima del 1710, come suggerisce l'anonimo cronista pavese, ebbero luogo a Venezia e a Genova due rappresentazioni della *Griselda* con musiche di Albinoni può prendere corpo l'ipotesi che lo stesso compositore abbia partecipato con alcune arie alla partitura della *première* veneziana del 1701. Nel Carnevale del 1701 era andata in scena con musica di Albinoni al Sant'Angelo *L'inganno innocente* su libretto di Francesco Silvani, e precedentemente, al San Cassiano (teatro in cui debuttò la *Griselda* di Zeno) nel Carnevale del 1698, *l'Ingratitudine ostinata*, sempre su libretto del Silvani; cfr. TALBOT 1990, p. 272. Ma più semplicemente è possibile che l'anonimo cronista pavese abbia erroneamente ritenuto che a Venezia nel 1701 la *Griselda* fosse data con musica dell'Albinoni anziché del Pollarolo, e lo stesso può essere accaduto per la rappresentazione di Genova, anche se la partecipazione dello stesso Braganti rende meno plausibile quest'ultima eventualità.

¹²⁹ GIAZOTTO 1945, p. 45.

¹³⁰ Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. miscellaneo n. 76, fascicolo intitolato «Informazione n. 7».

Tornandosi il lunedì susseguente 19 del corrente [maggio] a recitare, il detto Braganti principiò l'aria nell'istessa forma della domenica sera e trovandosi li signori Conti Mezza Barba vicino all'orchestra, uno di loro molto intelligente di musica disse al detto musico *sumissa voce*: «Più allegra», al che il Braganti lasciando di cantare rispose impertinentemente assai forte: «Va detta così... poffare Dio!» e proseguì l'aria sempre più adagio, onde nel tempo istesso trovandosi in scena e dovendo stare a sentire l'aria medema la Rosaura Mazzanti, virtuosa fiorentina protetta e raccomandata all'Ill.ma Sig.ra Contessa Felicita Mezza Barba, che rappresenta la parte di Regina [Costanza], fu alla medema comandato che passeggiasse per il palco, né stesse a sentire l'aria che cantava il musico Braganti.

Nonostante i ripetuti appelli alla ragionevolezza e le richieste di scuse, il Braganti continuò a cantare lentamente la sua aria e la Mazzanti a passeggiare insolentemente sul palcoscenico, senza alcun rispetto per la situazione teatrale prevista dal testo. Ne derivò un'incontrollabile disputa fra gli aristocratici protettori dei due virtuosi, tanto accesa da causare la forzata sospensione delle recite. Il conte Alessandro Mezzabarba, la cui moglie contessa Felicita Arrigoni aveva preso le difese della Mazzanti, si era infatti trovato costretto a sfidare a duello il signor Cesare Venturino Gattinara,¹³¹ che ospitava e proteggeva il Braganti. Il duello tuttavia non ebbe luogo grazie al tempestivo intervento delle autorità governative di Milano che misero agli arresti i due focosi contendenti.

La seconda cronaca manoscritta offre ulteriori informazioni sulla genesi di questa sfortunata produzione teatrale. Leggendo fra le righe, si scopre che il malcontento di molti cavalieri era sorto ancor prima che avessero sfogo le impertinenze dei cantanti. Nel patrocinio della stagione pavese, infatti, al conte Alessandro Mezzabarba era appena subentrata la marchesa Mandelli, da pochi anni residente in città. L'inesperienza della marchesa, la sua incapacità di gestire situazioni delicate (nella disputa dei virtuosi prenderà le difese del Braganti), non fecero che alimentare suscettibilità e malumori:

Ritrovandosi nel carnevale scorso in Milano il sig. conte Alessandro Mezzabarba, fu pregato dall'impresario del teatro di assistergli nell'opera con qualche regalo per mezzo di Cavalieri diletanti per potere far scielta di buoni personaggi che rappresentassero nella futura primavera un'opera nel teatro di Pavia. Ritornato il sig. conte Mezzabarba da Milano ritrovò il teatro francato a disposizione d'un tal Carmine d'Alessio, per mezzo della signora marchesa Mandelli, che da poc'anni habita in Pavia; assicurato il sig. conte Mezzabarba di questo, non s'inoltrò d'avantaggio e lasciò che la signora restasse servita, come di fatto, e confermò la sua rassegnazione in corrispondenza della medesima fattagli di volersi ritirare dall'impegno. Restata la signora marchesa Mandelli protettrice dell'opera, hebbe il signor conte con suoi fratelli l'onore di servire alla signora marchesa per detta Opera a soglievo dell'Impresario, sì gli provide case senza dispendio con mobili, sì gli distribuirono li musici in case di diversi cavaglieri, e due ne ritenne il signor conte Mezzabarba in attestato della stima della signora marchesa protettrice. Si provò l'opera in casa del signor conte con ordine della signora marchesa di non lasciar introdurre alcuno alla prova, e questo con disgusto di qualche amico che ne restò escluso. Doppo alcune prove, comandò la signora marchesa che si facessero le prove in sua casa con qualche allargo di concorso, cosa che non fu di totale aggradimento perché restò imperfetto il comando primero e si provò qualche risentimento di quelli che sono stati esclusi dal divertimento delle prove, quali ebbero aggio d'averlo in casa della signora marchesa nonostante che si fosse eseguito la volontà della detta marchesa protettrice; proseguì il signor conte a servirla, consecrando questo picciolo risentimento con l'assistenza e direzione per la musica, conforme sin da principio l'incarico. [...]

¹³¹ Nella seconda cronaca si chiama Cesare Agosti, ma doveva trattarsi della stessa persona.

La conclusione di questa seconda cronaca assume uno specifico interesse musicologico, oltre che di mera storia del costume. Per comporre la lite fra i protettori della Mazzanti (il conte e la contessa Mezzabarba) e quelli del Braganti (la marchesa Mandelli e Cesare Venturino Gattinara Agosti), non vi fu altra soluzione che d'intervenire direttamente sull'aria della discordia, «Al tuo destin più grato», modificandola o sopprimendola. Disponiamo quindi di un prezioso resoconto su come poteva avvenire - e per quali imprevedibili ragioni - una «mutazione d'aria» a libretto già stampato, nel corso delle recite di un'opera:

Doppo varii dibattimenti, vedendo il signor marchese senatore Castelli che il signor Agosti non voleva allargarsi con quella generosità dovuta ad una dama [la contessa Mezzabarba], mandò un cavaliere dal signor Agosti con dirgli per parte della signora contessa Mezzabarba che ella desiderava fosse copiata quell'aria a sua disposizione, o col levarla, o con dirla allegro, o con mutarla, ed egli rispose che avrebbe persuaso il musico a mutarla, avendo rassegnata la mutazione dell'aria alla signora marchesa Mandelli, la quale di subito fece comporre un'aria assai più lunga della prima. Da ciò conoscendo il signor marchese Castelli che non si corrispondeva come si doveva, ordinò che nella prima recita si sospendesse del tutto l'aria, cosa che spiacque molto alla signora marchesa et altri, poscia lasciò la determinazione di quest'aria alla disposizione della signora contessa Mezzabarba, e perché la signora marchesa s'era impegnata che si sarebbe sempre cantata la sua aria fece il ministro pregare la signora che per una sera permettesse si cantasse l'aria fatta comporre dalla signora marchesa protettrice, né vi fu difficoltà a concorrere, massime per una sol volta alla brama del sig. marchese Castelli, poi fu destinata dalla signora contessa Mezzabarba un'Aria di *minuet* brevissima, e cognita per esser stata cantata ne' teatri di Genova e di Milano. Intesa la cosa in questi termini, furono levati li sequestri e l'Opera proseguì con ogni tranquillità.

Quest'ultimo riferimento, assieme all'esordio stesso di questa seconda cronaca («Ritrovandosi nel carnevale scorso in Milano il sig. conte Alessandro Mezzabarba [...]») avvalorava l'ipotesi che nel carnevale del 1710 sia effettivamente andata in scena a Milano un'edizione della *Griselda* con musiche di Albinoni.

Le riprese delle Griselde di Albinoni e Orlandini

È piuttosto sorprendente la lunghezza dell'arco cronologico su cui si distribuirono le diverse riprese della *Griselda* di Albinoni. Le attribuzioni esplicite al compositore nei rispettivi libretti riguardano le produzioni di Firenze 1703, Piacenza 1708 e Venezia 1728. Già si è visto che anche le edizioni di Napoli 1706 e, probabilmente, di Brescia 1716 ne inclusero parecchi numeri. All'elenco, come s'è detto, bisogna aggiungere per certo anche Pavia 1710 e altre riprese dello stesso periodo.

È probabile che Albinoni abbia provveduto di persona alla revisione della partitura in alcune di queste riprese, mentre in altri casi gli impresari affidarono a un compositore di fiducia l'incarico degli adattamenti musicali. Purtroppo non sappiamo fino a che punto la presenza del nome di Albinoni nei libretti delle riprese sia indicativa di una collaborazione ufficiale con il maestro. In generale si può pensare che per una musica vecchia ormai di qualche anno gli impresari non ritenessero più opportuno specificare il nome del compositore. Ecco forse il motivo per cui nell'edizione bresciana del 1716 non v'è traccia di Albinoni. Al contrario si fece un'eccezione nel 1728 a Venezia, probabilmente perché quella era la città del maestro e l'impresa teatrale poteva trarne giovamento.¹³²

¹³² *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano nel carnevale 1728. Dedicata all'illustrissimo [...] conte Ottaviano Vimercati, nobile di Crema, Venezia, Andrea Rumieri, 1708 [recte: 1728] (VE28, SL 12537; esemplare consultato: I-Bc).*

Nel caso precedentemente discusso di Orlandini si è visto che il compositore, per la riedizione veneziana del 1720, riscrisse quasi due terzi dei pezzi chiusi composti tre anni prima per Mantova. Al confronto, la tradizione musicale della *Griselda* di Albinoni risulta alquanto più stabile. Nella tabella sottostante si indicano le occorrenze di ciascuna aria nei quattro riferimenti della tradizione albinoniana (FI03, PC08, BS16 e VE28); le lettere *t* ed *s* segnalano rispettivamente il taglio o la sostituzione di un'aria, la lettera *r* il ripristino del testo originale di Zeno

	VE01	FI03	PC08	BS16	VE28
I atto					
Fa' di me ciò che ti piace (Gr)	X	X	X	X	X
Vado a mirare un volto (Gu)	X	X	X	X	X
Ne la crudel mia sorte (Gr)	X	X	s	s	X
Spera, mio cor, sì sì (Ot)		X	X	r	X
Al tuo destin più grato (Cor)	X	X	X	X	t
Sempre di questo seno (Rob-Cos)		X	X	r	t
Vago sei, volto amoroso (Gu)	X	X	X	X	X
Le vicende de la sorte (Cor)	X	X	X	X	s
E' troppo bel quel volto (Rob)	X	X	X	X	s
Quanto vago è quel sembiante (Gu-Gr)	X	X	X	X	t
So che vuoi parlar d'amore (Gr) X	X	X	s	X	
Farò quanto potrò (Ot)	X	X	X	X	X
II atto					
Non lasciar d'amar chi t'ama (Cor)	X	X	X	X	s
Godi, bell'alma, godi (Cos)	X	X	X	s	t
Se amerò senza sperar (Rob)	X	X	X	s	X
Care selve, a voi ritorno (Gr)	X	X	X	X	X
Con la forza e col rigor (Ot)		r	r	t	X
Vieni, o sonno, e in te ritrovi (Gr)		X	X	X	X
Lascia, s'io parto almeno (Rob)	X	X	X	X	t
Vorresti col tuo pianto (Gu)	X	X	X	X	X
Vedrai le arene in ciel (Cos)		s	s	X	X
Se la bella tortorella (Gr)		r	r	X	X
III atto					
Se l' mio dolor ti offende (Gr)	X	X	X	s	t
Cara sposa, col tuo bel core (Gu)	X	X	X	X	X
Prendi, se partir vuoi (Cor)	X	X	X	X	t
Se sospiri e vezzi ascolto (Gr)		X	X	X	s
Non partir da chi t'adora (Gu)	X	X	X	X	s
Non so se più mi piaci (Rob)	X	X	X	s	s
Non lascerò d'amarti (Cos)	X	X	s	s	s
Imeneo, che se' d'Amore (Coro)	X	X	X	X	X

Dal prospetto risulta che almeno dodici numeri, vale a dire circa un terzo del totale, fra cui i 'pezzi forti' dell'opera con le principali arie della protagonista e di Gualtiero, si mantennero costanti lungo i venticinque anni che separano FI03 da VE28. Bisogna comunque ricordare che in assenza di fonti musicali non esiste la certezza - come insegna

l'esperienza degli studi vivaldiani - che ad uno stesso testo di aria corrisponda necessariamente la stessa musica.

Un'estrema ripresa della partitura di Albinoni, probabilmente contaminata da innesti orlandiniani (come suggerirebbe la presenza dell'aria del sonno «Vieni, o sonno, e in queste luci») ebbe luogo a Firenze nel 1734, sotto il nuovo titolo *L'umiltà esaltata*.¹³³

Purtroppo non è possibile, sulla base della documentazione superstite, ricostruire con precisione una cronologia completa delle opere derivate dalla *Griselda* di Zenò: sussistono infatti numerose zone d'ombra dovute principalmente alla scomparsa di molti libretti. Per esempio, nella premessa di un libretto bolognese del 1711, che sarà esaminato nel capitolo successivo, si allude in modo esplicito a recite di questo dramma per musica nei teatri di Parma e Milano, di cui tuttavia il catalogo del Sartori non offre notizia alcuna. Si può ipotizzare che il superstite libretto pavese del 1710 possa essere molto vicino a un perduto libretto milanese, presumibilmente risalente al carnevale dello stesso anno. Allo stesso modo il libretto per il Piccolo Ducale teatro di Piacenza del carnevale 1708 potrebbe provenire dalla stessa impresa che si prese cura dell'allestimento di Parma. Ma mancano in proposito argomentazioni definitive.

Sussiste inoltre il problema, come si è già accennato, che ben pochi dei libretti più antichi menzionano l'autore delle musiche. Per identificare le versioni del dramma per musica rivestite dalla musica di Albinoni un primo criterio potrebbe essere quello di verificare nell'elenco dei personaggi la presenza di Pernella, eventualmente anche sotto nome alternativo. Si consideri il seguente libretto:

Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Verona l'anno 1703, Verona, Giovanni Berno, 1703 (VR03, SL 12518; esemplare consultato I-Mb).

Tra i personaggi manca Pernella e puntualmente la lettura del testo conferma che non siamo in presenza della versione Gigli, bensì di un diverso adattamento basato su VE01. In questo caso la paternità musicale di Albinoni, suggerita ipoteticamente da John Walter Hill,¹³⁴ sembra molto incerta; potrebbe invece trattarsi di una ripresa impasticciata dell'opera originale di Antonio Pollarolo, forse con l'aggiunta di nuove arie scritte da altri maestri.

Il ruolo di Pernella è invece attestato nei seguenti libretti:

- *La Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Santa Cecilia* [di Palermo], Palermo, Agostino Epiro, 1703 (SL 12517);
- *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro da S. Sebastiano in Livorno l'anno 1704*, Livorno, Jacopo Valsisi, 1704 (SL 12519);
- *La Griselda. Dramma per musica recitato in Siena l'anno 1704 e ristampato in Perugia l'anno 1707*, Perugia, Costantini, 1707 (SL 12521);
- *La Griselda. Drama per musica da recitarsi nel picciolo Ducale Teatro di Piacenza nel carnevale dell'anno 1708*, Piacenza, Zambelli, 1708 (SL 12522);
- *La Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Pavia, nella primavera dell'anno 1710*. Pavia, Siro Magri, 1710 (SL 12523);¹³⁵
- *Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi in Firenze nel teatro di via del Cocomero nel carnevale dell'anno 1719*, Firenze, Dom. Ambrogio Verdi, 1719 (Sartori 12526).

¹³³ *L'umiltà esaltata. Dramma per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero nell'autunno dell'anno 1734 sotto la protezione dell'altezza reale del sereniss. Gio. Gastone I gran duca di Toscana*, Firenze, Anton Maria Albizzini, 1734 (SL 24251, esemplare consultato: I-Fn).

¹³⁴ HILL 1978, p. 69.

¹³⁵ In questa fonte, come già osservato, i personaggi di Elpino e Pernella si chiamano Memmio e Attilia.

È verosimile che queste rappresentazioni si siano avvalse, almeno in parte, della musica di Albinoni, ma subentrano vari fattori di complicazione. Per esempio, da alcuni repertori risulta che il compositore parmigiano Giovanni Maria Capelli, scomparso nel 1726, compose le musiche per le recite andate in scena al teatro di Rovigo nel 1710.¹³⁶ Sfortunatamente il catalogo del Sartori non censisce alcun libretto per quell'occasione. La notizia è in ogni caso confermata dal fatto che per il pasticcio *Griselda* del 1728 a Breslau sia stato impiegato anche un numero del compositore parmigiano.

Un'aria della *Griselda* di Capelli, «Quant'empietà ne mostri» (soprano archi e bc, Si bemolle maggiore, 2/4) sopravvive in un manoscritto settecentesco della Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung, Mus. ms. 746) con la seguente intitolazione:

1723 / cantata dal Sign. Lorenzo Moretti / Aria dell'Opera Griselda del Sign. Capelli

Nella relativa scheda RISM¹³⁷ si osserva che la stessa aria compare nel libretto e nella partitura dell'opera di Capelli *I fratelli riconosciuti* (1726); potrebbe forse trattarsi di un normale riutilizzo. Purtroppo nessun'aria con questo titolo trova riscontro nella tradizione librettistica attualmente nota della *Griselda*.

Tenuto conto delle ultime precisazioni, si propone ora un'ipotesi di cronologia relativa alle *Griselde* anteriori al 1735. Data la cittadinanza senese di Girolamo Gigli, non dovrebbe sorprendere che le produzioni toscane dell'opera (Livorno 1704, Siena 1704, Firenze 1719) siano legate alla revisione posta in musica da Albinoni, mentre la versione piacentina del 1708, derivante direttamente dal libretto FI03, dovrebbe essere, anche per ragioni politiche, collegata piuttosto con la produzione di Parma il cui libretto è sparito. Rimane comunque aperta la possibilità che Capelli, essendo nato nella città emiliana, vi avesse contribuito in prima persona; se quest'ipotesi corrispondesse al vero, lo spettacolo di Rovigo del 1710 sarebbe una ripresa successiva.

Presentiamo dunque un'ipotesi di cronologia in cui appaiono le prime rappresentazioni e le riprese delle *Griselde* poste in musica da Antonio Pollarolo, Tomaso Albinoni, Giovanni Maria Capelli e Giuseppe Maria Orlandini:

- Verona 1703, carnevale (SL 12518), versione Zeno variata, prob. musica di A. Pollarolo (e altri?)
- Firenze 1703, carnevale (SL 12516), versione Gigli, musica di Albinoni
- Palermo 1703, teatro di S. Cecilia (SL 12517), versione Gigli, prob. musica di Albinoni
- Livorno 1704, teatro di S. Sebastiano (SL 12519), versione Gigli, prob. musica di Albinoni
- Siena 1704 (SL 12521), versione Gigli, prob. musica di Albinoni
- Napoli 1706, teatro di S. Bartolomeo, estate (SL 12520), versione Gigli-De Petri, musica di Albinoni e Sarro
- Parma 1708 (libretto perduto), prob. versione Gigli, musica di Albinoni (o Capelli?)
- Piacenza 1708, piccolo teatro Ducale, carnevale (SL 12522), versione Gigli-Novati, musica di Albinoni, con arie aggiunte di Fortunato Chelleri¹³⁸

¹³⁶ EITNER 1900, II, p. 304.

¹³⁷ Scheda RISM A/II 452.002.497.

¹³⁸ Il testo di Piacenza differisce da FI03 per la sostituzione o aggiunta delle seguenti arie: «Vincer la mia costanza» (I 4, *Griselda*, aria aggiunta), «Io sento al cor / tormento e pene» (I 5, *Griselda*, sostituisce «Nella crudel mia sorte»), «Comincia a naufragar» (I 13, Gualtiero, aria aggiunta), «Io non vi posso intendere» (II 11, Costanza, aria aggiunta), «Qual negletta navicella» (I 16, Gualtiero, aria aggiunta), «Son regnante / né mi lice» (III 1, Gualtiero, sostituisce «Re non posso amar chi adoro»), «Senti e mira» (III 2, Ottone, sostituisce «Vedi, o re, nel mio contento»), «So ch'il mio bene» (III 10, Costanza, sostituisce «Non lascerò d'amarti»).

- Ferrara 1708, teatro del conte Borso Bonacossi (S 25002), *La virtù in trionfo o sia la Griselda*, versione Zeno variata, musica d'ignoti¹³⁹
- Modena 1708, [autunno] (SL 25003), *La virtù in trionfo o sia la Griselda*, versione Zeno variata, musica d'ignoti¹⁴⁰
- Rovigo 1710 (libretto perduto), prob. versione Gigli, musica di Capelli
- Genova 1710, teatro S. Agostino, carnevale (libretto non censito in Sartori), prob. versione Zeno variata, musica di Pollarolo (con aggiunte di Albinoni?)¹⁴¹
- Milano 1710, carnevale (libretto perduto), versione Gigli, musica di Albinoni
- Pavia 1710, primavera (SL 12523), versione Gigli, musica di Albinoni
- Milano 1712 (SL 25005), *La virtù in trionfo o sia la Griselda*, versione Zeno variata, musica d'ignoti¹⁴²
- Brescia 1716, teatro dell'Accademia, carnevale (SL 12524), versione Gigli (assente Pernella), prob. musica di Albinoni
- Mantova 1717, teatro Arciduciale, carnevale (SL 25008), *La virtù nel cemento*, versione Gigli (assente Pernella), musica di Orlandini
- Firenze 1719, teatro di via del Cocomero, carnevale (SL 12526), versione Gigli, prob. musica di Albinoni
- Padova 1719, teatro Obizzi, carnevale (SL 12527), versione Zeno variata, musica di ignoti
- Recanati 1720, fiera e carnevale (SL 6837), *La costanza trionfante*, versione Gigli (assente Pernella), musica di Orlandini con aggiunte di Agostino Tinazzoli
- Venezia 1720, teatro Grimani di S. Samuele, maggio (SL 12528), versione Gigli (assente Pernella), musica di Orlandini
- Livorno 1722, teatro di S. Sebastiano (SL 12531), versione Gigli (assente Pernella), prob. musica di Orlandini
- Venezia 1728, teatro Tron di S. Cassiano, carnevale (SL 12537), versione Gigli (assente Pernella), musica di Albinoni
- Genova 1728, teatro del Falcone, primavera (SL 12536), versione Zeno variata, prob. musica di Pollarolo (e altri?)¹⁴³
- Breslau 1728, dal 18 giugno al 29 luglio (libretto perduto), pasticcio con musica di 14 compositori

Sembra che la composizione di queste arie, oggi presumibilmente scomparse, sia stata affidata dall'impresario a Fortunato Chelleri; cfr. FEHR 1912, p. 133, BUSSI 1990, p. 461.

¹³⁹ Nell'elenco degli interlocutori compare il personaggio aggiunto di Dorilla (affidato alla signora Antonia Macari romana), di cui però non v'è traccia nel libretto; probabilmente partecipava soltanto agli «intermedi che si cambieranno negli atti» (p. 11) il cui testo non è pervenuto.

¹⁴⁰ *La virtù in trionfo o sia la Griselda, drama per musica*, Modena, Antonio Capponi, 1708 (esemplare consultato: I-Rsc). In questo libretto, eccezionalmente, l'aria del sonno di Griselda è riportata integralmente e senza virgolettatura secondo la versione originaria di Zeno. Il personaggio di Elpino è soppresso.

¹⁴¹ GIAZOTTO 1945 (p. 45, n. 2) scrive che un esemplare del libretto di questa *Griselda* era conservata, nel 1940, alla Biblioteca Brignole Sale di Genova. Parte del patrimonio di questa biblioteca privata è oggi confluito nella Biblioteca Comunale Berio di Genova, tuttavia le ricerche effettuate in loco dallo scrivente non hanno sortito riscontri. Un'altra menzione si troverebbe nella *Tavola cronologica di tutti li drammi o sia opere in musica recitati alli teatri detti del Falcone e da S. Agostino da cento anni in addietro, cioè dall'anno 1670*, Genova, Gesiniana, 1771, segnalata nel suddetto studio di Giazotto, ma attualmente non censita nei cataloghi delle biblioteche pubbliche genovesi. Secondo Giazotto la musica delle rappresentazioni del 1710 sarebbe stata quella di Pollarolo. Un successivo libretto genovese del 1728, quest'ultimo tuttora consultabile, confermerebbe che il testo non si basa sulla versione Gigli: nel secondo atto, per esempio, rimangono inalterate le scene di Zeno e l'originale aria del sonno.

¹⁴² Pur non presentando i *loci* critici fondamentali della versione Gigli, il libretto accoglie le sue espressioni ingentilite nella scena d'apertura (I 1). Vengono omissi i personaggi comici, Elpino incluso.

¹⁴³ In questo libretto il personaggio di Elpino è soppresso: le scene comiche sono confinate nei due intermezzi di Terpina e Zelone, su testo probabilmente composto *ex novo*, affidati a due interpreti specializzati nel genere comico quali Rosa Ongarelli e Antonio Restorini. Probabilmente questa produzione genovese riprende alcuni elementi dalla precedente del 1710.

Bruxelles 1728, théâtre de la Monnaie, 29 agosto (libretto perduto), lo stesso pasticcio di Breslau?,
musica di diversi compositori (con intermezzi *Vespetta e Pimpinone* di Albinoni)

Firenze 1734, teatro di via del Cocomero, autunno (SL 24251), *L'umiltà esaltata*, versione
Gigli (senza Elpino e Pernella), prob. pasticcio con musiche di Albinoni e Orlandini

Dal prospetto sono state escluse le produzioni con musiche di Luca Antonio Predieri (Bologna 1711), Antonio Bononcini (Milano 1718), Alessandro Scarlatti (Roma 1721), Giovanni Bononcini (Londra 1722), Pietro Torri (Monaco di Baviera 1723), Francesco Conti (Vienna 1725) e Antonio Vivaldi (Venezia 1735), in quanto saranno oggetto di trattazione specifica nei prossimi capitoli.

I.4 Il rifacimento di Stanzani e Predieri (Bologna, 1711)

Il Civico Museo Bibliografico di Bologna possiede una straordinaria copia dell'*editio princeps* della *Griselda* di Zeno (VE01), minuziosamente postillata dalla prima all'ultima pagina con aggiunte e cancellature manoscritte che evidenziano adattamenti di singoli versi, cambiamenti di singole parole, sostituzioni o soppressioni di arie, rifacimenti di scene intere. Grazie a questo documento è dunque possibile comprendere con dovizia di particolari come un poeta teatrale potesse procedere nel rappezzamento di un dramma altrui.

Il rifacimento in oggetto presenta due mutazioni di personaggi: Costanza prende il nome di Egilda ed Elpino si trasforma in Erneo. Solo un libretto tra quelli censiti dal Sartori corrisponde a tali caratteristiche: *La virtù in trionfo o sia la Griselda*, dramma per musica pubblicato per le rappresentazioni al teatro Marsigli Rossi di Bologna nell'ottobre del 1711 con musica di Luca Antonio Predieri.¹⁴⁴ Che l'identificazione sia corretta è confermato da un'annotazione manoscritta riportata sull'ultima pagina dell'esemplare, interpretabile come «Bononia DCCXI [1711]».

Il libretto a stampa del 1711 fornisce anche il nome dell'autore della revisione. Si tratta del poeta bolognese Tommaso Stanzani, il quale, nell'epistola dedicatoria a Maria Dorothea Wilielmina Metternich marchesa Angelelli, dichiara a chiare lettere: «io ho avuto l'onore, o madama, di dover essere quello che debba addattare all'uso de' teatri di questa patria et al comodo degli attori che lo rappresentano questo nobilissimo drama».¹⁴⁵ Più avanti, nell'avvertimento «a chi legge», in coda all'*Argomento*, troviamo altre informazioni:

Il presente dramma, parto della penna celebre del suddetto sig. Zeno, è stato da lui composto con tutto il miglior gusto che possa egli mai aver dimostrato in tante opere da lui fatte, il che ha dato occasione di presceglierlo nel numero di tant'altre opere che si sono trascorse di autori famosi.

La necessità poi di avere qui a rappresentarlo con altre voci da quelle che si adoprano ne' teatri di Parma, di Milano e di Venezia, ha prodotta la risoluzione di farvi qualche mutazione nella poesia, e la musica tutta nuova in cui la virtù del sig. Luca Predieri ha fatto spiccare la bizzarria del suo spirito nell'espressione mirabile de' recitativi e dell'arie, che ritroverai tutte sul gusto moderno. Riconoscerai nell'invenzione e pittura delle scene una maniera non più veduta del Sig. Carlo Buffagnotti virtuoso anch'esso di quella patria che non ha perdonato a fatica per render paghi i genii ancora più delicati.

La poesia infine trattata co' soliti vezzi dell'arte conchiuderà con la solita protesta che le parole di Numi, di Fato e di adorare non debbano alterare il concetto di chi scrisse, poiché ben sai quello che si può fingere e ciò che si è in obbligo di credere. Vivi felice.¹⁴⁶

La compagnia di canto ingaggiata per l'occasione includeva artisti di grido, dalla bolognese Margherita Caterina Zani (*Griselda*) alla modenese Anna d'Ambreville (*Costanza*), dal castrato Gaetano Berenstadt (*Corrado*) a Giuliano Albertini (*Gualtiero*). Impropriamente il catalogo del Sartori segnala che il testo per il teatro Marsigli Rossi era un rifacimento del dramma *La virtù in trionfo o sia la Griselda* rappresentato a Ferrara nel 1708:¹⁴⁷ in realtà

¹⁴⁴ *La virtù in trionfo o sia la Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Marsigli Rossi in Bologna sul fine dell'anno 1711. Consecrato a [...] Maria Dorothea Wilielmina Metternich marchesa Angelelli*, Bologna, Pissarri, 1711 (BO11, SL 25004; esemplare consultato: I-Bc).

¹⁴⁵ La dedicatoria è datata «Bologna, 25.X.1711».

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 6

¹⁴⁷ *La virtù in trionfo o sia la Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro dell'Illustriss. Sig. Co. Borso Bonacossi l'anno 1708. Consacrato all'E.mo e R.mo Sig. il Sig. Card. Lorenzo Casoni legato dignissimo di Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1708 (FE08, SL 25002; esemplare consultato: I-Mb).

non v'è motivo di credere che tra FE08 e BO11, a parte il titolo e la comune derivazione da Zeno, esistano particolari legami.

L'esemplare bolognese con le aggiunte manoscritte attesta in modo inconfutabile che Stanzani prese come base principale del suo rifacimento la redazione originale VE01. Tuttavia, da un esame approfondito, risulta che il revisore tenne davanti agli occhi anche uno dei libretti con la versione di Girolamo Gigli musicata da Albinoni (verosimilmente FI03 o PC08), operando in diversi punti una contaminazione delle fonti. Illuminante un passo della scena I 5, in larga parte riscritta. Quando Ottone fa minacciosamente notare a Griselda ciò che l'ex regina perderebbe qualora osasse rifiutare il suo amore, la stampa di VE01 elenca soltanto «regno», «grandezze» e «sposo». Manca all'appello un quarto bene, probabilmente il più importante in quest'efficace *climax*: il figlioletto Everardo. Ecco dunque i versi aggiunti da FI03:

OTTONE

Figlio.

GRISELDA

Mel diede il Cielo,
ed ei mel toglie (ah che purtroppo io sento
nel lasciarti, Everardo,
delle perdite mie tutto il tormento).

Questa integrazione, del tutto logica, appare spesso nella tradizione delle *Griselde* settecentesche e troverà accoglienza anche nella revisione di Goldoni destinata a Vivaldi. Non fa eccezione Stanzani, il quale nel suo esemplare di lavoro aggiunge a penna il suddetto passo, modificando soltanto l'uscita del primo verso, «Cielo», in «Ciel». È dunque da escludere che il poeta bolognese abbia preso a modello il testo di FE08, dato che quest'ultimo risulta privo dei versi aggiunti.

Tommaso Stanzani, oltre a comporre rime sacre e occasionali, fu autore di numerosi testi teatrali per musica: ci rimangono una manciata di drammi seri (*L'Oronte di Menfi*, *L'Arsinoe*, *Apollo in Tessaglia*, *Atide*, *L'anarchia dell'impero*) e titoli di commedie (*La Bernarda drama rusticale*, *Zelida ovvero la scuola delle mogli*), sempre rappresentati nei teatri di Bologna fra il 1676 e il 1696. Il poeta apparteneva a una generazione precedente a quella di Zeno e il suo adattamento della *Griselda* s'inserisce negli ultimi anni di vita (morirà nel 1717).

Le tipologie degli interventi di Stanzani sul testo originale VE01 si possono così riassumere:

- differente denominazione di alcuni personaggi;
- riscrittura (sovente tagli) di intere scene, con eventuale aggiunta, sostituzione, variazione od omissione di arie (cfr. I 1, in cui il recitativo è riscritto e l'arietta finale aggiunta);
- modifiche di singoli versi di recitativo o anche di singole parole (per esempio, in I 2, la battuta di Griselda «E fui tua serva» diviene «A te fui serva»);
- frequente ma non sistematica espunzione dei versi virgolettati;
- modifiche delle didascalie di scena (per esempio, in II 5, «Campagna con fiume. Collinetta a parte con capanna sull'alto» diventa «Bosco grande con abitazione rusticale»);
- differente numerazione delle scene in conseguenza di tagli o accorpamenti;
- correzione di refusi tipografici (in III 3 l'erronea lezione «coro» viene emendata in «covo»).

Tra le parti riscritte, spicca l'importante scena II 7. È importante osservare che Stanzani non compone *ex novo* questi versi, ma si limita ad abbreviare e rielaborare il testo precedentemente approntato da Girolamo Gigli per la musica di Albinoni. Gran parte di

questi versi entreranno pure nei rifacimenti del dramma intonati da Orlandini e Vivaldi. Sempre da FI03 deriva l'aria sostitutiva «Vieni, o sonno, e in te ritrovi» collocata nella scena di Griselda che s'addormenta.

L'unica battuta di Elpino assimilabile al registro comico nel libretto di Zeno (I 3: «Se ti lascia Gualtier, ti lascio anch'io») viene attenuata e resa più seria dal poeta bolognese («Per più salvezza al porto i passi invio») a testimonianza che le facezie del servo venivano ormai percepite come un elemento in qualche modo estraneo e fastidioso, senza considerare che alla fine, nel libretto a stampa definitivo (BO11), fu omessa pure la modifica.

Benché l'esemplare bolognese di VE01 appaia zeppo di cancellature e annotazioni, non si può certo concludere che il rifacimento di Stanzani sia troppo irrispettoso nei confronti dell'originale. Tutte le modifiche riguardano il *discorso*, ovvero il livello di superficie della versificazione, ma non intaccano in alcun modo né l'intreccio né la *fabula*, ad eccezione della scena II 7 derivata da Gigli. Perfino le arie sostitutive, in genere, tengono conto dell'affetto e della contestualizzazione dell'originale, limitandosi per lo più a svolgere variazioni su un tema dato. Seguendo il precedente esempio di Gigli, Stanzani tende ad ammorbidire soprattutto le asprezze fonico-ritmiche del verso zeniano e in diversi luoghi provvede a ingentilire il vocabolario dell'originale: si pensi alla costante sostituzione del termine «amplesso», oppure alla modifica dell'espressione originale «rustico letto» in «rustico tetto» (II 5).

Fra l'esemplare con le revisioni autografe di Stanzani e il libretto definitivo a stampa BO11 ricorrono non poche differenze, quasi tutte concentrate negli ultimi due atti, frutto probabilmente di espresse richieste dei cantanti. La maggior parte degli interventi su pezzi chiusi riguardano la parte di Egilda: sono ben quattro e prevedono in particolare due arie sostituite, un numero aggiunto e il duetto con Griselda rimpiazzato da un duetto con Roberto (forse che le due donne - la Zani e l'Ambreville - non andavano troppo d'accordo fra loro?). Troviamo poi due nuove arie per Griselda e due per Corrado, una per Ottone e una per Roberto.¹⁴⁸

Lo stesso esemplare postillato appare 'in movimento', con frequenti cancellature e correzioni da parte di Stanzani: per esempio, in corrispondenza di I 2, l'aria di Griselda «Di te più che d'amor» destinata a sostituire la zeniana «Fa' di me ciò che ti piace» segnala un ripensamento del revisore dacché è scritta su un cartesino incollato. Ecco il testo dell'aria, poi accolta nel libretto a stampa:

BO11 (I 2)

GRISELDA

Di te, più che d'Amor,
potria dolersi il cor,
ma soffre e tace.

A costo di penar
forse potrò sperar
un dì mia pace.

Ma queste strofe di settenari tronchi conclusi da un quinario non ebbero evidentemente l'approvazione finale degli esecutori, o di Margherita Zani in particolare, poiché nella stesura definitiva della partitura fu sorprendentemente ripristinata la vecchia aria di Zeno. Lo conferma un piccolo opuscolo pubblicato a breve distanza da BO11, contenente le

¹⁴⁸ L'elenco dettagliato delle macrovarianti è riportato nell'Appendice C, regesto 5.

«Mutazioni d'arie»:¹⁴⁹ parecchi numeri dell'opera, tra cui l'aria di sortita di Griselda, furono sostituiti nell'esecuzione, sicché l'impresario Antonio Silvio Marsigli Rossi si sentì in dovere di affrontare una spesa supplementare di stampa per non disorientare gli spettatori in possesso di un libretto ormai scarsamente attendibile. Da un foglio volante incluso nella documentazione superstite sulla *Griselda* bolognese del 1711 apprendiamo che i costi di stampa e rilegatura degli opuscoli «per l'Aere aggiunte alla Griselda» ammontarono a 11 lire e 10 soldi.¹⁵⁰ La tiratura di questi opuscoli fu di sole trecento copie, a fronte dei novecento esemplari precedentemente realizzati.

Le mutazioni d'arie riguardarono quattordici pezzi chiusi.¹⁵¹ Ancora una volta la parte di Egilda fu quella più delicata e instabile, con una cavatina aggiunta a inizio scena (I 7), due arie sostituite e il duetto con Roberto nuovamente riscritto. Griselda ebbe tre arie sostituite, Ottone due, Corrado due, Roberto due, Gualtiero una. È curioso che la stessa aria di Corrado «Al tuo destin più grato», che tanta discordia aveva destato l'anno precedente nelle rappresentazioni al teatro di Pavia, sia stata sostituita *in extremis* da un nuovo testo, «Bella, non più pensar» con versi in settenari tronchi, forse adatti a un'intonazione in tempo di *Menuet*. Quali fossero le ragioni specifiche di questi cambiamenti non è dato sapere. Si può solo osservare che essi riguardarono tutti i sei ruoli principali con predominanza delle due donne: Egilda e Griselda. Di norma, la struttura metrica delle singole arie risulta completamente alterata nel rifacimento; ciò implica che anche le rispettive intonazioni musicali dovettero divergere.

La possibilità di mutare o aggiungere arie - e perfino recitativi - secondo necessità era espressamente contemplata nel contratto firmato il 19 maggio 1711 dall'impresario Marsigli Rossi e dal compositore Predieri:

Adì 19 maggio 1711,

Io infrascritto [Silvio Marsigli Rossi] m'obligo pagare al signor Luca Antonio Predieri per regalo et honorario di suo studio e fatica di porre in musica di pianta l'opera intitolata *La costanza al cimento*, da rappresentarsi nel mio teatro, tutta di sua invenzione, et anche di fare le aggiunte d'arie che occorreranno in qualunque tempo alla medesima opera anche con nuovi recitativi, compresavi la spesa di carta, lire trecento di quattrini, con condizione anche di poter ricavare copia intera dell'originale di detta musica, sinfonie et ogni altra cosa necessaria, e con obbligo preciso a detto signor Predieri di haver estradate a tutto suo debito a cantanti e virtuosi per il dì 15 Agosto prossimo avveniente del corrente anno 1711 tutte le parti necessarie.¹⁵²

In poco meno di tre mesi, dal 19 maggio al 15 agosto, il compositore fu tenuto non solo a musicare interamente i tre atti dell'opera, ma anche a garantire «a tutto suo debito» la consegna delle parti a «cantanti e virtuosi». Questi ultimi ebbero poi a disposizione altri due mesi e mezzo per studiare e mettere in scena il nuovo lavoro.

Si sono conservati anche i contratti originali relativi alla scrittura delle due donne, la Zani e l'Ambreville, sottoscritti entrambi il 16 maggio:

Adì 16 maggio 1711,

¹⁴⁹ *Mutazioni d'arie nel drama intitolato La virtù in trionfo o sia la Griselda, rappresentato sul teatro Marsigli Rossi in Bologna l'autunno MDCCXI*, Bologna, Costantino Pisarri, 1711 (SL 25004, unico esemplare noto: Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Marsigli: strumenti e scritture*, b. 284).

¹⁵⁰ L'ampia documentazione, di cui si fornisce la trascrizione nell'Appendice A (documenti 3-11), è conservata all'Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Marsigli: strumenti e scritture*, b. 284, insieme di carte non numerate relative all'anno 1711.

¹⁵¹ Si veda l'elenco dettagliato nell'Appendice A, documento 11.

¹⁵² Appendice A, documento 3.

Havendo io infrascritto [Silvio Marsigli Rossi] stabilito di prendere per cantare nell'opera o opere quest'autunno prossimo avvenire nel mio teatro, per sino alla Novena [di Natale] la signora Margherita Zani virtuosa di musica per la parte di Griselda nell'opera altre volte intitolata pure *La Griselda* et ora *La Costanza al cimento*, intervenendovi la permissione de' signori superiori e compendo essa intieramente al suo obbligo anche nel cantare tutto che sarà impresso nel libretto o libretti o altra aggiunta spettante a detta parte, m'obliigo pagarle per onorario o regalo doble quaranta da paoli trenta l'una, dico doble sudette n° 40. [...] ¹⁵³

Adì 19 maggio 1711,

Havendo io infrascritto [Silvio Marsigli Rossi] stabilito di prendere per cantare nell'opera o opere questa autunno prossimo avvenire nel mio teatro per tutto li 20 dicembre la signora Anna Ambreville virtuosa di musica per la parte di Egilda nell'opera in particolare altre volte intitolata *La Griselda* ed hora *La costanza al cimento* (intervenendovi la permissione di questi signori superiori di Bologna), e compiendo essa intieramente al suo obbligo anche nel cantare tutto che sarà impresso nel libretto o libretti o altra aggiunta spettante a detta parte, m'obliigo pagarle per onorario, o regalo doble 40 da paoli trenta l'una, spese de' viaggi come al concertato et abitazione e vitto in casa nobile, dico doble quaranta. [...] ¹⁵⁴

Particolarmente difficoltoso era stato l'ingaggio dell'Ambreville poiché la virtuosa, già impegnatasi ad inaugurare la successiva stagione di carnevale al teatro di Piacenza, avrebbe desiderato sospendere le recite della *Griselda* dal primo dicembre.¹⁵⁵ Alla fine l'impresario bolognese riuscì comunque a prorogare il termine fino al 20 del mese.

Interessante anche il contratto con il copista di musica Pietro Francesco Mengoni detto il Rossino, siglato soltanto alla fine di giugno:

Adì 29 giugno 1711

Si è fatto accordo col signor Pietro Francesco Mengoni detto il Rossino copista di musica, che darà copiato un intero originale comprensivo anche di qualunque aggiunte si faranno dell'opera da farsi quest'Autunno prossimo, e di qualunque instromento accaderà a detta opera, come le parti a ciaschedun musico pure comprensive d'ogni aggiunta o mutazione di qualunque sorte, e per tutt'altro che possa occorrere per compimento intero d'orchestra senza carta per lire novantacinque e non facendosi aggiunta per lire sessantacinque, quell'aggiunta si deve intendere per una mutazione intera d'arie e non già variazioni di musica delle medesime arie o altre per maggior comodo de' cantanti o altro.¹⁵⁶

Anche in questo caso l'impresario dovette stabilire due compensi differenti, di 65 oppure di 95 lire, a seconda che vi fossero o meno aggiunte e mutazioni d'arie, facendo intendere che il termine «mutazione» implicava un rifacimento completo e non una semplice variazione o riadattamento d'un brano precedente. Un incremento della retribuzione pari a quasi il 50 per cento può essere letto come indizio che in una partitura di quell'epoca le parti suscettibili di riscrittura potevano ammontare anche alla metà.

L'unica aria superstite della partitura di Predieri riguarda la sortita di Griselda nel primo atto (I 2) e intona il testo originale zeniano «Fa' di me ciò che ti piace». Il brano appare al termine d'un codice bolognese di arie¹⁵⁷ con l'intestazione «della Griselda di L.A.P.»:

¹⁵³ Appendice A, documento 4.

¹⁵⁴ Appendice A, documento 6.

¹⁵⁵ Appendice A, documento 5.

¹⁵⁶ Appendice A, documento 7.

¹⁵⁷ I-Bc. MS.DD.47. Si tratta di un codice composito che include due duetti di anonimo e ventiquattro arie, dodici delle quali prive di attribuzione, sei di Francesco Gasparini (dal *Ciro* e dal *Venceslao*), due di Giovanni Bononcini (dall'*Astarto*) una di Michelangelo Gasparini, una di Tomaso Albinoni, una di Luca Antonio Predieri (dalla *Griselda*), una di Domenico Scarlatti (dall'*Ambleto*).

quest'ultima sigla, vergata in forma di monogramma, non può che alludere a Luca Antonio Predieri.

L'aria di Predieri (cfr. Appendice E, n. 3) è trasmessa in forma di *short score* per voce e basso continuo. L'intervento dell'orchestra, se mai fu previsto, dovette limitarsi al brevissimo ritornello di chiusura (batt. 23-26) e a qualche altrettanto conciso interludio. Grazie a una bozza di contratto (Appendice A, documento n. 8) siamo in grado di ricostruire l'organico degli strumentisti scritturati al teatro Marsigli Rossi: tra i violini suonavano Nicolino con lire 2.5 per sera; Luca Predieri L. 2; Abbondio L. 2; alle viole Pirino L. 1.10 e Torelli L. 1.10; al violoncello Gaetano L. 2.10; al violone Ferrari L. 3 e Matteo L. 1.10; al cembalo Campeggi lire 2.10, più una tromba che percepiva L. 1.10; Giacomo Laurenti era primo violino e direttore con L. 4 serali.¹⁵⁸ Dal *Libro di spese* conservato all'Archivio di Stato di Bologna (Appendice A, documento n. 10), si evince che il violoncellista Antonio Quartieri ricevette per tutte le recite l'ingente compenso di lire 225, inclusi viaggi e rimborsi spese. L'orchestra del teatro doveva quindi comprendere almeno dodici musicisti: quattro violini, due viole, due violoncelli, due violoni, una tromba e un clavicembalo. All'inizio fu prevista anche la partecipazione di un oboista, ma questi non si presentò.¹⁵⁹

Nel complesso, l'aria con *da capo* «Fa' di me ciò che ti piace» (La maggiore, 3/4, senza indicazione agogica) richiama da vicino lo stile delle cantate da camera. Caratterizzata da una vocalità senza pretese e da un'invenzione melodica piuttosto modesta, essa non prevede un ritornello strumentale di apertura e mette subito in campo la voce con l'intonazione del primo verso conclusa alla dominante (batt. 1-4). La stessa frase viene poi ripetuta alla lettera (batt. 7-11) dopo un brevissimo interludio del basso continuo e prosegue con la tonicizzazione della dominante (batt. 11-14, in cui si nota un piccolo melisma sulla parola chiave «contenta»). Il secondo periodo procede con una progressione cromatica del basso stereotipata e prevedibile (batt. 14 e seguenti); più interessante - quasi fosse il segnale di un leggero tocco d'ironia - la ripetizione della parola «contenta» senza accompagnamento strumentale (batt. 20-21). Infine, nella sezione B dell'aria, l'idea della morte è ben sottolineata dal percorso modulante tra Si minore, Mi minore e Fa diesis minore.

Tornando al *Libro di spese*, balza subito all'occhio che fra i costi sostenuti dall'impresario Marsigli Rossi circa la metà fu assorbita dalla sola compagnia di canto. I virtuosi scritturati percepirono i seguenti onorari, nel seguente ordine:

Anna d'Ambreville (Egilda)	L. 525 più spese di viaggio
Margherita Zani (Griselda)	L. 525
Giuliano Albertini (Gualtiero)	L. 450 più spese di viaggio
Gaetano Berenstadt (Corrado)	L. 300
Giovanni Battista Minelli (Roberto)	L. 250
Luca Mengoni (Ottone)	L. 220 più spese di viaggio e soggiorno
Francesco Negri (Elpino)	L. 120

Di questi cantanti, la Zani, Minelli e Negri sono dichiarati bolognesi nel libretto, l'Ambreville «modonese virtuosa di S.A.S. di Modona», Albertini e Mengoni «di Firenze». «Fiorentino» è detto anche Gaetano Berenstadt, ma poiché nel *Libro di spese* non si accenna a rimborsi di viaggio, è probabile che nel periodo delle recite egli fosse già di stanza a Bologna.

Di tutto rispetto anche il compenso per il pittore delle scene, Carlo Buffagnotti, pari a 480 lire. Nato a Bologna nel 1660, ivi scomparso nel 1717, Buffagnotti fu attivo nello stesso

¹⁵⁸ I nomi degli strumentisti sono riportati anche in COSENTINO 1900, p. 48.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

tempo come pittore, incisore, scenografo, ma anche come compositore e violoncellista, membro dell'Accademia Filarmonica.¹⁶⁰ Consistenti pure le spese per le maestranze addette alle scenografie sotto la supervisione del capo falegname Francesco Dal Fiumme, il cui contratto è trascritto nell'Appendice A, documento 9.

Al poeta Stanzani, «per sua recognizione per le aggiunte» spettarono soltanto L. 30, pari ad un quarto del compenso destinato al cantante meno importante. Alla fine, tirate le somme, per l'impresa del Marsigli Rossi vi fu un passivo piuttosto consistente:

Bilancio generale delle spese et utili per l'opera rappresentata nel teatro Marsigli Rossi nell'autunno dell'anno 1711

Spesa di cassa in corpo	L. 5642:9:4
Si detraono li decontro utili netti	L. 4238:5:6
Restano le spese e conseguentemente la perdita	L. 1404: 3: 10

Il *Giornale* manoscritto di Antonio Barilli ci offre telegrafiche informazioni sull'inizio e la fine delle recite della *Griselda*:

Adì 2 [novembre 1711]

Andò in scena nel Teatro Marsigli Rossi [*recte*: Formagliari] un'opera in musica intitolata *l'Artaserse*.

Adì 4 [novembre 1711]

Andò in scena nel Teatro Formagliari [*recte*: Marsigli Rossi] un'altra opera intitolata la *Virtù in Trionfo o sia la Griselda* in musica.

Adì 6 [dicembre 1711]

Finì l'opera intitolata la *Virtù in trionfo* nel Teatro Marsigli.¹⁶¹

Evidentemente il cronista bolognese fece confusione tra i teatri Marsigli Rossi e Formagliari, ma si può concludere che l'opera di Predieri e Stanzani sia stata rappresentata per un mese circa, dal 4 novembre al 6 dicembre.

Informazioni più succulente, ancorché indirette, cioè senza esplicite citazioni dell'opera *Griselda*, provengono dalla cronaca di Antonio Francesco Ghiselli. Non si ripeterono certo i dissapori occorsi a Pavia, ma si verificarono comunque episodi di turbativa: per esempio, in una delle ultime recite, il marchese Sebastiano Locatelli fu severamente sanzionato per aver «usata qualche violenza in voler sforzare una cantante a replicare più volte un'arietta».¹⁶² Tra gli spettatori in sala vi furono spesso ospiti di riguardo, come il principe Giovanni Gastone de' Medici, fratello di Ferdinando, celebre mecenate musicale, che di ritorno da Milano nella prima metà di novembre si fermò un paio di giorni a Bologna assistendo alle opere in entrambi i teatri, Formagliari e Marsigli Rossi.¹⁶³ Si deve invece considerare del tutto romanzata, anche se non priva di aspetti verosimili, la ricostruzione della serata inaugurale

¹⁶⁰ Su Carlo Buffagnotti e i suoi rapporti con la musica cfr. DE LUCCA 2001. Allo stesso artista è stata dedicata una relazione di Carrie Churnside presentata al convegno *La cantata da camera intorno agli anni 'italiani' di Händel: problemi e prospettive di ricerca* (Roma, 12-14 ottobre 2007).

¹⁶¹ Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 225 (primo tomo), c. 66r. Un riferimento a questo passo si trova in RICCI 1888, p. 409.

¹⁶² Appendice A, documento 14.

¹⁶³ Appendice A, documento 12.

della *Griselda* bolognese fornita da Giuseppe Cosentino nella sua monografia sul teatro Marsigli Rossi.¹⁶⁴

Le suddette cronache aiutano a contestualizzare il ruolo svolto dalla dedicataria e protettrice dell'opera, Maria Dorothea Wilielmina Metternich marchesa Angelelli, consorte tedesca del marchese Nevio Angelelli e stretta congiunta dell'Elettore Palatino. Annota il Ghiselli:

1711. Adì 29 Novembre si era havuto avviso della morte dell'Elettor Palatino, ma saputo poi non solo il miglioramento, ma la recuperata salute, fu dal Marchese Nevio Angelelli fatta cantare una solennissima Messa *pro gratiarum actione* con *Te Deum* in musica e sparo di molti mortaretti nella chiesa della Beata Catterina con l'invito di tutta la nobiltà d'ogni sesso, e la sera si fece sontuosissima festa da ballo nel teatro Marsili, che durò sino alle 9 hore di notte.¹⁶⁵

È documentabile che le feste da ballo nei teatri facevano talvolta seguito alle rappresentazioni operistiche: per esempio nel *Giornale* del Barilli si legge che «Adì 14 [giugno 1711] si fece doppo l'opera in musica nel teatro Formagliari una gran festa da ballo».¹⁶⁶

Interessanti anche i particolari sulla melomania del marchese Angelelli. Questi, nel 1710, si era imbarcato nell'impresa di far rappresentare sulle scene del proprio teatro un'opera con burattini, ma l'operazione si risolse in un clamoroso insuccesso, come laconicamente annota il Barilli:

Adì 9 [novembre 1710]. Nel Teatro Angelelli andò in scena un'opera in musica fatta con li burattini intitolata il *Crisippo*.

Adì 1 D[ice]mbre [1710]. Finì l'opera nel teatro Angelelli per non essere gradita.¹⁶⁷

Anche il Ghiselli dedicò un breve accenno alla «perdita che fa l'impresario nelle recite dell'opere in musica de' pupazzi» per compensare la quale il marchese Angelelli «fece l'invito della nobiltà, che vi concorse assai numerosa». Al contrario, l'opera in musica che si rappresentava contemporaneamente al Marsigli Rossi, *Li re rivali al soglio*, andava a gonfie vele.¹⁶⁸

È difficile, sulla sola base del testo drammatico, farsi una pur vaga idea della partitura di Predieri. Se non altro, i principali snodi drammaturgico-musicali e spettacolari dell'opera risultano chiaramente delineati: si possono individuare nella prima aria di Griselda (I 2), nell'arrivo al porto di Egilda (I 7-8), nella scena commovente della protagonista col figlioletto (II 7), nella grande aria di bravura di Egilda (III 2), nel trionfo finale con la partecipazione di tutte le comparse (III ultima). È possibile che fra i due ruoli femminili si

¹⁶⁴ COSENTINO 1900, pp. 58-63. Purtroppo l'autore non cita espressamente le proprie fonti storiche, limitandosi a ricordare in blocco, al termine del volume, svariati manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna: «le *Memorie* del Ghiselli, i *Diari* del Galesti, del Zanetti e del Bellei, le *Cronache* del Tanara, del Barilli e del Tioli, e lo *Spoglio* del Montefani». Solo gli scritti del Ghiselli e del Barilli hanno fornito informazioni utili.

¹⁶⁵ Appendice A, documento 13.

¹⁶⁶ I-Bu, Ms. 225. c. 60r. A Bologna i balli avvenivano anche in tempo di Quaresima, magari dopo l'esecuzione di un oratorio: «Adì 22 [marzo 1710]. [...] doppo l'oratorio vi fu festa da ballo dove si danzò sino alle hore 8 e dal detto cavaliere [Taddeo Bolognini] vi furono dispensati generosi rinfreschi» (*ibid.*, c. 46r).

¹⁶⁷ *Ibid.*, c. 53r. Su teatro dei burattini e sulle vicende del teatro Angelelli si sofferma RICCI 1890, pp. 235-236; 665 e seguenti. Il *Crisippo*, dramma per musica di Grazio Braccioli, fu musicato da Floriano Aresti (RICCI 1890, p. 236).

¹⁶⁸ I-Bu, Ms. 225. c. 53r.

sia creata una caratteristica antinomia: la protagonista, Margherita Zani, ebbe forse una maggiore responsabilità dal punto di vista attoriale, come suggeriscono la semplicità vocale dell'unica aria superstite e soprattutto la preziosa annotazione che troviamo nel *Libro di spese*: «Al signor Domenico Buratti per sua recognizione *d'haver insegnato l'azione* alla signora Margherita Zani, Lire 15».¹⁶⁹ Il compenso stellare riservato all'Ambreville dev'essere invece una spia del fatto che le spettasse una vocalità molto più spinta e pirotecnica. Vedremo che anche la *Griselda* di Vivaldi, per quanto riguarda le due parti femminili, sarà strutturata secondo la medesima polarità.

¹⁶⁹ Appendice A, documento 10. Il corsivo è mio.

I.4 Nel rispetto del libretto originale: Antonio Pollarolo (Venezia, 1701), Antonio Maria Bononcini (Milano, 1718), Francesco Conti (Vienna, 1725).

Apostolo Zeno mal tollerava le arbitrarie alterazioni dei suoi drammi per musica. La più chiara invettiva contro tagli e interpolazioni si legge in una tarda lettera del 1740 al modenese Domenico Vandelli, il quale aveva informato il poeta del ventilato progetto di rimettere in scena il suo *Lucio Vero* nel nuovo teatro di Reggio Emilia:

Il Lucio Vero è stato uno de' miei primi componimenti scenico [*sic*] e quello forse che più dei precedenti mi diede qualche nome in Italia; dove pochi furono i teatri ne' quali non fosse replicato. Io lo scrissi nel 1700 per questo teatro di S. Gio. Grisostomo, e l'anno seguente il Gran Principe Ferdinando di Toscana, a quale lo avea dedicato, volle che si recitasse nel suo famoso teatro di Pratinolo: il che seguì con felicissimo successo, onde ne riportai un generoso regalo. Volendo pertanto que' signori [gli impresari del teatro di Reggio Emilia] valersene l'anno seguente [1741], a fine di non errare senza mia colpa, debbono servirsi dell'esemplare legittimo ch'io ne diedi fuori l'anno sudetto 1700 in questa città, poiché le altre copie impresse posteriormente son tutte mutilate, interpolate e guaste, per l'abuso universale che corre in tal genere di componimenti, a fine di accomodarsi al gusto non solo dei compositori di musica e degl'impresari, ma dei musici ancora e d'altre persone che nulla sanno né per pratica, né per istudio.¹⁷⁰

La stessa indignazione è attestata negli anni giovanili, per esempio nella già citata lettera a Salvino Salvini dell'11 marzo 1713:

La mia *Merope* è forse, o per meglio dire sarebbe, il meno cattivo dramma che fosse uscito dalla mia penna, se al riguardo di non avervi io potuto assistere l'anno scorso, quando fu rappresentato in Venezia, non me lo avessero guasto, levandovi e aggiugnendovi non che versi, ma scene intere, e gran parte delle ariette, per accomodarlo al gusto de' musici. Ciò è stato cagione che non ho voluto che né meno in ziffra vi fosse posto il mio nome.¹⁷¹

Per quella rappresentazione la musica era di Francesco Gasparini e nel ruolo della protagonista cantava Maria Landini, un'artista stimata, fra gli altri, da Benedetto Marcello.¹⁷² Si trattava comunque di un caso particolare, poiché, approfittando dell'assenza del poeta, impresario e musici avevano alterato il testo drammatico fin dal momento del debutto in funzione delle loro esigenze e del loro gusto.

Ben più devastanti erano le manomissioni effettuate in occasione di successive riprese, magari a distanza di parecchi anni dalla prima. Basta scorrere i titoli zeniani nella seconda edizione della *Drammaturgia* dell'Allacci per trovare esplicite sconfessioni dei più irrispettosi adattamenti. Eccone alcuni esempi. *L'amor generoso* fu presentato per la prima volta al teatro S. Cassiano di Venezia nell'autunno del 1707 con musica di Francesco Gasparini; venne poi ripreso nel medesimo teatro ventitre anni più tardi (carnevale 1730) sotto il titolo de *La fede in cimento*, ma «con tali cambiamenti che l'Autore non lo riconoscerebbe per suo».¹⁷³ Stessa sorte per *l'Euristeo*, proposto dapprima a Vienna (maggio 1724) con musica di Caldara, quindi a Venezia, con le note di Hasse, al teatro S. Samuele per la fiera dell'Ascensione nel 1732, quando il libretto fu «accomodato da Domenico Lalli

¹⁷⁰ ZENO 1785, VI, p. 94, L 1119 (a Domenico Vandelli a Modena, Venezia, 30 dicembre 1740).

¹⁷¹ ZENO 1785, II, p. 213, L 310 (a Salvino Salvini a Firenze, Lazzaretto Vecchio, 11 marzo 1713). Ulteriori dettagli si ricavano dalla preziosa lettera inedita I 246 (a Matteo Egizio a Napoli, Lazzaretto Vecchio, 5 gennaio 1714).

¹⁷² BIZZARINI 2006, pp. 45-46.

¹⁷³ ALLACCI 1755, col. 331.

con tali variazioni che il suo primo autore non riconosceva per sua se non la prima edizione». ¹⁷⁴

Non molto differente il caso della *Griselda*. La *Drammaturgia* dell'Allacci segnala in tutto nove edizioni del libretto, pubblicate fra il 1701 e il 1735, ¹⁷⁵ di cui soltanto due ebbero l'approvazione dell'autore:

Il dottissimo autore di questo dramma si protestò di non riconoscere per suo se non quello dell'anno 1701 [a Venezia] e l'altro del 1725 [a Vienna], dicendo pure lo stesso delle edizioni per repliche fattesi di altri suoi drammi dopo la prima, lasciandole a carico di coloro che non si sono fatto scrupolo alcuno di trinciarle a lor modo e farle correre così travisate e mal concie. ¹⁷⁶

Tenendo conto della suddetta precisazione, secondo la *Drammaturgia* dell'Allacci il quadro complessivo delle *Griselde* autorizzate e non autorizzate risulta il seguente:

Edizioni autorizzate

GRISELDA. Drama rappresentato in Venezia nel teatro di San Cassiano l'anno 1701. In Venezia, per il Niccolini. 1701 in 12. Poesia di Apostolo Zeno, veneziano. Musica di Antonio Pollaroli, veneziano. [VE01]

[GRISELDA] Replicato in Vienna l'anno 1725 per comando dell'Augustiss. Imperadore. In Vienna, per Piero Van Ghelen. 1725 in 8. Musica di Antonio Caldara, veneziano [*recte*: Francesco Conti]. ¹⁷⁷ [W25]

Edizioni non autorizzate

[GRISELDA]. Replicato in Verona nell'anno 1703. In Verona, per Giovanni Berno. 1703 in 12. [VR03]

[LA VIRTÙ IN TRIONFO]. [Replicato] in Bologna l'anno 1711 nel Teatro Marsigli Rossi, col titolo cangiato così: La virtù in trionfo, o sia la Griselda. Musica di Luc'Antonio Predieri, bolognese. [BO11]

[GRISELDA]. L'anno 1716 nel Teatro dell'Illustriss. Accademia di Brescia, in Brescia, dalle stampe di Giammaria Rizzardi. 1716 in 12. [BS16]

[GRISELDA]. L'anno 1719 in Padova nel Teatro Obizzi. In Padova, nella Stamperia Penada. 1719 in 12. [PD19]

[GRISELDA]. L'anno 1720 in S. Samuele di Venezia per la Fiera dell'Ascensione. In Venezia, per Marino Rossetti. 1720 in 12. Musica di Giuseppe Maria Orlandini, bolognese. [VE20]

[GRISELDA]. In S. Cassiano di Venezia l'anno 1728 in Venezia, per Andrea Rumieri. 1728 in 12. Musica di Tommaso Albinoni, veneziano. [VE28]

¹⁷⁴ *Ibid.*, col. 318.

¹⁷⁵ *Ibid.*, col. 428.

¹⁷⁶ *Ibid.*, col. 428.

¹⁷⁷ L'erronea attribuzione a Caldara, autore di numerose opere viennesi su libretti zeniani, è un'evidente svista del curatore della *Drammaturgia*, forse un *lapsus* mnemonico dello stesso Zeno. Nel libretto viennese W25 è chiaramente riportato che «la musica è del Sig. Francesco Conti, tiorbista e compositore di camera di Sua Maestà Ces[area] e Cattol[ica]».

[GRISELDA]. In S. Samuele di Venezia l'anno 1735 per la Fiera dell'Ascensione. In Venezia, per Marino Rossetti. 1735 in 12. Musica di D. Antonio Vivaldi, veneziano. [VE35]

I motivi per cui i due libretti VE01 e W25 furono autorizzati dall'autore dipendono dal fatto che Zeno poté controllarne le stampe e, molto probabilmente, assistere anche di persona alle rispettive rappresentazioni o comunque ai lavori preliminari.¹⁷⁸ Al contrario, tutti gli altri spettacoli, per quanto è dato sapere, sfuggirono al suo diretto controllo. In ogni caso, la lista di adattamenti riportata dalla *Drammaturgia* è ben lungi dall'essere completa. Mancano per esempio due edizioni di grande importanza: la *Griselda* musicata da Albinoni per Firenze nel 1703 e quella intonata da Antonio Bononcini per il teatro di Milano nel 1718. Non sono chiari i motivi di tali omissioni; forse si può pensare a banali dimenticanze perché Zeno era senz'altro al corrente della prima revisione e probabilmente anche della seconda. Il testo milanese, oltre tutto, evidenzia il singolare paradosso di essere molto più prossimo al libretto originario VE01 rispetto all'autorizzato W25 che invece se ne discosta in modo sensibile.

Le rappresentazioni con musica di Antonio Pollarolo e Antonio Maria Bononcini

Ben poco si può dire della *Griselda* del 1701, essendoci pervenuto soltanto il libretto. Che questa redazione testuale rispecchi la volontà del poeta, lasciano intendere sia l'avvertimento ai lettori siglato «A. Z.», sia la citata dichiarazione di riconoscimento nella *Drammaturgia* dell'Allacci assieme alla sostanziale concordanza - salvo alcune modifiche - con l'edizione letteraria in più volumi dei drammi zeniani (1744). I pochi refusi presenti nell'*editio princeps* furono emendati nelle successive riedizioni.¹⁷⁹

Purtroppo il libretto originale riporta solo i nomi dei personaggi senza quelli dei rispettivi interpreti. Non si dà notizia neppure del nome del compositore e solo da altre fonti, tra cui la *Drammaturgia* dell'Allacci e il catalogo manoscritto di Antonio Groppo,¹⁸⁰ veniamo a sapere che doveva trattarsi di Antonio Pollarolo, compositore all'epoca poco più che debuttante, figlio del più affermato Carlo Francesco.¹⁸¹ Nelle recite al teatro San Cassiano furono previsti balli «di contadini e contadine siciliane innanzi alla V scena del II atto» e «di cacciatori, alla fine della scena IV del III atto», ma non si specifica il coreografo. Questi interventi danzati avevano il compito di permettere le mutazioni di scena, passando nel primo caso da interni di «stanze» ad un'amena «campagna con fiume e collina con capanna», nel secondo da una «loggia con trono» a un delizioso «giardino».¹⁸²

Le porzioni testuali che Antonio Pollarolo tralasciò di mettere in musica sono riportate nel libretto con il consueto ricorso ai versi virgolettati: si segnalano un'aria di *Griselda* in I 4, la conclusione del recitativo di *Otone* in I 6 (drammaticamente rilevante, poiché il personaggio malvagio ammette per la prima volta di aver sobillato la plebe, definendosi con ossimori

¹⁷⁸ Per le recite del 1701 mancano documenti sulla presenza in teatro di Zeno, ma sappiamo dall'epistolario che il poeta si trovava stabilmente a Venezia in quel periodo. Per quanto riguarda la ripresa viennese del 1725, ci informa in dettaglio la lettera inedita I 478 che discuteremo più avanti.

¹⁷⁹ Per esempio, in III 3 si legge «Impazienti *coro* in seno gli ardori» in luogo di *covo*.

¹⁸⁰ I-Vnm Cod. It. VII, 2326 (=8263), c. 143: «(362) *Griselda* / Teatro S. Cassiano / Poesia di Apostolo Zen / Musica di Antonio Polarolo». Redatto nel 1741, il *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi* di Antonio Groppo fu certamente una delle fonti di ALLACCI 1755.

¹⁸¹ Nel capitolo secondo si è discussa l'ipotesi che il più esperto Albinoni possa avere contribuito almeno ad alcune arie.

¹⁸² VE01, p. 14.

barocchi «crudel per amore, empio per fede»), alcuni versi del dialogo tra Costanza e Corrado in II 1, la seconda parte dell'importantissima aria del sonno di Griselda (II 9), alcune parti dei recitativi di III 7 (Elpino, Costanza, Roberto) e dell'interminabile ultima scena. Un'attenzione particolare merita l'aria del sonno:

GRISELDA
Sonno, se pur se' sonno e non orrore,
spargi d'onda funesta il ciglio mio.
L'ombra tua mi è conforme, e so che al core
forier vieni di mali e non obbligo.
>> Ah se a render tu vieni il mio dolore
>> co' spettri tuoi più spaventoso e rio;
>> mostrami, e mi fia pena anche il riposo,
>> più esangue il figlio o più crudel lo sposo.
(*Si addormenta.*)

Dal punto di vista metrico, non si tratta di un'arietta con *da capo* bensì di una stanza in ottava rima (abababcc), forma che nella Venezia del tempo doveva essere spesso in relazione con le invocazioni liriche al sonno, tanto che se ne ritrova un altro esempio nell'aria «Sonno che spieghi umide l'ali intorno» dalla serenata *La morte d'Adone* (1711) con musica, e forse anche poesia, di Benedetto Marcello. Dimezzando nella sua intonazione la stanza in ottava rima, Antonio Pollarolo accettò sì la convenzione dell'assenza del *da capo*, ma commise un atto piuttosto brutale nei confronti della poesia di Zeno. Possiamo quindi immaginare che il poeta non sia stato molto soddisfatto di questa decisione. D'altra parte il Pollarolo - a giudicare dall'indicazione dei virgolettati - diede prova di un'elevata fedeltà al testo poiché musicò quasi tutte le ariette e ridusse davvero al minimo i tagli nei recitativi.

Il carteggio inedito di Zeno contiene solo qualche breve accenno al dramma della *Griselda*, definito con la consueta modestia «debolissimo componimento», nelle lettere in data 9 aprile e 7 maggio 1701.¹⁸³ Nessuna informazione fornisce l'epistolario sull'accoglienza riservata a quest'opera e alla musica del Pollarolo; se ne può dedurre che il suo successo non fu memorabile.

Se la musica destinata alla prima rappresentazione della *Griselda* è andata perduta, migliori sorte toccò alle partiture di Antonio Maria Bononcini (Milano, 1718) e di Francesco Bartolomeo Conti (Vienna, 1725), entrambe pervenute in duplice copia manoscritta.¹⁸⁴ Per lo spettacolo viennese, in ragione della presenza del poeta veneziano alla corte imperiale e della protezione di cui egli godeva, non stupisce la docile sottomissione del compositore al testo del libretto. Maggiori sorprese suscita invece la quasi assoluta mancanza di varianti rispetto a VE01 riscontrabile nell'allestimento al Regio Ducal Teatro di Milano, tanto più che il nome del poeta non compare nel libretto «né meno in ziffra».¹⁸⁵ Ma una facile spiegazione si può individuare nella dipendenza politica austriaca del territorio di Milano: poiché Zeno fin dal 1714 aveva accettato da Carlo VI la carica di «poeta e storico di Sua

¹⁸³ Lettere I 32 e I 34; per il relativo commento si veda *supra* il capitolo secondo.

¹⁸⁴ La *Griselda* di Bononcini è trasmessa dai manoscritti D-Bsb Mus. MS 2185 e A-Wn MS Q.1205. D'ora in poi si farà riferimento all'edizione in fac-simile basata sulla partitura berlinese. La *Griselda* di Conti è tradata dai codici D-Bsb Mus. Ms. 4075 e D-MEIr Ed 119p; anche in questo caso si è consultata la fonte di Berlino.

¹⁸⁵ *Griselda drama da rapresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano l'anno 1718 consagrato all'altezza serenissima di Massimiliano Carlo del Sacro Romano Impero principe di Lewenstein [Löwenstein] Wertheim, conte di Rochefort e Montaigu, Consigliere di Stato di S.M.C.C., suo governatore e capitano generale dello Stato di Milano ecc.*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, [1718] (MI18, SL 12525; esemplari consultati: I-Bc, I-Mc).

Maestà Cesarea», è del tutto plausibile che la scelta di mettere in scena *Griselda* nella città lombarda abbia tenuto conto delle direttive imperiali. Il che indirettamente si evince dalla cortigiana dedicatoria dell'impresario Donato Savini (Milano, 26 dicembre 1718) al governatore di Milano, Maximilian Karl von Löwenstein, il quale tra i vari titoli politico nobiliari era anche «consigliere di Stato di S[ua] M[aestà] C[esarea] C[atolica]», *alias* l'imperatore Carlo VI. È altresì lampante che, in quanto titolo d'apertura della stagione milanese di carnevale, la *Griselda* con musica di Bononcini puntasse esplicitamente all'esaltazione delle virtù.¹⁸⁶ Come ha rilevato Reinhard Strohm, questo allestimento rappresentava un omaggio all'opera di un uomo, Apostolo Zeno, che «aveva ottenuto dal sovrano il più alto dei favori»: per questo motivo, eventuali modifiche deturpanti si sarebbero potute interpretare come «una critica al giudizio dell'imperatore».¹⁸⁷

La rappresentazione dell'opera, tuttavia, non portò affatto fortuna al governatore Löwenstein che morì di podagra proprio nel giorno della *première*, il 26 dicembre. Così narra il cerimoniere di corte, Carlo Celidonio:

Si fece l'opera in musica a cui per essere la prima sera interveniva maggior numero di spettatori delle recite ordinarie. Lo stesso signor principe [Löwenstein] comandò di farla a motivo di non impedire il divertimento del pubblico ed il profitto dell'impresario. Con tutto ciò fu molto inconveniente e dai più sensati riprovato. [...] Il giorno dopo, il cadavere, imbalsamato, fu esposto in mezzo alla sala, dopo quella dei palafrenieri [...].¹⁸⁸

Nel libretto milanese l'*Argomento* recupera con poche varianti¹⁸⁹ il testo dell'*editio princeps* aggiungendovi in coda le insistenti annotazioni anaforiche («È storia quell'andar di Costanza [...] storia quel movimento del sangue [...] storia [...]»), ma omettendo del tutto le fonti letterarie. Poche modifiche anche nell'elenco dei personaggi: l'Otone di VE01 viene normalizzato in Ottone (ma nell'*Argomento* e nel corso del dramma, curiosamente, si mantiene la lezione scempia), mentre l'Elpino originario si trasforma in Ismeno, preservando la qualifica di «servo faceto di corte».

Il cast vocale era così composto: Domenico Tempesti (Gualtiero, alto), Aurelia Marcelli (Griselda, soprano), Agata Landi (Costanza, soprano), Giovanni Battista Pinacci (Corrado, tenore), Eleonora Scio (Roberto, alto, ruolo *en travesti*), Luca Mingoni (Ottone, alto) e Giuseppe Montanari (Ismeno, basso). Strohm osserva che la Marcelli era probabilmente la miglior virtuosa che si potesse allora ingaggiare per il ruolo della protagonista.¹⁹⁰ Il fiorentino Tempesti aveva già cantato come Gualtiero nella *Griselda* napoletana del 1706 mentre s'è già visto che il contraltista concittadino Mingoni (o Mengoni), nel 1711, aveva interpretato il medesimo ruolo di Ottone al teatro Marsigli Rossi di Bologna.

Le differenze di MI18 rispetto all'*editio princeps* sono davvero di poco conto e si possono riassumere in poche righe:

- accorpamento in un'unica scena di I 4 e 5 (VE01) con omissione dell'aria di Griselda in I 4 (già virgolettata anche in VE01);
- sostituzione dell'aria di Roberto «Gioirò / goderò» (I 8 VE01) con «Già col vostro splendor» (I 7 MI18);

¹⁸⁶ Si legge nella dedicatoria: «[...] né altro meglio che la Virtù può vestire tal personaggio. Le virtù dunque di Griselda s'avanzino [...]».

¹⁸⁷ STROHM 1991, p. 75.

¹⁸⁸ CUSANI 1877, p. 783.

¹⁸⁹ Per esempio, mentre in VE01 si legge «GUALTIERO, da me intitolato [...]», in MI18 appare la dizione impersonale «GUALTIERO, intitolato dall'Autore del drama [...]».

¹⁹⁰ STROHM 1991, p. 83.

- omissione degli ultimi quattro versi - già virgolettati in VE01 - nell'aria del sonno di Griselda (II 9);
- nell'atto terzo, la prima didascalia scenica, «Giardino», diventa «Deliziosa con fontane».
- modifica delle ariette di Costanza e Roberto (III 10);¹⁹¹
- in MI18 non compaiono virgolettati;
- sono emendati alcuni errori di VE01: per esempio in II 12 viene corretto un verso ipermetro e in III 3 l'erroneo «coro» diventa «covo».
- i balli, rispettivamente «di giardinieri, di covielli, di cavalieri», vengono collocati al termine di ciascun atto (anziché in corrispondenza di mutazioni sceniche interne, come in VE01).

In base a questi rilievi si può concludere che i due libretti VE01 e MI18 sono quasi perfettamente coincidenti. Ma il dato storico più significativo è un altro: nel 1712, sempre a Milano, era andato in scena un adattamento assai libero del dramma di Zeno, intitolato *La virtù in trionfo* (MI12), non citato nella *Drammaturgia* dell'Allacci.¹⁹² Si ignora l'autore delle musiche, ma lo stampatore del libretto, Pandolfo Malatesta, era lo stesso che avrebbe poi pubblicato il testo dell'opera di Bononcini. Nonostante l'origine comune, i due libretti sono diversissimi: tanto il primo è innovativo, quanto il secondo appare rispettoso. Si deve quindi concludere che la presenza viennese di Apostolo Zeno abbia influito in modo decisivo sull'effettivo riavvicinamento di MI18 al dramma originale, prendendo apertamente le distanze dalle offensive manomissioni di MI12, il cui anonimo revisore imputa all'obbligo di soddisfare il piacere dei cantanti la colpa «d'aver guasto il vero della storia con aggiugnervi di quel che non v'era».¹⁹³ Nel 1718, scritturando una compagnia di prestigio, gli impresari milanesi vollero anche dimostrare di aver voltato pagina dopo un periodo teatrale all'insegna del risparmio come sembra essere stato quello compreso tra il 1711 e il 1716, all'epoca della gestione amministrativa di Eugenio di Savoia.¹⁹⁴

La musica della *Griselda* di Antonio Maria Bononcini è già stata oggetto di un'acuta analisi (e di un puntuale confronto con la *Griselda* di Alessandro Scarlatti) da parte di Reinhard Strohm.¹⁹⁵ Sfogliando la partitura balza immediatamente all'occhio una grande varietà di soluzioni stilistiche e morfologiche messe in campo dal compositore modenese. Ambizioni contrappuntistiche, con ritornelli dall'esordio fugato, caratterizzano diversi pezzi chiusi, tra cui l'aria di Costanza «Già col vostro splendor», l'aria di Gualtiero «Cara sposa» e l'aria del sonno di Griselda su cui poi ci soffermeremo. Troviamo arie con *Devises* fiorite (Roberto, «Lascia s'io parto almeno», II 10) e con *Devises* semplici (Gualtiero, «Vorresti col tuo pianto», II 13), con e senza *da capo*, con e senza ritornello introduttivo. Comune a tutti i

¹⁹¹ VE01: ROBERTO Non so se più mi piaci / per fede o per beltà, // ma questo core amante / al par del tuo costante, / credi che t'amerà / sinché vivrà. // COSTANZA D'una fede sì bella / seguio l'esempio anch'io. Può ben la sorte / tronchi col fatal ferro / i men forti legami / far ch'io non viva più, non ch'io non t'ami. // Non lascerò d'amarti, / mio ben, finché vivrò. // E se vorrà la sorte / spezzar le mie ritorte, / la vita perderò.

MI18: COSTANZA Piena d'amor, di fé / per te mio bene / lasciarti, oh questo no, / no che non voglio. // E se tu sei per me / tutto fra pene, / per te non curarò / lo sposo e 'l soglio. ROBERTO D'una fede sì bella [segue lo stesso recitativo affidato a Costanza in VE01] // Non so se più mi piace [segue l'arietta di VE01].

¹⁹² *La Virtù in trionfo o sia la Griselda drama per musica. In Milano MDCCXII nella regia ducal corte*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1712 (MI12, SL 25005, esemplare consultato: I-Mb). Nel catalogo Sartori viene erroneamente indicato il 1711 come anno di edizione. Questo libretto presenta quattro rubriche: Argomento, Lettor cortese, Scene, Interlocutori (senza i nomi dei cantanti). Mancano i nomi del poeta e dell'autore - o degli autori - delle musiche. Anche se il titolo riprende alla lettera quello di tre precedenti rappresentazioni - FE08 (SL 25002), MO08 (SL 25003), BO11 (SL 25004) - il testo non sembra subire particolari influenze da queste ultime.

¹⁹³ MI12, p. 7.

¹⁹⁴ Sull'argomento, cfr. BARBLAN 1959, pp. 964-996.

¹⁹⁵ STROHM 1991, pp. 73-93.

personaggi, con la sola esclusione del basso Ismeno, è una scrittura vocale fiorita e in prevalenza virtuosistica.

Anche l'organico strumentale è assai variegato. Suonano due flauti nella prima aria di Ottone «Chi regina mi disprezza» (I 5). Gli oboi - indicati alternativamente alla francese (*hautbois*) e all'italiana (*oboè*) - sono richiesti nell'aria di Ottone, «La bella nemica» (II 8), in cui essi affiancano una coppia di corni da caccia e nell'aria di Griselda che chiude il secondo atto, «Nel caro sposo almen» (II 17), dove uno strumento solista è chiamato ad affrontare impegnative fioriture in biscrome. Tra tutti i personaggi, Costanza gode della più ampia tavolozza orchestrale: nel terzo atto (III 5) la sua arietta interna «Usignuolo, che vai scherzando» (3/8, Andante, Sol minore), affidata a «Costanza di dentro» secondo la didascalia originale zeniana, non è introdotta dal ritornello iniziale ma richiede due flauti, violini, viole, fagotti e contrabbassi senza cembalo; il brano, assecondando alla lettera quanto scritto nel libretto, viene poi bruscamente interrotto da pochi versi di recitativo secco per poi riprendere come sopra e concludere. È questo un esempio di come il testo di Zeno, in una scena con ariette interne, potesse dar luogo a una soluzione musicalmente elegante. Per il personaggio di Costanza, Bononcini scrive anche un'aria «con mandolino o vero violini»: «Non so se più mi piace» (III 10). La scrittura per quartine di semicrome con note ribattute a due a due sembra particolarmente adatta allo strumento a pizzico.

Le due arie principali di Griselda nel secondo atto meritano un commento a parte. Quella conclusiva, «Nel caro sposo almen», con *hautbois* obbligato, adotta l'espedito di una sezione B contrastante per tempo e per metro: da C, Andante, si bemolle maggiore si passa a 3/8, Vivace, Re minore. Sembra tuttavia che alla base di questa scelta si ponga la collocazione dell'aria in chiusura d'atto piuttosto che un vero cambio di affetti nel testo di Zeno:

MI18 (I 17)

GRISELDA

Nel caro sposo almen
io l'orme adorerò
de' primi baci.

E al mesto cor dirò,
benché d'un'altra in sen:
«Vedilo e taci».

Quanto all'aria del sonno, «Sonno, se pur sei sonno e non orrore» (II 9), che Bononcini - sull'esempio di Antonio Pollarolo - riduce alla metà dei versi, può ben definirsi, d'accordo con Reinhard Strohm, un pezzo magnifico (Appendice E, n. 4).¹⁹⁶ Aggiungeremo che pur in presenza di uno stile contrappuntistico severo nella sua esposizione fugata, il soggetto con un intervallo ascendente di settima maggiore è considerevolmente audace rispetto alle regole classiche e solo una sapiente condotta armonica contribuisce ad ammorbidire questa particolare durezza.

¹⁹⁶ STROHM 1991, p. 88. Lo studioso riporta l'interessante notizia che Reinhard Keiser riadoperò questo brano nel 1726 per il suo pasticcio *Jodelet*, mutando il testo in «Numi, stelle, per pietà».

L'epistolario inedito di Apostolo Zeno offre notizie preziose sulla ripresa viennese della *Griselda* nel 1725. Così aveva scritto il poeta ad Andrea Cornaro il 16 dicembre 1724:

Sono stato ieri per un'ora intera a benigna udienda coll'Augustissimo Padrone [l'imperatore Carlo VI], da cui con mia somma consolazione mi sono state fatte espressioni clementissime e d'amore per me e di stima per le cose mie: talché ne sono partito e consolato e contento. Mi ha incaricato di accomodare la mia *Griselda*, recitata già costì la prima volta in S. Cassano nel 1701, la quale servirà per divertimento nel prossimo Carnovale, non potendo il Pariati formare un altro dramma di pianta: così non ho respiro in alcun tempo.¹⁹⁷

Spettò dunque allo stesso Zeno, per comando di Carlo VI, il compito di rielaborare il suo vecchio dramma per musica. I tempi di lavoro furono assai stretti perché martedì 6 febbraio 1725 l'opera era già in scena, come informa una lettera al medesimo Cornaro del 10 febbraio:

Il mio raffreddore è stato più fiero e più lungo di quello ch'io mi credeva. L'ho preso nel teatro in assistendo a una prova della *Griselda*, la quale con grande applauso si è recitata martedì [6 febbraio] per la prima volta, e questa sera reciterassi per la seconda: ma come io non ho intesa quella, così nemmeno interverrò a questa, essendo otto giorni che fuor di domenica, passata in chiesa, non ho posto piede fuori delle mie stanze.¹⁹⁸

L'ultima menzione dell'opera compare nella lettera al Cornaro del 17 febbraio:

Sono interamente guarito dal mio raffreddore. Lunedì [12 febbraio] sono stato al teatro, dove per la terza volta si recitò la mia *Griselda*, applaudita da tutti e in particolare dall'Augustissimo Padrone che mandò replicatamente a farmene complimento con una singolar gentilezza.¹⁹⁹

Il successo viennese della *Griselda* e la crescente stanchezza dello Zeno suggerirono l'opportunità di riutilizzare altri vecchi drammi del periodo veneziano, come si evince da una lettera del poeta al fratello Pier Caterino in data 4 agosto 1725:

Se mai è possibile, speditemi per la posta il *Venceslao* della prima edizione 1703 ed il *Lucio Vero*. Può essere che mi occorra di far recitare quest'anno o l'una o l'altra di dette opere, mentre il capo non mi regge, dopo tanti continuati travagli, al lavoro del dramma che ho cominciato per il dì di S. Carlo.²⁰⁰

Il confronto fra l'*editio princeps* VE01 e il rifacimento viennese del 1725 per la musica di Francesco Conti (W25) è di grande interesse. Vale la pena osservare che fra tutti i libretti della *Griselda* zeniana, solo nel frontespizio dell'edizione viennese appare un'esplicita attribuzione letteraria: «La poesia è del Sig. Apostolo Zeno, poeta ed istorico di Sua Maestà

¹⁹⁷ I 473 (lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 16 dicembre 1724). Un'altra citazione della revisione viennese della *Griselda* si trova in I 476 (lettera a Luisa Bergalli a Venezia, Vienna, 30 dicembre 1724).

¹⁹⁸ I 478 (lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 10 febbraio 1725).

¹⁹⁹ I 479 (lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 17 febbraio 1725).

²⁰⁰ ZENO 1785, IV, pp. 46-50 (L 656).

Cesarea e Cattolica».²⁰¹ Anche la raccolta completa dei testi drammatici di Zeno, edita a cura di Gaspare Gozzi nel 1744 (VE44),²⁰² segue da vicino, salvo alcune varianti che discuteremo in dettaglio, il testo di W25 piuttosto che quello di VE01. Eppure la natura delle novità introdotte da W25 si rivela problematica sotto diversi aspetti: si può infatti dimostrare che per alcune varianti d'autore Zeno fu sorprendentemente influenzato dalla revisione di Girolamo Gigli.

Aiuta a comprendere il processo di revisione un prezioso testimone autografo conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (che d'ora in poi indicheremo con la sigla VNM).²⁰³ Esso riflette una fase redazionale immediatamente precedente la riscrittura del libretto per Vienna, dunque databile al mese di dicembre 1724. Particolarmente interessanti risultano alcune porzioni testuali cancellate con un tratto di penna: spie rivelatrici di possibili antigrafati.

Si consideri innanzi tutto la scena tragica di Elpino (II 6), già discussa nel primo capitolo. In VE01 il servo faceto si rivolgeva a Griselda con queste parole:

VE01

Mi s'impone che in cibo
lasci esposto a le fiere il tuo Everardo.

Qui il testo è piuttosto ambiguo: ci si domanda chi abbia impartito al servo un ordine tanto crudele. Se si rilegge la novella del Boccaccio, non v'è dubbio che il mandante è Gualtiero, ma per l'allestimento viennese Zeno preferì scaricare tutte le colpe su Ottone con l'aggiunta di un 'a parte' esplicativo:

VNM e W25

Mi s'impone che in cibo (oh! quai bugie
mi fa dir quest'Ottone)
lasci esposto a le fiere il tuo Everardo.

Come si ricorderà, l'inserzione di un simile *a parte* era già attestata nell'adattamento di Girolamo Gigli:

²⁰¹ *Griselda. Dramma per musica, da rappresentarsi nella cesarea corte per comando augustissimo nel Carnevale dell'anno M DCC XXV. La poesia è del Sig. Apostolo Zeno, poeta ed istorico di S. M. Ces. e Cattol. La musica è del Sig. Francesco Conti, tiorbista e compositore di camera di Sua Maestà Ces. e Cattol.*, Vienna, Giovanni Pietro Van Ghelen, 1725 (W25, SL 12534, esemplare consultato: I-Mb).

²⁰² ZENO 1744, 10 voll. (esemplare consultato: I-BRq). *Griselda* è il primo dramma riportato nel terzo volume, assieme a *Lucio Vero*, *Enone*, *Nitocri*, *Meride* e *Selinunte*.

²⁰³ I-Vnm, Cod. It. IX. 478 (=6237), cc. 231-261r. Oltre a *Griselda*, il volume include redazioni manoscritte - tutte risalenti al periodo viennese - dei drammi *Ornospade* (Vienna, novembre 1727), *Euristeo* (Vienna, maggio 1724), *Venceslao* (Venezia, 1703, quindi Vienna, 1725), *Lucio Papirio dittatore* (Vienna, novembre 1719), *Scipione nelle Spagne* (Barcellona, 1710, quindi Vienna, 1722), *Sirita* (Vienna, agosto 1719), *Semiramide in Ascalona* (Vienna, agosto 1725). Un secondo volume manoscritto, Cod. It. IX 479 (=6238), comprende i drammi *Caio Fabbricio* (Vienna, novembre 1729), *Gianguir* (Vienna, novembre 1724), *Meride* (Vienna, agosto 1721), *Mitridate* (Vienna, novembre 1728), *Nitocri* (Vienna, agosto 1722), *Ifigenia in Aulide* (Vienna, novembre 1718). In una lettera allegata, indirizzata a un potenziale acquirente, Giulio Parini (2 giugno 1789) scrive a proposito di questi codici: «vi assicuro essere autografi, perché son certo del carattere dell'autore. Il proprietario di tutti questi libri è un pover uomo (...)». In una nota del 30 giugno 1880 vergata dal prefetto della Biblioteca Marciana si legge: «I presenti drammi, composti per il teatro Cesareo di Vienna, furono tutti stampati in occasioni di recita e nelle Opere complete dello Zeno (Venezia, Pasquali, 1744, in 8°); edizione la sola approvata dall'Autore».

FI03

(Che razza di bugie
mi fa dir quest'Ottone).

La lezione viennese sarà poi accolta nell'edizione letteraria del 1744. Un fenomeno analogo si ripresenta nella scena successiva II 7, in cui VNM e W25, e sulla loro scorta VE44, introducono una significativa aggiunta testuale - qui evidenziata in corsivo - derivante da FI03:

FI03 (II 8), VNM (II 7), W25 (II 7), VE44 (II 7)

GRISELDA

Ah! che ancora il dolce nome
mi richiama pietosa.

OTTONE

*Griselda, o mora il figlio, o sii mia sposa.*²⁰⁴

GRISELDA

*Ah traditor, son questi
d'alma ben nata i vanti?
Dove, o crudo, apprendesti
sì spietato consiglio?
sì barbara empietà? Rendimi il figlio.*

OTTONE

Gualtier vuol che si uccida.²⁰⁵

Un'altra parentela con FI03 si nota nel dialogo fra Corrado e Costanza nella scena II 1, quando i due personaggi sentono arrivare Roberto:

VE01

CORRADO

Ei vien.

COSTANZA

Com'è pensoso!
Lo sfuggirò.

CORRADO

Ferma ad udirlo il passo.

COSTANZA

²⁰⁴ Al posto di questo verso in FI03 si legge: «Ascolta; o a me di sposa / dia la fede Griselda, o mora il figlio».

²⁰⁵ Verso assente in FI03. Si osservi che dopo «Rendimi il figlio», VNM riporta cancellate con tratto di penna le seguenti battute ricavate pari pari da FI03: «OTTONE Il figlio non si renda / che cadavero esangue. / GRISELDA Ah Ottone! ah figlio! ah sangue!». Dopo di che, segue regolarmente: «OTTONE Gualtier vuol che si uccida».

Son moglie.

FI03

CORRADO
Non t'affligger Costanza, e chi ti vieta
d'amar ancor Roberto?

COSTANZA
Son moglie.

W25

CORRADO
Non t'affligger, Costanza. Ama Roberto.

COSTANZA
Son moglie.

La frase «Ei vien» è cassata in VNM. Nella fonte autografa s'intravede altresì, sotto il tratto di penna, l'identica lezione di FI03 («e chi ti vieta / d'amar ancor Roberto»), poi corretta come appare in W25. L'«Ei vien» viene comunque recuperato tanto da FI03 quanto da W25 nella successiva scena II 2:

VE01 (II 2)

COSTANZA
Ma qui giovi alle mie

FI03 (II 3)

COSTANZA
Ecco ch'*ei vien*. Mi giovi

VNM (II 2) e W25 (II 2)

COSTANZA
Ei vien. Giovi alle mie

Un nuovo esempio di palese influenza da FI03 ricorre nell'amplificazione della scena II 10:

VE01 (II 11)

GRISELDA
Costanza avea pur nome
un'uccisa mia figlia.

FI03 (II 14)

GRISELDA
Costanza avea pur nome
e le sembianze avea così leggiadre
l'uccisa figlia mia.

VNM e W25 (II 10)

GRISELDA
Costanza avea pur nome
e le sembianze avea pur sì leggiadre
un'uccisa mia figlia.

Fin qui avviene che l'edizione letteraria VE44 segue sempre W25. Un caso leggermente diverso è invece quello che si osserva nella scena I 5, laddove ancora una volta il libretto viennese, sulla scorta di FI03, reca un'aggiunta alla lezione di VE01:

FI03, VNM²⁰⁶, W25

OTTONE
Pensa che in un rifiuto
perdi troppo.

GRISELDA
Che perdo?

²⁰⁶ E' interessante notare che nell'autografo marciano Zeno in un primo tempo sembra copiare da VE01; poi ci ripensa, cancella la parte «Sposo / Che meco resta / Lontano ancor, ne l'alma mia scolpito» per aggiungere l'integrazione di FI03. Infine riscrive regolarmente, dopo l'inserito, le parole prima eliminate.

OTTONE

Regno.

GRISELDA

Che mio non era.

OTTONE

Grandezze.

GRISELDA

Oggetto vile.

OTTONE

Figlio.

GRISELDA

L'ha in cura il cielo.

OTTONE

Sposo.

GRISELDA

Che meco resta.

In questo caso, tuttavia, il nuovo settenario con l'accenno al figlioletto di Griselda non troverà spazio nell'edizione VE44, forse perché Zeno (o il suo curatore, Gasparo Gozzi) non fu del tutto convinto della reale necessità di aumentare da tre a quattro i *cola* della climax retorica. Per quanto riguarda le altre differenze testuali fra VE01, l'autografo VNM e W25 si rinvia al regesto 4 dell'Appendice C.

In conclusione si può affermare che il rifacimento viennese è basato su due antigrafie: VE01 e FI03 con possibili derivati. Il nuovo testo corregge le sviste della precedente edizione a stampa, migliora in diversi punti la versificazione, ma soprattutto tiene conto delle mutate esigenze dei teatri imperiali rispetto a quelli veneziani che si traducono fra l'altro in un lessico più castigato e in una diversa concezione scenografica. In ogni caso il libretto W25 assume la fisionomia di una redazione d'autore quasi definitiva, come attesta lo scarso numero di varianti riscontrabili rispetto all'edizione letteraria VE44:

- VE44 recupera da VE01 l'avvertimento ai lettori, tralasciato in W25;
- ripristina il nome di Otone (anziché Ottone, W25) secondo la lezione di VE01;
- mancano le indicazioni del *Da capo* nelle arie e i riferimenti ai balli, scelta che non sorprende in un'edizione puramente letteraria;
- I 5: manca il verso «*Ot. Figlio. Gr. L'ha in cura il cielo*» (come s'è visto, qui, eccezionalmente, VE44 segue VE01 anziché W25);
- I 7: ripristina la didascalia di scena di VE01 *Porto di città con navi in lontananza* (ciò conferma che il cambiamento di W25 era motivato da necessità contingenti) e l'aria di Corrado, omessa in W 25;
- I 12: ripristina la didascalia di scena *Cortile interno alla reggia*;
- II 2: «*inchinarti*» → «*inchinarmi*» (*lectio facilior* di VE44; la lezione «*inchinarti*», nel senso di «*m'inchino a te*», attestata in W25, VNM e in VE01, è avvalorata dalla rima con «*parti*»);

Dall'esame di queste varianti, dunque, si evince che Zeno considerava definitiva la redazione W25, salvo recuperare dall'*editio princeps* VE01 alcuni elementi che era stato costretto a sacrificare per l'allestimento viennese.

Si apre ora il problema dell'effettiva autorevolezza dell'edizione letteraria VE44 curata da Gasparo Gozzi. In diverse lettere dell'epistolario, Zeno ribadisce la sua quasi totale estraneità a questa iniziativa editoriale. L'antico biografo Francesco Negri così ricostruisce la complessa e tormentata vicenda:

Fu intorno agli accennati tempi [anni '40 del Settecento] che il conte Gasparo Gozzi concepì il pensiero di racorre tutte le produzioni drammatiche del Zeno e di darle unitamente alle stampe. Tentò prima tutte le vie perch'egli stesso a ciò far s'inducesse, ed in fatti negli anni anteriori tal idea gli era benissimo nata (Lett. MSS); ma veggendo poi necessario il ritoccar seriamente que' drammi, e liberarli dalle molte imperfezioni che per la fretta, con cui gli avea composti, per lo riguardo del luogo e degli attori destinati a rappresentarli non avea potuto scansare (Lett. 1226), giudicò pazzia lo spendere molto tempo intorno a bagattelle poetiche dalle quali il suo spirito rivolto alla pietà il voleva lontano, ed il più che facesse fu il pubblicare per opera del Verdani nelle *Novelle Letterarie dell'Albrizzi* una dichiarazione coll'anno e luogo dove i suddetti drammi comparvero la prima volta, ricusando di riconoscer per suoi quelli d'altre edizioni, ch'erano guasti e storpiati (Lett. 1119). Né per li nuovi assalti del Gozzi dal suo proponimento si rimosse; solo giunse a concedergli la libertà di farsene egli e il correttore e l'editore, protestando che in quanto a sé non voleva partecipare del destino di quella stampa. Un discorsetto toccante i suoi meriti nella drammatica disegnava il Gozzi di porre nel primo tomo, ed e' nol volle. Ma il divieto venne rispettato per poco, poiché il discorso comparve in fronte al tomo quarto non senza sua noia (Lett. 1226).²⁰⁷

Vale la pena di riportare anche qualche passo dalla lettera zeniana L 1226 (27 febbraio 1745) al ravennate Gioseffantonio Pinzi, principale fonte della suddetta ricostruzione:

[...] Il dignissimo Sig. Conte Gasparo Gozzi ha vinte in parte le mie ripugnanze [...] dimostrandomi che è assai minor male il rimetterli in vista col loro primiero abito e aspetto, che lasciarli nella difforme sconciatura con cui l'altrui petulanza e sciocchezza aveali guasti e diffigurati; con pericolo che un giorno dopo la mia morte venissero in così sconcio arnese e informe sembianza raccolti e divulgati. Non so se queste e altre ragioni fossero abbastanza valevoli ad espugnarmi: ma certo bastarono a fare che donassi tutto all'amico, riserbando per me un'intera non curanza del loro destino. E infatti non ho degnata neppur di un'occhiata, o appena alla sfuggita, la presente impressione; non ho il minimo senso del come verranno accolti dal pubblico; e solo non ho voluto che uscissero corredati della prefazione che nel primo tomo il Sig. Conte Gozi [sic] avea disegnato di porvi: ma egli farà tutto, acciocché esca in alcuno de' susseguenti, e temo che non ostante il mio divieto, sarò tradito dall'amico e dallo stampatore che hanno su l'opera un intero arbitrio, essendomi in ciò spogliato interamente del mio. Dopo questa mia sincera dichiarazione, ella mi dirà un padre crudele e inumano verso questi che finalmente sono miei parti, i quali però di presente a me paiono aborti, per non dir mostri: onde in me destano piuttosto pentimento che affetto.²⁰⁸

Sulla base di questo documento epistolare si dovrebbe concludere che il testo della *Griselda* pubblicato nell'edizione letteraria VE44 sia unicamente frutto della curatela del Gozzi, ma v'è motivo di dubitarne. Come s'è appena dimostrato, VE44 prende come base il

²⁰⁷ NEGRI 1816, p. 351.

²⁰⁸ ZENO 1785, V, pp. 286-287, L 1226 (a Gioseffantonio Pinzi a Ravenna, Venezia, 27 febbraio 1744 m.v.). Dello stesso tenore le due lettere inedite I 1143 (al marchese Giuseppe Gravisi a Capodistria, Venezia, 12 Settembre 1744) e I 1144 (ad Annibale degli Abati Olivieri a Pesaro, Venezia, 26 settembre 1744) in cui Zeno laconicamente scrive: «Contra il mio volere, qui si stampano in un corpo le mie Poesie drammatiche. Dicono che l'impressione sia bella, ma io non mi son curato di vederla. Io le considero come parti abbandonati. Vi porge assistenza il Sig. Conte Gasparo Gozzi, che sopra di sé ne ha preso il carico».

testo viennese W25, tenendo però conto anche del precedente VE01, col risultato di una lieve contaminazione. Sarebbe certo imprudente giungere a conclusioni definitive, ma sembra quanto meno sospetto che il Gozzi abbia avuto la finezza di ripristinare esclusivamente di sua iniziativa la didascalia scenica del «porto di città con navi in lontananza» (I 7) al posto del «cortile interno della reggia»: un'indicazione così sottile non poteva che derivare dall'esperienza dell'autore stesso. Le stesse considerazioni valgono per le altre varianti perché un curatore esterno, per quanto scrupoloso, si sarebbe probabilmente limitato a intervenire sulle sole lezioni dubbie della redazione considerata definitiva (W25). Si può quindi ipotizzare che Zeno abbia fornito al Gozzi una copia del libretto viennese debitamente corredata di qualche ripensamento d'autore aggiunto a penna, oltre all'avvertimento originale «A chi legge» di VE01.

Diamo infine uno sguardo alla partitura della *Griselda* del 1725, storicamente rilevante per l'assoluto rispetto del testo zeniano. Tanto la musica di Antonio Bononcini esibiva una scrittura dotta, con frequenti imitazioni contrappuntistiche, quanto la musica di Francesco Conti appare orientata verso una concezione fortemente verticale e armonica. È possibile che proprio la pratica strumentale di Conti, attivo alla corte di Carlo VI come tiorbista, abbia portato il compositore a sviluppare questo particolare aspetto. L'aria del sonno è con ogni probabilità la gemma della partitura (Appendice E, n. 5); soprattutto essa fornisce un'incontrovertibile dimostrazione che la stanza in ottava rima di Zeno poteva prestarsi con naturalezza a un'intonazione integrale, senza mutilazioni di sorta.

Conti, a differenza di Antonio Pollarolo e di Antonio Bononcini, mette in musica tutti gli otto versi del testo in un'aria *durchkomponiert*, priva di *da capo*, in tempo moderato di Siciliana (12/8, Fa minore). Il ritornello orchestrale, nella sua unica esposizione, anticipa l'idea melodica principale (b. 1-2), poi ripresa dal canto (b. 7-8), ma ben presto si flette in un andamento cromatico intensamente espressivo (b. 2-4). Ignorando il galateo del contrappunto, Conti procede per quinte parallele tra il basso continuo e la parte superiore dei violini secondi divisi (seconda metà di b. 2), la transizione armonica è sofisticata, passando con una discesa di semitono della parte dei violini primi da una settima maggiore di sopradominante a un'accordo di sesta eccedente tedesca. Le armonie di settima diminuita e di sesta eccedente, distribuite dal compositore a piene mani nel corso del brano, ben si prestano ai suoni scuri e ai concetti cupi dell'ottava di Zeno, basti pensare agli aggettivi «funesta» ed «esanguè»; esse conferiscono inoltre alla pagina un sapore moderno, più in linea col tardo Settecento che col tardo Barocco. Un'altra preziosità armonica ricorre alla b. 24, là dove il Do diesis dei violini primi si trasforma enarmonicamente in Re bemolle: in questo modo il terzo rivolto della settima di dominante sul grado di La risolve eccezionalmente sul secondo rivolto della triade di Si bemolle minore, che poi, con una discesa cromatica del basso (b. 24-26) conduce finalmente, sia pur per breve tempo, alla nuova tonalità di La bemolle maggiore, relativa della tonalità d'impianto.

Anche la struttura dell'aria è interessante. Di fatto, il pezzo elabora in modo originale la forma a ritornello tipica del concerto. Il ritornello compare all'inizio nella sua interezza (b. 1-6), poi in forma concisa al termine dei primi due versi nella tonalità di Do minore (b. 15-16), quindi passa a Si bemolle maggiore dopo la prima quartina di versi (b. 21-22), infine suggella la conclusione in Fa minore, proponendo solo la coda del motivo (b. 35-36). Conseguenza di questa articolazione è che sui primi quattro versi il compositore indugia maggiormente - si noti la ripetizione delle parole «d'onda funesta il ciglio mio» - mentre gli altri vengono musicati in modo più conciso, ma non per questo meno intenso.

I.5 Griselda in Arcadia: l'interpretazione di Alessandro Scarlatti (Roma 1721)

Che la Griselda di Zeno potesse dare l'impressione di una certa austerità nella versificazione o di una secchezza perfino eccessiva nelle ariette trova piena ed esplicita conferma nel rifacimento testuale che un anonimo poeta affidò alle mani esperte di Alessandro Scarlatti per la nuova opera da rappresentarsi in Roma «nella sala dell'Ill.mo Sig. Federico Capranica nel carnevale dell'anno 1721».²⁰⁹ A Donald Jay Grout, fine studioso dell'opera scarlattiana, si deve un puntuale confronto tra il testo drammatico originale e il fortunato rifacimento romano. La conclusione a cui giunge lo studioso è forse sorprendente ma coglie nel segno: «Per quanto Zeno abbia avuto ragione di avversare gli altri autori che sconciavano i suoi drammi, avrebbe però potuto esser grato che almeno in questa circostanza il risultato fosse un libretto migliore».²¹⁰ Laddove per libretto migliore Grout sembra intendere un testo meno rigido e più adatto alla musica. Certo, almeno a giudicare da quanto si legge nell'epistolario di Zeno, il poeta veneziano non sarebbe stato del medesimo avviso: nel rifacimento romano avrebbe come minimo individuato un tradimento della propria compostezza stilistica e un pericoloso compromesso con una poesia ricondotta sotto il livello di guardia della dignità classica. Ma chi operò il rifacimento doveva essere una vecchia volpe del teatro musicale, perché con fiuto presso che infallibile individuò - e a suo modo corresse - i punti maggiormente antimusicali del testo originario, preservandone comunque in larga misura le qualità teatrali intrinseche.

Grout discute con acume la gran scena del secondo atto (II 7 di Zeno) in cui Ottone minaccia di uccidere il bimbo di Griselda. A suo dire, i versi finali dell'originale erano ottimi, ma per le convenzioni operistiche del tempo tale situazione avrebbe necessariamente richiesto un'aria. Secondo Grout il librettista di Alessandro Scarlatti, nella corrispondente scena II 4, risolve il problema poiché dopo le sprezzanti parole di Griselda («Ubbidisci al tuo re. Svenalo, o crudo»), con cui Zeno aveva concluso il quadro, Ottone richiama ancora una volta la donna fingendosi pronto a trucidare il bambino davanti ai suoi occhi. A questo punto s'innesta una nuova aria declamatoria della protagonista:

[...]

GRISELDA

Ubbidisci al tuo re. Svenalo, o crudo.

(Gli lascia il fanciullo e parte risoluta.

Poi nell'entrare si ferma alle voci di

Ottone, che starà in atto di ferire

Everardo.)

OTTONE

Madre di sasso, vedi,

vedi con quanta rabbia

ne le viscere tue l'acciaro immergo:

ecco ch'io già ferisco.

²⁰⁹ *Griselda. Drama per musica da recitarsi nella sala dell'ill.mo sig. Federico Capranica nel carnevale dell'anno 1721. Dedicato all'ill.mo [...] D. Francesco M.a Ruspoli, principe di Cerveteri, etc.*, Roma, Tinassi, 1721 (RM21, SL 12530, esemplare consultato: I-Bc). Il libretto non nomina né Zeno, né il revisore del testo, ma attribuisce la musica al «sig. cavaliere Alessandro Scarlatti, primo maestro della real cappella di Napoli».

²¹⁰ GROUT 1968, p. 225.

GRISELDA

Ahi che m'arresta

il dolor, lo spavento:
e fuggir semiviva indarno io tento
da la tragedia orribile e funesta. (*Torna indietro.*)

Figlio! Tiranno! O dio! (*or all'uno, or all'altro.*)
dite, che far poss'io?

L'amor di madre amante
mi squarcia in petto il cor:
ma il cor troppo costante,
così squarciato ancor,
vince il suo affanno. (*Da capo*)

Giustamente Grout osserva che dal punto di vista drammatico questa ripetizione indebolisce il lavoro. Quanto infatti risultava più tragica - almeno in sede di lettura - la versione di Zeno! Ma se la destinazione di un dramma per musica, più che la lettura, è la rappresentazione teatrale con musica, allora quest'aria diventa drammaturgicamente necessaria e la musica di Scarlatti, che proprio con quest'opera si avviava a concludere la sua fulgida carriera di operista, «ci fa dimenticare l'artificiosità della situazione».²¹¹ Il pezzo (n. 43 della partitura a cura di Grout; tempo ordinario, Mi bemolle maggiore, Andante moderato; cfr. Appendice E, n. 6)²¹² è musicalmente straordinario. Le esclamazioni di Griselda, rivolte ora a Ottone, ora al figlioletto Everardo, sono necessariamente intervallate da pause e non possono dar vita a un arco melodico unitario. Il filo rosso del discorso musicale, ciò che Schoenberg definirà *Hauptstimme*, è dunque affidato all'orchestra, per lo meno nelle prime tre misure, allorché si brucia il primo verso. Questa introduzione degli strumenti, che in ogni caso non ha l'aspetto regolare di un ritornello, espone le due idee musicali portanti - entrambe di natura ritmica - della sezione A, ossia l'insistente iterazione di quartine di semicrome ribattute, segnale di agitazione psicologica, e gli improvvisi arabeschi di otto biscrome, segnale non solo di irrazionale imprevedibilità (possono scaricare la loro energia come fulmini, senza regola, su qualsiasi tempo della battuta) ma anche di furia. Scarlatti tratta in modo più melodico l'intonazione vocale del secondo verso «Dite, che far poss'io?», ricomponendo liberamente le sillabe del testo che si trasformano nella prima occorrenza in «Dite, che far poss'io, che?» (b. 4-5). Il secondo periodo, non percepibile all'ascolto in assenza di un ritornello intermedio, parte nella regione della sottodominante (b. 6) per riconquistare la tonica soltanto sull'ultima esclamazione, che non riguarda la domanda «Che far poss'io», bensì l'esclamazione a sorpresa «Tiranno, tiranno!» (b. 11). Significativamente la partitura di Scarlatti aggiunge a questo punto un'indicazione di regia di cui non c'era traccia nel libretto stampato: «Qui [Griselda] guarda il figlio, poi dice irata ad Ottone ["Tiranno!"]». E il gesto musicale prescelto per illustrare l'esclamazione finale è la scarica di otto biscrome discendenti prima riservata alla sola orchestra.

L'identità del revisore del libretto musicato da Scarlatti è tutt'altro che sicura. Come spesso accade, la fonte a stampa (Roma, Tinassi, 1721) non offre alcun chiarimento se si eccettuano le convenzionali parole della dedicatoria dell'impresario Federico Capranica a Francesco Maria Ruspoli, principe di Cerveteri:

²¹¹ *Ibid.*

²¹² SCARLATTI, *Griselda*, pp. 121-122 (con questa abbreviazione si fa riferimento all'edizione moderna a cura di D.J. Grout i cui estremi sono riportati in bibliografia).

Questo dramma si dedica da per se stesso a V. Eccellenza, perché è cosa che deriva da V. Eccellenza medesima. Ella si è degnata di proporlo; Ella di approvarlo; Ella di favorirlo e proteggerlo; ed Ella avrà tutto il merito di quei successi che un'elezione sì riguardevole ne fa sperare. [...] ²¹³

Prendendo alla lettera la prima frase, Reinhard Strohm ha identificato nel principe Ruspoli, dedicatario dell'opera, un possibile autore della revisione del testo di Zeno.²¹⁴ Tale attribuzione, accolta in forma dubitativa nelle voci di dizionario, è stata promossa a dato certo nel booklet della recente incisione discografica con la direzione di René Jacobs.²¹⁵ D'altra parte lo stesso Strohm, in un successivo contributo, ha puntualizzato che la dedica del Capranica dovrebbe piuttosto intendersi come «an extreme hyperbole emphasizing the patron's involvement in the preparations»; da qui la proposta di una nuova ipotesi attributiva a Carlo Sigismondo Capece, in Arcadia Metisto Olbiano, che era non solo un abituale librettista di Scarlatti ma anche un letterato in personale contatto col Ruspoli.²¹⁶ Quest'ultima soluzione è molto più convincente della prima: infatti si deve considerare che allo stato attuale delle conoscenze nessun componimento drammatico è attribuibile con certezza al principe Ruspoli e per quanto l'arte di verseggiare potesse far parte della normale formazione letteraria di un nobile d'alto rango, la realizzazione di un rappezzamento librettistico, oltre a non essere un compito di elevato prestigio, richiedeva comunque una specifica abilità e una certa esperienza.

Una cosa è certa: l'autore del rifacimento testuale non prese spunto dalla fortunata versione di Girolamo Gigli, ma si basò unicamente sull'originale di Zeno, come dimostra il già discusso dialogo fra Griselda e Ottone del secondo atto. La tradizione Albinoni-Orlandini non trovò dunque echi nella partitura di Scarlatti. Piuttosto va rilevato come la revisione romana abbia operato in diversi punti interventi parzialmente analoghi a quelli del Gigli, rendendo per esempio meno crudo il lessico zeniano. Nella scena I 4 ricorre una di queste assonanze (non classificabile, tuttavia, come palese derivazione):

GRISELDA
Al fin che perdo?

OTTONE
Il regno.

GRISELDA
Non era mio.

OTTONE
Lo sposo.

GRISELDA
Meco lo porto.

OTTONE
Il figlio.

²¹³ RM21, p. 3.

²¹⁴ STROHM 1991, pp. 77-78.

²¹⁵ CD Harmonia Mundi France HMC 901805.07.

²¹⁶ STROHM 1995, p. 109.

GRISELDA

Nacque al suo genitore.

A differenza delle altre rappresentazioni fin qui esaminate, la *Griselda* di Scarlatti poté contare su una compagnia di canto interamente maschile, com'era tipico dell'opera romana e di tutte le città dello Stato Pontificio con l'eccezione di Bologna. Nella partitura i sei personaggi (si noti - per la prima volta nella recezione del libretto - l'eliminazione di Elpino, esattamente come avverrà più tardi nell'opera di Goldoni e Vivaldi) hanno i seguenti registri vocali: Griselda, Costanza e Roberto sono soprani, Gualtiero e Ottone alti, Corrado tenore. Antonio Bernacchi, interprete della parte di Gualtiero, e il castrato Giovanni Carestini (Costanza) erano, o sarebbero presto diventati, autentiche celebrità per la loro favolosa tecnica vocale. Lo stesso ruolo di Griselda venne affidato a un altro soprano: Giacinto Fontana da Perugia, detto Farfallino.

Il rifacimento del libretto e la partitura di Scarlatti si distinguono per una marcata connotazione arcadico-pastorale culminante soprattutto nel secondo atto. Le scene che nel dramma di Zeno aprivano questo atto vengono anticipate alla fine del primo, divenendo rispettivamente I 17 (Corrado e Costanza), I 18 (Costanza e Roberto), I 19 (Roberto solo). Tale spostamento ha una duplice funzione: per prima cosa conferisce maggior peso al ruolo soprano di Roberto, ora gratificato dall'aria finale del primo atto (in pratica, Roberto assume l'importanza che aveva Ottone nel testo zeniano), ma soprattutto consente alla protagonista Griselda di aprire il secondo atto direttamente con la cavatina «Mi rivedi, o selva ombrosa» in un tipico contesto arcadico, evidenziato dalla didascalia «Campagna con abitazione rusticale, boschetto, collina e caduta d'acque». Scarlatti coglie al volo l'occasione introducendo nell'aria una parte obbligata di flauto, tipico strumento pastorale.

Numerose arie sostitutive del secondo atto sembrerebbero appartenere più propriamente al genere della cantata da camera che non al dramma per musica. Bastino i pochi esempi seguenti, in cui sono sviluppati i frequentissimi *topoi* della colomba innamorata, della rosa nel giardino, delle selve che partecipano all'agitazione di un cuore turbato:

RM21 (II 2)

OTTONE

Colomba innamorata,
dal caro amante amata,
non odia il suo fedele,
non è con lui crudele;
ma dice in sua favella:
«Ama chi t'ama».

[...]

RM21 (II 3)

CORRADO

Agitata da fiera procella
in quel prato languiva una rosa
che pomposa
tra le rose sembrava una stella.

[...]

RM21 (II 11)

COSTANZA

Sentite, sentite,
selvette romite,
che strano tormento
mi sento nel cor.
[...]

Fu dunque forte, nei promotori dell'allestimento romano, il desiderio di accentuare la riconoscibilità dello stile arcadico-pastorale. A ciò contribuì pure il sontuoso apparato scenico per l'occasione firmato da Francesco Galli Bibiena: nell'ultimo quadro del secondo atto, quella che nel dramma Zeno era una semplice «capanna con letto» viene più diffusamente descritta come «parte di selva con viali diversi; in disparte capanna pastorale di Griselda con letto rustico». In tale contesto allargato si svolgerà una fastosa «caccia reale» opportunamente accompagnata da una sinfonia con corni obbligati.²¹⁷ È bene comunque sottolineare che la pastorella Griselda non rinuncia affatto alla sua componente eroica, come dimostra la già discussa scena II 4.

Nella parafrasi dell'aria di sortita della protagonista (I 2) si colgono nuovi intenti poetici:

VE01 (I 2)

GRISELDA

Fa' di me ciò che ti piace
e contenta anch'io sarò.

Questo core e questa vita,
perché è tua, sol m'è gradita.
A un tuo cenno ella soggiace,
quando vuoi, morir saprò. (*Da capo*)

RM21 (I 2)

GRISELDA

In voler ciò che tu brami,
in bramar ciò che a te piace,
la mia gioia e la mia pace
sempre, o caro, io troverò.

Non mi chieder ch'io non t'ami,
non vietarmi ch'io t'adori,
dimmi poi: «Griselda, mori»
e contenta morirò. (*Da capo*)

Innanzitutto il revisore introduce due strofe isometriche di ottonari sopprimendo l'asimmetria strofica tanto cara allo Zeno: è come se nel nuovo testo spirasse un'aura metastasiana. Ma a parte l'assetto formale, è significativo il passaggio dall'imperativo positivo di Zeno («Fa' di me ciò che ti piace») all'imperativo negativo del rifacimento («Non mi chieder... non vietarmi...»). Ciò implica un mutato atteggiamento psicologico del personaggio, reso in tal modo meno remissivo e più eroico; e poco importa se nella parafrasi romana si perde la citazione diretta del Boccaccio che caratterizzava il primo verso dell'originale. L'aria di Scarlatti (C, Allegro sciolto, Si bemole maggiore)²¹⁸ pone in evidenza i concetti della gioia e della pace, espressi al terzo verso, ma soprattutto si concentra sulla sezione B, che prevede eccezionalmente un doppio periodo in tonalità minore (b. 26-34 e 35-45), al fine di evidenziare il patetismo legato all'evocazione della morte negli ultimi versi.

²¹⁷ In partitura si legge una minuziosa didascalia: «Dopo l'aria Griselda s'addormenta. Segue intanto la caccia reale, e si vedono attraversar la scena cervi, daini ed altri animali selvaggi (che in detto luogo ve n'è abbondanza) inseguiti da cacciatori del re, armati di dardi. E si suona la seguente sinfonia»; cfr. l'edizione moderna della partitura a cura di Donald Jay Grout, SCARLATTI, *Griselda*, p. 144.

²¹⁸ SCARLATTI, *Griselda*, pp. 30-33 (numero 5)

L'inclinazione al patetismo è ulteriormente ribadita nella scena in cui Griselda s'addormenta (II 10). Al posto della tradizionale aria del sonno, dopo aver mutato gli ultimi versi del recitativo zeniano, il revisore inserisce un'amara riflessione retrospettiva che si trasforma in una nuova evocazione della morte, intesa come «sonno eterno». Quest'aria ha l'identica struttura metrica di I 2:

RM21 (II 10)

GRISELDA

[...]

Sonno non è, ché voi
l'uso più non avete
di placida quiete.
Ma quando pur sia sonno,
che de' miei mali a scherno
voglia farmi posar, sia sonno eterno.
(*Si asside sul letto.*)

Finirà, barbara sorte,
il piacer ch'hai d'oltraggiarmi:
tu non sai più che involarmi,
io che perder più non ho.

De la prole e del consorte
e del regno mi spogliasti:
sol la vita mi lasciasti,
e pur questa io ti darò. (*Da capo*)

Anche se nei versi dell'aria il concetto del sonno non appare in modo esplicito, Alessandro Scarlatti sembra tenerne conto nella sua intonazione dal carattere morbido e cullante, dalla soavità quasi mozartiana (C, Andante moderato, Mi bemolle maggiore).²¹⁹

Un dato che può sorprendere sfogliando il libretto della *Griselda* scarlattiana è l'elevato numero di arie, superiore alla media del tempo, alcune delle quali dovettero essere sfrondate al momento delle rappresentazioni. L'edizione di Donald Jay Grout riporta in appendice cinque arie, quattro recitativi e altri «rejected items» che appaiono cassati o riscritti nell'autografo della British Library.²²⁰ A differenza di quanto suggerito dallo stesso Grout relativamente all'esistenza di un'«original version» che sarebbe stata forse eseguita prima del 1721,²²¹ non è affatto necessario presupporre più riprese dell'opera per spiegare la proliferazione di questi interventi. Se fosse pervenuta nella sua interezza la *Griselda* bolognese musicata da Luca Antonio Predieri saremmo senza dubbio in presenza di una partitura altrettanto o forse ancor più stratificata. Mentre a Bologna l'impresario stabilì di dare alle stampe un opuscolo supplementare con le «Mutazioni d'arie», a Roma il Capranica intervenne direttamente sull'unica edizione del libretto segnalando le arie sostituite con asterischi e aggiungendo i testi dei pezzi «mutati» nelle ultime pagine.

²¹⁹ L'aria è commentata e parzialmente trascritta in STROHM 1991, pp. 88-91.

²²⁰ GB-Lbl Add. 14.168. Questa partitura autografa include soltanto il primo e il terzo atto.

²²¹ Cfr. GROUT 1975, che presenta uno studio dettagliato della partitura autografa.

Il drammaturgo inglese Richard Steele, nella commedia *The Conscious Lovers* (1722), alla terza scena del secondo atto inserì un'interessante discussione fra la signora Indiana e Bevil junior su due opere fresche di rappresentazione a Londra: il *Crispo* e la *Griselda*. Si trattava di due lavori posti in musica da Giovanni Bononcini, su testi accomodati da Paolo Rolli. Il *Crispo* andò in scena al regio teatro d'Haymarket (King's Theatre) il 10 gennaio 1722 con repliche fino al mese di giugno; la *Griselda* dal 22 febbraio dello stesso anno.²²² La commedia di Steele debuttò invece nel mese di novembre, sempre al King's Theatre.²²³ Ma ecco il passo in questione, nella traduzione italiana dello stesso Rolli:

LELIO

Voi che non siete mai parziale alle mode, stimo che siate il giudice più conveniente della gran disputa fra le dame, qual opera sia la più gradevole: o il *Crispo* o la *Griselda*.

SIGNORA INDIANA

Scusatemi, [...] ho parzialità [...] per quella pastorale capanna di Griselda; l'abbandonata sua condizione, la povertà, la rassegnazione, quell'innocente suo sonno, e quel soporifero «Dolce sogno»²²⁴ cantato sopra lei che dorme, fecero tale effetto in me, che, per abbreviarla, non sono stata mai così bene ingannata ad alcun'altra opera.

LELIO

Oh, dunque io posso adesso dar qualche conto di questa disputa. Pare che in *Griselda* si vegga la disgrazia d'una innocente ed ingiuriata donna, ed in *Crispo* quella d'un uomo nella medesima condizione; e per ciò gli uomini sono per il *Crispo*, e per naturale condescenza, ambo i sessi per la *Griselda*.²²⁵

Reinhard Strohm ha osservato che gli stessi due titoli, *Crispo* e *Griselda*, prima di approdare a Londra, erano stati rappresentati, sia pur in forma diversa al teatro Capranica di Roma l'anno precedente. Fra l'altro il *Crispo* romano era stato dedicato a Isabella Cesi Ruspoli, moglie del principe Ruspoli, a testimonianza di uno stretto legame genetico con la *Griselda*.²²⁶ Le recite romane delle due opere condivisero pure i medesimi interpreti vocali: il mezzosoprano Antonio Bernacchi (*Crispo* e *Gualtiero*), il soprano Giacinto Fontana (*Olimpia* e *Griselda*), il soprano Giovanni Carestini (*Fausta* e *Costanza*), il tenore Pacini (*l'imperatore Costantino* e *Ottone*), il soprano Bartolomeo Bartoli (*Costante* e *Roberto*).²²⁷ Anche nelle recite londinesi *Crispo* e *Griselda* ebbero in comune tutti gli interpreti: il celebre mezzosoprano Francesco Bernardi detto il Senesino (*Crispo* e *Gualtiero*), il contralto Anastasia Robinson (*Fausta* e *Griselda*), il basso Giuseppe Boschi (*Costantino* e *Rambaldo*),

²²² La cronologia precisa, basata su F. Colman, *Opera-Register from 1712 to 1734* (British Library, Add. 11258, cc. 19-32) è riportata in ROLLI 1993, pp. 557-558.

²²³ STRUM KENNY 1971, p. 413.

²²⁴ Si tratta dell'aria di Giovanni Bononcini «Dolce sogno deh le porta» per soprano e archi, (3/8, Lento e piano, fa maggiore oppure, a seconda della fonte, trasposta in sol maggiore); cfr. RISM A/II: schede 800.092.562 e 800.092.608.

²²⁵ *Gli amanti interni. Commedia inglese del cavaliere Riccardo Steele*, traduzione italiana di Paolo Rolli, London 1724, p. 57. Citato in STROHM 1995, p. 108. Cfr. anche STREATFEILD 1917.

²²⁶ *Crispo. Drama rappresentato nella sala dell'illustrissimo sig. Federico Capranica nel carnevale dell'anno 1721*, Roma, Antonio de' Rossi, 1721 (SL 6927).

²²⁷ STROHM 1995, p. 109.

il soprano Maddalena Salvai (Olimpia e Almirena), il soprano Benedetto Baldassarri (Costante e Roberto).²²⁸

In una nota al testo della commedia, recentemente portata all'attenzione degli studiosi da Lowell Lindgren,²²⁹ Paolo Rolli accenna all'origine romana dei drammi:

Il *Crispo* è titolo d'un dramma, scritto originalmente dal signor Gaetano Lemer mio Co-Accademico Quirino et Arcade, uno de' più riguardevoli letterati di Roma. La *Griselda* è titolo d'altro dramma e del quinto ed ultimo da me scritto per la Reale Accademia di Londra, per la quale accomodai pure il detto *Crispo*.²³⁰

Da queste parole risulta che Rolli sicuramente «accomodò» per la Royal Academy il *Crispo* di Gaetano Lemer, mentre «scrisse» - apparentemente *ex novo* - il dramma *Griselda*. In effetti, c'è una differenza oggettiva fra i due lavori: a Roma nel 1721, così come a Londra nell'anno successivo, la musica del *Crispo* fu composta da Giovanni Bononcini.²³¹ Per le rappresentazioni inglesi Rolli svolse dunque il compito ordinario di mutare alcuni numeri secondo la prassi settecentesca delle riprese. Diverso il caso della *Griselda*, che a Roma ebbe la musica di Scarlatti e a Londra quella di Bononcini. Non dovendo più riutilizzare brani almeno in parte precedentemente intonati in una vecchia partitura, Rolli poté procedere con maggiore libertà. Per questo motivo, come ha rilevato Carlo Caruso, «il dramma rolliano non è una ripresa del fortunatissimo testo zeniano». ²³² Nell'*editio princeps* del libretto londinese, datato 1721 nello stile inglese (ma 1722 nello stile comune), Rolli dichiara:

Dall'ultima novella del Boccacci trae l'origine sua l'argomento di questo drama. [...] Il carattere di Rambaldo nel primo e secondo atto con pochi versi di recitativo alle di lui scene appartenenti, è dovuto a un vecchio drama di tal nome datomi col comando.²³³

Rispetto al testo di Zeno, Rolli riscrive i versi ma mantiene sostanzialmente inalterato l'intreccio, limitandosi ad eliminare il personaggio di Corrado e trasformando Ottone in Rambaldo, Costanza in Almirena, Roberto in Ernesto. Anche se Rolli non lo dichiara, è evidente che seguì da vicino il modello del poeta veneziano, molto probabilmente conosciuto tramite la revisione romana dedicata al principe Ruspoli con cui condivide la soppressione del servo Elpino. La descrizione offerta da Steele - «quella pastorale capanna di Griselda; l'abbandonata sua condizione, la povertà, la rassegnazione, quell'innocente suo sonno» - include tutti elementi di chiara derivazione zeniana, e in particolare la «capanna pastorale» riprende alla lettera una didascalia scenica attestata in II 10 di RM21. È forse significativo che oggi l'unico libretto italiano intitolato *Griselda* in possesso della British Library di Londra sia proprio quello riferito alla musica di Scarlatti.

La *Griselda* londinese musicata da Giovanni Bononcini venne accolta da un enorme successo, attestato non solo dalla commedia di Steele, ma anche da una stampa musicale contenente tutte le arie dell'opera, tra cui la popolare «Dolce sogno». ²³⁴

²²⁸ ROLLI 1993, pp. 556 e 558.

²²⁹ LINDGREN 1985; LINDGREN 1987.

²³⁰ *Gli amanti interni* cit., pp. 161-162.

²³¹ ROLLI 1993, p. 557; ESPOSITO 1972, p. 328.

²³² ROLLI 1993, p. 558.

²³³ *Griselda. Drama da rappresentarsi nel Regio Teatro d'Hay-Market per la Reale Accademia di Musica. Di Paolo Antonio Rolli*, London, Thomas Wood, 1721 (SL 12529). Né la *Drammaturgia* dell'Allacci, né il catalogo Sartori registrano un dramma intitolato *Rambaldo*.

Strettamente legata alla stagione romana del 1721 fu la *Griselda* musicata da Pietro Torri per le rappresentazioni dell'autunno 1723 al Teatro Elettoriale di Monaco di Baviera, il cui libretto segue fedelmente RM21.²³⁵ Reinhard Strohm ha supposto che il libretto romano sia stato portato in Baviera da uno dei cantanti impegnati nella produzione romana.²³⁶ L'ipotesi è puntualmente confermata dal libretto M23, dove sono nominati fra gli interpreti sia Antonio Bernacchi, «virtuoso di camera di S[ua] A[ltezza] S[erenissima] E[lettoriale]», sia Bartolomeo Bortoli, entrambi già scritturati al teatro Capranica nei ruoli di Gualtiero e Roberto. In più la produzione di Monaco poté contare sull'eccezionale partecipazione di Faustina Bordoni, «virtuosa di S[ua] A[ltezza] E[lettoriale] Palatino», nel ruolo della protagonista.²³⁷

In queste diramazioni oltralpine l'identità originaria dell'opera di Scarlatti si caricò gradualmente di nuove sfumature stilistiche. Attraverso la mediazione testuale di Paolo Rolli, librettista di Giovanni Bononcini, Johann Adolf Hasse pose in musica la canzonetta rolliana «Solitario bosco ombroso», cui Strohm ha riconosciuto una grande importanza «per il moderno sentimento romantico della natura nel Settecento».²³⁸ In altre parole, il passaggio dall'Arcadia romana allo stile pregalante internazionale era ormai compiuto.

²³⁴ *Griselda an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre for the Royal Academy Compos'd by Mr: Bononcini. Publish'd by the Author*, London, Walsh and Hare, [1722] (SL 12532); cit. in ROLLI 1993, p. 558.

²³⁵ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi in Monaco nel Autunno dell'anno 1723 nel Teatro Elettoriale festeggiandosi il felicissimo giorno del nome dell'Altezza Serenissima Elettoriale di Massimiliano Emanuele, duca dell'Alta e Bassa Baviera, e del Palatinato Superiore, Elettore del Sac. Rom. Imp., Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leuchtenberg, ecc [...] in Monaco il di 12 Ottob. 1723*, Monaco, Cölln, [1723] (M23, SL 12533, esemplare consultato: I-Mb). La derivazione di M23 da RM21 fu per la prima volta rilevata in JUNKER 1918. La partitura si conserva in D-Mbs.

²³⁶ STROHM 1995, p. 109.

²³⁷ Gli altri interpreti, non nominati nel catalogo del Sartori, furono Elisabetta Casolani «figlia di camera della Serenissima Principessa Elettoriale» (Costanza), Filippo Ballatri (Ottone) e Francesco Maria Cignoni (Corrado), virtuosi dell'Elettore.

²³⁸ Cfr. STROHM 1991, p. 91, e più in particolare STROHM 1975.

I.6 La *Griselda* di Goldoni e Vivaldi (Venezia, 1735)²³⁹

Nella genesi della *Griselda* musicata nel 1735 da Antonio Vivaldi ebbe un ruolo chiave il patrizio Michele Grimani, proprietario del teatro veneziano di S. Samuele. Dai primi anni del Settecento la famiglia Grimani disponeva di due teatri: il S. Giovanni Grisostomo per l'opera (melodrammi seri e drammi pastorali, con esclusione degli intermezzi) e il S. Samuele per la commedia.²⁴⁰ Nonostante l'abituale concessione alle compagnie di «comici», anche quest'ultimo teatro fu spesso destinato a rappresentazioni musicali che dal 1720 si svolsero con una certa regolarità, soprattutto nella stagione della fiera dell'Ascensione («Nel teatro [...] di S. Samuel - si legge in una decima del 1740 - qualche anno si suol fare opera nella Sensa»),²⁴¹ ospitando drammi seri di Zeno e di Metastasio, di volta in volta intonati da Albinoni, Hasse, Galuppi, Gluck. Proprio al S. Samuele, aperto a un pubblico meno raffinato del S. Giovanni Grisostomo, Carlo Goldoni compì il suo apprendistato alle dipendenze della compagnia teatrale di Giuseppe Imer, in un periodo compreso fra il 1734 e il 1743, e quivi riuscì a mettere in scena con successo la tragicommedia giovanile *Belisario*:

Fui presentato dall'Imer - ricorda il commediografo - a sua Eccellenza il Signor Michele Grimani, il secondo de' cinque fratelli padroni del teatro di S. Samuele; e il Cavaliere di cuor nobile e generoso, e di maniere dolci e soavi, mi accolse con estrema bontà; e all'insinuazione dell'Imer mi stabilì per compositore, con un onorario non molto considerabile, ma che poteva bastarmi per il mio bisogno di allora.²⁴²

Goldoni non era l'unico poeta attivo in quella sede, poiché la carica di direttore dei due teatri Grimani spettava al napoletano Sebastiano Bianciardi, più noto col *nome de plume* Domenico Lalli, librettista stimato specialmente nell'arte di adattare testi altrui.

Un interessante documento segnalato da Nicola Mangini, e più recentemente discusso da Michael Talbot, ci offre il dettaglio delle spese sostenute per le recite musicali dell'Ascensione 1730. Fra i cantanti un cachet stellare spettò alla prima donna Faustina Bordoni, con ben 5625 lire veneziane, seguita a lunga distanza dal castrato Antonio Pasi (3000 lire), quindi dai buffi Rosa Ongarelli e Antonio Restorini, specializzati negli intermezzi (3720 lire per entrambi), infine dalla seconda donna Anna Girò, pupilla di Vivaldi (1320 lire), nonché da Angelo Amorevoli (528 ducati). La nota riporta i compensi per i maestri di musica (2380), per «sonadori diversi» (2448), «ballarini diversi e maestro» (2888), per lo scenografo Gerolamo Mengozzi Colonna (1553) e il costumista Natale Canciani (1674).²⁴³ L'opera in questione era *Dalisa*, su un vecchio libretto di Minato

²³⁹ Alcune delle conclusioni esposte in questo capitolo sono state anticipate nella relazione *I segreti di Griselda: nuove riflessioni sulla collaborazione tra Vivaldi e Goldoni* tenuta dallo scrivente in occasione del convegno internazionale *Antonio Vivaldi: passato e futuro* promosso dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi dal 13 al 16 giugno 2007 alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. La suddetta relazione ha concluso la sessione dedicata alla musica vocale teatrale presieduta da Reinhard Strohm. Ai fini dello studio è stato molto utile poter consultare in anteprima - con il consenso dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi - la scheda sulla *Griselda* del nuovo catalogo vivaldiano, non ancora pubblicato, a cura di Peter Ryom. Si informa che al momento in cui la redazione di questa dissertazione è stata chiusa non era ancora uscito il nuovo volume, da tempo annunciato, sulle opere di Vivaldi: STROHM 2008.

²⁴⁰ MANGINI 1974, pp. 123 e sgg.

²⁴¹ *Ibid.*, pag. 126. Il documento si trova in I-Vas, *X Savi sopra le Decime*, B. 318, n. 562, 22 settembre 1740.

²⁴² GOLDONI 1935, I, p. 717.

²⁴³ MANGINI 1974, p. 124. Il documento si trova in I-Vnm, Mss. It. Cl. XI 426 (=12142), fasc. 8. Ma si veda anche TALBOT 1990, pp. 196-205, che corregge l'errore di Mangini sull'unità di misura monetaria (lire

rielaborato da Domenico Lalli con musica del giovane Hasse.²⁴⁴ Alcuni di questi personaggi, come la Girò e Canciani, saranno poi scritturati anche nella produzione della *Griselda* vivaldiana.

Proseguendo una consolidata tradizione familiare, il N.H. Michele (Michiel) Grimani, figlio di Giovanni Carlo (scomparso nel 1714) e fratello di Vincenzo, era molto più di un semplice proprietario di teatri. Pur cedendo l'impresa vera e propria a gente del mestiere, come nel caso dei cugini Alessandro e Giuseppe Mauro, incaricati nel 1716 di seguire le stagioni del S. Giovanni Grisostomo, il patrizio interveniva ripetutamente, e spesso con lungimiranza, in questioni relative a quella che oggi definiremmo la direzione artistica. Come ha chiarito Nicola Mangini, Michiel Grimani «usò, si può dire, un sistema misto, nel senso che pur preferendo la gestione diretta, non tralasciò di dare in affitto il teatro in alcune circostanze: per la parte artistica si serviva dei direttori, responsabili degli allestimenti degli spettacoli sia al S. Samuele (dove, come si è visto c'era l'Imer), sia al S. Gio. Grisostomo, dove per lunghi anni, fino al carnevale del 1741, si adoperò con notevole perizia il napoletano Domenico Lalli; e dove per breve tempo tenne questo incarico anche il Goldoni, che per questo teatro fu utilizzato dal Grimani soprattutto per la sua abilità ad “accomodare o impasticciare” un dramma secondo le necessità, e appunto in tale funzione il Goldoni fece conoscenza col Vivaldi».²⁴⁵

Nell'epistolario di Apostolo Zeno è inclusa una lettera al Grimani del 17 settembre 1729 che finora non è stata oggetto di particolare attenzione da parte degli studiosi.²⁴⁶ Si tratta invece di un documento prezioso perché attesta le opinioni del drammaturgo veneziano in merito agli adattamenti di suoi vecchi testi per musica:

Mi giunge la stimatissima lettera di V.E. in tempo che mi trovo interamente occupato nel componimento del dramma che si dovrà recitare ai 4. di Novembre in questo Cesareo Teatro.²⁴⁷ Da ciò V.E. assai ben chiaro comprende l'impotenza in cui sono di poterla servire, come per altro sarebbe mio desiderio ed onore, intorno all'accomodamento del mio *Mitridate*, che da lei è stato prescelto per cotesto suo insigne teatro nel prossimo Carnevale.²⁴⁸ Conosco la necessità che v'è, non

veneziane anziché ducati). A proposito dei compensi riservati ai compositori, Talbot nota con stupore che, sulla base di questo documento, essi ammontavano a meno del 6% delle spese complessive per la produzione.

²⁴⁴ *Dalisa. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1730*, Venezia, Carlo Buonarigo [1730] (SL 7052). Interlocutori: Angelo Amorevoli (Ottone), Faustina Bordoni (Dalisa), Anna Girò (Edita), Antonio Pasi (Enrico); scene di Girolamo Mengozzi Colonna, vestiario di Natal Canciani, servitore del duca di Parma; «musica di Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone, maestro di cappella del re di Polonia». Gli intermezzi comici rappresentati fra gli atti dell'opera furono: *Serpilla e Bacocco. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel nella primavera dell'anno 1730 dalla signora Rosa Ongarelli di Bologna e dal signor Antonio Maria Ristorini di Firenze, virtuosi del sereniss. principe d'Armestat*, Venezia, Carlo Buonarigo [1730] (SL 21712); musica di Giuseppe Orlandini.

²⁴⁵ MANGINI 1974, pp. 142-143.

²⁴⁶ *En passant*, ne segnala l'importanza GRONDA 1990, p. 292, nota 2.

²⁴⁷ Si tratta con certezza del *Caio Fabrizio*, presentato a Vienna con musica di Caldara il 4 e il 13 novembre 1729, ivi replicato l'anno successivo.

²⁴⁸ Il *Mitridate* di Zeno, dramma in cinque atti, era andato in scena a Vienna nel novembre del 1728 con musica di Caldara. L'allestimento veneziano fu invece predisposto per la stagione di carnevale del teatro S. Giovanni Grisostomo del 1730, con nuova musica di G. M. Giai: *Mitridate. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnovale dell'anno 1730 [...]*, Venezia, Carlo Buonarigo, [1730] (SL 15653). Nell'occasione, il celebrato Carlo Broschi detto il Farinello affrontò la parte di Farnace, ma illustravano la compagnia anche Niccolino Grimaldi (*Mitridate*) e Francesca Cuzzoni Sandoni (Aristia). Nella dedicatoria Domenico Lalli scrisse: «Il presente componimento è stato rappresentato nella Cesarea Corte di Vienna [...] basti dire che sia uscito dalla celebre penna del Sig. Apostolo Zeno [...]. Perché questo abbia potuto rendersi recitabile [...] è stato di necessità del cambiamento di pochissime arie [...] tutto quello che vi sarà cambiato od aggiunto sarà con piccole stellette contrassegnato».

solo di accorciarlo in moltissimi luoghi, ma di accrescerlo in qualche altro, per adattarlo ai personaggi che dovranno rappresentarlo: e come per far ciò adeguatamente al bisogno e senza guastarne la tessitura, fa di mestieri e tempo ed applicazione e giudizio; così V.E. dovrà perdonarmi se nella congiuntura presente, a cui mi obbliga il mio indispensabil servizio a questo Augusto Monarca, mi veggio costretto a supplicarla di assolvermi da questo carico, per cui costì non le mancheranno soggetti sufficientissimi, purché usino discretezza e moderazione. Non ritardi la sua risposta un momento, acciocché la tardanza non pregiudichi alle ulteriori deliberazioni che le sarà necessario di prendere. Non mutando ella parere, stimo bene di avvisarla, essere necessarissima l'aria per Ostane nell'Atto V, senza la quale non avrebbe tempo proporzionato l'azione dell'ultima mutazione.²⁴⁹ Nel IV atto può aggiugnersi una arietta a Farnace, o sia a Farinello, in fine della Scena VII quando parte da Ladice e da Aristia per andare al Re Mitridate suo padre. Ogni scena, qualunque siasi, che in principio dell'Atto V aggiungasi a Farnace, sarà un inutile allungamento dell'opera: pur mi rimetto al piacere di chi comanda e che crede necessaria per Farinello un'arietta anche nell'Atto V. I versi che si leveranno al dramma nella recita, gioverà che almeno rimangano nella stampa segnati con due virgolette, giusta l'uso: e ciò dico a V.E. non per opinione che tutti sien buoni, ma perché li giudico per lo più necessari. Questo è quanto all'infretta mi occorre di significarle; e senz'altro con ogni ossequio ed affetto nella sua buona grazia mi raccomando.²⁵⁰

Alla luce di questo documento possiamo ora tentare di ricostruire la genesi della *Griselda* revisionata da Goldoni. Quasi certamente, nella scelta del soggetto dev'essere intervenuto Michele Grimani, così come cinque anni e mezzo prima egli stesso aveva optato per il *Mitridate*. Oltre tutto, come si è visto nel secondo capitolo, una precedente versione della *Griselda* di Zeno con musica di Orlandini era già andata in scena al S. Samuele parecchi anni prima, nel 1720, sempre per la stagione della Sensa. Ignoriamo il modo in cui Grimani e Vivaldi vennero in contatto, ma già s'è visto che Anna Girò, all'epoca strettamente legata all'entourage del Prete Rosso, fors'anche da una relazione intima come insinuavano i più maliziosi, era già stata scritturata al S. Samuele nel 1730. Se Michele Grimani chiese a Vivaldi di impegnarsi in una nuova versione della *Griselda*, è probabile che il compositore gli abbia dato un assenso rapido e convinto. Infatti, secondo la testimonianza goldoniana della XIII *Prefazione* Pasquali, Vivaldi dichiarò che l'opera in questione era «bellissima» e che la parte della prima donna non poteva essere migliore.²⁵¹ Sicuramente il Prete Rosso conosceva il dramma di Zeno fin dal periodo mantovano in cui rimase al servizio del langravio Filippo d'Assia Darmstadt. L'elemento più forte a sostegno di questo fatto è che nell'opera *Tito Manlio* rappresentata al teatro Arciduciale di Mantova nel Carnevale del 1719, all'inizio del terzo atto, furono aggiunti per il personaggio di Manlio - presumibilmente all'ultimo minuto e quasi certamente dallo stesso compositore - due endecasillabi in forma di arioso tratti con la massima fedeltà dalla prima *Griselda* di Zeno (II 9):

Sonno, se pur sei sonno e non orrore,
spargi d'ombra funesta il ciglio mio.

²⁴⁹ Ostane è il personaggio meno importante dell'opera. Nel punto del dramma indicato da Zeno (V 6) la scena si muta in un «Salone con logge all'intorno».

²⁵⁰ ZENO 1785, IV, pp. 264-265, L. 748 (a Michele Grimani a Venezia, Vienna, 17 settembre 1729). Sui cordiali rapporti di Zeno con la famiglia Grimani, cfr. anche la lettera inedita I 389 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 11 gennaio 1721).

²⁵¹ Prefazione al Tomo XIII dell'Edizione Pasquali (Venezia, 1761); edizione moderna in GOLDONI 1935, I, p. 721: «Ecco, [Vivaldi] dice, il Dramma che si dee accomodare: la *Griselda* di Apostolo Zeno. L'opera, soggiunse, è bellissima: la parte della Prima Donna non può essere migliore: ma ci vorrebbero certi cambiamenti...».

Di questi versi non v'è traccia nel libretto a stampa per le recite mantovane,²⁵² né essi comparivano nel dramma originale di Matteo Noris dato al teatro di Pradolino nel 1696.²⁵³ La spiegazione più plausibile è che lo stesso Vivaldi, conoscendo il testo di Zeno, si sia presa l'iniziativa di tale inserimento. Forse il musicista aveva tra le mani uno o più libretti dell'opera già intonati da suoi colleghi. Si potrebbe pensare a una delle numerose versioni di Albinoni oppure, più verosimilmente, a *La virtù nel cimento* di Orlandini che era andata in scena proprio a Mantova nel 1717, ma né la tradizione Albinoni (FI03, PC08, BS16, VE28), né la tradizione Orlandini (MN17, VE20) avevano mantenuto nell'aria del sonno i versi originali dello Zeno.²⁵⁴ Di conseguenza, Vivaldi deve avere attinto il distico di endecasillabi proprio dall'*editio princeps* del 1701 musicata da Antonio Pollaro, oppure, con minor probabilità, da una delle revisioni successive rispettose dello stesso passo (per esempio VE03, FE08, MI12), o ancora da una fonte librettistica perduta.

Tornando al ruolo svolto da Michele Grimani, è evidente, anche sulla base dei ricordi di Goldoni, che nella produzione del 1735 *Apostolo* Zeno non fu nemmeno interpellato per un controllo della revisione testuale. È vero che l'anziano poeta era ormai stabilmente rientrato a Venezia, ma a giudicare dall'epistolario non era ben disposto a riaccomodare suoi vecchi drammi per musica. Tenuto conto che il S. Samuele era un teatro di rango inferiore rispetto al S. Giovanni Grisostomo e che nel 1720 s'era già rappresentato un libero adattamento dello stesso testo, Goldoni e Vivaldi si sentirono liberi di «assassinare» il vecchio dramma a loro piacimento.²⁵⁵ Il precedente appello dello Zeno a «discretezza e moderazione» cadde dunque nel vuoto, così come la richiesta di pubblicare tra virgolette i versi omessi in partitura per amor di brevità.

L'adattamento di Goldoni e la tradizione librettistica

Nonostante la copiosa bibliografia sulla *Griselda* vivaldiana, un aspetto finora non sufficientemente indagato riguarda la complessa stratificazione letteraria e musicale dell'opera. Numerosi contributi hanno finora evidenziato e commentato le differenze fra il libretto revisionato nel 1735 da Carlo Goldoni (VE35)²⁵⁶ e la versione originaria di Zeno (VE01). Si è implicitamente supposto che le differenze riscontrabili tra VE01 e VE35 coincidessero in gran parte con gli interventi testuali apportati da Goldoni su sollecitazione del musicista; in realtà bisogna tenere conto di numerosi fattori che ingarbugliano e complicano il processo di adattamento. Il dato più importante emerso dalla presente ricerca riguarda il ruolo decisivo, ai fini della revisione goldoniana, svolto dalle precedenti revisioni della *Griselda* di Zeno; viene pertanto smentita la conclusione cui era pervenuto John Walter Hill nel suo importante studio del 1978, allorché lo studioso scriveva che «neither did Goldoni draw on any of the unauthorized revisions of Zeno's librettos that were published prior to 1735».²⁵⁷ La conclusione di Hill può valere per la maggior parte delle

²⁵² Tito Manlio, *dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Arciducato di Mantova nel carnevale dell'anno MDCCXIX dedicata a sua altezza serenissima la signora principessa Eleonora di Guastalla, sposa di S.A.S. il signor principe Filippo langravio d'Assia Darmstat [...]*, Mantova, A Pazzoni, [1719] (SL 23230).

²⁵³ SL 23217; cfr. anche la relativa scheda in WEAVER 1978, pp. 178-179.

²⁵⁴ Come si è visto, nella tradizione Albinoni appare l'aria sostitutiva in ottonari «Vieni, o sonno, e in te ritrovi», nella tradizione Orlandini l'aria variata, pure in ottonari, «Vieni, o sonno, e a queste luci».

²⁵⁵ GOLDONI 1935, I, p. 723: «Ho poi assassinato il dramma del Zeno quanto e come [Vivaldi] ha voluto».

²⁵⁶ *Griselda, drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione [sic] l'anno 1735. Dedicato a sua eccellenza il Sig. D. Federigo Valignani marchese di Cepagatti*, Venezia, Marino Rossetti, 1735 (VE35, SL 12542, esemplare consultato: I-Vnm).

²⁵⁷ HILL 1978, p. 55, n. 6.

nuove arie accolte nell'adattamento di Goldoni, ma non certo per i versi dei recitativi, molti dei quali - come si dimostrerà - derivano direttamente da libretti preesistenti.

Tra le fonti da cui Goldoni e Vivaldi presero le mosse per introdurre le loro alterazioni si devono annoverare le due revisioni testuali realizzate rispettivamente nel 1720 per il medesimo teatro San Samuele con musiche di Orlandini e nel 1728 per le recite al San Cassiano con musiche di Albinoni. Che Goldoni avesse lavorato proprio su questi libretti - probabilmente apportandovi modifiche in penna e all'occorrenza incollando cartesini, come aveva fatto a suo tempo Tommaso Stanzani su una copia di VE01 - è provato dal fatto che in VE35 (in particolare nelle scene I 4, II 5, III 3, III 8, III ultima) compaiono ampie porzioni di recitativo del tutto assenti nell'originale di Zeno e però attestate in VE20 e VE28, libretti a loro volta ampiamente debitori nei confronti della redazione Gigli FI03.

Interessante il caso della scena II 5 che riscrive in larga parte la corrispondente scena II 7 dell'originale di Zeno. Molti dei nuovi versi presenti nella revisione di Goldoni erano già attestati, sia pur con microvarianti, nei libretti VE28 (scena II 6), VE20 (scena II 7) e FI03 (scena II 8; si evidenziano in corsivo le uniche porzioni di testo originali di Zeno):

VE35

OTTONE

Ascolta: o a me di sposa
dia la fede Griselda, *o mora il figlio.*

GRISELDA

*Ah traditor, son questi
d'alma ben nata i vanti?
Dove, o crudo, apprendesti
sì spietato consiglio?
Sì barbara empietà? Rendimi il figlio.*

OTTONE

Il figlio non si rende
che cadavere esangue

GRISELDA

Ah Ottone! Ah figlio! Ah sangue!
Lassa! che fo? che penso?
Sarò infida a Gualtiero? Ah che non deggio.
Sarò crudele al figlio? Ah che non posso.
Ed egualmente io veggio
nell'istesso periglio
l'alma mia, la mia fé: rendimi il figlio.

OTTONE

Vuo' consolarti: olà. Mira, Griselda,
il tuo vago Everardo.
*(Viene Everardo condotto da una guardia
a parte.)*

CORRADO

(Eterni dei, che miro!)

VE28 = VE20 = FI03

OTTONE

Ascolta: o a me di sposa
dia la fede Griselda, *o mora il figlio.*

GRISELDA

*Ah traditor, son questi
d'alma ben nata i vanti?
Dove, o crudo, apprendesti
sì spietato consiglio?
Sì barbara empietà? Rendimi il figlio.*

OTTONE

Il figlio non si renda
che cadavere esangue.

GRISELDA

Ah Ottone! Ah figlio! Ah sangue!
Lassa! che fo? che penso?
Sarò infida a Gualtiero? Ah che non deggio.
Sarò crudele al figlio? Ah che non posso.
Ed egualmente io veggio
nell'istesso periglio
l'alma mia, la mia fé: rendimi il figlio.

OTTONE

Consola Ottone.

GRISELDA

Oh come
fa più fiero il mio duol l'infausto nome.

OTTONE

Mira, Griselda, mira
quant'è vago Everardo;
sovvengati ch'ei solo
fu la tua gioia, ed ora

morto tu stessa il brami.
Ti accosta, e da' vivaci
ostri di quel bel labbro
prendi, madre crudel, gli ultimi baci.

GRISELDA
Oh d'un seno infelice
parto più sventurato,
per toglierti al tuo fato
tu vedi, o figlio, esser conviemmi infida;
purché non cada estinto
Everardo il mio bene, in me s'uccida
di Griselda la fede. Ottone, hai vinto,
prendi la destra.

CORRADO
(Cede
forse Griselda?) (*A parte*)

OTTONE
Oh cara

GRISELDA
Ah no; fui prima
moglie che madre; al mio Gualtier si serbi
sempre l'istessa fé dell'alma mia.

OTTONE
Deliri ancor?

GRISELDA
Va' pur, sazia l'ingorda
sete della sua morte.
Questo agl'altri tuoi fasti
aggiungi, o crudo, e ti dia pregio e vanto
il narrar che versasti
d'un figlio il sangue alla sua madre accanto.
Mira ch'il colpo attende
quel misero innocente;
ardisci pur. Non sente
ben l'altrui crudeltà chi non l'intende.
È tardi? Il tuo contento
così diferir puoi?
Su via, s'altro non vuoi
che del mio figlio il sangue,
trafiggi, impiaga; e se a ferir quel seno
il tuo ferro non basta,
prendine un altro ancora:
fida la madre viva, e il figlio mora.
(*Getta il dardo.*)

GRISELDA
Oh d'un seno infelice
parto più sventurato,
per toglierti al tuo fato
tu vedi, o figlio, esser convienmi infida;
purché non cada estinto
Everardo il mio bene, in me s'uccida
di Griselda la fede. Ottone, hai vinto,
prendi la destra.

OTTONE
Ah cara

GRISELDA
Ah no; fui pria
moglie che madre; al mio Gualtier si serbi
sempre l'istessa fé dell'alma mia.

OTTONE
Deliri ancor.

GRISELDA
Va' pur, sazia l'ingorda
sete della sua morte.
Questo agli altri tuoi fasti
aggiungi, o crudo, e ti dia pregio e vanto
il narrar che versasti
d'un figlio il sangue alla sua madre accanto.
Mira che il colpo attende
quel misero innocente;
ardisci pur, non sente
ben l'altrui crudeltà chi non l'intende.
È tardi? Il tuo contento
così differir puoi?
Su via, s'altro non vuoi
che del mio figlio il sangue,
trafiggi, impiaga; e se a ferir quel seno
il tuo ferro non basta,
prendine un altro ancora:
fida la madre viva, e il figlio mora.
(*Getta lo stilo.*)

A quella che risulta essere la scena più drammatica di tutta l'opera Goldoni, dunque, non ha dato alcun sostanziale contributo se si eccettua l'insignificante aggiunta degli 'a parte' di Corrado e un breve taglio nell'intervento di Ottone (da *Mira, Griselda, mira a Prendi*,

madre crudel, gli ultimi baci). Riguardo a quest'ultima omissione, tuttavia, si osserva che nella partitura autografa Vivaldi aveva dapprima intonato, in forma di recitativo semplice, anche questi versi e solo in un secondo tempo decise di cassarli, probabilmente al fine di rendere meno prolisso l'intero recitativo. Tale decisione, senz'altro attribuibile più al compositore che al poeta, si riflette nell'edizione del libretto VE35.

Ripercorrendo a ritroso la tradizione degli adattamenti si scopre che il medesimo recitativo attestato in VE28 e VE20 si trovava pure nell'antecedente libretto per le rappresentazioni al teatro di Brescia del 1716 (BS16). E una redazione ancora precedente, in forma più concisa, era inclusa nel testo bolognese rielaborato da Tommaso Stanzani.²⁵⁸ In ogni caso la prima attestazione assoluta (identica a quella di VE20) risale alla versione FI03²⁵⁹ curata da Girolamo Gigli che a questo punto diviene il principale candidato alla paternità letteraria di questi non spregevoli versi. In conclusione, parecchi versi della *Griselda* vivaldiana non sono né del Goldoni, né dello Zeno, ma del Gigli; dunque non sarebbe fuori luogo se nelle riprese contemporanee dell'opera di Vivaldi si indicasse la dicitura: libretto di Apostolo Zeno con modifiche di Girolamo Gigli e revisione finale di Carlo Goldoni.

Un altro esempio illuminante riguarda la breve scena III 8 (si evidenziano in corsivo le rispettive varianti):

VE35 = VE28 = BS16 = VE20 = FI03

VE01 = W25

GRISELDA

Ministri, accelerate

l'apparato e la pompa, *in dì sì lieto*

esultino i vassalli e più giuliva

del suo signor senta la reggia i voti.

GRISELDA

Ministri, accelerate

l'apparato e la pompa, *il dì già stanco*

ravvivate co' lumi e più giuliva

del suo signor senta la reggia i voti.

È evidente che Goldoni più che sui testi autorizzati da Zeno VE01 o W25, lavorò sulla 'tradizione Gigli' comprendente i libretti FI03, BS16, VE20, VE28.

All'interno di questa tradizione dovette comunque essere più forte l'influenza delle revisioni veneziane VE20 e VE28. Se ne trova puntuale conferma confrontando i rispettivi *Argomenti*: da queste due fonti, che a loro volta erano state precedute dal libretto orlandiniano MN17,²⁶⁰ Goldoni e Vivaldi trassero l'idea di ambientare il dramma in «Larmirio, città della Tessaglia» («Larmiro» in VE20 e VE28) anziché in Sicilia, come nell'originale di Zeno, a sua volta seguito da FI03 e BS16. Altre concordanze negli *Argomenti* suggeriscono la possibile derivazione di VE35 da VE20 e VE28, con un significativo allontanamento da FI03 e BS16:

- da me intitolato re di Sicilia VE01 FI03 BS16] intitolato nel drama re di Tessaglia VE20 VE28 VE35
- contadina VE01 FI03 BS16] pastorella VE20 VE28 VE35
- principe suo amico, che nel mio drama è Corrado principe di Puglia VE01 FI03 BS16] principe suo amico in Atene VE20 VE28 VE35

D'altra parte, VE20 e VE28 mutano i nomi di Costanza e Roberto in Oronta e Tigrane, mentre la revisione goldoniana lascia inalterati i personaggi originali di Zeno, il che lascia supporre che sicuramente fu operata una disinvolta contaminazione di VE20-VE28 con VE01, oppure con FI03-BS16, dove pure rimangono Costanza e Roberto. Il nome di Oronta

²⁵⁸ Si veda la trascrizione del passo al capitolo terzo.

²⁵⁹ Si veda la trascrizione del passo al capitolo secondo.

²⁶⁰ Cfr. quanto osservato al capitolo secondo.

verrà però significativamente accolto da Goldoni nella tragicommedia in endecasillabi sciolti *Griselda*, redatta dopo l'opera vivaldiana su istanza di un'attrice della compagnia Imer, Cecilia Rutti Colucci, detta la Romana.²⁶¹ Come a suo tempo ebbe modo di osservare Franco Fido, senza però trarre le debite conclusioni sui recitativi dell'opera vivaldiana, Goldoni tenne conto «dell'anonimo rifacimento del libretto per una rappresentazione veneziana al San Samuele, con musica di Gius. Maria Orlandini (Venezia, Marin Rossetti, 1720), dove già Costanza si chiama Oronta, e l'azione è spostata dalla Sicilia in Tessaglia - come del resto anche nel libretto del 1735 per Vivaldi».²⁶² Aggiungiamo a tali osservazioni che, quasi con la stessa probabilità, si può ipotizzare un influsso da VE28.

Ecco ora un prospetto riassuntivo della contaminazione goldoniana per quanto riguarda luoghi e *dramatis personae* (vengono evidenziati in corsivo i termini relativi a VE35):

<i>Costanza</i> (VE01, FI03, VE35)	Oronta (VE20, VE28, tragicommedia)
<i>Roberto</i> (VE01, FI03, VE35, tragicommedia)	Tigrane (VE20, VE28)
Sicilia (VE01, FI03)	<i>Tessaglia</i> (VE20, VE28, VE35, tragic.)

Talune scelte lessicali improntate a una certa *pruderie*, come la sistematica sostituzione della parola «amplesso» usualmente impiegata da Zeno in VE01, erano già state messe in atto in VE20-VE28. D'altra parte, che Goldoni potesse utilizzare VE20 è del tutto naturale dacché quel libretto certamente apparteneva all'archivio del San Samuele ed è molto probabile che lo stesso Michele Grimani o il suo poeta di fiducia Domenico Lalli ne abbia direttamente procurato una copia al giovane commediografo. Meno stringente parrebbe il legame col libretto VE28 del San Cassiano, ma Vivaldi era in contatto anche con questo teatro dato che il 3 novembre 1736, scrivendo al marchese di Ferrara, Guido Bentivoglio, confidò di aver «rifiutato di fare la terza opera» in quella sede.²⁶³

In più punti Goldoni sembra operare una contaminazione tra VE20 e VE28, per altro assai simili tra loro. Là dove i due testi divergono, egli sceglie alternativamente l'una o l'altra lezione; per esempio, nella prima scena di VE35, ingentilita rispetto all'originale zeniano, viene seguita alla lettera la redazione di VE28 a sua volta fedele alla redazione Gigli di FI03:

VE35 = VE28 = FI03

GUALTIERO
Questo, o popoli, è il giorno in cui le leggi
da voi prende il re vostro. A voi fa sdegno

VE20 = VE01

GUALTIERO
Questo, o popoli, è il giorno in cui le leggi
da voi prende il re vostro. A voi fa sdegno

²⁶¹ Nei versi della tragicommedia di Goldoni (edizione moderna in GOLDONI 1935, IX, pp. 139-208 con annotazioni alle pp. 1312-1314) si notano evidenti derivazioni da VE35 e dalla redazione Gigli; basti citare i seguenti versi dalla scena II 4: «*Gris*. Che fai, Otton? Mira, che il colpo attende / quel misero innocente. Ardisci pure; / su via, s'altro non vuoi che il di lui sangue, / trafiggi, impiaga, e se a ferir quel seno / il tuo ferro non basta, eccone un altro. / Chiedesti la sua morte o l'amor mio? / Fida viva la madre, e mora il figlio [...]» (pp. 176-177). Nei *Mémoires* (cap. XXXVII) Goldoni indica come anello intermedio fra il libretto del 1701 e la *pièce* per la Romana una tragedia in prosa di Pietro Pariati, a sua volta ricavata dall'omonimo dramma per musica zeniano; cfr. anche la Prefazione al XIV tomo dell'edizione Pasquali (GOLDONI 1935, I, p. 724, cit. in GRONDA 1990, p. 120). Purtroppo la *Griselda* del Pariati risulta irreperibile, né lo studio di Giovanna Gronda offre ulteriori notizie in proposito. Un'altra tragedia in prosa intitolata *Griselda*, anch'essa derivata dal libretto zeniano, fu composta da Luigi Riccoboni e pubblicata nel *Novo teatro italiano - Nouveau theatre italien, ou Recueil general de toutes les pièces représentées par les Comédiens de S. A. R. M. le Duc d'Orleans*, Paris, A. U. Coustelier, 1718.

²⁶² FIDO 1982, p. 359.

²⁶³ L'intero carteggio si può leggere in DEGRADA-MURARO 1978, pp. 95-98. La lettera citata è riportata a pagina 95.

vedermi assisa accanto
donna tratta da boschi
donna avvezza a *vestir rustico ammanto*.
Tal Griselda a me piacque [...]

veder ch'empia il mio letto
donna tratta da boschi
donna avvezza a *trattar rustica vanga*.
Tal Griselda a me piacque [...]

Ma già nella seconda scena il libretto dell'opera vivaldiana mostra di dare la preferenza alle lezioni di VE20, che oltre tutto è fonte tipograficamente meno trasandata di VE28:

VE35 = VE20

ed or solo mi sdegnà?
[...]
tai bei nodi

VE28 = VE01

ed or sol mi ributta?
[...]
sì bei nodi

Lo stesso avviene in I 6:

VE35 = VE20

che pur amo e non spero.

VE28 = VE01

ch'amo ancor, né più spero.

Altrove Goldoni opta per una riscrittura autonoma o equidistante tra le due fonti. Significative, nell'elenco dei personaggi, le divergenze delle qualifiche di Corrado: «fratello minore di Tigrane» in VE20, «fratello maggiore di Tigrane» in VE28, semplicemente «fratello di Roberto» in VE35.

Assai più rari, ma del pari attestati, i casi in cui il revisore recuperò la lezione di Zeno scartando le proposte di VE20 e VE28, come avviene in II 3:

VE35 = VE01

nell'amor di Costanza
[...]
senza speranza.

VE28 = VE20

nell'amor del mio bene
[...]
senza la spene.

In conclusione si può affermare che i due libretti VE20 e VE28 hanno sì esercitato un influsso determinante sulla *Griselda* vivaldiana, ma senza sostituirsi in modo completo alla fonte originale VE01 (o a qualche suo derivato), da cui dipende fra l'altro il mantenimento dei nomi di Costanza e Roberto. Goldoni tenne sicuramente davanti a sé anche il libretto del *Demofonte* di Metastasio, da cui - come ha osservato Strohm - deriva integralmente la sezione B dell'aria di Griselda «Ho il cor già lacero» alla fine del primo atto.²⁶⁴ La ragione storica di tale 'impasticciamento' va ricondotta al fatto che nel carnevale dello stesso 1735 una versione del *Demofonte* di Metastasio, con musiche di Gaetano Maria Schiassi, adattamento testuale di Domenico Lalli, era andata in scena al teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo.

Tenendo ora come base il testo di VE28, i cui numerosi refusi sono facilmente emendabili ricorrendo a VE20, si ha un'immediata percezione degli interventi operati da Goldoni e Vivaldi. Un confronto sinottico dell'articolazione scenica renderà evidenti i punti in cui si concentrano le modifiche strutturali e drammaturgiche:

²⁶⁴ STROHM 1991, p. 238.

VE28 (Albinoni)

I 1	
I 2	Aria di Griselda
I 3	Aria di Gualtiero
I 4+I 5	Aria di Griselda)
I 6	Aria di Ottone
I 7	
I 8	Duetto Gualtiero e Oronta
I 9+I 10	Aria Corrado + aria Tigrane
I 11	Aria di Aroldo
I 12	
I 13	Aria di Griselda
I 14	Aria di Ottone
II 1	Aria di Corrado
II 2	Aria di Oronta
II 3	Aria di Tigrane
II 4	
II 5	
II 6	
	battute sono
-	
II 7	Aria di Ottone
II 8	Aria di Griselda
-	
II 9	
II 10	
II 11	Aria di Gualtiero
II 12	
II 13	
II 14	Aria di Oronta
-	
III 4	
III 5	
III 6	Aria di Griselda
III 7+8	Arie di Tigrane e Oronta
-	
III 1+2	Aria di Ottone
III 3	Aria di Gualtiero
III 9	Aria di Aroldo
III 10	Coro finale

VE35 (Vivaldi)

I 1	
I 2	Omette l'aria di Griselda
I 3	Nuova aria di Gualtiero
I 4	Nuova aria di Griselda
I 5	Nuova aria di Ottone
I 6	
I 7	Nuova aria di Costanza
I 8	Omette l'aria di Corrado; nuova aria di Roberto
I 9	Omette l'aria di Aroldo
-	Scena cassata in partitura
I 10	Omette l'aria di Griselda
I 11	Nuova scena con aria di Corrado
I 12	Nuova scena con aria di Griselda
II 1	Nuova aria di Corrado
II 2	Nuova aria di Costanza
II 3	Nuova aria di Roberto
II 4	Scena abbreviata (battute cassate in partitura)
-	Scena omessa
II 5	Aggiunge versi in coda al recitativo con nuova aria di Griselda (alcune cassate in partitura)
II 6	Nuova scena (Corrado e Ottone)
II 7	Nuova scena con aria di Ottone
-	Scena cassata in partitura
II 8	Nuova scena (Costanza, Roberto, Griselda) con aria di Roberto
II 9	(Alcune battute sono cassate in partitura)
II 10	
II 11	Aria variata di Gualtiero
II 12	
II 13	
II 14	Terzetto Gualtiero, Griselda, Costanza
II 15	Aria di Griselda
III 1	
III 2	
III 3	Nuova aria di Griselda
III 4	Nuova aria di Roberto
III 5	Nuova scena (Costanza) con aria
III 6	Nuova aria di Ottone
III 7	Nuova scena (Gualtiero) con aria
-	Omette la scena di Aroldo
III 8+9	Coro finale

Indubbiamente le differenze riscontrabili tra VE35 e VE28 sono assai minori rispetto a quelle tra VE35 e VE01: va pertanto sottoposto a una significativa revisione quanto avevano in precedenza evidenziato gli studi di Hill, di Cross o di Fido intorno all'adattamento di

Vivaldi e Goldoni.²⁶⁵ A prescindere dai frequenti ritocchi della verseggiatura, dai tagli o dagli aggiustamenti resi necessari dall'inserimento di arie preesistenti e dall'eliminazione del personaggio Elpino/Aroldo, sono relativamente poche le scene interamente riscritte: I 11 e I 12 (conclusione del primo atto), II 6, II 7, II 8 e II 14 (finale del secondo atto), infine III 7. Tutte queste scene non comportano alcun cambiamento di *fabula* rispetto a VE28; risultano invece funzionali alle nuove arie o all'eliminazione del personaggio Elpino/Aroldo, alcuni tratti del quale confluiscono ora in Corrado.

Nel caso di II 8, si trattava di sostituire la scena di Griselda dormiente nella capanna, in un primo tempo musicata da Vivaldi e poi eliminata, forse - è un'ipotesi - su indicazione di Anna Girò che probabilmente non apprezzava questo tipo di vocalità larga e patetica.²⁶⁶ Nella recente (2006) e pregevole registrazione discografica della *Griselda* di Vivaldi diretta da Jean-Christophe Spinosi per l'etichetta Naïve, viene tuttavia ripristinata anche la scena cassata da Vivaldi con l'arioso «Sonno, se pur sei sonno». «L'interesse di questo patetico arioso - spiegano il direttore d'orchestra e il consulente musicologico Frédéric Delaméa - perfettamente conservato sotto le cancellature di Vivaldi, è in effetti evidente. Oltre alla sua grande efficacia drammatica, esso è il simbolo di una fase particolarmente affascinante della composizione *Griselda* poiché mette in luce l'opera così come il fuoco della prima ispirazione di Vivaldi l'aveva concepita».²⁶⁷ Nulla da eccepire sulla valutazione estetica e sull'interesse storico del brano in oggetto, ma sembra un errore di drammaturgia e di regia teatrale far seguire - come avviene nella suddetta registrazione discografica - questo particolare momento alla scena II 8 definitiva con «Costanza, Roberto e Griselda che dorme». Le due scene non possono coesistere perché si escludono a vicenda: entrambe svolgono la funzione della scena II 8 di VE28; diversamente Vivaldi non avrebbe cassato la pagina dell'arioso. Il confronto con VE28 è illuminante anche per quanto concerne la distribuzione delle arie nei tre atti:

VE28 (Albinoni)

Primo atto

Griselda	3
Oronta	1 duetto
Gualtiero	1 + 1 duetto
Ottone	2
Tigrane	1
Corrado	1
Aroldo	1

Secondo atto

Griselda	2
Oronta	2
Gualtiero	1
Ottone	1
Tigrane	1
Corrado	1
Aroldo	1

VE35 (Vivaldi)

Primo atto

Griselda	2
Costanza	1
Gualtiero	1
Ottone	1
Roberto	1
Corrado	1
-	

Secondo atto

Griselda	1 + 1 terzetto
Costanza	1 + 1 terzetto
Gualtiero	1 + 1 terzetto
Ottone	1
Roberto	2
Corrado	1
-	

²⁶⁵ HILL 1978; CROSS 1981; FIDO 1982.

²⁶⁶ La scena II 8 definitiva, riprodotta nel libretto VE35, appare nella partitura autografa su un fascicolo aggiunto che precede le carte contenenti la scena cassata; cfr. PANCINO 2002, p. 19.

²⁶⁷ Booklet del CD Naïve OP 30419, p. 63.

Terzo atto		Terzo atto	
Griselda	1	Griselda	1
Oronta	1	Costanza	1
Gualtiero	1	Gualtiero	1
Ottone	1	Ottone	1
Tigrane	1	Roberto	1
Corrado	-	Corrado	-
Aroldo	1	-	
Coro	1	Coro	1

Ne consegue che tra la *Griselda* di Albinoni del 1728 e quella di Vivaldi non vi sono forti differenze nella gerarchia dei personaggi. La diminuzione delle arie della protagonista nel primo atto si può spiegare con la soppressione dell'aria di sortita «Fa' di me ciò che ti piace», forse ritenuta da Vivaldi troppo remissiva per il temperamento focoso della sua prima donna, soppressione però ampiamente compensata dall'aria tutta nuova posta alla fine dell'atto (in sostituzione di quella di Ottone, che viene pertanto leggermente declassato). L'aumento delle arie di Roberto nel secondo atto sembra invece una conseguenza quasi casuale della decisione di eliminare l'arioso di Griselda «Sonno, se pur sei sonno». Nel terzo atto, infine, nonostante gli spostamenti e la riscrittura di numerose scene, la corrispondenza del numero delle arie è praticamente perfetta.

Queste osservazioni possono essere di qualche utilità per riesaminare la *vexata quaestio* dell'identificazione dell'aria di Griselda improvvisata da Goldoni alla presenza di Vivaldi secondo il celeberrimo aneddoto narrato nei *Mémoires*. John Walter Hill ritiene che l'aria scritta sui due piedi da Goldoni sarebbe stata esclusa dal libretto a stampa del 1735. Essa appartenerrebbe al gruppo di tre arie di Griselda, tratte da scene con Gualtiero, presenti nell'originale di Zeno ma riscritte o eliminate da Goldoni: «Fa' di me ciò che ti piace» (I 2 VE01, soppressa in I 2 del 1735), «Senza cor che vincer sa» (I 4 VE01, già virgolettata nell'originale²⁶⁸ e soppressa nel 1735) e «Se 'l mio dolor ti offende» (III 3 eliminata nel libretto del 1735). Proprio quest'ultima, secondo lo studioso americano, parrebbe corrispondere all'aria patetica descritta nel colloquio tra Goldoni e Vivaldi. Osserva Hill: «This scene derives its tenderness from the context. Griselda believes that she is preparing to celebrate Gualtiero's marriage to Costanza, while Gualtiero intends a double meaning in his words, referring to a possible reinstatement of Griselda as his wife».²⁶⁹ L'ipotesi di Hill, accolta senza riserve da Franco Fido,²⁷⁰ ha un certo grado di plausibilità, ma alla fine si scontra con la testimonianza di Goldoni: perché mai Vivaldi avrebbe deciso di eliminare l'aria conclusiva di una scena da lui stesso ritenuta particolarmente «interessante e commovente»? Riesaminiamo i fatti alla luce del libretto VE28. A sorpresa osserviamo che la scena III 2 di VE28, corrispondente a III 3 di Zeno, risultava già priva dell'aria di Griselda (e lo stesso accadeva in VE20, anche se in questo caso la revisione offriva a Griselda sola un apposito monologo con relativa aria in III 4). Se davvero Vivaldi e Goldoni tennero presente il testo di VE28, perde probabilità l'ipotesi che abbiano pensato di aggiungere un'aria di Griselda proprio in quel punto.

²⁶⁸ Si osservi che nel libretto di Zeno la scena I 4 era affidata alla sola Griselda, senza la presenza del marito.

²⁶⁹ HILL 1978, p. 63.

²⁷⁰ FIDO 1982, p. 356.

Un'altra ipotesi sull'aria riscritta estemporaneamente da Goldoni è stata formulata da Reinhard Strohm e riguarda il pezzo posto a chiusura del primo atto, «Ho il cor già lacero». «Il progetto iniziale - scrive Strohm - stando al racconto di Goldoni, prevedeva per quest'aria una collocazione diversa, poiché essa doveva far seguito a una scena [...] tra Gualtiero e Griselda [...]. Deve trattarsi della scena I 10 [della partitura di Vivaldi; corrispondente a I 13 in VE01, poi eliminata dal libretto VE35] nella quale Gualtiero finge di essere innamorato di Costanza. Nel manoscritto di Vivaldi, però, questa scena è stata eliminata (a c. 157 se ne può ancora vedere l'inizio, cancellato), e nonostante la situazione favorevole non segue alcuna aria di Griselda. Anche per motivi drammatici, è certo che in questo punto dovesse seguire l'aria «Ho il cor già lacero», che poi venne spostata alla fine dell'atto».²⁷¹ In realtà, il momento corrispondente in VE28, la scena I 12 («Gualtiero vagheggiando un ritratto e Griselda») non prevede alcuna aria di Griselda, così come non la prevedeva VE20, e a buon diritto, poiché la protagonista canterà un'aria nella successiva scena I 13 (corrispondente a I 10 in VE35) in risposta a Ottone: questa, dunque, e non la precedente, sarebbe stata eventualmente una sede più adatta per «Ho il cor già lacero». Senza contare il fatto che Goldoni, nei *Mémoires*, parla di un'aria di otto versi, mentre questa ne presenta quattordici.

Discuteremo ora una terza ipotesi, già proposta, sia pur in termini diversi, da Eric Cross e Olivier Rouvière, secondo cui l'unica aria di Griselda nell'opera vivaldiana che segue un dialogo fra marito e moglie è «Son infelice tanto», posta a conclusione della scena III 3.²⁷² A questo passo dell'opera si perviene dopo una logica selezione. Solo tre luoghi nel libretto musicato da Vivaldi corrispondono, almeno in parte, alla descrizione dei *Mémoires*. Un primo drammatico confronto fra Gualtiero e Griselda ha luogo nella scena I 2, ma in questo punto, come s'è già osservato, venne soppressa l'aria originale di Zeno (Griselda, «Fa' di me ciò che ti piace»). Si potrebbe quindi pensare al finale del secondo atto (II 14), se non fosse che ai due coniugi si aggiunge il personaggio di Costanza dando così vita a un terzetto. L'ultimo luogo rimanente deve necessariamente corrispondere a III 3 là dove il revisore del libretto scrive un'aria sostitutiva per la protagonista:

GUALTIERO E se fia ch'a Roberto
 anco sugl'occhi tuoi
 scopra talor dell'amor suo le faci,
 non trasgredir le leggi, e servi e taci.

GRISELDA Numi, qual legge è questa? A qual tormento
 condannata son io?
 Chi vide mai dolor simile al mio?

 Son infelice tanto
 che non mi basta il pianto
 a dileguar mie pene;
 la morte chi mi dona?
 Che sol quest'alma afflitta
 morte può consolar.

 Se veggo il mio crudele
 tradir da un infedele,
 tacer dovrò? Perché?
 Un'anima sincera
 non sa dissimular.

²⁷¹ STROHM 1991, p. 238.

²⁷² CROSS 1981, p. 219; ROUVIÈRE 1998, p. 77.

Cerchiamo ora di verificare se potrebbe effettivamente trattarsi dell'aria descritta nei *Mémoires*. In un primo momento parrebbe di no, dacché Goldoni parla di un'aria di otto versi divisa in due parti, mentre qui siamo in presenza di due strofe asimmetriche che constano rispettivamente di sei e di cinque settenari. Tuttavia, volendo prestar fede alla memoria del drammaturgo, non sarebbe difficile ricostruire, sulla base di quest'aria, un prototipo regolare di otto versi: Son infelice tanto / che non mi basta il pianto / e sol quest'alma afflitta / morte può consolar. // Se veggo il mio crudele / tradir da un infedele, / tacer dovrò? perché? / Non so dissimular.

La corrispondente aria di Zeno (III 8 di VE01), non presa in considerazione da Hill perché oltre a Gualtiero e Griselda agiscono con brevi interventi Costanza, Roberto ed Elpino, risulta all'apparenza più seria che patetica, non senza velata ironia secondo Fido,²⁷³ e presenta una configurazione metrica molto simile al rifacimento, eccezion fatta per l'uscita tronca dei primi due versi:

Se amori ascolterò,
se amplessi osserverò,
saprò con alma forte
o finger o tacer.

Dirò che ottuso è 'l senso
e che bugiardo è 'l guardo.
Né avrò ne la mia sorte
che cor per sostener.

Dal punto di vista testuale, come ha osservato Rouvière, la versione di Zeno mette in risalto l'assoluta obbedienza dell'eroina, mentre quella di Goldoni, al contrario, introduce un senso di ribellione. Nella prima Griselda acconsente al comportamento che le viene imposto, nella seconda rifiuta di tacere, in nome del principio della sincerità.

Ma è soprattutto l'interpretazione musicale offerta da Vivaldi che avvicina l'aria sostitutiva goldoniana alla descrizione inclusa nei *Mémoires*: il risultato è infatti un'aria non patetica e comunque espressiva, ossia «un pezzo d'espressione, d'agitazione, un'aria che esprima la passione in diversi modi, con parole tronche [nella versione francese, «entrecoupés»], per esempio, con sospiri lanciati, con azione, con movimento». Il maggior dinamismo del nuovo testo è garantito non solo dal verso interrogativo della seconda strofe, «tacer dovrò? perché?», ma anche dalla stessa strategia di intonazione (Appendice E, n. 7) che, scardinando l'assetto regolare dei versi, favorisce un andamento dinamico e spezzato rispetto a possibili soluzioni patetiche:

Son infelice tanto che
non mi basta il pianto a
dileguar mie pene.
La morte chi mi dona, chi?

Al carattere definitivo dell'aria, assai più che la scelta e la disposizione delle parole da parte del poeta, contribuisce proprio la veste musicale. Si noterà infine con Franco Fido che solo questa quarta ed ultima aria della Griselda goldoniana «riflette casi specifici della favola, quando la donna denuncia a Gualtiero suo ex-marito gli amori di Roberto e Costanza [...] e per tutta risposta viene esortata ad occuparsi dei fatti suoi».²⁷⁴

²⁷³ FIDO, p. 353.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 353.

Anche il libretto VE28 conferma che in quel punto della scena - la corrispondente III 6 - era prevista un'aria di Griselda: dunque questa ipotesi d'identificazione non si scontra con la tradizione musicale precedente.

La collaborazione tra Vivaldi e Goldoni

Cambia notevolmente, a questo punto, la ricostruzione in dettaglio della collaborazione fra compositore e poeta. «Premeva estremamente al Vivaldi - scrive Goldoni nella XIII *Prefazione* Pasquali - un poeta per accomodare e impasticciare il dramma a suo gusto, per mettervi bene o male le arie che aveva altre volte cantate la sua scolara [Anna Girò]». È tutto vero e documentabile. Il primo compito del librettista fu quello di sostituire quasi tutti i pezzi chiusi di VE28 parafrasando vecchie arie, in parte già utilizzate dal musicista, oppure componendone di nuove. Questo valeva per le arie non solo della prima donna ma di tutti i personaggi. Fu fatta un'eccezione solo per la quartina del coro conclusivo, «Imeneo che se' d'Amore», attestata sia in VE28, sia in VE01 (non in VE20).

La ricollocazione di vecchie arie in un corpo drammatico estraneo diede naturalmente filo da torcere al povero Goldoni, imponendogli artificiosi prolungamenti dei recitativi che precedevano. Un conto era sostituire un pezzo chiuso con un'aria di paragone dal carattere generico, buona a tutti gli usi, altra cosa inserire a forza vecchi versi dalla fisionomia più precisa e meno flessibile. Tre arie (su quattro) della protagonista rientrano in quest'ultima categoria e meritano una discussione specifica.

Come ha evidenziato John Walter Hill, nell'opera vivaldiana il personaggio di Griselda vede notevolmente attenuata la propria remissività per trasformarsi in un'eroina dal temperamento combattivo. Quasi certamente rientra in questa strategia la decisione di saltare a piè pari uno dei pezzi forti - anche nella ricezione musicale - del dramma di Zeno: l'aria di sortita «Fa' di me ciò che ti piace» al termine della seconda scena. In conseguenza di tale omissione, la prima aria affidata alla Girò slitta alla scena quarta, in cui avviene il primo scontro tra la protagonista e Ottone. Riportiamo a confronto i versi di VE35 e VE28 (che manteneva l'aria di Zeno):

VE35

OTTONE

Un tuo sguardo, Griselda,
dà tempra a questo ferro ed un sol colpo
troncherà i tuoi perigli, e se 'l ricusi
forse ti pentirai. La mia pietade
mal conosci, Griselda, e verrà un giorno
che sordo a' tuoi lamenti
anch'io mi riderò de' tuoi tormenti.

GRISELDA

Che favellar è il tuo? L'amor, lo sdegno
troppo confondi, ed oltrepassi il segno.

Brami le mie catene
e mi rinfacci?
Piangi delle mie pene
e poi minacci?
Credimi, tu sei stolto
e non t'intendo.

VE28

OTTONE

Un tuo sguardo, Griselda,
dà tempra a questo ferro ed un sol colpo
troncherà i tuoi perigli, e tu nol curi?

GRISELDA

Col prezzo della colpa
grandezza non s'ottien, s'ottien ruina
sin che 'l senso è vassallo, io son regina.

Nella crudel mia sorte
non ti lusinghi il cor vana speranza.

Più stabile e più forte
vedrai del tuo rigor la mia costanza.

Tu sai ch'io son fedele
al primo affetto,
né mai sarò crudele
al primo oggetto.
Ti lagni ancor,
né la cagion comprendo.

L'aria sostituita da Goldoni in realtà riecheggia almeno due testi precedentemente impiegati da Vivaldi nelle opere *Teuzzone* (Mantova, 1719) e *Tamerlano* (Verona, 1735):

Teuzzone (II 9)

ZIDIANA

Vedi le mie catene
e ti confondi.
Parlano le mie pene
e non rispondi.
Credimi tu non ami
o non intendi.

Se in onta della sorte
onor ti insegna
compir con la mia morte
opra s'è degna
nel ferir mi sei caro
e non m'offendi.

Tamerlano (II 3)

ASTERIA

Stringi le mie catene
e mi rinfacci?
Fabrichi le tue pene
e poi minacci?
Credimi, tu sei stolto
e non t'intendo.

Se ad altro mi donasti
applaudo il dono
se un'altra tu accettasti
io rea non sono.
Ti lagni ancor,
né la cagion comprendo.

Se la parentela testuale con il *Teuzzone* è molto più allentata (anche la musica, pur mantenendo il medesimo inciso orchestrale e qualche altra affinità, risulta nel complesso differente), la derivazione dal *Tamerlano* appare fin dal primo sguardo evidente, ed è appena il caso di notare che nella produzione veronese il ruolo di Asteria fu affidato alla stessa Anna Girò.²⁷⁵ Era un forte desiderio del compositore quello di mantenere la stessa musica ritmicamente nervosa e scattante. Ma per far questo, Goldoni dovette dapprima intervenire sul recitativo, aggiungendo *ex novo* il tono di minaccia nel discorso di Ottone, e poi adattare i primi quattro versi della seconda parte dell'aria.

Ancor più complicato fu l'inserimento forzoso dell'aria di Griselda «No, non tanta crudeltà» a conclusione della lunghissima scena II 5. Anche in questo caso si trattava di un riuso e Vivaldi, con l'istinto e l'esperienza del musicista di teatro, aveva sicuramente ragione nel collocare proprio in quel punto, dopo un interminabile recitativo, una melodia così incisiva ed efficace. Né il dramma di Zeno, né le successive revisioni della 'tradizione Gigli' prevedevano un'aria per quella scena. Dopo le drammatiche parole di Griselda «Fida la madre viva e il figlio mora», con cui terminava il dialogo fra la protagonista e Ottone in VE20 e VE28, Goldoni scrisse un recitativo di raccordo sfociante nella suddetta aria:

CORRADO

(Si deluda l'indegno.) E s'è ostinata
con chi t'ama fedel sarai, Griselda?

²⁷⁵ Il ruolo di Zidiana, al teatro Arciduciale di Mantova, era stato interpretato da Anna Ambreville. Nel *Teuzzone* l'aria è in La maggiore, nella *Griselda* in Sol maggiore.

OTTONE
Amico.

CORRADO
In tuo soccorso
avrà Corrado ancor. (*ad Ottone*)

GRISELDA
Come congiura
Corrado a' danni miei? Quest'è la fede
che serbi al tuo signore?

CORRADO
Gualtier ti sprezza,
Ottone ti desia;
se saggia sei, la prima fiamma oblia.

OTTONE
Non giovano lusinghe,
la forza valerà.

CORRADO
Femina ingrata,
cederai tuo malgrado.

GRISELDA
Indegni entrambi,
no, non mi spaventate;
tanto ho valor nel petto
che resister mi basta a tanti oltraggi,
scelerati ministri, empi, malvaggi.

No, non tanta crudeltà, (*ad Ott.*)
deh ti muova almen pietà (*a Corr.*)
d'un infelice figlio.
Spietato, tiranno, (*ai due*)
presto ti pentirai (*ad Ott.*)
ben presto piangerai. (*a Corr.*)
Mirate che già cade (*ai due*)
il folgore dal ciel.

Di mie sciagure, o barbari,
per poco gioirete:
il figlio mio prendete;
egli dal ciel aspetta
la sua, la mia vendetta.
Sarai punito, o perfido, (*ad Ott.*)
sì lo sarai, crudel. (*a Corr.*)

Per l'efficacia teatrale dell'aria - un'aria d'azione, evidentemente, concepita per far brillare le doti attoriali della Girò²⁷⁶ - bisognava introdurre in scena un secondo personaggio

²⁷⁶ «Un'aria d'azione... che spiegasse la passione, ma che non fosse patetica, che non fosse cantabile»: queste le esigenze della Girò confidate da Vivaldi al commediografo nella XIII Prefazione Pasquali.

malvagio (almeno all'apparenza), vale a dire Corrado, sostituto naturale del soppresso Elpino. L'allungamento di II 5, d'altro canto, indusse Vivaldi a cancellare una porzione di recitativo intermedio che in un primo tempo Goldoni aveva mantenuto rispettando il testo di VE28 (vedi sopra); l'esito di questo ripensamento è attestato da alcune battute cassate in partitura. Ma ecco il testo dell'aria come era stato cantato dalla stessa Girò nell'*Adelaide*, in scena al Filarmonico di Verona pochi mesi prima; in quel caso gli interlocutori avversi non erano due uomini, bensì un uomo e una donna; mancava inoltre ogni riferimento al figlio della protagonista:

Adelaide (III 2)

ADELAIDE

No, non tanta crudeltà, (*a Matilde*)
deh ti muova almen pietà (*a Berengario*)
d'un infelice schiava.
Spietata (*a Matilde*), tiranno, (*a Berengario*)
presto ti pentirai,
ben presto piangerai.
Mirate che già cade
il fulmine dal ciel.

Di mie sciagure, o barbari,
per poco gioirete:
vedrete, omai, vedrete,
ch'a vostre colpe al fine
le pene son vicine.
Sarai punita, o perfida, (*a Matilde*)
sì lo sarai, crudel. (*a Berengario*)

La musica dell'*Adelaide*, a quanto pare, è andata perduta, ma c'è da scommettere che Vivaldi vi attinse a piene mani per la composizione della nuova opera al San Samuele. Nell'ultimo verso della sezione A dell'aria precedentemente citata, la partitura della *Griselda* reca la lezione «fulmine» anziché «folgore» (come appare nel libretto a stampa): potrebbe essere un indizio del fatto che il compositore avesse sotto gli occhi la corrispondente musica dell'*Adelaide*.

Un'altra argomentazione di questo genere si può produrre a proposito dell'aria di Costanza «Agitata da due venti» (II 2), il cui antigrafo è ancora una volta un omonimo pezzo chiuso dell'*Adelaide*. Come rilevato da Strohm, nella partitura della *Griselda*, Vivaldi scrive per un lapsus l'abbreviazione Ma: (=Matilde) in luogo di Cos: (=Costanza).²⁷⁷ Ecco i testi, quasi identici, delle due arie:

Griselda (II 2)

COSTANZA

Agitata da due venti
freme l'onda in mar turbato
e 'l nocchiero spaventato
già s'aspetta a naufragar.

Adelaide (I 17)

MATILDE

Agitata da due venti
freme l'onda in mar turbato
e 'l nocchiero spaventato
già s'aspetta a naufragar.

²⁷⁷ STROHM 1991, p. 232.

Dal dovere e dall'amore
combattuto questo core
non resiste e par che ceda
e cominci a disperar.

Tal da gioia e da timore
combattuto questo core
non resiste e par che ceda
e cominci a disperar.

Quest'aria di scintillante virtuosismo, probabilmente la più acrobatica dell'opera, in *Adelaide* era posta a conclusione del primo atto. I ruoli assai impegnativi di Matilde e di Costanza furono entrambi affidati al soprano Margherita Giacomazzi, giustificando in tal modo il reimpiego musicale. In questo caso Goldoni si limitò a modificare un solo verso all'inizio della sezione B: le passioni in lizza non erano più gioia e timore, bensì dovere e amore. Il recitativo già presente in VE20 e VE28 non ebbe invece bisogno di particolari espansioni. Piuttosto severo appare il giudizio di Strohm sull'inserimento drammaturgico di questo pezzo chiuso: «dal punto di vista del contenuto - egli annota - il brano non sembra molto calzante in questo momento del dramma, giacché Costanza, confusa dagli incoraggiamenti di Corrado, non deve più temere addirittura il “naufragio”; al massimo è diventata un po' più insicura».²⁷⁸ A difesa dell'operato di Vivaldi e Goldoni si possono tuttavia citare i primi due versi ‘a parte’ del recitativo di Costanza, riferiti all'amato Roberto poco prima del suo arrivo, nella stessa scena II 2: «Pria che d'amar ti lasci / la vita lascerò, dolce mio bene». In altre parole, l'enfasi sentimentale del personaggio era già presente nel testo di Zeno, ancor prima dell'aggiunta dell'aria.

Dall'*Adelaide* deriva anche una terza aria, «Vede orgogliosa l'onda» (I 5) questa volta affidata al personaggio di Ottone:

Griselda (I 5)

OTTONE

Vede orgogliosa l'onda,
conosce il mar infido
e pur l'amata sponda
saggio nohier ardito
spera di ribacciar.

Così quest'alma amante
ad onta del rigore
non teme, non paventa
costante nell'amore
al fin più bella sorte
spera di ritrovar.

Adelaide (I 5)

IDELBERTO

Vede orgogliosa l'onda,
conosce il mar infido
e pur l'amata sponda
saggio nohier ardito
spera di ribacciar.

Così quest'alma forte
tra mille affanni e mille
non teme, non paventa
e piena di valore
al fin più bella sorte
spera di ritrovar.

La partitura manoscritta rivela tuttavia numerosi ripensamenti in questa scena. Nell'aria suddetta, il testo poetico definitivo sostituisce una precedente versione, cancellata con tratto di penna. Poiché al termine dell'aria si trovano alcune battute cassate di recitativo indicate come «Scena nona» è chiaro che in un primo tempo quel pezzo chiuso, con testo variato, doveva appartenere alla scena ottava, che nel primo atto vede in scena Roberto in dialogo con Corrado. La prima versione del testo, con il riferimento al «destin malvaggio», si adatta perfettamente alla chiusa del recitativo che allude al volere avverso delle stelle:

²⁷⁸ *Ibid.*

Griselda (I 8). Ricostruzione della prima stesura

ROBERTO

Sol per mio mal le stelle,
o pupille adorate,
fecer me così amante e voi sì belle.

Veggio fra notte oscura
un fosco infido raggio;
il cor invan procura
del suo destin malvaggio
l'empio rigor placar.

Quest'alma un tempo forte
fra mille assalti e mille,
confusa nel timore
già perde il suo valore
e da nemica sorte
non può pace sperar.

È interessante notare che rispetto al modello dell'*Adelaide* quest'ultima variazione (poi esclusa dal libretto definitivo della *Griselda*), pur mantenendo un simile assetto metrico, finiva col ribaltarne il campo semantico, passando dalla speranza alla disperazione («il cor invan procura», «non può pace sperar»), dalla forza alla debolezza («quest'alma un tempo forte»), dal coraggio alla paura («confusa nel timore già perde il suo valore»). Il tutto, in ogni caso, mantenendo la stessa intonazione musicale, assai pregevole con efficace evocazione delle onde nell'accompagnamento violinistico in biscrome. Ma Vivaldi ebbe dei dubbi e alla fine decise di ripristinare, sia pur con piccoli aggiustamenti, il vecchio testo. A questo punto la collocazione nella scena I 8 risultò impraticabile. Così a Roberto fu affidata una nuova aria «Estinguere vorrei», mentre «Vede orgogliosa l'onda» passò con la stessa musica ad Ottone - che al pari di Roberto canta con voce di soprano - nella scena I 5, per rimpiazzare a sua volta una precedente aria di Ottone in 3/8, probabilmente nella tonalità di La maggiore, di cui il manoscritto reca, ormai cassata, la sola intonazione dell'ultimo verso della sezione B, «mi lusinga il dio d'amor».²⁷⁹ Probabilmente il passaggio da un ruolo all'altro fu agevolato dal fatto che l'interprete di Idelberto nell'*Adelaide* non venne scritturato per la *Griselda*.

Tornando al personaggio di Costanza, merita un'attenta riflessione l'aria di sortita «Ritorna a lusingarmi» (I 7). Il testo deriva, quasi senza variazioni di rilievo, dal *Teuzzone* (II 17; finale secondo):

²⁷⁹ Sull'argomento così scrive STROHM 1991, p. 232: «Alcune [arie] potrebbero essere state o prese in prestito da opere vivaldiane precedenti o composte dapprima su di un altro testo. "Vede orgogliosa l'onda" di Ottone, per esempio, aveva un testo a prima vista analogo (è visibile nel manoscritto), che prendeva però spunto dal disorientamento del viandante nella notte e non dalla sicurezza del marinaio come nella seconda redazione. Vivaldi non ha cambiato la musica, limitandosi ad apporvi un nuovo testo». E più avanti, a pp. 238 sg.: «La *Griselda* di Vivaldi come noi la conosciamo è anche il risultato di tagli e spostamenti "dell'ultimo minuto". Ciò depone molto a favore dell'istinto teatrale del compositore, che continuò a lavorare di rifinitura fino alla première. Ne è un esempio l'innesto dell'aria di Roberto, «Estinguere vorrei» (I 8; originariamente I 9, ma la nuova numerazione delle scene è cancellata), al posto di «Vede orgogliosa l'onda», che da lì venne anticipata a I 5 e affidata ad Ottone: ecco forse il perché della variazione del testo su ricordata. In compenso, dalla scena I 5 fu eliminata un'aria originariamente di Ottone in La maggiore e in 3/8, della quale a c. 147r si può ancora vedere, cancellata, la conclusione. Questo genere di cambiamenti era del tutto normale per le consuetudini dell'epoca, e ne sapremmo di più se possedessimo più autografi».

Griselda (I 7)

COSTANZA

Ritorna a lusingarmi
la mia speranza infida
a Amor per consolarmi
già par che scherzi e rida
volando e vezzeggiando
intorno a questo cor.

Ma poi, se bene altiero
il pargoletto arciero
già fugge e lascia l'armi
a fronte del timor.

Teuzzone (II 17, finale secondo)

ZIDIANA

Ritorna a lusingarmi
la mia speranza infida
e Amor per consolarmi
già par che scherzi e rida
volando e vezzeggiando
intorno a questo cor.

Ma poi, se bene altero
il pargoletto arciero
già fugge e lascia l'armi
a fronte del mio amor.

Reinhard Strohm ha osservato che questo testo era presente anche in due opere di Orlandini: *Merope* e *La virtù nel cemento* (corrispondente alla *Griselda* di Zenò), rappresentate come il *Teuzzone* di Vivaldi al teatro Arciducale di Mantova nel 1717.²⁸⁰ Una variante dell'aria ricorre in un'ulteriore opera vivaldiana: *Artabano*, ma solo nelle rappresentazioni del 1719 al teatro di Piazza di Vicenza:

Artabano (I 14, finale primo)

EUMENE

Ritorni a lusingarmi
dolce mia speme infida,
tu vieni a consolarmi
e par che scherzi e rida,
volando e vezzeggiando
intorno a questo cor.

Io vivo perché spero
per sì dolce pensiero;
già fugge e lascia l'armi
sconfitto il mio timor.

Sappiamo che *Artabano* era un rifacimento del dramma *La costanza trionfante* - libretto di Antonio Marchi, musica di Vivaldi - andato per la prima volta in scena al teatro veneziano di San Moisè nel carnevale del 1716, ma in quest'ultima edizione, al posto di «Ritorni a lusingarmi» si trovava l'aria «Ti sento, sì ti sento», poi spostata alla scena II 19 (finale secondo) nell'*Artabano*.²⁸¹ I ruoli di Eumene, Zidiana e Costanza - per quanto è dato sapere - furono affidati a soprani differenti. Merita invece di essere osservata un'importante analogia funzionale fra le arie omologhe dell'*Artabano* e del *Teuzzone*: entrambe furono poste alla conclusione di un atto. Ciò corrisponde, nella *Griselda*, al rilievo che assume l'aria di sortita di Costanza, nonostante il collegamento logico col precedente recitativo lasci

²⁸⁰ STROHM 1976, I p. 250: «Die A "Ritorna a lusingarmi" stammt wahrscheinlich von G.M. Orlandini (*Merope* 1717 oder *Griselda* 1717 und 1718)». Cfr. *La Merope. Drama per musica da rappresentarsi in Bologna nel teatro Formagliari l'autunno dell'anno 1717* [...], Bologna, Rossi, [1717] (SL 15503); nel cast figuravano, tra gli altri, Giovanna Albertini detta la Reggiana (*Merope*), Francesca Cuzzoni (*Argia*), Vittoria Tesi (*Licisco*), Giovanni Battista Carboni (*Polifonte*) e Antonio Pasi (*Epitide*).

²⁸¹ Cfr. BELLINA - BRIZI - PENSA, 1982, pp. 42 e 228

molto a desiderare. «Ritorna a lusingarmi» sembra dunque un'aria *passepertout* per il primo soprano (forse un'aria di baule?) non precisamente connotata dal punto di vista del dramma, ma in ogni caso adatta a un luogo forte dell'opera. Analoghe caratteristiche doveva avere lo stesso pezzo nelle rappresentazioni mantovane della *Merope* e della *Virtù nel cemento* di Orlandini, visto che non se ne trova traccia né nei libretti originali, entrambi di Zeno, né nelle successive rappresentazioni come VE20.²⁸²

La corrispondenza testuale di «Ritorna a lusingarmi» nel *Teuzzone* mantovano e nella *Griselda* di ben sedici anni posteriore viene sorprendentemente disattesa dal punto di vista musicale. Lontanissime le due tonalità: Zidiana canta in Mi maggiore, Costanza in si bemolle maggiore. Rimangono - è vero - alcune analogie nel metro (C), nel tempo allegro, nella comparsa di sincopi alla batt. 3, nella scrittura brillante, ma nonostante questo, sembra preferibile parlare di un rifacimento completo piuttosto che di una mera rivisitazione. L'aria di Zidiana, perfino maliziosa nelle sue linee melodiche seducenti, presenta bizzarrie tipicamente vivaldiane, come l'inatteso Mi diesis delle battute 4 e 5, o il costante impiego della viola di bassetto per l'accompagnamento nel canto (Appendice E, nn. 8 e 9). Nulla di tutto questo riappare nell'aria di Costanza, più marcatamente virtuosistica, più variegata nel ritmo grazie alle terzine di semicrome, ma in fin dei conti fors'anche meno incisiva.

Un'ultima riflessione merita la particolare vocalità richiesta da Vivaldi per Anna Girò. Si è ripetutamente detto che la *Griselda* del Prete Rosso non appare remissiva come la leggendaria eroina immortalata da Boccaccio, ma questa osservazione può essere ulteriormente approfondita. Mai come nell'opera di Vivaldi un'interpretazione musicale di *Griselda* si è allontanata dal possibile modello dell'oratorio, cui la virtuosissima *Griselda*, plausibile allegoria del biblico Giobbe o perfino del *Christus patiens*, avrebbe potuto aspirare. Al contrario, le arie vivaldiane di *Griselda* - ben inteso le arie, non i drammatici recitativi - si avvicinano spesso al linguaggio musicale degli intermezzi comici: con il Prete Rosso, insomma, la 'santa *Griselda*' si trasforma in una sorta di serva padrona, come dimostra l'attacco musicalmente malizioso dell'aria «Brami le mie catene» (Appendice E, n. 10). Forse lo spirito caustico e ribelle di Girolamo Gigli, che aveva inserito parti buffe nel dramma serio di Zeno quasi sempre eliminate nella futura ricezione dell'opera, ha trovato la sua incontrastabile nemesi storica, per circostanze del tutto fortuite e casuali, nello stile musicale così brillante di Antonio Vivaldi.

²⁸² Per l'assenza di quest'aria nei libretti originali zeniani cfr. WOTQUENNE 1905. Come osservato nel capitolo secondo, l'aria «Ritorna a lusingarmi» è attestata nella *Griselda* livornese del 1722 che probabilmente utilizza, almeno in parte, musiche di Orlandini.

PARTE SECONDA: ATALIA

II.1 S'intitola *Joaz*, si legge *Atalia*: le fonti di Zeno dalla Bibbia a Racine

Scarsissime notizie offre l'epistolario di Apostolo Zeno sulla genesi dell'azione sacra *Joaz*, la cui prima rappresentazione, con musica di Antonio Caldara, ebbe luogo a Vienna il 4 aprile 1726,²⁸³ ossia il giovedì della quarta settimana di Quaresima. Un fuggevole riferimento a questo dramma, ma senza citazione del titolo, si trova nella lettera che il poeta cesareo scrisse il 9 marzo 1726 al fratello Pier Caterino:

Il carnevale si è qui terminato con gran chiasso, ma con più neve. Questa è sì a dismisura cresciuta, che rende quasi anche alle carrozze impraticabili le strade e in qualche luogo pericolose. Io ne ho passati i tre ultimi giorni, non meno che i susseguenti di quaresima, in mia casa, talché ebbi tempo di condur quasi a fine il mio nuovo oratorio [*Joaz*].²⁸⁴ In due o tre giorni gli darò compimento, e sarò per adesso libero di questo travaglio, a fine di dar poi l'applicazione ad un nuovo dramma.²⁸⁵

Sulla prima esecuzione dell'oratorio le lettere zeniane non riportano notizia alcuna. Anche la premessa dell'autore all'*editio princeps* del libretto è ridotta ai minimi termini:

L'azione si rappresenta parte nell'atrio del Tempio di Gerusalemme, parte entro il Tempio medesimo. L'argomento di questa sacra istoria è tolto principalmente dal IV Libro dei Re Cap. XI²⁸⁶ e dal II dei Paralipomeni Cap. XXII e XXIII. In ciò che vi ho introdotto ed aggiunto, mi è stato eccellente guida il famoso Racine nella sua tragedia intitolata *Athalie*.²⁸⁷

Da una lettera inedita del 1744 apprendiamo che il poeta veneziano considerava l'*Athalie* di Racine un vertice assoluto della letteratura francese:

L'*Atalia* del Racine è la più perfetta tragedia che in Francia sia stata fatta, e la versione italiana che ne avrà fatta il bravo P. Collina non le recherà certamente alcun pregiudizio. A suo tempo la leggerò volentieri.²⁸⁸

Zeno, in ogni caso, non fu il primo letterato italiano a occuparsi di questo soggetto. Dopo la pubblicazione nel 1691 della tragedia *Athalie*, estremo capolavoro di Racine scritto su richiesta di re Luigi XIV e di madame de Maintenon, in Italia si verificò una fioritura musicale con numerosi oratori dallo stesso titolo, per lo più rappresentati nei prestigiosi

²⁸³ FEHR 1912, p. 141; BAKER 1982, p. 199.

²⁸⁴ Anche se *Joaz* è ufficialmente presentato come un'«azione sacra» nell'*editio princeps*, la dizione «oratorio» attestata nell'epistolario zeniano è altrettanto legittima.

²⁸⁵ ZENO 1785, IV, pp. 97-98 (L 678).

²⁸⁶ Al pari dei suoi contemporanei, Zeno si attiene alla divisione dei libri biblici stabilita dalla *Vulgata clementina*; pertanto il Quarto Libro dei Re corrisponde all'attuale Secondo Libro dei Re e il Secondo Libro dei Paralipomeni all'attuale Secondo Libro delle Cronache.

²⁸⁷ *Joaz. Azione sacra per musica da cantarsi nell'augustissima cappella della Sacra Cesarea e Catt. Reale Maestà di Carlo VI imperadore de' Romani sempre augusto. L'anno M.DCC.XXVI. La poesia è del Sig. Apostolo Zeno, poeta ed istorico di Sua Maestà Cesarea e Cattolica. La musica è del sig. Antonio Caldara, vice-maestro di cappella di Sua Maestà Ces. e Catt.*, Vienna, Giovanni Pietro van Ghelen, [1726] (SL 140528; esemplare consultato: I-Mb).

²⁸⁸ I 1139 (lettera a Gioseffantonio Pinzi a Ravenna, Venezia, 8 Agosto 1744).

collegi nobiliari di Roma e Siena.²⁸⁹ Anche il titolo alternativo scelto da Zeno, *Joaz*, ebbe un precedente nel dramma *Il leone di Giuda in ombra ouero il Gioasso* di Girolamo Gigli, pubblicato a Venezia nel 1704, a cui seguirono rielaborazioni per musica quasi omonime.²⁹⁰ Anche l'opera del Gigli, ufficialmente qualificata come «dramma sacro», presentava la tipica articolazione dell'oratorio italiano con recitativi e arie.

La costante presenza della musica in questi drammi di soggetto biblico trovava ancora una volta il suo modello in Racine. Pur essendo destinata alla recitazione, l'*Athalie* del tragediografo francese prevedeva infatti occasionali interventi musicali in forma di cori e sinfonie. Per le rappresentazioni al collegio femminile della Maison Royale de Saint-Cyr a Versailles si eseguì la musica composta da Jean-Baptiste Moreau e lo stesso Racine sottolineò l'importanza della musica nella prefazione della tragedia, con riferimento alla scena della profezia di Joad (III 7), poi soppressa nella riduzione di Zeno:

Cette scène, qui est une espèce d'épisode, amène très naturellement la musique, par la coutume qu'avaient plusieurs prophètes d'entrer dans leurs saints transports au son des instruments. Témoin cette troupe de prophètes, qui vinrent au-devant de Saül avec des harpes et des lyres, qu'on portait devant eux [I Samuele, 10.5]; et témoin Elisée lui-même, qui étant consulté sur l'avenir par le roi de Juda et par le roi d'Israël, dit comme fait ici Joad: *Adducite mihi psaltem* [II Re, 3-15].²⁹¹

Racine fu uno dei primi drammaturghi interessati alla figura biblica di Atalia, usurpatrice del trono di Giuda.²⁹² Sembra che inizialmente la sua ultima tragedia dovesse essere dedicata alla non meno sanguinaria figura di Gezabele, madre di Atalia. Nei libri storici della Bibbia Gezabele occupa uno spazio rilevante e la sua fine cruenta - defenestrazione con susseguente strazio della salma da parte dei cani - offre un'immagine d'impareggiabile orrore. Si è spesso suggerito che Racine avrebbe scelto Atalia al posto di Gezabele er terminare la *pièce* in modo meno platealmente catastrofico, facendo seguire alla morte fuori scena dell'usurpatrice la legittima intronizzazione del fanciullo Gioaz. Al contrario, Manuel Couvreur ha recentemente sostenuto che la tragedia *Athalie* chiude ogni spazio alla speranza dacché Gioaz, come narra la Bibbia, compirà dopo qualche tempo gli stessi misfatti di cui s'era macchiata Gezabele, sua antenata, uccidendo dapprima il fratello acquisito Zaccaria, figlio del sommo pontefice Gioiada, e convertendosi infine al culto idolatrico di Baal.²⁹³ Secondo questa interpretazione proprio il personaggio di Atalia avrebbe consentito al drammaturgo

²⁸⁹ MORELLI 1991, p. 286 elenca tre oratori intitolati *Atalia*, eseguiti rispettivamente a Roma nel 1692 «da' nobili convittori del Collegio Clementino» (musica di Francesco Gasparini, SL 3399, con una probabile ripresa veneziana nel 1696, SL 3401), a Siena nel 1694 (poesia di V. Forteguerra, musica di G. Fabbrini, SL 3400), e ancora a Roma «da' signori convittori del Seminario Romano» (musica di Giuseppe Pacieri, SL 3402). A questi bisogna aggiungere almeno l'*Atalia* dell'abate Ascanio Sabatini con musica di Giovanni Domenico Giuliani (Firenze, c. 1700, SL 3397), citata in. JOLY 1991, p. 65, un'*Attalia* ferrarese del 1704 (SL 3403) e infine l'*Athalie* in latino di Francesco Maria Lorenzini musicata dal bolognese Giuseppe Faccioli per l'arciconfraternita del SS. Crocifisso a Roma (Roma, 1705, SL 3404).

²⁹⁰ *Joas oratorio a quattro voci da cantarsi nella chiesa de' MM. RR. PP. dell'Oratorio di S. Filippo Neri detti della Madonna di Galiera. Posto in musica dal nobil'uomo il sig. co. Federico Calderini*, Bologna, Costantino Pisarri, 1723 (SL 14051); *Gioasso oratorio a quattro voci da cantarsi nella ven. Compagnia dell'Arcangiolo Raffaello detta la Scala. Posto in musica, e dedicato all'altezza reale della sereniss. Violante Beatrice di Baviera gran principessa di Toscana, [...] dal reverendo Gio. Niccola Ranieri Redi*, Firenze, Domenico Ambrogio Verdi, 1719 (SL 11935).

²⁹¹ Nell'Appendice D si riporta integralmente, nella versione italiana di Antonio Conti (1720), l'importante *Préface* di Racine.

²⁹² Anteriormente a Racine, nella Francia secentesca, si ha notizia soltanto di una tragedia in latino recitata al collegio di Clermont nel 1658 e di un'*Athalie* francese rappresentata in un altro collegio nel 1683; cfr. RACINE 1983, p. 531.

²⁹³ COUVREUR 1992, p. 25.

francese di avvicinare il Dio dell'Antico Testamento al fato della tragedia greca: sono infatti numerosi i punti di contatto di questa figura femminile con Clitemnestra, vendicatrice del suo sangue nel sangue, o con la stessa Medea, assassina dei propri figli innocenti.²⁹⁴ Fosca tragedia della vendetta - aggiunge Couvreur - *Athalie* diede occasione a Racine di dare un seguito alla sua *Iphigènie*, non avendo mai portato a termine un'*Iphigènie en Tauride*.²⁹⁵ Da questo punto di vista è interessante notare una stretta analogia col teatro musicale di Zeno che si appropriò di entrambi i capolavori raciniani, *Iphigènie* e *Athalie*, all'epoca dei suoi anni viennesi. In particolare l'*Ifigenia in Aulide* di Zeno era andata in scena nel 1718 e rimase sempre uno dei drammi più cari all'autore veneziano, tanto da essere posta in testa alla raccolta completa delle sue opere teatrali edita nel 1744.

Come conseguenza della diffusa ammirazione per l'*Athalie* di Racine, tale soggetto godrà di notevole e duratura fortuna. In Italia basterà ricordare l'oratorio *Gioas re di Giuda* (1735) di Metastasio, ma anche le versioni italiane della tragedia di Racine curate rispettivamente da Antonio Conti (1720), da Luisa Bergalli Gozzi, moglie di Gasparo Gozzi (1736), da Paolo Rolli (1754),²⁹⁶ giù giù fino alla rielaborazione librettistica approntata da Felice Romani per la musica di Giovanni Simone Mayr (1822).²⁹⁷ Tra i compositori che scriveranno musiche per la *pièce* di Racine e le sue derivazioni si annoverano Händel, Mendelssohn e Gounod.²⁹⁸

Zeno e i tragici francesi

Nella seconda metà del Seicento si diffuse in Italia una sempre maggiore attenzione per la letteratura francese. Nel desiderio di purificare lo stile letterario italiano i fondatori dell'Accademia d'Arcadia non poterono prescindere dal crescente prestigio dei tragediografi francesi, le cui opere cominciarono a circolare in traduzione negli anni a cavaliere tra Sei e Settecento, trovando soprattutto nei collegi nobiliari dei Gesuiti uno straordinario veicolo di diffusione. Il fenomeno ebbe importantissimi ricadute sul teatro musicale, già oggetto di recenti e autorevoli studi.²⁹⁹

Da un lato si guardò alla Francia come a un pericoloso avversario da cui difendersi, basti pensare ai velenosi attacchi di Boileau e Rapin scagliati nel 1674 contro la poesia italiana d'ogni tempo; ma d'altro canto la *grand nation* propose modelli che anche nella Penisola dovettero ben presto diventare imprescindibili. È evidente che la fondazione a Roma del «Giornale dei letterati» nel 1668, primo episodio di un'impresa pubblicistica proseguita alcuni decenni più tardi dallo stesso Apostolo Zeno, seguì l'esempio parigino del «Journal des scavans», né sarebbe stato possibile ignorare nella Penisola gli echi della *querelle* degli antichi e dei moderni che divampò fra gli eruditi transalpini. Il risultato fu che un numero sempre maggiore di letterati e gentiluomini italiani si dedicò allo studio della lingua francese ed effettuò, più spesso che in passato, viaggi a Parigi.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁹⁵ *Ibid.*, pp. 26-28.

²⁹⁶ CONTI 1739, I, pp. CLIX-CCLVI (edizione moderna: CONTI 1966, pp. 105-200); *Opere di M. Racine tradotte* [da Luisa Bergalli Gozzi], Venezia, Lovisa, 1736, 2 voll.; *Dell'Atalia tragedia del celebre poeta francese Giovanni Racine traduzione di Paolo Rolli*, Roma, Niccolo e Marco Pagliarini, 1754.

²⁹⁷ *Atalia, dramma sacro per musica, rappresentato la prima volta in Napoli nel real teatro S. Carlo nella quaresima del 1822*, Napoli, Flautina, 1822; cfr. JOLY 1991, pp. 70-72.

²⁹⁸ Georg Friedrich Händel, *Athalia: an oratorio* (1733, libretto inglese di Samuel Humphrey); Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Athalia von Racine* op. 74 (1845); Charles Gounod, «*D'un coeur qui t'aime*» *d'après Athalie de Racine*, per due cori misti (1851).

²⁹⁹ Cfr., fra gli altri, FREEMAN 1981, WEISS 1982, STROHM 1997, BUCCIARELLI 2000.

L'atteggiamento di Zeno nei confronti dell'ascesa letteraria francese, particolarmente avvertita nel campo del teatro tragico, oscillò non senza contraddizioni fra una sincera ammirazione e uno stizzito disappunto.³⁰⁰ Si ritrovano in lui atteggiamenti consonanti di volta in volta con la diffusa ammirazione dei più, ma anche con i movimenti di difesa nazionalistica che avevano trovato in Scipione Maffei il più autorevole punto di riferimento per un auspicato riscatto della tragedia italiana. Certo è che l'elenco dei drammi per musica zeniani tratti da lavori transalpini risulta assai consistente:³⁰¹

Faramondo (Venezia, 1699): Gautier de Costes Sieur de La Calprenède, *Faramonde, ou l'Histoire de France* (1665)

Venceslao (Venezia, 1703): Jean de Rotrou, *Venceslas*

Pirro (Venezia, 1704): Pierre Corneille, *Nicomède*

Teuzzone (Milano, 1706): Jean Racine, *Bajazet*

Atenaide (Barcelona, 1709): François-Joseph de Lagrange-Chancel, *Athénaïs* (?)

Ifigenia in Aulide (Vienna, 1718): Jean Racine, *Iphigénie en Aulide*

Meride e Selinunte (Vienna, 1721): Pierre Corneille, *Le Cid*

Ormisda (Vienna, 1721): Jean de Rotrou, *Cosroés*³⁰²

Andromaca (Vienna, 1724): Jean Racine, *Andromaque*; Pierre Corneille, *Héraclius*

Mitridate (Vienna, 1728): La Motte: *Inès de Castro*; Jean Racine, *Mithridate*

Ai suddetti drammi si possono aggiungere altri quattro titoli, frutto della collaborazione con Pietro Pariati:

Antioco (Venezia, 1705): Thomas Corneille, *Antiochus*

Astarto (Venezia, 1708): Philippe Quinault, *Astarte roy du Tyr e Amalasonte*; Thomas Corneille, *Darius*

Il falso Tiberino (Venezia, 1709): Philippe Quinault, *Agrippa roy d'Albe ou le faux Tiberinus*

Costantino (Venezia, 1710): Thomas Corneille, *Maximian*

Si vede dunque che oltre a Racine, presente ben quattro volte nel solo repertorio profano, i drammaturghi prediletti da Zeno furono Jean de Rotrou, Philippe Quinault e i due Corneille, Pierre e Thomas.

Mette conto accennare brevemente ai primi due testi zeniani ispirati da fonti francesi: *Faramondo* e *Venceslao*. Nel caso del *Faramondo* il poeta veneziano attinse semplicemente a un'opera in prosa di La Calprenède, ma il Muratori, che si dichiarò grande estimatore di questo dramma per musica, in una lettera allo Zeno del 20 maggio 1699, non poté evitare di chiamare in causa i tragediografi «francesi» per istituire un lusinghiero paragone:

[...] Il *Faramondo* è un dramma esquisito, e benché sia difficile servire a' musici, alla brevità e a mill'altri intoppi che non hanno i Franzesi, Ell'ha saputo soddisfare alla poesia e al teatro. Me ne rallegro sommamente con Lei, con la sua età e col mondo. Ella coltivi questo suo raro talento e spero che farà meglio ancora. Mi par felicissima la vena e la mente di V. S. Ill.ma ne' sensi forti e ne' caratteri, che hanno in questo drama dell'*outré* de' Franzesi. [...]³⁰³

³⁰⁰ Cfr. il documento inedito tratto dal *Diario* di Marco Forcellini trascritto e discusso nell'ultimo capitolo del presente studio.

³⁰¹ È qui riordinata cronologicamente una lista di titoli ricavata da BUCCIARELLI 2000, pp. 187-188. Sul tema delle fonti francesi cfr anche BELLINA - BRIZI 1987, pp. 392-393.

³⁰² Anna Laura Bellina segnala come fonte di questo dramma anche *Rodogune* di Pierre Corneille (BELLINA - BRIZI 1987, p. 392).

³⁰³ L'intera lettera, segnalata per la prima volta in BIAGI 1896, p. 40, è commentata in FREEMAN 1981, p. 23 e riprodotta in BUCCIARELLI 2000, p. 114. Una trascrizione di questo documento, realizzata nel Settecento

Quanto al *Venceslao*, derivato come s'è visto dal *Venceslas* di Jean de Rotrou, Zeno così ne parla in una lettera inedita ad Antonfrancesco Marmi del 3 gennaio 1703:

Sono stato più d'un mese alle delizie di Conegliano, dove ho cominciato e finito il dramma che quest'anno dee recitarsi in S. Gio. Grisostomo, sarà intitolato il *Venceslao*: soggetto tratto da una tragicomedia francese di M. Rotrou, ma da me in più motivi accomodato alla scena italiana, con isperanza che non abbia interamente a spiacere.³⁰⁴

Riguardo all'espressione «accomodato alla scena italiana» sarà opportuno riportare due documenti segnalati da Melania Bucciarelli. Il primo, una premessa al libretto adespota *I veri amici* (Venezia, Marino Rossetti, 1713), pone l'accento sugli aspetti più squisitamente 'performativi' del teatro italiano:

L'idea del presente drama è presa dalla famosa tragedia di Mons. Pietro Cornelio intitolata l'*Eraclio*, ella fu appoggiata ad una storia egittia, cangiatiivi perciò i nomi. Consegnata poi ad altro autore perché la verseggiasse, questo si è creduto in debito di aggiungervi diverse altre scene ancora per ridurre l'opera all'uso italiano che gusta vedere ad agire gl'interlocutori e non solo sentirli parlare, tanto più che gli attori che devono rappresentarla, ostenteranno in ciò un particolare talento. [...]³⁰⁵

Il secondo, la prefazione di Antonio Salvi al libretto *Amore e maestà* (Firenze, 1715), elenca esplicitamente una serie d'interventi peculiari di queste rivisitazioni:

Il soggetto è l'istesso che già espose sulle scene di Francia il famoso Tommaso Cornelio sotto il nome del *Conte d'Essex*, ma dovendo questa [tragedia] servire alla musica, alla compagnia ed al teatro italiano, m'è convenuto fingere la scena in Persia, scemare il numero degli attori, variar lo scenario, far comparire varie azioni ed alterarla molto dal suo originale. Ho però conservato i caratteri de' principali personaggi e resa la catastrofe più funesta e più spessi gl'incidenti [...].³⁰⁶

Un'eco di questa prassi si ritroverà negli ironici consigli del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello:

[Il poeta moderno] sarà provveduto poi di gran quantità d'opere vecchie delle quali prenderà soggetto e scenario, né cambierà di questi che il verso e qualche nome de' personaggi, il che farà parimente nel trasportar drammi dalla lingua francese, dalla prosa al verso, dal tragico al comico, aggiungendo o levando personaggi secondo il bisogno dell'impresario.³⁰⁷

Nell'*avviso al lettore* del *Venceslao* (1703), Zeno aveva scritto:

Lo stesso argomento ch'io tratto verso la metà del secolo scorso fu trattato da M. Rotrou, i cui drammatici componimenti gli acquistarono su' teatri francesi non poca riputazione, primaché Pier Cornelio, il gran tragico della Francia, innalzasse questa spezie di poema a qual più alto punto di perfezione e di gloria a cui potesse arrivare. Questa tragicommedia fu poesia elegantemente trasportata nella nostra favella da nobilissimo e dottissimo cavaliere, alla cui modestia avrà di certo compiacimento ch'io non ne pubblici il nome, al più alto segno di ammirazione e di ossequio da me

da Marco Forcellini, si trova in I-FI Ms. Ashb. 1502, c. 377r e v; lo stesso manoscritto raccoglie la trascrizione di numerose lettere del Muratori allo Zeno.

³⁰⁴ I 55 (lettera ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia 3 gennaio 1702 m.v. [=1703]).

³⁰⁵ BUCCIARELLI 2000, p. 108.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 110. Su Salvi cfr. GIUNTINI 1994.

³⁰⁷ MARCELLO 1720, p. 9.

riverito. La rappresentazione che dipoi se ne fece, diede a conoscere che non si è guasto [in] Italia, come alcuni si sognano, quel gusto che tanto di là da' monti si onora. Ciò che del mio vi abbia aggiunto, e ciò che del suo ne abbia tratto, ne sarà facile agli studiosi il rincontro, con sicurezza che all'esemplare daranno le lode se all'imitazione ricuseranno il compatimento.³⁰⁸

Incontriamo qui due tratti ricorrenti del pensiero di Zeno: da un lato l'obbligo morale di citare in modo trasparente le fonti drammatiche, dall'altro l'aperta difesa di ciò che ancora rimaneva di «buon gusto» sulle scene teatrali italiane.

Scorrendo i carteggi zeniani affiorano qua e là - ma forse in misura inferiore rispetto alle attese - sparsi riferimenti alla letteratura teatrale francese. Purtroppo nel trasandato indice dei nomi che compare all'ultimo volume dell'epistolario del 1785 non è neppure incluso il nome di Racine, sicché occorre pazientemente sfogliare lettera dopo lettera per trovare qualche dichiarazione interessante. La missione della difesa della poesia italiana, a maggior ragione dopo gli sferzanti attacchi di Rapin, Bouhours e Saint Evremont, balza in primo piano nella lettera a Muratori del 23 luglio 1701, risalente al periodo della *Griselda*, dramma su un soggetto forse non a caso tratto dalle glorie nazionali Boccaccio e Petrarca con l'aggiunta del moderno Maggi, tanto caro al Muratori:

[...] La Riforma della Poesia italiana, (titolo che non dee parervi superbo, poiché ai grandi abusi non abbisognano modesti rimedi) sovra cui vi affaticate, sarà opera degna di voi ed utilissima a tutti. Ella riesce di tutto mio gusto, ma in particolare dove riguarda la critica, ch'è lo studio più familiare d'oggi, e forse il più fruttuoso. I Francesi son degni delle vostre sferzate: Rapin, Bouhours, S. Evremont, ed altri con troppa libertà si fan tribunale da loro stessi per decidere de' nostri autori, e delle cose nostre, che per lo più, a dirlo senza passione, o poco o male capiscono. Nella *Vita* del Maggi avete principiato a chiamarli, ma in questa finirete di disingannar loro ed il mondo. I loro Lirici e gli Epici cedono di molto paragonati coi nostri. Ai loro Comici e Tragici uso qualche rispetto in riguardo a Moliere, Cornelio e Racine. Nella scelta poi che pensate di fare dei migliori componimenti, sì antichi come moderni, la squisitezza del vostro giudizio avrà un bel campo da comparire.³⁰⁹

Sembrerebbe che tra il *Faramondo* e il *Venceslao* i presunti entusiasmi filofrancesi si fossero in Zeno in qualche modo smorzati, dato che portare solo «qualche rispetto» per Molière, Pierre Corneille e Racine era certo ben poca cosa. Ma questa dichiarazione, evidentemente, s'inseriva in un contesto polemico e come tale dev'essere cautamente ridimensionata, poiché solo tre anni più tardi, rivolgendosi al fidatissimo Marmi, il poeta veneziano avrebbe ribadito la sua passione da collezionista per la letteratura teatrale transalpina:

Ho scritto questa sera al virtuosissimo Magliabechi, e mi sono scordato di pregarlo di un favore, di cui ella potrà fargli istanza in mio nome. Questo si è domandargli se oltre le tragedie e commedie delli due Corneli, Racine, Prado[n], Campistron, Quinatolt [*recte*: Quinault], Montfleurì, Moliere, Bovosaut, Palaprat e Passerat, tiene nella sua vastissima libreria altri simili autori francesi. So che ve ne sono molti di antichi e moderni, li quali desidererei di vedere, ma principalmente di quegli che hanno scritte tragedie. Uno di loro si è Boyer non tanto moderno, ma però buono, e da porsi in riga con Du-Rier, Rousseau ed altri. Se volesse farmene il favore per qualche tempo, oltre la pronta restituzione, gliene resterei perpetuamente obbligato. Se V.S. Ill.ma parimente ne avesse presso di

³⁰⁸ Citato in BUCCIARELLI 2000, p. 115.

³⁰⁹ ZENO 1785, I, pp. 111-114, lettera L 57 (a Ludovico Antonio Muratori a Modena, Venezia, 23 luglio 1701).

sé, o in volume, od a parte, la supplico a favorirmene. Spesso con l'altrui risveglio la mia scarsa idea, e fo giustizia ad ognuno col confessarlo.³¹⁰

Altro che avere solo «qualche rispetto»: le opere drammatiche degli autori francesi rappresentavano per Zeno un immenso serbatoio di idee. Non per caso, nella premessa all'*Ifigenia in Aulide* (Vienna, 1719), il «famoso Racine» venne posto quasi sullo stesso piano dell'«incomparabile Euripide», trattandosi in ogni caso di «due gran maestri».³¹¹

È possibile che durante gli anni trascorsi alla corte di Vienna, forse in ciò rispecchiando le preferenze letterarie di Carlo VI, Zeno abbia accresciuto la sua stima per le opere di Racine. Sta di fatto che dei suoi quattro drammi per musica rielaborati dall'illustre tragediografo ben tre appartengono al periodo viennese e due in particolare - *Andromaca* (1724) e *Mitridate* (1728) - incorniciano cronologicamente l'azione sacra *Joaz* sulla quale è giunto il momento di soffermarci da vicino.

«*Athalie*» di Racine e «*Joaz*» di Zeno: un confronto

Anche se il testo dell'oratorio di Zeno, come avremo ampiamente modo d'illustrare, deriva direttamente dal modello raciniano, l'adattamento di una tragedia francese al genere dell'oratorio italiano implicò svariati interventi quali la riduzione dei cinque atti originali in sole due parti, la riduzione del numero dei personaggi da tredici a sei (si pensi all'espressione di Antonio Salvi «scemare il numero degli attori»), la significativa mutazione del titolo, l'inserimento delle ariette e la conseguente adozione di differenti forme metriche. Trattandosi di una sacra istoria, è chiaro che non sarebbe stato possibile alterare il nome dei personaggi. Da questo punto di vista Zeno si dimostrò più fedele di Racine al dettato biblico: mentre la tragedia *Athalie* aveva introdotto personaggi d'invenzione - come Abner, Salomith, Nabal e Agar - l'azione sacra si attenne esclusivamente a nomi presenti nelle scritture: Joaz, Athalia, Jojada, Josabet, Azaria, Mathan.³¹²

Ecco come si presenta l'elenco degli interlocutori nelle due opere drammatiche:

Les noms des personnages

JOAS, roi de Juda, fils d'Ochosias.

Interlocutori

JOAZ, figliuolo di Ochozia già re di Giuda, fanciullo di 7 anni, allevato da Josabet e da Jojada, sotto il nome di Eliacin.

³¹⁰ ZENO 1785, I, pp.168-170, lettera L 92 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 1 marzo 1704). Cfr. anche la lettera inedita I 74 (ad Antonio Magliabechi a Firenze, Venezia, 15 marzo 1704): «In una mia lettera al Sig. Marmi diretta la pregava di qualche nuovo autore di tragedie francesi. Ora ne rinnovo a lei direttamente le suppliche [...]».

³¹¹ ZENO 1785, III, pp. 6-9, lettera L 454 (Vienna 13 febbraio 1719. Al Sig. Gio. Batista Recanati. A Venezia).

³¹² Nella raccolta dei drammi zeniani a cura di Gasparo Gozzi (ZENO 1744, volume VIII) la grafia dei nomi appare mutata e semplificata secondo l'effettiva pronuncia italiana: Gioaz, Atalia, Giojada, Giosabet, Matan. La stessa riforma ortografica riguarda gli altri personaggi biblici nominati nell'oratorio: Gezabele in luogo di Jezabele, Gioram al posto di Joram e così via. Nella trattazione seguente si rispetteranno le grafie originali delle fonti di volta in volta considerate. Parlando invece dei personaggi in generale, si darà la preferenza alla grafia moderna semplificata.

ATHALIE, veuve de Joram, aïeule de Joas.	ATHALIA, regina di Giuda, madre del fu re Ochozia ed avola di Joaz.
JOAD, autrement JOIADA, grand prêtre.	JOJADA, sommo pontefice de' Giudei.
JOSABET, tante de Joas, femme du grand prêtre.	JOSABET, sorella del fu re Ochozia e moglie di Jojada.
ZACHARIE, fils de Joad et de Josabet.	--
SALOMITH, sœur de Zacharie.	--
ABNER, l'un des principaux officiers des rois de Juda.	--
AZARIAS, ISMAEL, et les trois autres chefs des prêtres et des lévites.	AZARIA, uno de' principali Leviti del tempio
MATHAN, prêtre apostat, sacrificateur de Baal.	MATHAN, apostata e sacerdote di Baal, confidente di Athalia.
NABAL, confident de Mathan.	--
AGAR, femme de la suite d'Athalie.	--
Troupe de Prêtres et de Lévites.	CORO di Leviti.
Suite d'Athalie.	--
La Nourrice de Joas.	--
Chœur de jeunes filles de la tribu de Lévi.	--
<i>La scène est dans le temple de Jérusalem, dans un vestibule de l'appartement du grand prêtre.</i> ³¹³	<i>L'azione si rappresenta parte nell'atrio del tempio di Gerusalemme, parte entro il tempio medesimo.</i>

Nel definire i suoi interlocutori, Zeno seguì spesso alla lettera la tavola dei personaggi della *tragédie*. Indicativo degli scrupoli filologici del poeta veneziano è tuttavia la preferenza per il nome Jojada, attestato nella Bibbia in luogo di Joad, secondo la lezione dello storico ebreo Giuseppe Flavio.³¹⁴ L'Azaria di Zeno, inoltre, è molto diverso dall'Azarias del tragediografo francese, ereditando in alcuni casi espressioni del soppresso Abner, ufficiale dei re di Giuda che a dispetto della sua condizione aveva sentito il bisogno di tornare all'ortodossia sacerdotale.

Sul titolo della *pièce*, lo stesso Racine era stato fortemente in dubbio, come si legge nella prefazione della tragedia:

Elle a pour sujet Joas reconnu et mis sur le trône, et j'aurais dû, dans les règles, l'intituler *Joas*: mais la plupart du monde, n'en ayant entendu parler que sous le nom d'*Athalie*, je n'ai pas jugé à propos de

³¹³ Tutte le citazioni dalla tragedia *Athalie* sono tratte dall'edizione moderna RACINE 1985.

³¹⁴ Cfr., su questo punto, anche la prefazione di Racine riportata nell'Appendice D. L'opera di Giuseppe Flavio costituì una fonte dichiarata anche del *Gioasso* di Girolamo Gigli.

la leur presenter sous un autre titre, puisque d'ailleurs Athalie y joue un personnage si considérable et que c'est sa mort qui termine la pièce.³¹⁵

Sulla decisione di Zeno di intitolare l'oratorio *Joaz* si possono solo fare congetture. La prima è che dal punto di vista della storia sacra, come già aveva ammesso Racine, il vero protagonista della *pièce* dovrebbe essere Joaz riconosciuto anziché l'usurpatrice Athalia. Ma un peso ancor maggiore deve aver avuto, più che il semplice desiderio di distinguersi dal modello francese, la volontà di porre l'accento sulle virtù del sovrano fanciullo ispirato da Dio e discendente da Davide - dalla cui stirpe nascerà il Redentore - piuttosto che sulle colpe dell'empia regina, anche se paradossalmente il personaggio di Athalia, gratificato da ben quattro arie in confronto alle due di Joaz, acquista un più netto rilievo nell'oratorio di Zeno che nella tragedia di Racine.

Secondo le convenzioni del genere, l'*editio princeps* dell'azione sacra presenta alcune particolarità distintive rispetto ai drammi profani: innanzi tutto la divisione del testo è in due parti anziché in tre o cinque atti; secondariamente ciascuna parte non viene esplicitamente suddivisa in scene anche se la presenza delle ariette può suggerire un'articolazione interna; infine sono escluse tutte le didascalie di scena e d'azione e sul margine destro compaiono frequenti e puntuali rinvii alle fonti bibliche.

L'intera *pièce* di Zeno sembra costruita partendo dagli incisivi versi che Racine mette in bocca alla sua Athalie. Nel primo atto della tragedia la regina tace e dunque v'è uno scarso influsso di questa parte sull'azione sacra. Al contrario, la scena in cui Athalia per la prima volta assume il ruolo di protagonista (II 5) corrisponde esattamente al punto di partenza dell'oratorio. In Zeno l'ampio recitativo iniziale di Mathan, con cui lo stupefatto sacerdote di Baal rimprovera la sovrana per il suo incauto avvicinarsi al tempio dei Leviti, riprende concetti esposti da Athalie nella tragedia, secondo una corrispondenza quasi letterale:

MATHAN

[...] Dov'è, o regina,
l'intrepida Athalia?
[...] Che ti turba? Di Giuda
dacché lo reggi, né più fermo il trono,
né fu il popol più lieto. Oltre ai due mari
si rispetta il tuo nome.
Non l'arabo destrier beve al Giordano;
non l'acciar filisteo miete al Sionne.
Il nemico Jehù trema in Samaria
e già l'assirie spade
armano in Israel la tua vendetta.
[...]

MATHAN

Grande reine, est-ce ici votre place?
Quel trouble vous agite, et quel effroi vous glace?

ATHALIE

[...] Sur d'éclatants succès ma puissance établie
a fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie. [...]
Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond,
ni l'altier Philistin [...] désoler ses rivages. [...]
Jéhu, le fier Jéhu tremble dans Samarie.
De toutes parts pressé par un puissant voisin³¹⁶ [...]

Dopo l'aria di Mathan «Da la faccia de la terra», segue un dialogo serrato tra il sacerdote apostata e Athalia. All'apparenza Zeno sembra staccarsi dal modello della scena II 5 di Racine, ma le parole della regina, pur riordinate in diversa successione, provengono sempre dalla stessa fonte:

ATHALIA

Saria vano, o mio fido,
rammentarti il passato. Io non discolpo

ATHALIE

[...]
Je ne veux point ici rappeler le passé.

³¹⁵ Cfr. Appendice E.

³¹⁶ Azael, re di Siria (cfr. II Re, 10.32)

i nipoti svenati e 'l sangue sparso
[...]
Approvò il cielo
[...]
la magnanima impresa [...]

ni vous rendre raison du sang que j'ai versé
[...]
Le ciel même a pris soin de me justifier.
[...]

Sono invece tipicamente zeniani - e infatti mancano in Racine - i versi sentenziosi posti in bocca a Mathan sul tema del potere e di ciò che Jacques Joly ha propriamente definito una «pseudo ragion di stato»:³¹⁷

MATHAN

Chi capir vuole, il so, di un re la mente
tenta pelago immenso.
[...]
Se giova,
ciò che in altri è delitto, in re è virtude,
o almen necessitade.

E poco più avanti:

ATHALIA

Macchierò il regno mio di nuove stragi?

MATHAN

Non son mai troppe in gelosia d'impero;
né la cauta pietà serve a chi regna.

Quest'ultimo concetto era stato ribadito dal Mathan raciniano in forma diversa, con l'affermazione che la difesa del potere reale può ben giustificare la condanna di un innocente:

MATHAN

Qu'importe qu'au hasard un sang vil soit versé?
Est-ce aux rois à garder cette lente justice?
Leur sûreté souvent dépend d'un prompt supplice.
N'allons point les gêner d'un soin embarrassant.
Dès qu'on leur est suspect on n'est plus innocent.

Con la descrizione del tormentoso sogno di Athalia - un episodio extrabiblico, probabilmente ispirato dall'incubo di Clitemnestra nelle *Coefore* di Eschilo³¹⁸ - si torna al testo di Racine, pur con ampi tagli e - solo occasionalmente - qualche aggiunta:

ATHALIA

Un sogno... il crederesti?... è la mia pena.

Mi segue, ovunque il fuggo, e mi divora
nel più profondo de l'oscura notte
Tra desta e dormigliosa
vidi uscir di quel tempio

ATHALIE

Un songe (ne devrais-je inquietér d'un songe?)
entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.
Je l'évite partout, partout il me poursuit.
C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
[...]
[...] à mes yeux se présente

³¹⁷ JOLY 1991, p. 67.

³¹⁸ COUVREUR 1992, p. 26.

garzon nobile in volto e di vestiti
 sacerdotali adorno; e dirmi in voce
 speventevol l'intesi: «O più de l'empia
 Jezabel empia figlia, hai da morire!»,
 e in quel momento il traditor m'immerge
 ne l'attonito petto
 acuto acciar che mi coprì di morte.
 [...]

un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,
 tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus
 [...]
 J'admira sa douceur, son air noble et modeste,
 j'ai senti tout à coup un homicide acier
 que le traître en mon sein a plongé tout entier
 [...]

In Racine, tuttavia, la descrizione era molto più complessa perché prima dell'apparizione del misterioso fanciullo che si rivelerà essere Joas, ad Athalie era apparsa in sogno sua madre Jézabel, per annunciarle che «le cruel Dieu des Juifs» avrebbe trionfato su di lei. Cercando di abbracciare l'ombra della madre, Athalie rivide allora l'orribile scena del sanguinante cadavere sbranato dai cani. Finita la narrazione del sogno, la regina confessa a Mathan, non senza imbarazzo, il desiderio di placare il Dio degli Ebrei: per questo motivo si trova ora presso il tempio nemico dove, tra la sorpresa dei presenti e il furore del sommo sacerdote, ha potuto riconoscere lo stesso fanciullo del sogno.

Tutti questi succosi particolari vengono omessi nella riduzione di Zeno. In particolare si minimizza uno degli aspetti più inquietanti della tragedia francese: mentre in Racine la regina Athalie, nonostante i pregressi misfatti, propone a suo modo un esempio di buon governo, retto sulla pace e perfino sulla tolleranza religiosa, al contrario il sommo pontefice Joad incarna una posizione di assoluta intransigenza che sfocia in uno «zèle sauvage» ossia nel più violento fanatismo. Eloquenti i versi finali della scena II 5:

ATHALIE

Je sais sur ma conduite et contra ma puissance
 jusqu'où de leurs discours ils [Joad, Josabet e i loro seguaci] portent la licence.
 Ils vivent cependant, et leur temple est debout.
 Mais je sens que bientôt ma douceur est à bout.
 Que Joad mette un frein à son zèle sauvage [...]

La contrapposizione fra una Athalie tollerante, quasi figura di un moderno sovrano illuminato, e un pontefice fondamentalista, espressione di un ordinamento rigido e arcaico, indusse nel 1763 Voltaire a definire la tragedia di Racine «le chef-d'œuvre du fanatisme».³¹⁹ La stessa insinuazione, tuttavia, non andrebbe a bersaglio a proposito dell'azione sacra zeniana, dove Athalia non è neppure sfiorata dal desiderio pacificatore di «apaiser le Dieu des Juifs», né subisce la spaventosa sfuriata del sommo sacerdote («Reine, sors [...] de ce lieu redoutable, / d'où te bannit ton sexe e ton impiété. / Viens-tu du Dieu vivant braver la majesté?», II 1). I versi quasi completamente nuovi che in Zeno le rivolge il levita Azaria sono di ben altro tenore:

AZARIA

Più del tuo cenno, il ritrovarti in questo
 atrio del sacro tempio,
 ove a piede profano entrar non lice,
 mi sorprende, o regina.
 Che? Tu, de' nostri re consorte e madre,
 le avete leggi ignori? O qui ti tragge
 salutevol rimorso
 de le tante tue colpe e del negletto

ABNER (II 4)

Hé quoi! vous de nos rois et la femme et la mère!
 Êtes-vous à ce point parmi nous étrangère?

³¹⁹ COUVREUR 1992, p. 25.

Dio d'Israel? Deh! fosse ver. Rimovi
dal tuo capo il già acceso
fulmine. Abbatti il vano idolo e sasso
cui sacrilega porgi ostie infelici.

La differenza tra la *tragédie* di Racine e l'azione sacra di Zeno appare qui molto accentuata. Mentre in Racine la regina inclina quasi a un riavvicinamento religioso e viene ferocemente respinta da Joad che neppure prende in considerazione la remota eventualità d'una sua conversione, in Zeno il levita Azaria nutre in cuor suo la speranza che Athalia si penta delle sue colpe e possa finalmente tornare all'ortodossia religiosa. Per mezzo dell'ispirato Joad, l'imperscrutabile volontà divina - in Racine paragonabile al fato dell'antica tragedia greca - consente alla pecorella smarrita Abner di tornare sulla retta via, ma non offre alcuna possibilità di redenzione all'empia usurpatrice. Zeno riconduce invece la tensione su un piano più prossimo al cristianesimo: Athalia, per quanto turbata, non recede dai suoi peccaminosi convincimenti; in questo modo l'azione del pontefice e dei leviti perde il carattere di una preordinata e indiscriminata vendetta.

L'unico momento dell'oratorio in cui appare un'eco della tolleranza religiosa della sovrana, ma in forma di subdolo relativismo non immune da tentazioni tipicamente diaboliche come la lusinga dei piaceri e delle ricchezze, si ravvisa nel corso del colloquio col fanciullo Eliacin/Joaz, a sua volta espressione dell'intransigenza ebraica:

ATHALIA
Vieni ne la mia reggia; e là più lieto
spettator vi sarai de la mia gloria.

JOAZ
Non si onora il mio Dio ne la tua reggia.

ATHALIA
Dargli anch'ivi potrai vittime e prieghi.

JOAZ
Altro invocarne io ti udirei frattanto.

ATHALIA
Abbia ognuno il suo Dio: son grandi entrambi.

JOAZ
Il mio è sol grande: il tuo ed ogni altro è un niente.

ATHALIE (II 7)
Venez dans mon palais, vous y verrez ma gloire.

JOAS
Moi des bienfaits de Dieu je perdrais la memoire?

ATHALIE
Non, je ne vous veux pas contraindre à l'oublier.

JOAS
Vous ne le priez point.

ATHALIE
Vous pourrez le prier.

JOAS
Je verrais cependant en invoquer un autre?

ATHALIE
J'ai mon Dieu que je sers. Vous servirez le vôtre.
Ce sont deux puissants dieux.

JOAZ
Il faut craindre le mien,
lui seul est dieu, et le vôtre n'est rien.

La scena raciniana in cui Athalie interroga Eliacin/Joas rappresenta, dopo il sogno della protagonista, un altro ampliamento extrabiblico derivato dal teatro classico greco, in particolare dal lunghissimo dialogo tra Ione e Creusa nello *Ione* di Euripide. A parte le lievi variazioni sopra riportate, il testo zeniano è ancora una volta molto fedele al modello della *tragédie*.

Si consideri ora brevemente la seconda parte dell'oratorio. L'inizio corrisponde alla prima scena del quarto atto della tragedia, ma la necessità di inserire nel recitativo un numero musicale - nella fattispecie l'aria di Azaria con il coro di Leviti «Giuriam sì» - suggerisce a Zeno di anticipare la scena del giuramento che ha luogo nella scena terza del quarto atto in Racine. Si tratta di una soluzione efficacissima, tale da rintuzzare le accuse di antimusicalità troppo spesso rivolte alla drammaturgia di Apostolo Zeno. Finita l'aria con coro, si riprende con l'ordine originale della *tragédie* - IV 1 (seconda parte), IV 2 e IV 3 - ma a questo punto s'interpone una prolungata presenza di Mathan in dialogo con Josabet, Azaria e Jojada. Tutta questa sezione è in parte originale di Zeno, in parte derivata dall'atto terzo della tragedia (scene 4 e 5). Infine le ultime pagine dell'oratorio seguono abbastanza fedelmente il quinto atto di Racine, fino alle estreme parole di Athalia avviata alla morte, culminanti nella sinistra maledizione di Joaz:

ATHALIA

Dio de' Giudei, vincesti.
Implacabile Dio, per te trionfa
la casa di Davide.
Strutta è quella di Achabbo.
Per te mille soffrii cruci e rancori.
Per te misera perdo e regno e vita.
Saziati. Sovra Giuda
regni cotesto tuo germe diletto.
Già fo voti per lui. Venga quel giorno
che indocile e rubello a la tua legge,
di Ochozia e di Joram preme i vestigi.
Ei profani il tuo altare;
ei bestemmi il tuo nome;
e con anima rea più della mia
vendichi Jezabele ed Athalia.

ATHALIE (V 7)

Dieu des Juifs, tu l'emportes! [...]
David, David triomphe, Achab seul est détruit.
Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit.

C'est toi, qui [...]

Qu'il règne donc ce fils, ton soin et ton ouvrage.
[...] Je me flatte, j'espère
qu'indocile à ton joug, fatigué de ta loi,
fidèle au sang d'Achab, qu'il a reçu de moi,
conforme à son aïeul, à son père semblable,
on verra de David l'héritier détestable
abolir tes honneurs, profaner ton autel,
et venger Athalie, Achab et Jézabel.

Nel 1719, dopo la pubblicazione del dramma per musica *Ifigenia in Aulide*, Zeno era stato accusato di plagio da alcuni letterati veneziani, tra cui il librettista Benedetto Pasqualigo, a sua volta autore di un'*Ifigenia in Tauride*. Gli si contestava in particolare di aver attinto a piene mani da una versione in prosa italiana dell'*Iphigénie* di Racine.³²⁰ Zeno si difese in una lettera a Giovanni Battista Recanati del 13 febbraio 1719:

Io dissi nell'argomento della mia opera, dopo aver parlato di Euripide e di Racine, queste precise parole: *Confesso di aver tolto assai dall'uno e dall'altro, ad oggetto di render meno imperfetto, che per me fosse possibile, il mio componimento*. In questa confessione voi ben vedete come io proceda sincero e modesto. Ora dico io: mi si oppone che io mi sia servito di una *Prosa drammatica Ms*. A far che? La favola, cioè l'invenzione, o l'verso? Il verso no, perché ella è *prosa drammatica*. Dunque l'invenzione? Ma dimando io: l'invenzione è ella la stessa che quella di Euripide e di Racine o pur altra? Se è la stessa; dunque io non avea bisogno del manoscritto, quando confesso d'esser ricorso alle fonti, cioè a que' due gran maestri. Se è diversa; dunque io non l'ho rubata dalla *prosa drammatica*. Ma la distribuzione e disposizione della favola? i pensieri? le decorazioni? la locuzione? Riscontrino trenta e più de' miei drammi e vedranno se per condurre una favola, per vestirla di concetti e di parole proprie, ho avuto abilità in ciascheduno; e poi argomentino se in questo solo io avea bisogno di ornarmi delle altrui penne.³²¹

³²⁰ La polemica sull'*Ifigenia in Aulide* viene discussa nell'epistolario; cfr. ZENO 1785, III, pp. 3-14, lettere L 453, L 454, L 455, L 457.

³²¹ZENO 1785, III, pp. 6-9, L 454 (a Giovanni Battista Recanati a Venezia, Vienna, 13 febbraio 1719).

Nella stessa lettera il poeta aveva ribadito di aver «fatto», e non semplicemetne «accomodato» la sua *Ifigenia*.³²² Il confine tra «fatto» e «accomodato» diviene più sottile nel caso del *Joaz*, tuttavia è probabile che l'autore non avrebbe esitato ad annoverare anch'esso nella prima tipologia: utilizzando le stesse parole della lettera al Recanati, potremmo dire che Zeno si avvalse della medesima *invenzione* di Racine, ricorrendo più volte anche agli stessi «pensieri» (in termini retorici, *res*) e alle stesse «decorazioni» (in termini retorici, *ornatus*); d'altro canto mutò leggermente la «distribuzione e disposizione della favola», e ciò contribuiva a distinguere la nuova opera dal modello.

In ogni caso, anche quando Zeno sembra attenersi strettamente al testo raciniano, qualche piccolo dettaglio segnala la costante attenzione del drammaturgo-filologo. Nel mirabile dialogo fra Athalia ed Eliacin/Joaz, quando la regina, presa da singolare pietà, dichiara al fanciullo che vorrebbe considerarlo come suo figlio, il bambino replica sdegnato:

JOAZ	JOAS
E questa io lascerei <i>madre</i> diletta?	Quel <i>père</i> / je quitterais! et pour [...]
E per chi? per tal madre?	Pour quelle mère?

Racine, forse per sottolineare il tratto divinamente ispirato e quasi sacerdotale delle parole di Joas, include un riferimento al sommo pontefice Joad, padre adottivo del fanciullo. Al contrario Zeno, sostituisce il «*père*» raciniano con un più spontaneo e commosso «madre diletta», accentuando così il contrasto fra le due rivali figure materne della pia Josabet e dell'empia Athalia.

Un'altra differenza testuale ricorre nel potente monologo della regina (II 7), quando essa rievoca lo sterminio da parte di Jeu dei figli maschi di Acab (2 Re, 10.6-7):

ATHALIA	ATHALIE
Di <i>settanta fratelli</i> in un sol giorno ahi spettacolo! uccisi.	Quel spectacle d'horreur! <i>quatre-vingts</i> fils de rois?

Giustamente Zeno riduce il numero dagli ottanta di Racine ai settanta riportati dalla Bibbia. Anche all'inizio del *Gioasso* di Girolamo Gigli, che pure non mostra significativi punti di contatto con la *tragédie* francese, il personaggio di Giosabetta accennava al massacro di «ottanta gole».

Il poeta veneziano riporta poi alla lettera la *duplicatio* originale «Tradimento, tradimento» posta in bocca ad Athalia (II Cronache, 23.13), mentre nel corrispondente passo della *tragédie*, forse anche per ragioni metriche, si legge un semplice «O trahison!» (V 5). Ragioni d'ordine musicale, oltre che filologico, confortano l'opportunità della scelta zeniana: l'ottonario «Tradimento, tradimento» diventa il secondo verso dell'acclamazione corale «Viva il re, viva Joaz»; dunque in una forma chiusa ridotta ai minimi termini si concentra tutta la gioia del popolo in contrasto con la disperazione della regina detronizzata.

³²² *Ibid.*: «Dalla vostra lettera, e da altre di congiunti e di amici, e molto più dalla prefazione dell'opera stampata del Sig. P[asqualigo] intendo la solenne impostura che è stata tramata per abbattere e denigrare quel poco di riputazione che in tanti anni e con tante fatiche mi sono ingegnato di guadagnare in Italia. Sino a tanto che sono stato in Venezia, ho pubblicati trenta e più drammatici componimenti; senza che abbia giammai trovato, chi mi abbia imposto calunnie e mosse querele sopra di questo. Appena esco d'Italia, che al primo comparir di un mio dramma, fatto, non *accomodato*, per comando di S[ua] M[ae]stà C[esarea] e non *per divertimento della Corte*, v'è chi me ne accusa di furto e mi fa entrare per sua bontà e gentilezza nel catalogo de' plagiari letterari».

La riduzione di una *tragédie* a oratorio comportava naturalmente la soppressione obbligata d'un gran numero di versi e di scene. L'eliminazione quasi completa del primo atto di Racine - salvo il recupero di pochissimi versi di Josabet, come vedremo tra breve - si ripercuote in modo non del tutto trascurabile sull'antefatto e sulla fiera caratterizzazione del pontefice Joad/Jojada. Sempre relativamente alla parte del sommo sacerdote, Zeno omette la grandiosa scena in cui Joad, dotato del dono della profezia, rivolgendosi a Gerusalemme «*cit  perfide*», prevede la futura empiet  di Joas, trasformato da oro puro in vile piombo (III 7: «*Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il chang ?*»). In questo particolare momento della *tragédie* la musica strumentale assumeva un ruolo importante, ma forse Zeno ritenne poco compatibile il genere delle musiche di scena con quello dell'azione sacra per musica. Sul piano drammatico, l'omissione della profezia di Joad, espressa comunque in termini oscuri, si traduce in un aumento d'importanza della rabbiosa maledizione d'Athalia verso la conclusione della *pièce*.

Se Joad/Jojada nell'azione sacra di Zeno perde qualcosa della sua ieratica energia, al contrario il cattivo consigliere Mathan, additato senza mezzi termini come *exemplum* negativo, acquista una maggior rilevanza rispetto a Racine, ed   significativo che il librettista operi uno spostamento del lungo monologo della scena III 3 al momento che precede l'incoronazione di Joas, ossia prima della corrispondente scena IV 3 della *tragédie*.

Passando all'esame delle arie, ci aspetteremmo di trovare molti testi scritti praticamente *ex novo*: ci  si verifica abbastanza spesso, ma con significative eccezioni. Per esempio, la prima aria di Josabet, che assume la funzione di una cavatina-preghiera a inizio scena dato che questo personaggio non era mai intervenuto nei precedenti recitativi, deriva in parte dal testo raciniano, e per l'esattezza dal trascurato primo atto:

JOSABET

Dio che mentir non puoi,
sotto gli auspici tuoi
sia questo solo erede
di David, il tuo caro,
il servo tuo fedel.

L'eterne tue promesse
serbino in lui di Jesse
quel germe almo e verace
per cui verr  la pace
e 'l gaudio d'Israel. (*Da capo*)

Un altro caso di parafrasi lirica, ancor pi  letterale del precedente, riguarda l'aria di sortita di Joaz:

JOAZ

Agli augelli in alto nido
a le fiere in ermo lido
Dio provvede di pastura,
e su tutta sua natura
si diffonde sua bont .

Ciascun d  l'invoco e 'l canto;
e al suo altar mi nutre intanto
ci  che gli offre in grato omaggio

JOSABET (I 2)

Grand Dieu! que mon amour ne lui soit point funeste.

Du fidèle David, c'est le précieux reste.
[...]

Conserve l'héritier de tes saintes promesses.
[...]

JOAS (II 7)

Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin?
Aux petits des oiseaux il donne leur pâture,
et sa bonté s'étend sur toute la nature.

Tous les jours je l'invoque et, d'un soin paternel,
il me nurrir des dons offerts sur son autel.

fé divota e umil pietà. (*Da capo*)

Non si registrano invece evidenti travasi dalle parti corali di Racine ai testi dei cori che concludono solennemente le due parti dell'azione sacra. Il coro zeniano della prima parte, come indica il rinvio alle fonti posto a margine, deriva in parte dal versetto 7 del salmo 11 (salmo 12 nella numerazione ebraica e attuale):

CORO DI LEVITI

PSALMUS XI, v. 7

Le tue parole, o Dio, son caste e pure:
son come argento cimentato al fuoco,
e a più prove affinato; [...]

Eloquia Domini, eloquia casta:
argentum igne examinatum,
probatum terrae, purgatum septuplum.

Anche due arie dell'oratorio si presentano dichiaratamente come parafrasi di passi biblici:

«Più che del Libano» (Jojada)
«L'idolatra misleale» (Azaria)

Ps. XXXVI, v. 37
Sap. XIV, v. 25, 27

Non è certo un caso che tutti i versi lirici derivati dalle Sacre Scritture siano affidati a figure sacerdotali come Jojada e Azaria.

Un ultimo aspetto merita di essere preso in esame. Poiché l'oratorio di Zeno fu preceduto dalla traduzione italiana dell'*Athalie* di Racine che l'abate Antonio Conti realizzò nel 1720, è opportuno domandarci se quest'ultima versione non abbia esercitato qualche influenza sui versi dell'azione sacra. I due autori erano sicuramente in reciproco contatto: in una lettera del 1749 Zeno scrisse di essere stato amico del letterato padovano «per più di cinquanta anni» (L 1295).³²³ Di conseguenza è possibile, almeno su un piano teorico, che l'interesse per questa tragedia sacra di Racine sia stato trasmesso dal Conti allo Zeno, anche se all'epoca dell'azione sacra *Joaz* la traduzione del Conti non era ancora stata pubblicata.

Il confronto tra le due opere lascia tuttavia intendere che non vi fu un influsso evidente. Fin dai nomi dei personaggi la versione poetica italiana di Conti e l'azione sacra di Zeno seguono strade diverse. Conti si sforza di italianizzare tutti i nomi scelti da Racine: per esempio, Joad diventa Joadde, Athalie diventa Atalia, Mathan diventa Matano.³²⁴ In Zeno, invece, viene per lo più mantenuta l'ortografia biblica della *Vulgata clementina*: Jojada, Athalia, Mathan. In altri casi sembra che Zeno e Conti abbiano avuto entrambi davanti agli occhi il testo di Racine, pur dandone versioni diverse e indipendenti. Per esempio, in Conti Atalia è presentata come «ava di Joas», in Zeno come «avola di Joaz», soluzione quest'ultima che sembra più vicina all'originale francese «aïeule».

Si legga ora come lo stesso passo è stato reso nelle due diverse opere:

Conti, Atalia

Zeno, Joaz

ATALIA

Giusto è 'l mio sdegno,
e mi glorio d'aver su miei nipoti
i miei parenti vendicati, adunque
veduto avrei precipitar da l'alto
de la reggia mia madre; assassinato

ATHALIA

Si: mi è gloria un furor che ha vendicati
i genitori miei su miei nipoti.
Ochozia trucidato,
precipitata Jezabel dall'alto
eranmi innanzi agli occhi. Erami il sangue

³²³ ZENO 1785, VI, p. 392 (a Clemente Sibillati a Padova, Venezia, 9 aprile 1749).

³²⁴ In modo parzialmente analogo s'era comportato Girolamo Gigli nel suo *Il leone di Giuda in ombra ovvero il Gioasso* (1704), i cui personaggi si chiamano Gioasso, Gioad, Giosabetta, Atalia e Matan.

mio padre e mio fratello, e in un sol giorno
(oh spettacolo d'orrore) e in un sol colpo
di re strozzati ben ottanta figli,
perché? Per vendicar certi profeti
di cui gl'indiscretissimi furori
la genitrice mia puniti avea;
ed io reina imbellè e figlia ingrata,
schiava di vile e inutile pietade
non avrei reso a tanta insana rabbia
almen strage per strage, onta per onta,
e trattati i nipoti di Davidde
come d'Acabbo gl'infelici avanzi
trattati furo? E dove oggi sarei,
se vinta la pietade io non avessi,
ogni affanno materno in me ripresso,
e sparso il sangue mio con la mia destra
per reprimer così le invidie vostre?
[...]

di settanta fratelli in un sol giorno,
ahi spettacolo! uccisi. Ed io vil donna,
io figlia senza cor, debil regina,
il davidico ceppo
punito non avrei per quel di Achabbo?
Di me che si diria? di me che fora?
No, no: perir dovea l'intera stirpe
di Davidde. Io lo feci. [...]

Come ha rilevato Giovanna Gronda, la traduzione di Conti, nel suo intento di seguire alla lettera il testo raciniano trasformando gli alessandrini francesi in endecasillabi italiani, appare alquanto rigida e artificiosa.³²⁵ Al confronto la libera versione di Zeno mostra una versificazione più sciolta, teatralmente efficace, e soprattutto adattissima ad essere rivestita dalle note musicali di un recitativo accompagnato. Ed è sui versi di Zeno che un compositore come Benedetto Marcello ha potuto scrivere alcune delle sue pagine più alte e memorabili.

³²⁵ CONTI 1966, p. 579.

II.2 La versione musicale di Caldara (Vienna, 1726) e l'interpretazione riformata di Benedetto Marcello (Venezia, 1727)

Antonio Caldara fu il musicista che intonò il maggior numero di drammi zeniani. Per molti anni, dalla prima esperienza dell'*Atenaide* (1709) fino all'*Enone* (1729), Zeno e Caldara, entrambi veneziani, in qualità rispettivamente di «poeta cesareo» e «vicemaestro di cappella», lavorarono a stretto contatto alla corte imperiale di Vienna. Nonostante tale assidua collaborazione, Zeno parla raramente di Caldara nelle sue lettere. In una missiva inedita ad Andrea Cornaro in data 12 ottobre 1726, dunque pochi mesi dopo l'esecuzione del *Joaz*, il poeta annotò:

Si va continuando nelle prove del mio dramma. La bella musica sinora intesa dei tre primi atti mi fa sperare un'ottima riuscita e sarò contentissimo se ad essa corrisponda quella dei due susseguenti, i quali come crescono nella forza del soggetto, così dovrebbero aver dato campo di crescere anche nella forza delle note a quella del vicemaestro Caldara.³²⁶

Si trattava dell'opera in cinque atti *I due dittatori*, rappresentata a Vienna il 4 novembre di quell'anno. Non sempre, tuttavia, l'opinione di Zeno sulla musica di Caldara fu altrettanto positiva e sorprende quanto rivelato in tutta segretezza ad Andrea Cornaro nel 1724:

L'opera [*Andromaca*] si è replicata e la Sig. Laurenzani si è fatta più onore, poiché ha cantato con più coraggio e stava meglio di voce. Se ne faranno altre recite nella ventura settimana; ma vi attesto che quanto la poesia vien lodata, tanto è disapprovata la musica, di cui il Caldara non ha fatto mai la più debole, avendola anzi precipitata che composta. Se farà così nell'altra Opera [*Gianguir*] che ora tien egli per mano, si precipiterà interamente. Tenete la cosa in voi, perché non ho caro che si pubblici.³²⁷

L'intonazione dell'oratorio *Joaz* da parte di Benedetto Marcello, come si dimostrerà, seguì quella di Caldara a distanza di un anno. La partitura di Marcello presunta autografa (I-Vnm, Cod. It., Cl. IV n. 963 [=10746]) non reca alcuna datazione ed è così intestata: «Joaz, azione sacra, poesia del sign. Apostolo Zeno, musica dell'ecc.mo sign. Benedetto Marcello, per Vienna». Non si ha tuttavia conferma di un'avvenuta esecuzione viennese; al contrario, si conserva la copia di un libretto contenente il testo zeniano posto in musica da Marcello, il cui frontespizio recita: «Joaz, azione sacra per musica, poesia del signor Apostolo Zeno» (I-Vnm, Misc. 1341.3).³²⁸ Un'annotazione manoscritta sull'esemplare marciano aggiunge:

Cantata in Venezia l'anno MDCCXXVII e posta in musica dal Sig. Benedetto Marcello nobile veneziano. I versi segnati a mano non sono dell'Autore ma del sig. Giovanni Boldini notaio veneziano. In Venezia, presso Domenico Lovisa.

I motivi per cui Marcello musicò l'azione sacra di Zeno restano ignoti. Si può immaginare che il compositore veneziano abbia preso visione di uno dei libretti che il poeta aveva inviato da Vienna a Venezia (lettera inedita I 511 ad Andrea Cornaro, in data 15 giugno 1726):

³²⁶ I 515 (lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna 12 ottobre 1726).

³²⁷ I 465 (lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 9 settembre 1724).

³²⁸ SL 14059.

[...] Vi ringrazio della pena che vi siete presa nella distribuzione degli oratori, de' quali ne avrei mandato maggior numero, se maggiore ne avessi avuto: ma di simili cose mie, non meno che de' miei drammi qui assai si scarseggia, talché di alcuni io medesimo ne sono senza. [...] ³²⁹

Lo stesso Zeno era in rapporti piuttosto stretti con la famiglia patrizia dei Marcello alla Maddalena, avendo in gioventù frequentato soprattutto Alessandro Marcello, fratello maggiore di Benedetto. Il *Diario* inedito di Marco Forcellini, su cui ci soffermeremo in dettaglio nell'ultimo capitolo, riporta una preziosa notizia:

6 dicembre [1743] alla solita visita di mattina

Il sig. Apostolo [Zeno] nacque del 1668 agli undici di dicembre. Nel 1692 cominciò esser amico di Alessandro Marcello, il quale ho trovato stamattina da lui, come pure altre volte. [...] ³³⁰

Attivo come compositore e letterato, aggregato all'Arcadia sotto il nome di Eterio Stinfalico, Alessandro Marcello lasciò diverse tracce nei carteggi zeniani, tanto che una missiva gli fu personalmente indirizzata (L 511, Vienna 22 Giugno 1720). Da questi documenti si evince che Zeno nutriva sì un'amichevole ammirazione per il patrizio («è d'ottimi costumi e d'incomparabile gentilezza»),³³¹ ma sapeva coglierne anche certi limiti: per esempio, riguardo ai suoi interessi glottologici osservò che aveva «cognizione di molte lingue» pur non essendo «professore di alcuna»,³³² e per quanto riguarda le sue ambizioni poetiche era piuttosto cauto, se non apertamente critico.³³³

Benedetto Marcello viene nominato nell'epistolario edito di Zeno il 2 aprile 1721, in una ben nota lettera al fiorentino Antonfrancesco Marmi:

Quel *Teatro alla moda* del Sig. Benedetto Marcello, che è fratello del Sig. Alessandro, è una satira gentilissima [...] ³³⁴

Ma molto più interessante è la missiva inedita ad Andrea Cornaro, precedente di alcuni mesi, anch'essa riferita al *Teatro alla moda*:

Nel dar la lettera al sig. [Benedetto] Marcello, consolatevi per mia parte del suo gentilissimo libro [*Il teatro alla moda*], che qui da un amico prestatomi è stato da me goduto e ammirato. Io per verità ho fatta sempre grande stima dell'ingegno e dei componimenti di quel Cavaliere. Questo suo ultimo parto ne ha in me accresciuto il concetto, non potendo essere né più spiritoso, né più savio.³³⁵

Il «fratello del Sig. Alessandro» si metterà in buona luce agli occhi del poeta anche quattro anni più tardi inviando personalmente a Vienna una serenata di sua composizione per il genetliaco dell'imperatore Carlo VI:

³²⁹ I 511 (lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 15 giugno 1726).

³³⁰ I-FI, Ms. Ashb. 1502, c. 2v.

³³¹ ZENO 1985, II, p. 41 (L 207, ad Antonfrancesco Marmi in Firenze, Venezia 11 gennaio 1709 m.v. [=1710])

³³² *Ibid.*, p. 42.

³³³ «Compone anche con qualche gusto in verso latino e italiano» (*Ibid.*, p. 41); «Sono assai più imbarazzato per quel ms. del Sig. Alessandro Marcello. Seguane che può, io gli dirò con libertà e sincerità il mio parere; cioè che non dia alle stampe quelle sue bazzecole. Dello stesso parere è 'l Sig. Pariati, al quale le ho fatte vedere». (*Ibid.*, III, L 489, a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna 25 novembre 1719).

³³⁴ *Ibid.*, III, p. 257 (L 547)

³³⁵ I 389 (lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 11 gennaio 1721).

Il Sig. Benedetto Marcello, nostro Patrizio, ha mandata qui una sua Serenata da cantarsi al primo del venturo [ottobre 1725]. Sì la poesia che la musica son suo lavoro. Spero che sarà una bellissima festa, poiché la musica in particolare non può essere, a giudizio di molti che meco l'hanno intesa alla prova, più nobile e più dilettevole. Fa vergogna a molti professori, e vi si vede un fondo di giudizio e di sapere.³³⁶

Anche nel periodo successivo all'intonazione dell'azione sacra *Joaz* proseguirono i contatti tra Benedetto Marcello e lo Zeno. Un fugace accenno si trova nell'epistolario inedito, in una missiva ad Andrea Cornaro del 13 agosto 1729:

Dite al sig. Benedetto Marcello che non mi scordo di lui e che sbrigato de' miei drammi avrò agio di servirlo.³³⁷

In quest'occasione, molto probabilmente, il compositore si era rivolto al poeta cesareo per sottoporgli i suoi ultimi saggi di rime sacre che avrebbero poi formato la raccolta dei sonetti *A Dio*, pubblicati nel 1731.³³⁸ Risale allo stesso periodo un foglio autografo di Marcello, recentemente scoperto, in cui sono elencati gli «esaminatori critici» del poema *La redenzione* la cui stesura avrebbe occupato gli ultimi dieci anni di vita del patrizio veneziano: Apostolo Zeno compare in testa a una lista comprendente fra gli altri Antonio Conti, primo traduttore italiano - come s'è visto - dell'*Athalie* raciniana, ma anche i solerti accomodatori di drammi Domenico Lalli e Giovanni Boldini.³³⁹ Proprio quest'ultimo, probabilmente sollecitato dallo stesso Marcello, aggiunse pochi versi al *Joaz*, a proposito dei quali la biografia zeniana di Francesco Negri offre un'importante indicazione:

Notisi che il *Gioaz* nel 1727 fu posto in musica da Benedetto Marcello ed il notaio Boldrini [*recte*: Boldini] di Venezia vi appiccò in fine alquanti versi che a detta del Zeno stesso non eran cattivi. *Let. MS.*³⁴⁰

La fonte manoscritta del Negri consisteva in un appunto di Marco Forcellini incluso nelle *Notizie estratte di lettere inedite di Apostolo Zeno e d'altri*:

1727 Aprile

[...]

Suo *Joaz* messo in musica da Benedetto Marcello. Il Notaio Boldini vi appicca infine alquanti versi che non gli [a Zeno] spiacciono.³⁴¹

Questo appunto fissa in modo definitivo la prima esecuzione dell'oratorio di Benedetto Marcello alla Quaresima dell'anno 1727, confermando in tal modo anche l'annotazione manoscritta presente sul libretto marciano; dev'essere pertanto corretto il 1726 proposto in suo luogo nell'edizione in facsimile della collana *The Italian Oratorio* a cura di Howard E. Smither.

³³⁶ *Ibid.*, IV, pp. 58-59 (L 660, a Pier Caterino Zeno in Venezia, Vienna, 29 settembre 1725).

³³⁷ I 564 (lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 13 agosto 1729).

³³⁸ *A Dio. Sonetti di Benedetto Marcello patrizio veneto. Con altre rime dello stesso, d'argomento sacro, e morale*, Venezia, Iseppo Lovisa, 1731.

³³⁹ Il documento è trascritto e commentato in BIZZARINI 2006, pp. 94-97.

³⁴⁰ NEGRI 1816, p. 508.

³⁴¹ I-Vcorr, Cod. Cic. 3430/15, c. 23. Su questa fonte si tornerà diffusamente nell'ultimo capitolo. La stima di Zeno nei confronti di Boldini è attestata anche nella lettera inedita I 463 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 12 agosto 1724).

I versi aggiunti da Boldini prima del coro finale introducono in forma di recitativo e aria un solenne giuramento di Joaz rivolto all'Onnipotente:

JOAZ

Da' tuoi consigli e dal divin volere
penderà la mia mano e la mia mente;
né mai dal trono al tempio
mia legge passerà, se pria dall'ara
dove offerta ella sia non scenda al trono.
In testimon di mie promesse invoco
voi di candida stola, o spirti, adorni,
custodi eterni a questo tempio, e voi
popoli che qui intorno
presenti udite. Io giuro fede e amore
alla Legge Divina; e a chi ministro
del mio Dio la promulga.
Giuro difesa agl'innocenti. Giuro
gastigo a' rei: facile a tutti e aperta
trono e grazia real. Merito solo
gli apra l'ingresso e ne accompagni i voti.
Non altro s'oda che innocenza e vero;
né cieco affetto a dominare arrivi.
Non ambizion, non avarizia o fasto
la spada impugni a soggiogare altrui.
Solo di Dio l'onore
e la propria difesa armi la mano.
Così giura Joaz. Accolga Iddio
la mia giusta promessa e il voto mio.

Raggio di luce scenda
dal cielo e tutto accenda
mio core, o Dio clemente,
ed apra la mia mente
al vero, al retto, alle tue sante Leggi.

Tu che quaggiù tue veci
commetti ai re, mie preci
non isdegnar, mio Dio.
Regna sul trono mio,
e mio core e mia destra illustra e reggi. (*Da capo*)

Questo inserimento è molto appropriato perché Joaz, attraverso il giuramento, ha modo di replicare alla tremenda maledizione di Atalia; inoltre la sezione B dell'aria anticipa i concetti del coro conclusivo dedicato a celebrare la prosperità della monarchia fedele alla legge divina. In tal modo si giustifica meglio anche l'intitolazione della *pièce* al personaggio, ora gratificato da un lungo recitativo (suscettibile di accompagnamento orchestrale) e da una nuova aria in aggiunta alle due precedenti. Joaz, qui dipinto come fanciullo pio e divinamente ispirato, in linea dunque con la scena dell'interrogatorio di Atalia, non s'è ancora trasformato in «vile piombo»; incarna pertanto un degno erede di Davide e retto antenato del Redentore. La mancanza di speranza sottintesa nella *tragédie* di Racine, tesa a rimarcare la futura degenerazione del regno di Joas, viene notevolmente ridimensionata

dall'aggiunta di Boldini, grazie alla quale il fato dell'antica tragedia si avvicina gradualmente alla provvidenza cristiana.³⁴²

Per il resto, il libretto del testo musicato da Marcello non differisce dall'*editio princeps* viennese e riporta con precisione, al pari d'essa, le fonti bibliche a margine. È però significativo che nella premessa (pagina 2) sia eliminato l'esplicito riferimento di Zeno all'*Athalie* di Racine.

Le ragioni per cui Benedetto Marcello mise in musica *Joaz* possono essere solo ipotizzate. Sappiamo che sul finire degli anni '20, all'indomani della fortunata pubblicazione dell'*Estro poetico-armonico* (Venezia, Lovisa, 1724-1726) contenente le intonazioni delle parafrasi in poesia italiana dei primi cinquanta salmi, l'autore fu sempre più interessato alla storia sacra. Il libretto di Zeno, con le sue precise citazioni bibliche e con i suoi versi derivati dai salmi, realizzava senza dubbio ciò che Marcello andava cercando. Quanto alla scelta delle vicende di Gioaz e Atalia, può avere esercitato un influsso decisivo la predilezione per questo soggetto dell'abate Conti che aveva realizzato in quegli anni la prima traduzione italiana dell'*Athalie* di Racine; fra l'altro - circostanza finora non posta nella dovuta evidenza - Conti rientrò in Italia proprio nel 1726 dopo un lungo soggiorno transalpino e l'anno successivo avrebbe fornito a Marcello i testi delle due famose cantate drammatiche *Cassandra* e *Timoteo*. Infine va tenuto presente che Francesco Gasparini, con cui Marcello aveva studiato negli anni giovanili, aveva posto in musica un'*Atalia* nel lontano 1692.

Helen Baker, nella sua approfondita dissertazione sugli oratori di Marcello, ha supposto che il compositore patrizio, mettendo in musica *Joaz*, fosse animato da un intento polemico nei confronti di Caldara. È accertato che le *Canzoni madrigalesche* op. IV (1717) di Marcello ebbero la funzione di contro-*exemplum* dimostrativo nei confronti di una precedente raccolta di *Duetti, terzetti e madrigali* (1705) di Antonio Lotti: potrebbe essere avvenuto qualcosa di simile anche con l'oratorio di Caldara? L'ipotesi è suggestiva, ma forse non tiene conto di un'importante premessa. Mentre Marcello ebbe sotto gli occhi un vecchio esemplare a stampa della raccolta di Lotti, oggetto di approfondita analisi nella *Lettera familiare di un Accademico filarmonico et arcade*, non è affatto sicuro che abbia potuto ricevere da Vienna una copia manoscritta della voluminosa partitura dell'oratorio di Caldara. Allo stato attuale delle conoscenze, tale eventualità è da ritenere estremamente improbabile, a meno che l'imperatore Carlo VI non avesse personalmente deciso di fare un dono musicale al compositore che nel 1725 gli aveva dedicato una serenata. Una lettera recentemente scoperta inviata da Benedetto Marcello al langravio Filippo d'Assia Darmstadt documenta uno scambio di partiture avvenuto tra i due uomini che forse potrebbe avvicinarsi al caso in questione,³⁴³ ma soltanto la fortunata scoperta di un analogo documento nei carteggi dei segretari o degli ambasciatori dell'imperatore Carlo VI potrebbe risolvere la questione. Rimane il fatto che i «sorprendenti» punti di contatto evidenziati da Helen Baker fra gli oratori *Joaz* di Caldara e Marcello meritano di essere prudentemente ridimensionati anche in considerazione di procedimenti compositivi universalmente diffusi,³⁴⁴ e in ogni caso essi

³⁴² Non convince il parere espresso in BAKER 1982 (pp. 209-211) e ripreso in SMITHER 1986 secondo cui l'aggiunta di Boldini sarebbe derivata da Racine: la replica finale di Joas nella *tragédie* non solo è molto breve (quattro versi in tutto), ma neppure accenna al giuramento del nuovo re.

³⁴³ Scriveva Marcello al langravio: «Oltre l'aggradimento generoso impartito da cotesta S.A. alle cantate da me umiliategli col mezzo del s.r. Giambatt(ist)a Carboni, ha voluto altresì con eccesso di gentilezza onorarmi del distinto dono della serenata del s.r. Hendel» (lettera di Benedetto Marcello al langravio Filippo D'Assia Darmstadt, Venezia, 27 luglio 1720); cfr. BORIN 2008. Borin identifica la «serenata del s.r. Handel» con la partitura di *Aci, Galatea e Polifemo*.

³⁴⁴ Tra i rari stilemi comuni riscontrabili nelle due partiture di Caldara e Marcello spicca l'assenza di un ritornello orchestrale e l'incipit vocale di una quinta discendente nell'aria di Azaria «Lo so: con periglio», ma questa soluzione potrebbe essere stata suggerita a entrambi i compositori dalla natura 'difettiva' del primo

cedono decisamente il passo alle ben più sostanziose divergenze tra le due partiture. In conclusione, è più naturale pensare che le conversazioni letterarie con l'abate Conti abbiano stimolato il compositore veneziano piuttosto che il desiderio di entrare in competizione con Caldara.

Se l'oratorio di Benedetto Marcello, per quanto sappiamo, non venne eseguito a Vienna, ebbe comunque l'onore di una ripresa un paio d'anni dopo la prima presentazione a Venezia del 1727. Si conserva infatti un libretto fiorentino del 1729, identico nel testo a quello veneziano, con riferimento a un'esecuzione nella «venerabile Compagnia di S. Jacopo detta del Nicchio».³⁴⁵ La lettera dedicatoria di Benedetto Coletti al marchese Bernardino Riccardi aggiunge qualche particolare interessante:

Il grazioso amabil genio ai sacri armonici componimenti che in V.S. Illustriss. coll'altre belle doti a meraviglia risiede, mi muove a presentarle quest'oratorio che col nome di JOAZ mi è capitato da Venezia per mezzo d'un mio amorevol congiunto. La poesia è parto della penna del non mai a bastanza lodato APOSTOLO ZENO, e la musica del nobile veneto MARCELLO, versatissimo dilettante di questa bell'arte. E siccome questi autori cotanto celebri hanno già acquistata anco appresso V.S. Illustriss. tutta la stima, così posso io compromettermi di riportare il di Lei gentilissimo gradimento per l'umile offerta che le fo di questa loro composizione [...].³⁴⁶

L'«amorevol congiunto» di Benedetto Coletti, responsabile dell'invio a Firenze della partitura, si può plausibilmente identificare nell'abate Agostino Coletti, organista nella chiesa dei SS. Apostoli di Venezia, da Marcello stesso incluso accanto allo Zeno fra gli esaminatori critici del poema della *Redenzione*.³⁴⁷ Un ampio resoconto dell'esecuzione dell'oratorio, avvenuta domenica 17 aprile 1729, si conserva all'Archivio di Stato di Firenze ed è stato pubblicato da John Walter Hill.³⁴⁸ Questa cronaca attesta fra l'altro la partecipazione di Francesco Maria Veracini in veste di primo violino.

L'oratorio *Joaz* è uno dei lavori più importanti e artisticamente compiuti di Benedetto Marcello. Giustamente Helen Baker lo ha considerato una pietra miliare nella complessa storia dei tentativi di riforma del teatro musicale settecentesco. Il dettagliato confronto che la studiosa ha condotto con l'oratorio di Caldara evidenzia nella partitura di Marcello uno straordinario impegno ai fini di un'adeguata valorizzazione musicale del testo drammatico nell'ottica del razionalismo arcadico.

Caldara e Marcello avevano in comune la predilezione per una scrittura strumentale in contrappunto imitativo che dagli anni '30 in poi sarebbe divenuta sempre più desueta nel melodramma del Settecento. Nel caso di Caldara, l'adozione di questo stile è determinata da almeno tre fattori: il genere grave dell'oratorio, il favore per lo stile severo dominante alla corte di Carlo VI (dove l'ammirato contrappuntista Johann Joseph Fux era attivo come maestro di cappella), infine una sincera inclinazione personale. Al di là dell'amore per il contrappunto, il patrizio Benedetto Marcello, senza dubbio favorito da una maggiore libertà rispetto ai compositori di professione sottoposti ai vincoli della committenza, si allontanò sensibilmente dalle convenzioni teatrali predominanti e con *Joaz* fu in grado di realizzare

verso dell'aria: un scenario inserito in un contesto di ottonari. Troppo poco, dunque, per avvalorare la tesi sostenuta in BAKER 1982 (pp. 200, 264-267) di una possibile relazione diretta fra i due oratori.

³⁴⁵ *Joaz. Oratorio per musica, dedicato all'illustriss. sig. march. Bernardino Riccardi, da cantarsi nella Vener. Compagnia di S. Jacopo, detta del Nicchio*, Firenze, Anton Maria Albizzini, 1729 (SL 14060, esemplare consultato: I-Mb).

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 3-4.

³⁴⁷ BIZZARINI 2006, p. 96.

³⁴⁸ HILL 1979, pp. 31-32 (Hill riporta la traduzione in inglese; per il testo originale si deve consultare la dissertazione inedita alle pp. 969-972); BAKER 1982, pp. 291-292.

almeno parzialmente ciò che numerosi letterati del tempo o della generazione successiva - dal Muratori allo stesso Zeno, dall'abate Conti all'Algarotti - in termini più o meno definiti andavano vagheggiando. È inoltre significativo che molte scelte di drammaturgia musicale adottate da Marcello in questo oratorio mostrino, come vedremo, maggiori punti di contatto con l'opera seria del tardo Settecento o perfino dell'Ottocento rispetto alla maggioranza dei melodrammi del primo Settecento.

Se dal confronto tra le due partiture emerge indubbiamente una maggior consonanza di Marcello con gli intenti riformatori dei letterati arcadi, non bisogna d'altra parte dimenticare che Caldara, per quello che i documenti permettono di immaginare, ebbe sicuramente meno tempo a disposizione per terminare il suo lavoro. Né può essere invocato a sostegno di una presunta indifferenza teorica di Caldara, come suggerisce Helen Baker, la sua abituale preferenza per il termine «oratorio», regolarmente attestato nei frontespizi delle sue partiture in luogo della denominazione più impegnativa «azione sacra»:³⁴⁹ si è già visto come nell'epistolario di Zeno i due termini fossero di fatto interscambiabili.

La studiosa americana ha richiamato l'attenzione sui differenti ruoli vocali nei due oratori. Gli interpreti del lavoro di Caldara - indicati, come spesso avveniva per le produzioni viennesi, solo nella partitura manoscritta (A-Wn Cod. 17129),³⁵⁰ non nel libretto a stampa - sono identificabili in Giovanni Battista Vergelli (Joaz, soprano castrato), Anna d'Ambreville Peroni (Athalia, contralto), Rosa d'Ambreville Borosini (Josabet, soprano), Gaetano Orsini (Jojada, alto castrato), Francesco Borosini (Azaria, tenore) e Christoph Praun (Mathan, basso).³⁵¹ Purtroppo il libretto veneziano del 1727 non riporta i nomi dei cantanti impegnati nell'oratorio di Marcello, ma scorrendo la partitura si nota che la distribuzione delle parti fu ispirata a ben diversi principi: Athalia era un soprano, Joaz un contralto, Josabet un soprano, Jojada un basso, Mathan un tenore e Azaria un basso.

Pur ammettendo che la scelta del cast vocale potesse dipendere da fattori del tutto indipendenti dalla volontà del maestro di cappella, la maggiore incongruenza drammatica riscontrabile in Caldara, - incongruenza, ben inteso, secondo l'ottica del razionalismo arcade - riguarda l'assegnazione della parte del sommo sacerdote Jojada a un contralto castrato. È indubitabile che Marcello condividesse quanto aveva scritto Ludovico Antonio Muratori nel trattato *Della perfetta poesia italiana*: «Nulla dico della sconvenevolezza delle voci, mentre le parti principali si vogliono rappresentate dai soprani, intantoché gli eroi della scena, invece d'avere una virile e gravissima voce, sconciamente compariscono parlanti con una mollissima e femminile».³⁵²

È probabile che nella prima esecuzione veneziana dell'oratorio di Marcello le parti acute riservate ai due personaggi principali, Athalia e Joaz, rispettivamente soprano e contralto fossero affidate a due interpreti femminili: forse vi prese parte la stessa moglie del compositore, Rosanna Scalfi, dotata di un'eccezionale ampiezza vocale, in grado di passare dal registro di tenore a quello del soprano spinto. In più luoghi è attestata l'idiosincrasia di Marcello per il canto dei castrati.³⁵³ Nondimeno, nella ripresa fiorentina del '29,

³⁴⁹ Cfr. BAKER 1982, p. 199: «Although Zeno agonized over an appropriate designation for what he considered his "reformed" oratorio librettos, finally settling on "azione sacra", such semantic niceties evidently were of no concern to Caldara. He persisted in favoring "oratorio" on the title pages of his autograph scores setting Zeno's librettos, particularly after the poet's retirement from Vienna».

³⁵⁰ Per le fonti dell'oratorio *Joaz* di Caldara si rimanda alla dettagliata scheda in KIRKENDALE 1966, p. 131.

³⁵¹ BAKER 1982, p. 212.

³⁵² Citato in BAKER 1982, p. 213.

³⁵³ Come già evidenziato in BAKER 1982, p. 214, oltre al *Teatro alla moda*, si possono ricordare i due madrigali satirici *No che lassù ne' cori* e *Sì che laggiù nell'Erebo*, i cui testi poetici, certamente dello stesso Marcello, sono trascritti in MARCELLO 2003, pp. 461-462.

evidentemente realizzata senza la supervisione del compositore, s'impiegarono evirati cantori a conferma di una prassi inestirpabile nell'Italia del tempo.

Nella scelta di un soprano castrato per Joaz e di un contralto femminile per Atalia, Caldara si rifece alla diffusa convenzione teatrale secondo cui l'acutezza della voce era direttamente proporzionale alla giovinezza del personaggio. Marcello invece si comportò diversamente, antepoendo il criterio del sesso a quello dell'età. Joaz canta con voce di contralto perché maschio? È senz'altro possibile, ma occorre tenere presente che nei salmi dell'*Estro poetico-armonico* la voce di alto assume spesso un ruolo spiritualmente più elevato rispetto a quella di soprano: per esempio a un alto solo accompagnato da due «violette» concertanti (corrispettivo del medesimo registro nella famiglia degli strumenti ad arco da braccio) viene affidato il Salmo XXI, nel quale - come annotano Benedetto Marcello e Girolamo Ascanio Giustiniani - «Davidde in mezzo alle sue miserie ed alle sue afflizioni profeticamente e maravigliosamente descrive la morte, la sepoltura, la risurrezione di Gesù Cristo in figura di lui, la vocazione de' gentili e lo stabilimento della Chiesa».³⁵⁴ Se Davide, figura del Cristo, canta con voce di contralto, è del tutto congruente che anche il fanciullo Joaz, discendente di Davide e antenato del Cristo, sia caratterizzato in modo analogo.

Allo stesso modo, nella musica spirituale di Marcello, la voce del basso è spesso legata all'idea della maestà e della giustizia: si spiega così la scelta di questo registro per entrambi i sacerdoti dediti al culto del vero Dio, Jojada e Azaria, a prescindere dal loro rispettivo grado gerarchico che invece sembra aver tenuto presente Caldara differenziando vocalmente i due ruoli. Infine, l'*exemplum* negativo di Mathan, sacerdote apostata e consigliere fraudolento, trova espressione nella voce 'falsa' - simbolicamente parlando - del tenore, là dove Caldara aveva optato per un nobile basso.

Anche il ruolo dell'orchestra nelle due partiture è assai diverso. Dal punto di vista dell'organico gli strumenti prescritti da Caldara, forse per compiacere i virtuosi della cappella imperiale, garantiscono una maggiore varietà: la 'cavatina' di Josabet «Dio che mentir non puoi» prevede il raro *scialmò* (corrispondente al salmoè vivaldiano, precursore del clarinetto) e l'aria di Jojada «Così a fiume cui rigido ghiaccio» un trombone con fagotto, mentre la seconda e terza aria di Atalia danno spazio a violini e violoncelli concertanti.³⁵⁵ In Marcello suona un'orchestra di soli archi e basso continuo, e se si eccettua l'assolo violinistico nell'*Adagio* della sinfonia, le prime parti strumentali non hanno modo di brillare. Forse una siffatta austerità rientrava negli intendimenti di una riforma musicale tesa a ridurre quelli che un secolo e mezzo più tardi Wagner, riferendosi alla lussureggiante orchestrazione di Meyerbeer, avrebbe definito «effetti senza causa».

Ma non per questo l'orchestra di Marcello ha un ruolo secondario nell'economia del dramma; tutt'altro. Mentre Caldara fa ancora ricorso, per il personaggio di Mathan, ad un'obsoleta aria con accompagnamento di solo basso continuo, in Marcello gli strumenti partecipano a tutti i pezzi chiusi. Mentre Caldara predilige assai spesso l'accompagnamento del *bassetto* in cui le viole assumono temporaneamente il ruolo del continuo,³⁵⁶ Marcello è assai più parco nell'impiego di questo stilema. Mentre Caldara usa gli archi come raddoppio delle parti vocali nei cori, Marcello introduce linee strumentali concertanti.

³⁵⁴ *Estro poetico-armonico*, Venezia, Lovisa, 1724, vol. IV, pp. 11.

³⁵⁵ In particolare, l'aria di Atalia «Men si tema il velen d'angue premuto» (3/8, Allegro, Fa maggiore) è introdotta da un lungo ritornello orchestrale di 35 misure in cui la parte del violino primo porta la didascalia «violino solo concertante» e quella del violino secondo «concerto grosso». In questa scrittura sono molto frequenti i contrasti tra «soli» e «tutti». Si notino anche, nella parte vocale, le estese e brillanti colorature sulla parola chiave «furor».

³⁵⁶ Si veda, per esempio, la prima aria di Atalia, «Sta languendo de' fior la regina», in cui la voce è costantemente accompagnata dal bassetto.

La stessa scrittura corale si carica di responsabilità ben maggiori nell'oratorio di Marcello. I cori di Leviti che concludono le due parti dell'azione sacra, da annoverare fra le pagine più grandiose composte dal patrizio veneziano, si allontanano dalla prassi corrente dell'opera e degli oratori italiani, probabilmente seguita anche da Caldara, che prevedeva una riunione polifonica dei cantanti solisti. Nei cori del *Joaz*, come nei salmi dell'*Estro poetico-armonico*, Marcello distingue fra *tutti* e *sol*, presupponendo che il gruppo dei tutti sia sufficientemente numeroso, non certo limitato alle sole parti reali.

Ma l'intento riformatore di Marcello, assieme a una palese convergenza d'intenti con Apostolo Zeno, si riscontra soprattutto nell'impiego insolitamente cospicuo del recitativo accompagnato. In un'ottica drammaturgica convenzionale, un personaggio come quello di Mathan potrebbe tranquillamente rientrare fra i comprimari, e non per caso Caldara gli affiderà un'aria senza strumenti. Si è invece dimostrato al capitolo precedente che Zeno, più ancora di Racine, dà grande risalto a questo ruolo moralmente deplorabile. Per questo motivo, in apertura di oratorio e nel lungo monologo della seconda parte, Marcello gli concede l'onore di due recitativi accompagnati, riducendo così il divario della sua statura drammatica rispetto ai personaggi principali Athalia e Joaz.

E proprio ai due protagonisti Marcello affida alcune delle sue pagine più ispirate. Athalia canta tre recitativi accompagnati e quattro arie. Tutti i recitativi accompagnati della sua parte possiedono un'eccezionale forza drammatica. I versi del libretto selezionati per questo trattamento musicale sono invariabilmente derivati, quasi parola per parola, dalla tragedia di Racine: è il caso di «Sì: mi è gloria un furor» («Oui, ma juste fureur», II 7) nella prima parte, «Ahi! dove sono? O misera regina» («Où suis-je? [...] ô reine infortunée!», V 5) e «Venga quel giorno che indocile e rubello a la tua legge» («Je me flatte, j'espère qu'indocile à ton joug, fatigué de ta loi», V 6) nella seconda. Solo l'ultimo dei tre recitativi confluisce direttamente in un'aria, che è poi quella conclusiva intonata dalla regina sconfitta. Le passioni rispettivamente del furore, dello smarrimento e del desiderio di vendetta non avrebbero potuto trovare un'espressione musicale più efficace.

Sofferamoci brevemente sul secondo recitativo accompagnato di Athalia che per brevi tratti coinvolge anche Jojada. Esso fa seguito alla coppia di versi ottonari, già discussa al capitolo precedente:

CORO DI LEVITI

Viva il re, viva Joaz.

ATHALIA

Tradimento, tradimento.

Ahi! dove sono? O misera regina.
Stanmi per ogni lato armi e nemici.

Sfugge a Caldara la sottigliezza metrica di Apostolo Zeno. Il vicemaestro di cappella di Carlo VI tratta l'acclamazione corale dei Leviti in modo tradizionale e parentetico, come un intervento della *turba*, e prosegue poi in stile di recitativo semplice con le parole di Athalia. Ma a rigore, l'esclamazione «Tradimento, tradimento» (ottonario piano) appartiene all'insero lirico avviato dal coro e anche la disposizione tipografica del libretto originale conferma questa chiave di lettura. Al contrario, Marcello valorizza appieno l'intuizione del drammaturgo: la gioia della folla e la rabbiosa sorpresa del tiranno convivono nello stesso

numero musicale che poi sfocia, senza soluzione di continuità, nel recitativo accompagnato della regina, la cui tensione cromatica esprime il suo smarrimento e la sua disperazione.³⁵⁷

Delle quattro arie di Atalia le più memorabili sono senza dubbio quelle di sortita e di commiato. Nella prima aria, che precede immediatamente il racconto del sogno tormentoso della regina, i versi decasillabi di Zeno sono scritti di sana pianta, senza debiti raciniani, con riferimento al *topos* della rosa che appassisce:

ATHALIA

Sta languendo dei fior la regina
non già offesa da siepe o da spina
che d'intorno corona le fa.

Ma freschezza e beltà da lei fugge,
e la tarla, la rode, la strugge
un reo verme che in seno le sta. (*Da capo*)

L'intonazione di Marcello è in La maggiore (C, Allegro), ma con frequenti echi di frase alla tonalità parallela minore; il carattere languente dell'aria è già definito nel ritornello introduttivo per mezzo di una progressione cromatica e di insistenti sincopazioni. (Appendice E, n. 12)

Caldara, fin dal ritornello introduttivo, ne offre un'interpretazione completamente diversa (3/4, Andante, Sol minore; Appendice E, n. 11): più che il concetto di un imminente declino, il musicista valorizza l'idea della regalità, suggerita da un tempo di minuetto assai dignitoso e grave (misure 1-4), in cui anche le pause hanno un rilievo teatrale, con insistenti iterazioni melodiche alla relativa maggiore (misure 5-8) concluse da un'incalzante progressione ascendente (misure 9-16). In questo caso è difficile stabilire quale dei due compositori abbia dipinto con maggior proprietà il testo poetico: entrambe le pagine, seppur diverse, sono eccellenti.

L'ultima aria di Atalia, preceduta dall'arioso-accompagnato «Venga quel giorno» culminante nella maledizione scagliata contro Joaz, è anch'essa scritta *ex novo* da Zeno, senza dubbio per soddisfare esigenze di ordine più musicale che drammatico:

ATHALIA

In que' ferri e più in quei volti
leggo già l'iniquità
de la perfida mia sorte.

Morirò: ma almen col tormi
a un oggetto sì crudele
qualche bene avrà la morte. (*Da capo*)

Marcello differenzia in modo nettissimo le due strofe isometriche. Mentre la prima parte è un Largo in La minore, in tempo a cappella, ampio e sviluppato, dalla melodia costantemente sinuosa e cromatica, la sezione B è un fulmineo Presto in Do maggiore, in tempo ordinario, basato su idee musicali del tutto nuove, che ben esprimono la folle gioia di un desiderio di morte (Zeno e Racine, come ha notato Jacques Joly, lasciano nel testo una

³⁵⁷ I due corrispondenti passi musicali di Caldara e Zeno sono parzialmente trascritti in BAKER 1982, pp. 279-280.

certa ambiguità, non specificando se la regina verrà giustiziata oppure se, conformemente al suo carattere fiero, si toglierà lei stessa la vita).³⁵⁸ Anche Caldara aveva scelto un tempo allegro per la sezione B, ma il suo impiego della tonalità di La minore per accompagnare l'idea della morte risulta più generico sul piano psicologico. Il ritornello iniziale in Do maggiore, con un andamento molto pomposo in ritmo puntato, innervato da una scrittura in contrappunto (notevole, fra l'altro, a battuta 7 l'entrata del basso continuo in imitazione all'ottava della parte vocale), si addice ancora una volta all'indomabile maestà di Atalia, ma ben poco lascia presagire del turbamento per la sua ineluttabile sconfitta. In altri termini, Caldara evita qui in ogni modo di avventurarsi nello stile patetico.

Nell'oratorio di Marcello, come s'è già anticipato, il ruolo-titolo Joaz canta tre arie (una in meno della regina) nel corso delle quali si riscontra un'evoluzione straordinaria dall'innocenza infantile alla tremenda responsabilità della condizione reale. La seconda aria di Joaz, nei versi di Zeno come nell'intonazione di Marcello (una cullante siciliana in 12/8 dalle frequenti ripetizioni melodiche, con ripiegamento al modo minore nella più cupa sezione B) evoca immediatamente la semplice atmosfera pastorale propria di una cantata da camera:

JOAZ

Si perde in bosco la pecorella
se al noto ovile non la rappella
l'amica voce del suo pastor.

Là in van raminga poi grida e geme;
balza or l'arresta; di lupo or teme;
e quanto vede, le accresce orror. (*Da capo*)

Richiami naturalistici erano altresì presenti nell'aria di sortita della prima parte, «Agli augelli in alto nido» con prevedibile dispiegamento di trilli nelle figurazioni dei violini. Solo nell'ultimo grande monologo il bambino Joaz, divinamente ispirato, passa dal *genus humile* al *genus sublime*: gliene offrono l'occasione il solenne giuramento e l'aria che segue su versi di Giovanni Boldini. Qui Marcello scrive una delle sue pagine più belle e profonde. «Raggio di luce scenda» (Largo, 3/4) è una grande aria-preghiera, e forse per questo motivo si dipana nella tonalità di Re minore, la stessa precedentemente impiegata nella devota cavatina di Josabet «Dio che mentir non puoi» (Largo, tempo ordinario), anch'essa riconducibile allo stile grave e patetico. Sul destino di Joaz incoronato incombe la tentazione del male; tanto più agognata e sofferta risulta quindi l'attesa del divino raggio di luce, musicalmente simboleggiato dalla fugace apparizione del ritornello transitorio in tonalità maggiore alle battute 31 e seguenti (Appendice E, n. 13). Alla seriosità musicale dell'ultima aria si contrappone la gioia sfrenata, volutamente enfatica, del conclusivo Coro de' Leviti celebrante con una fuga su tre soggetti la gloria d'un re fedele alla divina legge, quasi a esorcizzare la perenne insidia del peccato e del vizio. E con questo l'interpretazione musicale di Marcello si approssima maggiormente al teatro edificante di Zeno che non all'ambigua e sfingea *tragédie* di Racine.

³⁵⁸ JOLY 1991, pp. 67-68.

PARTE TERZA. TRA VIZI E VIRTU', TRA SACRO E PROFANO

III.1 Griselda e Atalia, due eroine a confronto

Griselda e Atalia sono entrambe donne, mogli, madri, regine, ma con quali differenze! Griselda proviene da umilissime origini; prima di sposare Gualtiero non era altro che una semplice pastorella, figlia di povera gente. Atalia, invece, era nata da Acab, empio re d'Israele, e da Gezabele, non meno empia consorte. Anche il suo avo Omri era stato re d'Israele e aveva compiuto il male nel cospetto del Signore.³⁵⁹ Narrano i misfatti di Acab e Gezabele i due Libri dei Re, in particolare I Re 16-22 e II Re 9. La presentazione di Acab, re d'Israele (874-852 a. C.) non lascia adito a dubbi: «Egli fece il male agli occhi del Signore e fu peggiore di tutti coloro che vissero prima di lui; non gli bastò seguire la scellerata condotta di Geroboamo, figlio di Nabat, ma prese pure per moglie Gezabele, figlia di Etbaal, re dei Sidonii, e si mise a servire Baal e ad adorarlo».³⁶⁰ Secondo la storia sacra il Signore ordinò al profeta Elia di presentarsi da Acab. Nel frattempo Gezabele aveva dato ordine di sterminare i profeti del Signore, ma Elia, col favore divino, sgozzò tutti i quattrocentocinquanta profeti di Baal.³⁶¹ Gezabele minacciò allora una terribile vendetta, ma il Signore stabilì una misera fine per la coppia reale e la sua discendenza.³⁶² Acab venne ferito a morte da una freccia durante una battaglia contro gli Aramei;³⁶³ Gezabele fu gettata da una finestra, il suo sangue schizzò sui muri e i cani ne divorarono le carni;³⁶⁴ infine i loro settanta figli maschi vennero trucidati e decapitati; gli stessi grandi della corte, insieme con i tutti i sacerdoti, furono uccisi per mano di Jeu, nuovo re d'Israele.³⁶⁵ Dalla discendenza di Acab si salvò la figlia Atalia, la quale divenne moglie di Joram, re di Giuda, figlio di Giosafat (da non confondersi con l'omonimo e contemporaneo Joram, re d'Israele, figlio di Acab, ucciso da Jeu prima che fosse compiuta la strage dei settanta figli maschi). Istigato da Atalia, anche Joram, re di Giuda, seguì il culto di Baal. Gli successe Ocozia (da non confondersi con un precedente Ocozia, re d'Israele, altro figlio di Acab), ma dopo un solo anno di regno venne ucciso anch'egli da Jeu.³⁶⁶ A questo punto Atalia, madre del defunto Ocozia, usurpò il trono di Giuda e decise di sterminare l'intera stirpe reale, incluso Joaz, figlio di Ocozia, legittimo erede al trono.³⁶⁷

Il complesso antefatto biblico rivela che Atalia, a differenza di Griselda, rimase vedova e che suo figlio morì ucciso. È dunque una tragica solitudine quella che circonda la regina di Giuda. D'altra parte, anche Griselda, nello svolgimento del dramma, appare in più d'un'occasione sola contro tutti. Griselda non è vedova, ma è stata ripudiata da Gualtiero, e questa condizione si avvicina sensibilmente a una sorta di vedovanza spirituale. Anche Griselda conosce il dolore per la perdita - sia pur solo simulata - della prima figlia (Costanza) e vede minacciato di morte l'ultimogenito (Everardo). Abbandonata da Gualtiero, Griselda non sa in chi trovare conforto. Il padre Giannucolo, introdotto solo di sfuggita in Boccaccio e con maggiore spazio nella tragedia del Maggi, non ha diritto di cittadinanza nel

³⁵⁹ I Re 16, 23-28.

³⁶⁰ I Re 16, 30-31.

³⁶¹ I Re 18, 1-40.

³⁶² I Re 19-21.

³⁶³ I Re 22, 29-39.

³⁶⁴ II Re 9, 30-36.

³⁶⁵ II Re 10, 1-11.

³⁶⁶ II Re 8, 16-29 e 9, 1-29.

³⁶⁷ II Re 11, 1.

dramma di Zeno che in tal modo contribuisce ad accentuare l'angosciosa solitudine della protagonista. Ottone si presenta agli occhi di Griselda come un nemico, il servo Elpino è un «crudo esecutor di rio comando», lo stesso Corrado appare più volte come un complice dei malvagi. A Griselda non rimane che l'unica precaria consolazione del figlioletto Everardo «che non parla». Per contro Atalia trova un appoggio, almeno relativamente alla difesa del potere, nell'apostata Matan, sacerdote di Baal, che da buon cortigiano - non si sa fino a che punto leale - asseconda ogni disegno, anche il più perverso, della regina, e in qualche caso ne è pure il diretto ispiratore.

Più complesso il rapporto tra Griselda e Costanza. L'improvvisa reciproca tenerezza nel primo incontro fra madre e figlia non riconosciute, quel vago istintivo presagio di agnizione, ha qualche punto di contatto con la scena dell'interrogatorio fra Atalia e Joaz. In linea di principio, Atalia e Joaz sono antagonisti: religione e politica, indissolubilmente legate tra loro nell'azione sacra, collocano i due personaggi su fronti opposti e inconciliabili. Ma Atalia e Joaz sono anche consanguinei, essendo Joaz il figlio del figlio di Atalia. Quando la regina usurpatrice scorge il bambino nel tempio, non può ancora sospettare che si tratti del nipote scampato alla strage degli'innocenti da lei stessa ordita; eppure scatta nel suo inconscio un'insolita tenerezza, lo stesso presagio di agnizione che pervade Griselda nella scena della rustica capanna. È naturale che la pur fredda e disumana Atalia, ormai condannata all'opprimente solitudine del potere, priva del marito, del figlio e dei nipoti che ha fatto personalmente svenare, provi un moto d'affetto nei confronti dell'intelligentissimo fanciullo Joaz che poi è sangue del suo stesso sangue. In un'azione sacra del tutto priva di scene amorose galanti, gli unici teneri affetti superstiti riguardano i sentimenti filiali delle due donne: Atalia e Giosabet. Esattamente come due rivali in amore, la regina usurpatrice e la moglie del sommo pontefice, si contendono il bimbo Joaz. Ma Atalia non ha speranze, al pari di un corteggiatore invadente e sgradito come Ottone. Non per caso, la regina di Giuda si comporta come il cavaliere siciliano quando evoca le sue immense ricchezze per convincere e sedurre il suo riluttante «oggetto del desiderio». Dal punto di vista drammaturgico la coppia parentale Atalia-Joaz risulta altrettanto insostenibile della coppia amorosa Ottone-Griselda. Ecco allora un'importante differenza tra il dramma per musica e l'azione sacra: mentre la non riconosciuta figlia Costanza, che poi si scoprirà - apparentemente - rivale in amore di Griselda, ricambia fin da subito l'affetto per la sua vera madre, al contrario Joaz prova un'esplicita repulsione e diffidenza per colei che è la sua vera avola. Il fato avverso risparmia meno la regina di Giuda che la consorte di Gualtiero.

Se Atalia e Griselda, nelle avversità che le opprimono, sono due donne sole, entrambe, sia pur in modi completamente diversi, sono anche vittime. Griselda è vittima innocente di prove disumane che assumono perfino l'aspetto di una sadica persecuzione. Atalia non può certo dirsi innocente: il suo «enorme peccato», nell'ottica della storia sacra, prende la duplice forma dell'empia idolatria e di un orribile massacro perpetrato contro i suoi stessi nipoti. Ciò non toglie che in un'ottica drammatica, come ha rilevato Jacques Joly, essa sia vittima di un inflessibile «fato» religioso, non meno implacabile di quello del mondo greco-romano.³⁶⁸ Come figlia degli empì Acab e Gezabele, e soprattutto come spettatrice della strage che Jeu ha compiuto sui suoi fratelli e su suo figlio Ocozia, la regina usurpatrice non sembra avere altra scelta che la strada di una terribile vendetta; è suo malgrado stritolata dagli irrefrenabili ingranaggi di una guerra di religione. L'unica via d'uscita per lei, vittima colpevole, non può che essere una morte cruenta in guerra, lo stesso destino riservato al consigliere Matan. Al contrario Griselda, vittima innocente, dopo aver superato le prove più ardue, raggiunge alla fine il completo appagamento delle sue speranze. Al vizio punito col sangue in Atalia si contrappone la virtù premiata in Griselda, al finale cruento in *Joaz*, nonostante la legittima

³⁶⁸ JOLY 1991, p. 65.

intronizzazione del fanciullo, fa riscontro il perfetto lieto fine in *Griselda*, tanto che perfino il vizioso Ottone verrà fatto oggetto di magnanima clemenza da parte di Gualtiero.

Nella *Griselda* di Zeno c'è una sorta di commistione stilistica, di alternanza fra *genus humile* e *genus sublime*. Più che un dramma eroico, si ha quasi la prefigurazione di un dramma di mezzo carattere, cosa di cui il poeta veneziano era certamente consapevole, dato che nella premessa aveva espressamente dichiarato di «conformare all'argomento lo stile, maneggiando passioni tenere e serbando negli attori caratteri di mezzana virtù», col risultato fra l'altro di un'opera intimista, priva di ostentazioni scenografiche. È la stessa protagonista a suggerire tale soluzione mescolata: dopo tutto Griselda è regina e pastorella, i ribaltamenti della sorte le impongono di fare la spola tra una reggia e una rustica capanna. La sua condotta è virtuosa ed esemplare, ma le sue origini sono umili e questo determina, anche nelle possibili interpretazioni musicali, una sorprendente oscillazione fra *genera elocutionis*. Le prove da lei subite sono tremende, ma le fanno corona «passioni tenere», ed ecco il convenzionale amore galante fra Costanza e Roberto, ed ecco pure il clemente perdono concesso da Gualtiero a Ottone.

Nel *Joaz* non c'è spazio per tutto questo: scompare l'amore galante, scompare il perdono, scompare la «mezzana virtù», scompare l'idea stessa di una possibile conciliazione tra le parti. Rimangono le rivalità politico-religiose, il furore dei rispettivi contendenti, le loro sanguinose vendette. Atalia, per quanto scellerata, è donna di sangue reale; ne consegue che l'azione sacra si presenta a tutti gli effetti come un dramma eroico, non un dramma di mezzo carattere. Il tema del potere è dominante nella coppia antagonistica di Atalia e Gioiada. A proposito della *tragédie* di Racine, Manuel Couvreur ha osservato che il Re Sole avrebbe potuto identificarsi sia in Athalie, in quanto regina pacificatrice, sia nel pio Joad, in quanto protettore dei valori della fede.³⁶⁹ In entrambi i casi, si tratta di figure ambigue: Atalia è colpevole eppure commovente, Joad è pio eppure fanatico. Un'ambiguità che condividono - se passiamo alla leggenda di Griselda - con l'incomprensibile figura di Gualtiero: sovrano pazzo e magnanimo, marito sadico e innamorato.

Perché commuove Atalia? Perché - sostiene Jacques Joly - le fa difetto la grazia; essa è vittima dei peccati degli antenati, esprime la concezione giansenista del peccato ereditario.³⁷⁰ Rendere sangue per sangue è ciò che ha voluto e dovuto fare Atalia, ed è quello che puntualmente subirà a sua volta da parte di Gioiada. Lo stesso Gioaz, opponendosi all'avola Atalia, non si comporta forse in modo simile al matricida Oreste?

La figura del sommo sacerdote, come s'è già in precedenza ricordato, non doveva essere particolarmente congeniale a Voltaire che vi scorgeva una pericolosa espressione di fanatismo. Ma a tal proposito è utile riportare alcune osservazioni fatte dall'abate Antonio Conti nella sua interessante ed acuta dissertazione sulla tragedia di Racine. Secondo Conti, Joad è il vero motore dell'azione drammatica, così come Achille era il vero motore dell'*Iliade*:

Chi conduce dal principio fino al fine l'azione è Joadde, ed al zelo di lui, che è una spezie di sdegno sacro, deve ascriversi l'azione dell'*Atalia*, in quella guisa che l'azione dell'*Iliade* s'ascrive allo sdegno d'Achille. L'uno e l'altro sdegno è del pari inesorabile ed ha per oggetto la vendetta, ma l'impulso, o il motivo della vendetta d'Achille è prima l'ambizione, e poscia una tenerezza che si cangia in furore, all'incontro il motivo o l'impulso della vendetta di Joadde è l'onore della religione tradita colla morte de' principi, a' quali s'aveva il trono usurpato. Non s'accheta Achille sin che non uccide Ettore che gli avea ucciso l'amico, e non s'accheta Joadde fino che non sia morta Atalia la quale vivendo potea turbare il regno restituito al legittimo erede. Uno dunque essendo l'impulso; uno il fine o l'oggetto

³⁶⁹ COUVREUR 1992, p. 22.

³⁷⁰ JOLY 1991, p. 65.

dell'azione di Joadde, l'azione è una, ed è una di uno, se Joadde è il solo che la prepara, la comincia, la prosegue, e la termina.³⁷¹

I personaggi del dramma *Griselda*, come quelli dell'azione sacra *Joaz*, oscillano spesso fra attualità e inattualità. L'esempio supremo di *Griselda*, così come il sentimento dell'onore di Gioiada, rischiano oggi di apparire eccessivi, dunque meno efficaci di un tempo, almeno per la sensibilità degli spettatori nostri contemporanei. Ma potrebbe valere anche la considerazione contraria, soprattutto per *Joaz*, tanto che il tema della guerra di religione che fa da sfondo alla *tragédie* di Racine ha fatto recentemente dichiarare al regista Frédéric Dussenne che questa *pièce* potrebbe a buon diritto essere ambientata non solo nell'antica Gerusalemme, ma nelle odierne città di Beirut o Baghdad.³⁷²

Le musiche esaminate nei capitoli precedenti hanno ricevuto ai nostri giorni un'attenzione ben diversa da quanto lascerebbero supporre le considerazioni or ora esposte. Secondo le logiche di marketing seguite dalle case discografiche, il grado di popolarità di un compositore, oltre ben inteso al prestigio di determinati interpreti, prevale nettamente sul grado di attualità o inattualità di un soggetto drammatico. Non stupisce quindi se i maggiori successi discografici siano arrisi alla *Griselda* di Vivaldi, a sua volta seguita dalla *Griselda* di Alessandro Scarlatti; al contrario, non è per ora disponibile alcuna incisione del *Joaz* musicato da Caldara e da Marcello, anche se il valore storico e artistico di queste composizioni è di gran lunga superiore a quello di certe conclamate 'riscoperte' di opere e oratori selezionati unicamente in base a mode e opportunismi di natura extra-musicale.

Il confronto tra le partiture facenti capo ai due titoli, *Griselda* da un lato e *Joaz* dall'altro, evidenzia aspetti interessanti soprattutto per ciò che riguarda le rispettive protagoniste femminili. Dal punto di vista strettamente musicale, la comparazione di singoli numeri musicali - siano essi arie, recitativi semplici o accompagnati - non mostra, di solito, differenze di rilievo fra il genere *dramma per musica* e il genere *oratorio*,³⁷³ con l'unica significativa eccezione delle arie della *Griselda* vivaldiana scritte appositamente per Anna Girò. Tranne la patetica «Ho il cor già lacerato», questi brani, come s'è accennato, tendono infatti allo stile tipico delle ariette degli intermezzi comici e come tali risulterebbero del tutto fuori luogo nel contesto serio di un oratorio. In questo modo Vivaldi azzera completamente le virtualità di opera-oratorio insite nel testo di Zeno e derivanti dall'interpretazione anagogico-spirituale del Petrarca. Ma la scelta del Prete Rosso, da un certo punto di vista, non è né provocatoria né impropria. Se *Griselda* non era, quanto alle origini, un personaggio di rango nobile, allora si giustifica il fatto che potesse cantare nello stile semplice delle pastorelle (Alessandro Scarlatti) o in quello delle servette sveglie e intelligenti alla Despina (Vivaldi). Secondo questa chiave di lettura, la *Griselda* di Vivaldi, pur con le sue scene da teatro tragico - come nel recitativo accompagnato del secondo atto durante il confronto con Ottone - si presenta come il titolo superstite del Prete Rosso che più s'avvicina alla sfera del teatro comico.

Se invece vogliamo cercare nella tradizione delle *Griselde* una partitura prossima al genere dell'opera-oratorio, allora dovremo probabilmente segnalare quella musicata da Antonio Maria Bononcini nel 1718, caratterizzata nel contempo da una florida vocalità e da una scrittura in contrappunto imitativo. Un solo recitativo accompagnato appare in tutta la partitura, quello dell'ultima scena riferito alle eroiche parole della 'santa' *Griselda*, pronta a subire il martirio pur di non sposare Ottone:

³⁷¹ CONTI 1739, I p. CXLIV.

³⁷² COUVREUR 1992, p. 196.

³⁷³ Come esempio di contiguità stilistica si confrontino l'aria di sortita di *Griselda* nell'opera di Conti (1725) e l'aria di sortita di Atalia nel *Joaz* di Caldara (1726).

GRISELDA

Morte, morte, o signor. Servi, custodi,
aguzzate ne' ferri,
spremete ne' veleni,
ne' tormenti inasprite
la morte mia. La gloria
chi avrà di voi del primo colpo? Ah sposo,
a la tua mano il chiedo, (*s'inginocchia.*)
e prostrata lo chiedo. (*Gualtiero non la osserva.*)

Si ha qui il maggior punto di contatto, a livello di espressione teatrale degli affetti, tra la virtuosa Griselda e l'empia Atalia che nella sua ultima aria, per motivi del tutto diversi, s'incammina fatalmente verso la morte. Riassumiamo nella seguente tavola sinottica gli elementi che caratterizzano le due eroine:

Griselda

umili origini
genitori innocenti
padre vivente
legittima moglie di un sovrano
innocente
sofferente
ripudiata
una figlia creduta morta
sola con un figlioletto
ingiuste sofferenze
forza nelle avversità
impassibilità
agnizione inconscia della figlia
umile
'santa'
lieto fine

Atalia

figlia di re
genitori empì
genitori assassinati
regina usurpatrice
colpevole di strage
sofferente
vedova
figlio assassinato, nipoti massacrati da lei stessa
sola con un cattivo consigliere
giusti tormenti
forza declinante nelle avversità
furore vendicativo
agnizione inconscia del nipote
superba
empia
morte

Ma se la *Griselda* di Zeno tende all'opera-oratorio, sviluppando il motivo della pazienza in odor di santità, allo stesso modo l'azione sacra *Joaz* tende all'oratorio-opera, trattando i temi del potere più spregiudicato e della vendetta. Così la partitura del *Joaz* di Benedetto Marcello, con la forza dei suoi straordinari recitativi accompagnati, entra prepotentemente nella storia del melodramma e se un regista dei nostri giorni rappresentasse l'oratorio in forma scenica, probabilmente farebbe torto alle consuetudini del genere 'azione sacra' al tempo di Zeno, ma certamente non tradirebbe la forza rappresentativa insita nella musica di Marcello.

III.2 Nuove fonti per una rilettura del teatro musicale di Zeno

L'epistolario inedito di Apostolo Zeno

La storia delle antiche raccolte di lettere, cimeli e documenti zeniani è stata recentemente ricostruita grazie a uno studio dell'epistolario superstite tra Marco Forcellini e suo fratello Egidio, erudito sacerdote del seminario di Padova, autore del fortunato *Lexicon totius latinitatis*.³⁷⁴ Da una lettera di Egidio a Marco Forcellini (26 aprile 1741) apprendiamo che quest'ultimo, all'epoca trentenne, era divenuto da qualche tempo un ospite abituale dello Zeno:³⁷⁵ non gli era stato difficile conquistare la fiducia del venerando poeta e ottenere l'incarico di inventariare i volumi della sua immensa biblioteca. Lo stesso Marco Forcellini, dopo la morte del drammaturgo avvenuta nel 1750, si preoccupò di raccogliere e selezionare i carteggi con importanti personaggi e letterati del suo tempo: nacque così la prima edizione dell'epistolario zeniano, uscita dallo stampatore Pietro Valvasense nel 1752, contenente 924 lettere ordinate in tre tomi.³⁷⁶ Tutto questo materiale, assieme a vari appunti e un diario di memorie, doveva servire al Forcellini per stendere una prima organica biografia sul poeta, rimasta però allo stadio di progetto.

Poiché la prima edizione dell'epistolario includeva solo una parte relativamente modesta dei carteggi zeniani, si giunse nel 1785 a una seconda, più ambiziosa, impresa editoriale, in cui il numero dei volumi passò da tre a sei e le lettere da 924 a 1303. Stampata da Francesco Sansoni, la nuova edizione venne curata dall'abate Iacopo Morelli sempre col prezioso ausilio di Marco Forcellini. Neppure questa monumentale raccolta, in ogni caso, poteva dirsi esauriente: rimasero infatti escluse 1341 lettere di cui il Forcellini aveva ottenuto le copie da diversi uomini di cultura dopo la scomparsa del poeta.³⁷⁷

Tale *corpus* di lettere inedite, assieme ad altri documenti zeniani tra cui il testamento, passò dopo la morte del Forcellini (1793) nelle mani del conte Giulio Bernardino Tomitano di Oderzo. Questi nel 1808 terminò il lungo lavoro di trascrizione in un voluminoso codice intitolato *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo, raccolte e trascritte da Giulio Bernardino Tomitano opitergino, membro del collegio elettorale dei dotti. Oderzo MDCCCVIII*.³⁷⁸ L'imponente raccolta non venne mai data alle stampe, ma vi poté attingere largamente Francesco Negri per la sua biografia sul poeta veneziano finalmente pubblicata nel 1816.³⁷⁹

Come informa una nota manoscritta conservata al Museo Correr di Venezia, l'intera biblioteca del conte Tomitano fu acquistata da un libraio londinese negli anni '40 dell'Ottocento, dopo la scomparsa del proprietario.³⁸⁰ Dall'Inghilterra il materiale confluì a

³⁷⁴ RONCONI 1995.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 53-54.

³⁷⁸ Il codice è oggi conservato in I-FI Ms. Ashburnam 1788.

³⁷⁹ NEGRI 1816. Nelle note che corredano l'esposizione, Negri usa sovente le sigle «Lett. MS» o «Lett. MSS», riferendosi principalmente alla raccolta epistolare del Tomitano e ai vari appunti manoscritti di Marco Forcellini.

³⁸⁰ I-Vmc, Cod. Cicogna 3018/VIII: *Elenco dei manoscritti posseduti già dal co. Giulio Bernardino Tomitano d'Oderzo, venduti con tutta la libreria nel 184... [sic] a un libraio di Londra*. A c. 55 di questo inventario manoscritto si legge: «Lettere inedite num. 1341 raccolte da Giulio Bernardino Tomitano e diligentissimamente e con ridotissimo carattere trascritte parte dagli originali dello stesso Zeno e parte da copie

sua volta nel fondo Ashburnham successivamente acquisito dalla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, dove è tutt'oggi conservato. Ai nostri giorni ha potuto trarre informazioni da questi preziosi documenti lo storico Brendan Dooley nei suoi eccellenti studi dedicati principalmente all'attività giornalistica di Apostolo Zeno.³⁸¹ Al contrario, non se ne trova menzione nei più autorevoli e approfonditi studi sul dramma per musica:³⁸² per questo motivo, nelle pagine seguenti, ci soffermeremo in dettaglio sulle lettere e sui documenti inediti di specifico interesse teatrale e musicale.

È da tempo opinione comune che Zeno non avesse un'adeguata formazione musicale e che pertanto il suo interesse per l'arte dei suoni fosse decisamente marginale. Tale convincimento, che prende essenzialmente origine da un'interpretazione dell'epistolario edito condotta da Robert Freeman,³⁸³ ha portato diversi studiosi a sentenziare in modo perentorio che Zeno «non capiva nulla di musica».³⁸⁴ Una rilettura dei quattro documenti elencati da Freeman può tuttavia condurre a conclusioni più sfumate.

Nella lettera 207 Zeno descrive al Marmi gli interessi intellettuali di Alessandro Marcello: «Suona molti instrumenti e sa tanto di musica che ha potuto dare alle stampe dodici Cantate dedicate alla Sig. Principessa Borghese, per le quali è stato dagli'intendenti lodato».³⁸⁵ È questo un passaggio così neutro che non può certo essere considerato come una prova di scarse cognizioni musicali da parte del drammaturgo. Passando alla lettera 434, un documento importante su cui ritorneremo, il poeta parla dell'imminente messa in scena viennese della sua *Ifigenia* e afferma: «La musica sento dire che sia buona; ma le parti non sono molto bene adattate», cioè i ruoli della tragedia non si addicevano ai cantanti della compagnia.³⁸⁶ In questo caso, più che ammettere il suo scarso interesse per la musica, Zeno si limita a riferire un parere altrui, che si sottintende essere più autorevole dal punto di vista tecnico.

Nella lettera 505 del 1720 compare una dettagliata descrizione delle qualità di una cantante, la veneziana Giovanna Stradiotti, in cerca di protezioni. Il drammaturgo conclude dicendo: «Io per verità non sono mai stato solito impacciarmi in cotali faccende», ma evidentemente si riferisce più alla prassi della raccomandazione che alla musica in generale. Al contrario, la sua descrizione della Stradiotti sembra proprio quella di un uomo del mestiere: «Canta eccellentemente bene e con tutta franchezza, trasportando ogni cosa per quanto sia difficile all'improvviso, e accompagnandosi da per sé sola di una maniera mirabile. La sua voce è anzi in mezzo soprano ch'in contralto. Il teatro per quanto fosse vasto, per lei non sarebbe che picciolo, avendo gran petto e voce da farsi da per tutto sentire».³⁸⁷ Parole che difficilmente avrebbe potuto scrivere un letterato antimusicale, anche

fedeli. Oderzo 1808». La collezione del Tomitano includeva molti cimeli epistolari, fra cui una lettera autografa di Alessandro Marcello a Rosalba Carriera (c. 26).

³⁸¹ DOOLEY 1982, DOOLEY 1990, DOOLEY 1991.

³⁸² FREEMAN 1981; BELLINA - BRIZI 1987; DELLA SETA 1987; SALA DI FELICE 1990; VIALE FERRERO 1990; STROHM 1997; BUCCIARELLI 2000; DUBOWY 2007.

³⁸³ FREEMAN 1981, p. 287, nota 42: «On Zeno's self-confessed lack of musical background, see the *Lettere*, nos. 207, 434, 505, 1180». E nel testo, a p. 168, si legge: «There were, to be sure, important musical and musical-dramatic implications in such a view of the libretto, but Zeno was not equipped by interest or background to deal with either». Freeman insiste anche sulla presunta «insensitivity to the musical aspects of poetry» (pp. 206-207), spesso dovuta a una bizzarra giustapposizione di diversi metri in una stessa aria.

³⁸⁴ STROHM 1991: «Zeno riconobbe di non capire niente di musica» (p. 39). BAKER 1982: «Zeno on several occasions confessed to his own lack of expertise on musical matters» (p. 198). Le quattro lettere citate dalla Baker a sostegno della sua affermazione - 207, 134 (*recte*: 434), 505 e 1180 - sono le stesse precedentemente citate da FREEMAN 1981.

³⁸⁵ ZENO 1985, II, p. 41 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 11 gennaio 1709 m.v.).

³⁸⁶ ZENO 1985, II, p. 443 (a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 5 novembre 1718).

³⁸⁷ ZENO 1985, III, pp. 126-127 (a Giuseppe Bini a Milano, Vienna, 8 maggio 1720).

se certo potrebbero essergli state suggerite da un addetto ai lavori o magari dalla diretta interessata. Certo, suona beffardo il fatto che la Stradiotti non abbia lasciato tracce particolarmente vistose: dall'indice dei cantanti del catalogo Sartori essa risulta aver preso parte a una sola produzione, Londra, 1713, dopo di che si perdono completamente le sue tracce.

Infine la lettera L 1180 del 1743 così recita: «Al nostro Zarlino rimarrà sempre la gloria, che ne abbia scritto in contrario il suo antagonista Galilei, di essere stato dopo Guido Aretino ristorator della musica. Parlo col sentimento universale, non già col mio, che essendo cieco non posso giudicar de' colori, né di ciò che non professo, né intendo». ³⁸⁸ È chiaro tuttavia che questa esplicita ammissione di limiti eruditi si riferisce a un campo così specialistico della teoria musicale rinascimentale che avrebbe seriamente messo in crisi anche più d'un musicista pratico.

Il carteggio inedito consente di arricchire il quadro sopra tratteggiato poiché include diverse menzioni di musicisti. In generale, sembra che l'aspetto performativo stesse più a cuore di quello compositivo. La cantante Anna Maria Marchesini, interprete dell'*Artaserse* nel carnevale 1705 al teatro veneziano di San Angelo, è oggetto di un sentito elogio in una lettera al Marmi; in particolare Zeno auspica che l'impresario fiorentino Barsotti ³⁸⁹ la possa scritturare in futuro:

Tuttoché sia spirato il Carnovale, sono però in obbligo di ragionare a V.S. Ill.ma in materia di drammi. L'*Artaserse* recitato quest'anno in S. Angiolo ha qui ottenuto, e con giustizia tutto l'applauso, e benché nel principio per la mala condotta de' direttori non abbia avuto un pieno concorso, nel proseguimento però questo gli è andato sempre crescendo, di modo che senza pensarsi a mutarlo si è recitato ben trentacinque volte, cosa insolita ne' nostri teatri. [...] Altr'oggetto mi muove, ed è di tutta giustizia. In esso dramma la parte di Aspasia, che n'è la più considerabile, era sostenuta dalla Sig. Anna Maria Marchesini, ed ella è stata principalmente il sostegno dell'Opera. Se d'essa volesse servirsi il Sig. Barsotti, son certo che non avrebbe ragion di pentirsene. In lei v'è un'ottima azione, accompagnata da una bella presenza, e da una finezza nel canto non ordinaria. N'è testimonio tutta questa città, e però non ne soggiungo di vantaggio. So ch'ella recitò anni sono in Firenze, ma allora era principiante, tuttoché anco quella volta se ne sia anco costì conceputa una piccola aspettazione. In grazia pertanto e di chi supplica e del merito della persona per cui gli supplica, V.S. Ill.ma ne parli al Sig. Barsotti, il quale scegliendola avrà occasione di a lei restare obbligato. ³⁹⁰

Scritto in collaborazione con Pariati, l'*Artaserse* era stato musicato da Antonio Giannettini (Zanettini). Anna Maria Marchesini interpreterà l'anno successivo il ruolo di Griselda nell'edizione napoletana del 1706 con musiche di Albinoni e Sarro. Lo stesso Zeno ebbe rapporti epistolari con lei, come lascia intendere la lettera I 97 al Marmi.

Nella lettera I 127 del 28 agosto 1706 si nominano di sfuggita la «signora Bombaci», alias Vittoria Tarquini, favorita del principe Ferdinando, interprete della parte di Asteria nel dramma *Il gran Tamerlano* di Antonio Salvi con musica di Alessandro Scarlatti (Pratolino, 1706), e il «signor Stefano Pignattino» (Stefano Romani detto il Pignattino), impegnato nella medesima produzione. ³⁹¹

³⁸⁸ ZENO 1985, VI, pp. 200-201 (al marchese Giovanni Poleni a Padova, Venezia, 25 febbraio 1742 m.v.).

³⁸⁹ Giovanni Barsotti fu attivo anche come compositore; si ha notizia di una sua partecipazione all'oratorio-centone *Sara in Egitto*, con musica di ben ventiquattro maestri, rappresentato a Firenze nel 1708; cfr. FABBRI 1961, p. 96 n. 203.

³⁹⁰ I 94 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 28 febbraio 1704 m.v.).

³⁹¹ Il libretto non reca i nomi degli interpreti. Su questa produzione cfr. la scheda in WEAVER 1978, pp. 203-204. Una lettera di Alessandro Scarlatti al principe Ferdinando de' Medici (Roma, 1 maggio 1706, I-Fas,

Livia Nannina detta la Polacchina, scritturata nella stagione d'autunno 1707 al teatro di San Giovanni Grisostomo e Domenica Pini «virtuosissima fiorentina» vengono citate nelle lettere I 90 (14 gennaio 1708) e I 153 (11 febbraio 1708) perché Zeno, approfittando dei loro spostamenti da Venezia, aveva loro consegnato involti di libri. Nello stesso periodo fu impiegata come corriere la cantante Anna Beccarina, alias Anna Maria Torri Cecchi (I 147 e I 156). Identico compito toccò nel 1703 a Tomaso Albinoni (I 69) e nel 1726 al violinista Luigi Madonis:

Diman l'altro partir di qui per Venezia il sig. Madonnis, sonatore di violino, amicissimo del sig. Filippo Recanati che è stato qualche tempo in Praga per l'opere di quel teatro. A lui ho consegnato un rotolo [...]³⁹²

Per quanto riguarda gli anni viennesi meritano attenzione le opinioni espresse da Zeno sulla compagnia di canto dell'*Ifigenia in Aulide*. Al conte di Savallà, uomo di fiducia di Carlo VI per l'organizzazione teatrale, nella lettera I 314 dell'11 dicembre 1717 il poeta aveva così scritto:

Dal gentilissimo foglio di V.E. che solamente mi è stato consegnato la presente settimana, comprendo la qualità de' musici che dovranno recitare in cotesto imperiale teatro il componimento drammatico che avrò l'onore di scrivere in ubbidienza ai sovrani riveriti comandi di S[ua] M[aestà] C[atolica] C[esarea] e di cui ho già stabilita l'idea, e steso l'argomento. Nella tessitura di esso io mi conterrò sulle misure prescrittemi da V.S. restringendo però il numero degli attori a quello di sette, acciocché riesca della brevità ricercata. La virtù della sig. Landini mi è nota, onde credo che per essa la parte riuscirà, quale al merito di lei si conviene, siccome pure quella degli altri sarà fatta in maniera che avranno modo di comparire.

In effetti Maria Landini era nota a Zeno perché aveva affrontato il ruolo della protagonista sei anni prima nella *Merope* al teatro San Cassiano. Ma ciò che si legge nel carteggio edito undici mesi dopo (L 434, Vienna, 5 novembre 1718) rivela ben altre considerazioni sulla «qualità dei musici» impegnati nella recita:

Questa sera va in iscena la mia *Ifigenia*. Non vi potete immaginare la congiura fatta per gittarla a terra. [...] Le parti non sono molto bene adattate. Chi fa da Achille sempre piange e dovrebbe essere sempre in collera. Una vecchia [la Landini?] ha voluto fare da giovinetta di pochi anni [Ifigenia]. Clitennestra non sa agitarsi; e così via discorrendo di qualche altro. Un vecchio musico, per nome Silvio, farà mirabilmente la parte di Agamennone.³⁹³

Le stesse valutazioni severe, ben diverse da quelle compiacenti precedentemente anticipate al conte di Savallà, sono confermate nelle lettere inedite I 340 e I 341:

Questa sera si reciterà per la prima volta il mio dramma [*Ifigenia in Aulide*], che se recitato piacesse come piace letto, io ne sarei contentissimo. Ma non v'è compagnia bastante a reggerne il peso e le parti sono male adattate.³⁹⁴

Mediceo, filza 5903, lettera n. 196; pubblicata in FABBRI 1961, p. 71) afferma che Vittoria Tarquini fu scritturata per il ruolo di Asteria e Giuseppe Canavese per quello di Bajazet; Scarlatti avrebbe desiderato La Reggiana (il contralto Giovanna Albertini) nella parte di Rossane, ma il principe impose La Tilla (Maria Domenica Pini), un soprano.

³⁹² I 514 (a Pier Caterino Zeno, Vienna, 31 agosto 1726)

³⁹³ ZENO 1985, II, p. 443, L 434 (lettera a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 5 novembre 1718).

³⁹⁴ I 340 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 5 novembre 1718).

Dal P. mio fratello riceverete fra pochi giorni una copia del mio dramma, il quale questa sera si recita per la terza volta. Sento che S.M. voglia farlo ancora rappresentare la quarta: il che è quasi insolito, massimamente in questa stagione. È stato letto e ascoltato con applauso indicibile, tutto che la compagnia de' musici non sia delle migliori; e costì [a Venezia] passerebbe tra le mediocri.³⁹⁵

Sei anni più tardi, nel 1724, un successo trionfale arrise al *Gianguir*, una sorta di *grand-opéra* ante litteram con musiche di Caldara, stavolta grazie anche all'ottima prova dei cantanti:

La strepitosa mia opera [*Gianguir*] si è già recitata tre volte con tanto concorso, che benché il teatro sia capace d'intorno a tre mila persone, sono più quelli che partono e tornano indietro per non trovar luogo, che quelli che v'entrano e restano. Tre corpi di soldati posti per le scale e alle porte non bastano a tenere indietro la folla, e pure le alabarde stan sempre in aria, e le bastonate alla tedesca, che son peggiori che quelle da cieco, fioccano a centinaia. Non ho per verità io medesimo veduto giammai spettacolo più magnifico. Dura quattr'ore e mezzo, e pare che sia cortissimo. Il Padrone non si sazia di lodarlo e la sig. Laurenzani insieme con Pier Casati fa maraviglie.³⁹⁶

Lo stesso Pier Casati, assieme a Francesco Borosini (futuro interprete di Azaria nel *Joaz* di Caldara), era stato elogiato nel 1721 in occasione delle recite dell'*Alessandro in Sidone*, dramma scritto in collaborazione con Pariati:

Qui pure è stata grandemente piaciuta, in particolare all'Augustissima Padronanza, la prima recita fattasi i giorni passati dell'*Alessandro in Sidone* composto dal Sig. Pariati e da me. Non incontra che una sola opposizione, ed è la soverchia lunghezza, durando più di 5 ore e mezzo. Ma questa volta non si è potuto far di meno con undici personaggi e quattro balli. Io lo prevedi tre mesi fa, e lo dissi al padrone, il quale con benignità rispose che ciò poco rilevava e che più sarebbe durato il suo piacere. Soddisfatto lui, io sono contentissimo, né mi curo di più. Si replicherà nella settimana ventura. I due filosofi Crate e Aristippo sono mirabilmente rappresentati dal Borosini e dal Casati.³⁹⁷

Ma l'entusiasmo di Zeno raggiunge il culmine nel 1725 per la presenza a Vienna di Faustina Bordoni, acclamata protagonista della *Semiramide*: «La Faustina ha operate le solite maraviglie; e ha incantato tutto l'uditorio, e in particolare ne ha riportati pieni applausi da tutta l'Augustissima Padronanza» (I 496).³⁹⁸ Nello stesso documento si trova anche un'affermazione che smentisce l'indifferenza di Zeno nei confronti degli interpreti dei suoi drammi:

Qual opera si farà per S. Carlo, io non lo so; ma il mio *C[ai]o Mario* non certamente, poiché non sono per quest'anno in istato di potervi applicare: di che per altro ho dispiacere, mentre avendolo concepito principalmente per farvi comparire la Faustina, non troverò, partita lei, chi possa adeguatamente sostenere con forza e con bizzarria il personaggio di Giulia moglie di esso C. Mario.³⁹⁹

³⁹⁵ I 341 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 12 novembre 1718).

³⁹⁶ I 471 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 18 novembre 1724).

³⁹⁷ ZENO 1785, III, p. 245, L 543 (a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 8 febbraio 1721).

³⁹⁸ I 496 (a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 1 settembre 1725). Un altro lusinghiero apprezzamento della Bordoni è espresso nella lettera I 497 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 1 settembre 1725).

³⁹⁹ I 496 (a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 1 settembre 1725).

A favore di una certa sensibilità per l'aspetto musicale depone anche la lettera I 534 del 30 agosto 1727, relativa alla rappresentazione della pastorale *Imeneo* con musica di Caldara:

Giovedì notte, la quale fu bellissima e senza vento che turbasse la festa, si fece la prima recita della mia pastorale. Non posso abbastanza significarvi l'applauso che ha conseguito e dalla Padronanza e dalla Nobiltà, che più del solito vi concorse numerosa. Io stesso, che sapete non esser mai soddisfatto delle cose mie, questa volta sono stato costretto ad essere d'altro parere, e a confessare che mi è molto piaciuta in udirla e vederla. L'apparato di quella parte del Giardino Imperiale, dove è stata rappresentata, è riuscito nobile e vago, e i musici han fatte mirabilmente le parti loro.⁴⁰⁰

Infine, un solo cenno al divo Farinelli è contenuto nella lettera a Michele Grimani già discussa nel sesto capitolo della prima parte.

Più rare e meno circostanziate rispetto ai cantanti risultano le citazioni dei compositori. Come s'è già visto, la stima e l'amicizia personale per Tomaso Albinoni sono attestate nelle missive I 55, L 75 e I 69, tutte del 1703; Alessandro Marcello ricorre in L 207, L 489, L 511; il fratello Benedetto in L 547, L 660, I 389 e I 564; Caldara è nominato solo in I 465 e I 515. Francesco Conti, che aveva musicato la *Griselda* nel 1725, appare nella lettera I 502 dello stesso anno qualificato come «tiorbista e compositore di Camera di S[ua] M[ajestà]», con la notizia del suo imminente matrimonio con la cantante Marianna Laurenzani. Il panorama dei compositori della corte imperiale si completa con una lusinghiera citazione del maestro di cappella Fux (I 564):

Prima ch'altro vi dirò che più non si recita la mia pastorale [*Enone*] dopo cinque o sei prove che se ne son fatte con molto applauso; e ciò per la malattia gravissima sopravvenuta alla Marianna Laurenzani, ora Conti, la quale recitava in essa la prima parte, cioè quella di Enone, da cui è intitolata anche l'opera. Ci vuol pazienza. Sarà buona per l'anno venturo e mi risparmierà una fatica. A questa si sostituisce una serenata del Pariati cantata otto anni fa, intitolata *Elisa* proposta da me per mezzo del sig. Principe Pio all'Augusto Padrone, che ha approvato il mio parere a riguardo principalmente della bella musica del Fux suo maestro di cappella.⁴⁰¹

In precedenza, nella lettera I 472 (Vienna, 9 dicembre 1724) all'amica poetessa Luisa Bergalli, futura moglie di Gasparo Gozzi, Zeno aveva scritto: «Godo poi molto che il vostro dramma riesca assai bene nelle prove e che sia accompagnato da una buona musica del sig. Porta, per cui ho molta stima». La missiva si riferiva all'*Agide re di Sparta* andato in scena al teatro veneziano di San Moisé nella stagione di carnevale del 1725 con musica di Giovanni Porta e con la partecipazione di Anna Girò.⁴⁰²

Alla musica di Giuseppe Maria Orlandini, nella lettera I 395, viene riconosciuta buona parte del merito del grande successo ottenuto dal *Lucio Papirio Dittatore* al Regio Ducale Teatro di Milano (carnevale 1721).⁴⁰³ Di particolare interesse anche la menzione, in una lettera inedita del 1714, del compositore napoletano Tommaso Carapella, definito un «valoroso signore», al quale Zeno pensava di destinare una propria revisione della

⁴⁰⁰ I 534 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 30 agosto 1727).

⁴⁰¹ I 564 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 13 agosto 1729).

⁴⁰² A proposito del debutto teatrale della Bergalli, Antonio Groppo così annotò: «Ora che l'estro poetico incomincia in Venezia ad infiammare le donne ancora, non sarà più sola l'antica Grecia a vantare la sua Saffo» (I-Vnm Cod. It. VII, 2326 [=8263], c. 201). Nella dedicatoria dell'*Agide re di Sparta* ad Antonio Rambaldo, «consigliere intimo di stato» dell'imperatore Carlo VI, la Bergalli non mancò di rendere un esplicito omaggio ad Apostolo Zeno: «Voi se non ad altro, riflettendo alla mia poca esperienza, quantunque a cotesta Cesarea Corte abbiate avvezzo il sublime discernimento ai drammi meravigliosi dell'eruditissimo Sig. Apostolo Zeno, vi supplico siate il primo a compatirmi [...]» (p. 6 del libretto).

⁴⁰³ I 395 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 10 marzo 1721).

Merope.⁴⁰⁴ Secondo l'ultima edizione del *New Grove* (2001), Carapella non sarebbe mai stato attivo come operista, ma evidentemente si tratta di un'affermazione poco attendibile. Infine, a conclusione di questa rassegna, ricordiamo che un non meglio specificato «Bonontino», quasi certamente identificabile nel compositore modenese Giovanni Bononcini, è chiamato in causa nella lettera del 19 settembre 1705 al concittadino Muratori relativamente alle trattative per condurre il poeta Silvio Stampiglia alla corte di Vienna.⁴⁰⁵ Non compare invece nessuna traccia di altri compositori all'epoca assai rinomati, come i due Pollarolo, Francesco Gasparini, Alessandro Scarlatti e Antonio Vivaldi, anche se Zeno certamente li conobbe o, almeno, ebbe di loro qualche notizia.

In conclusione si può dire che Zeno, nella sua attività di drammaturgo, pur dando sempre un'assoluta priorità agli aspetti letterari, non fu del tutto indifferente all'arte dei suoni. L'esperienza di tanti anni di teatro, se non fecero di lui un intenditore musicale in senso stretto, lo misero sicuramente in una posizione più elevata rispetto a chi «non capiva nulla di musica». Quanto alla famosa lettera al Muratori del 1701 (L 59) secondo cui la colpa dello scarso successo di un buon libretto ricadrebbe parte sulla musica «che le migliori scene per poca intelligenza de' compositori affiacchisce» e parte sui cantori «che non intendendole nemmeno sanno rappresentarle», essa non esprimerebbe un atteggiamento antimusicale a priori, ma il desiderio di una più profonda comprensione delle dinamiche drammaturgiche insite in un testo teatrale.

Dalle lettere zeniane, edite e inedite, si ricava anche un'ampia messe di opinioni su altri poeti librettisti attivi in questi anni nei teatri di Venezia, Firenze e Vienna. Le opinioni di Zeno sono spesso severe e in alcuni casi taglienti, anche se quasi sempre accompagnate da espressioni formali di stima e rispetto.⁴⁰⁶ Esempio il trattamento bifronte riservato a Silvio Stampiglia, predecessore di Zeno nella carica di poeta cesareo alla corte imperiale. Il giudizio più equilibrato, anche se non privo di riserve, s'incontra nella lettera a Pier Caterino del 24 febbraio 1725, all'indomani della scomparsa del collega:

Mi è spiaciuta la morte del Regali seguita in Luca, non meno che quella del poeta Silvio Stampiglia seguita in Napoli alla fine del mese passato. Egli servì qui di poeta al fu imperatore Giuseppe, ma il regnante [Carlo VI] non volle mai servirsene, benché anche sotto di lui impiegasse ogni mezzo per ottenerlo. Quando io venni alla corte, ce lo trovai, e fu una volta a visitarmi: ma ne partì poco dopo. Era più ingegnoso che dotto, e ne' suoi drammi v'ha più di spirito che di studio. Ha però avuto del credito, e l' *Crescimbeni* parla di lui in più luoghi delle sue opere. La *Partenope* e la *Cammilla* sono i due drammi per li quali ebbe più grido; e l' primo di essi si è appunto quello, che con altro titolo [*Rosmira fedele*, con musica di Leonardo Vinci] si è recitato quest'anno in S. Gio. Grisostomo gli ultimi giorni di Carnovale. [...] ⁴⁰⁷

Vent'anni prima, dopo averlo definito un «soggetto di valore» in una lettera al Muratori,⁴⁰⁸ Zeno non aveva risparmiato il suo sarcasmo confidandosi col Marmi:

Lo Stampiglia, nuovo Poeta Cesareo, è già partito per Vienna; vi va più di se stesso che d'intelligenza ripieno.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ I 246 (a Matteo Egizio a Napoli, Lazzaretto Vecchio, 5 gennaio 1714).

⁴⁰⁵ ZENO 1785, I, pp. 341-342, L 141 (lettera a Ludovico Antonio Muratori a Modene, Venezia 19 settembre 1705). Giovanni Bononcini, che tra il 1698 e il 1711 fu attivo a Vienna, aveva composto la musica per uno dei migliori libretti di Stampiglia: *Il trionfo di Camilla* (Napoli, teatro San Bartolomeo, 1696).

⁴⁰⁶ Per una panoramica sui principali librettisti dell'epoca si rimanda a FREEMAN 1981 e BELLINA-BRIZI 1987.

⁴⁰⁷ ZENO 1785, IV, pp. 41-42, L 645 (a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 24 febbraio 1725).

⁴⁰⁸ ZENO 1785, I, p. 317, L 130 (a Ludovico Antonio Muratori a Modena, Venezia, 10 aprile 1705).

⁴⁰⁹ ZENO 1785, I, p. 412, L 164 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 11 dicembre 1706).

E in una lettera inedita del 17 ottobre 1705 appare un'aspra censura del dramma *Lucio Manlio*, appena mitigata dalle consuete, ancorché generiche, attestazioni di stima:

Ho letta anch'io l'Opera di Pratolino [*Lucio Manlio l'imperioso*] che per verità mi par la più cattiva che abbia fatta il suo autore [Silvio Stampiglia]. Non ha né accidenti, né motivi di eccitare gli affetti. Il tutto vi è mal legato, e qualche azione o vi è stirata per forza, o non ha il suo verisimile. Anche altri me ne avevano detto male, ma dopo la sua lettura ho conosciuto che meritava che e' ne dicessero peggio. Le scrivo con libertà, ma insieme con confidenza, poiché per altro ne amo l'autore e lo stimo.⁴¹⁰

Le espressioni più lusinghiere sono quasi sempre riservate agli amici più stretti, dal compianto Domenico David, precocemente scomparso nel 1698, al fido - almeno fino a un certo punto - Pietro Pariati, per tacere della poetessa concittadina Luisa Bergalli:

Ho riletta l'opera della Bergalli [*Agide re di Sparta*] che sempre più mi è piaciuta. Ella è condotta e scritta assai bene, e fa vergogna a tante puerilità e sciocchezze che escono alla giornata della penna di cotesti poetastri.⁴¹¹

Quello dei «poetastri», soprattutto veneziani, è un motivo conduttore presente fin dalle lettere d'inizio secolo.⁴¹² Ecco, per esempio, in quali termini Zeno parlava dell'abate Francesco Silvani nella lettera inedita ad Antonfrancesco Marmi del 2 giugno 1703 (I 63):

Quanto al Silvani, veramente i suoi amori lo han reso ridicolo anche nella patria: mi spiace che non abbia saputo almen costì [a Firenze] un po' meglio contenersi, perché averà fatto formare sinistri concetti di tutti i poeti di Venezia, che veramente son poco buoni, se non assolutamente cattivi per la maggior parte.⁴¹³

In una lettera al Muratori del 1708, Zeno aveva stigmatizzato anche il conte padovano Girolamo Frigimelica Roberti, le cui tragedie per musica stavano quasi monopolizzando l'attività teatrale del prestigioso San Giovanni Grisostomo:

Mi è stato detto che anche il Frigimelica in Padova voglia dar fuori qualcosa contro di voi: non l'ho nondimeno per nuova sicura; ma quando fosse, avremo campo di ridere, essendo egli pieno d'idee stravolte e così poco ragionevoli, come i suoi drammi.⁴¹⁴

Ma forse nel 1724 il poeta si sarebbe parzialmente ricreduto, in nome della superiore difesa dei letterati contro la crescente arroganza dei maestri di cappella, se dietro un non meglio precisato «Conte Padovano», si celava - com'è possibile - il Frigimelica:

⁴¹⁰ L'autore di questo libretto, *Lucio Manlio l'imperioso*, andato in scena a Pratolino nel settembre del 1705 è stato identificato in Silvio Stampiglia sulla base di una lettera di Ferdinando de' Medici ad Alessandro Scarlatti (cfr. FABBRI 1961, p. 61). Cfr. anche la relativa scheda in WEAVER 1978, pp. 201-202.

⁴¹¹ ZENO 1785, IV, p. 17, L 642 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 13 gennaio 1725).

⁴¹² Cfr. ZENO 1785, I, p. 126, L 62 (a Ludovico Antonio Muratori a Modena, Venezia, 30 settembre 1701): «Quantunque sia per essere il vostro giudizio intorno ai drammi, non vi annoiate di ciò che saran per dirne alcuni miserabili poetastri: datelo pur fuori sicuramente, e con quella libertà ch'è propria a' galantuomini letterati».

⁴¹³ I 63 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 2 giugno 1703).

⁴¹⁴ ZENO 1985, II, p. 4, L 187 (a Ludovico Antonio Muratori a Modena, Venezia, 26 maggio 1708).

Ma che cosa dice il sig. Conte Padovano del torto fattogli? Io ne ho dolore per lui, e questa è la prima volta che il compositore di musica vuol sapere e fare più del poeta.⁴¹⁵

Anche il dottor Antonio Salvi, poeta e medico alla corte del principe Ferdinando de' Medici, autore della maggior parte dei drammi rappresentati a Pratolino nei primi anni del Settecento, ricorre più volte ma senza espressioni di esplicita ammirazione. La lettera inedita del 28 agosto 1706, già citata a proposito dei cantanti Vittoria Tarquini e il Pignattino, si sofferma su *Il gran Tamerlano*:

Del dramma che dee recitarsi a Pratolino [*Il gran Tamerlano*], scritto dal Dott. Salvi, me ne sono state fatte maraviglie. Lo vedrò volentieri a suo tempo. Da que' pochi versi ch'io ne lessi qui in mano della Sig. Bombaci [Vittoria Tarquini] che vi recita la parte di Asteria, ho conosciuto che l'argomento n'è Tamerlano, e che l'invenzione n'è presa da una tragedia che porta lo stesso titolo nel Teatro di Pradon, scrittore moderno francese.⁴¹⁶

E nella lettera edita del 20 settembre 1710 è la volta della *Rodelinda*:

Ho veduto la *Rodelinda* del Sig. Dr. Salvi, che costì [a Pratolino] ora si recita. È tutta sul gusto dell'altre sue [...] ⁴¹⁷

Dei cordiali rapporti con Girolamo Gigli si è parlato nei capitoli precedenti, ma anche in questo caso l'atteggiamento di Zeno conferma le sue caratteristiche ambiguità. Mentre il poeta veneziano aveva dichiarato di apprezzare gli inserimenti dei personaggi buffi nel testo della *Griselda*, ecco quale parere diede al Marmi nel 1716 sui brillanti intermezzi gigliani della *Dirindina* musicati da Domenico Scarlatti:

Le rendo grazie del foglio inviatomi della *Dirindina* che però io aveva veduto. Ma l'autore di essa [Girolamo Gigli] che cosa intende di voler fare? In che mai si perde il suo ingegno? Non mi stendo per ora a riguardo, che sto poco bene di salute.⁴¹⁸

L'idiosincrasia zeniana per il genere comico, specialmente quando s'innestava nel corpo del teatro serio, è ribadito in una lettera viennese del 1724 (I 477):

Vi rendo grazie della distribuzione fatta degli esemplari del mio *Gianguir* e ho avuto piacere che gli amici intendenti gli abbiano graditi e compatiti. Credetemi che se tali opere accompagnate con la

⁴¹⁵ I 474 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 23 dicembre 1724). Purtroppo non è affatto chiaro a quale episodio Zeno faccia qui riferimento. Sembra da escludere che dietro l'espressione «sig. Conte Padovano» si debba intendere l'abate Antonio Conti, padovano, dato che all'epoca il Conti non era ancora tornato in Italia e non scriveva ancora testi per musica. Il conte Frigimelica compare nell'epistolario zeniano anche nelle lettere ad Antonfrancesco Marmi del 20 settembre 1710 e del 20 giugno 1711 con riferimento a una vivace polemica col padre Jacques Hyacinthe Serry (ZENO 1985, II, pp. 80-82 e 133, L 230 e L 262: «Il Conte Frigimelica ha risposto per ora con un manifesto cavalleresco alle contrarisposte del P. Serry non punto discrete. Ecco ingiurie sopra ingiurie. Sta egli mettendo in ordine il libro per confutazione intiera, com'egli pretende, dello stesso Padre avversario. Dio buono! Ove andrà mai a finire questa faccenda?»; «La risposta cavalleresca è veramente lavoro del Conte Frigimelica, e le contrarisposte molto più gagliarde di essa sono del P. Serry, il quale non si è guardato di render ridicolo il suo avversario più di quello che prima poteva essere»).

⁴¹⁶ I 127 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 28 agosto 1706). Sulle fonti comuni per i drammi *Gran Tamerlano* e *Amore e maestà* di Salvi, *Teuzzone* e *Nitocri* di Zeno, cfr. GIUNTINI 1994, pp. 28-32. Sulla fortuna della figura di Tamerlano nella storia del teatro e dell'opera, cfr. BELLINA - BRIZI - PENZA 1988.

⁴¹⁷ ZENO 1785, II, p. 230, L 230 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 20 settembre 1710).

⁴¹⁸ I 282 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia 15 febbraio 1715 m.v.).

dovuta proprietà e magnificenza, fossero rappresentate sopra cotesti teatri [veneziani], farebbero quivi assai migliore comparsa di tanti altri, a' quali si rende giustizia col dirne male, e gl'impresarj se ne troverebbero più che altro contenti. Non lo dico per iattanza, ma per lunga pratica. Buon intreccio, buon verso, accidenti condotti con saviezza ed arte e maneggio di affetti assicurano a tali spettacoli la felice riuscita. I lazi comici e simili inezie non sono degne dei personaggi reali ed eroici che vi sono introdotti.⁴¹⁹

Nel carteggio inedito spunta anche il nome del giovane Metastasio, ormai proiettato verso un duraturo successo. Ne parla una lettera ad Andrea Cornaro del 23 dicembre 1724 (I 474):

Sopra il tutto son curioso d'intendere l'esito della *Didone* del Metastasio, la quale si reciterà in S. Cassano. L'autore è giovane, ma di spirito, ed ha buon verso, come da altre cose sue ho potuto conoscere. Sento che egli abbia seguitata costì da Napoli la Romanina, la quale non so se più innamorata del di lui ingegno, oppure di sua bella presenza. Io non lo conosco di vista, ma per via di lettera di amici ci siamo a vicenda mandati a salutare l'un l'altro.⁴²⁰

Zeno intuiva che Metastasio sarebbe potuto diventare ben presto un temibile concorrente e si sforza di manifestare un atteggiamento il più possibile signorile: «Il Metastasio - scriverà da Vienna, il 19 novembre 1729 - è stato stabilito al servizio [dell'imperatore] con l'annuo stipendio di tre milla fiorini; e non credeste già in luogo mio, ma bensì in mio aiuto e solievo; molti crederanno diversamente, ma s'inganneranno».⁴²¹

Sei anni più tardi, in seguito alle rappresentazioni del *Demofonte* al teatro San Giovanni Grisostomo, la fazione degli ammiratori di Zeno diede alle stampe un *pamphlet* che innescò una piccola polemica letteraria: il dramma metastasiano venne confrontato con l'*Eumene* di Zeno a tutto vantaggio di quest'ultimo.⁴²² Ma il poeta veneziano, negando qualsiasi personale coinvolgimento, espresse il desiderio di restare *super partes*:

L'Autore delle *Considerazioni sopra il Demofonte* mi è affatto sconosciuto. Mi è stato detto che quella scrittura sia venuta di Torino, ma non lo credo. Credo più tosto che questi sia uno de' miei amici, che per giuste cagioni siasi voluto nascondere; e se così è, io quando anche giugnessi a penetrarlo, non oserei di scoprirlo, per non dare un dispiacere a chi mi si mostra tanto favorevole. Da Vienna e da altre parti mi è stato richiesto di dirne il mio sentimento: ma mi sono scusato di farlo, sì perché io amo troppo e fo troppa stima del Sig. Abate Metastasio che vi è confutato. Le attesto che se avessi penetrato che questo libricciuolo si fosse avuto a stampare e mi fosse stato in potere di impedire sì fatta pubblicazione, avrei adoperato ogni sforzo per impedirlo.⁴²³

Le *Considerazioni sopra il Demofonte del sig. Pietro Metastasio*, questo il titolo dell'operetta, erano uscite a Venezia nel 1735 con attribuzione a Evandro Edesimo, pseudonimo arcade di Giuseppe Salio. Chi fosse quest'ultimo, è rivelato con un certo candore da Francesco Negri:

Giuseppe Salio, bravo giovine padovano, trovò in lui [Apostolo Zeno] un appoggio ed un banditor del suo merito presso gli Augusti (Lett. 546, 607, 611, 950, 959).⁴²⁴

⁴¹⁹ I 477 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 30 dicembre 1724).

⁴²⁰ I 474 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 23 dicembre 1724).

⁴²¹ ZENO 1785, V, pp. 266-267, L 749 (a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 19 novembre 1729).

⁴²² Cfr. FREEMAN 1981, p. 56.

⁴²³ ZENO 1785, V, p. 152, L 894 (al marchese Giuseppe Gravisi a Capodistria, Venezia, 17 settembre 1735).

⁴²⁴ NEGRI 1816, p. 411.

È anche possibile che Zeno fosse all'oscuro dell'iniziativa del suo protetto, conosciuto fin dal 1721, ma certamente gli elogi del Salio partivano da una base fortemente partigiana. La polemica si smorzò rapidamente sulle «Novelle della repubblica delle lettere» del 27 agosto 1735 con la salomonica conclusione che ogni confronto tra quei due grandi uomini sarebbe stato inopportuno. Ma riprenderemo più avanti il controverso tema dei rapporti Zeno-Metastasio esaminando gli appunti manoscritti di Marco Forcellini.

Una sola volta nell'epistolario inedito è nominato il veneziano Matteo Noris, con riferimento al *Ciro*, senza alcun commento;⁴²⁵ si vedrà poi da altre fonti come Zeno avesse un'opinione fortemente negativa nei confronti di questo librettista in auge sul finire del Seicento. E una sola volta compare, stavolta fra le lettere stampate, il nome del conte Agostino Piovene, in quanto accomodatore (o per meglio dire, mutilatore) del *Lucio Papirio* nel 1721:

Mi è stato caro di vedere un esemplare del mio L[ucio] Papirio costì ristampato; e per verità benché in molti luoghi lo abbia trovato mutilo e tronco, tuttavolta mi confesso obbligatissimo alla gentilezza del Sig. Piovene, per la sua cortese espressione posta nell'avviso al lettore: onde vi prego di ringraziarlo a mio nome.⁴²⁶

Più burrascoso il rapporto con un altro celebre librettista-adattatore, Domenico Lalli, anche se la lettera del 1724 a lui indirizzata non consente di capire i motivi per cui il rapporto tra i due poeti, almeno per un certo tempo, si fosse guastato:

Niuna cosa maggiormente mi obbliga a romper con lei le strette leggi ch'io m'era fatto di un perpetuo silenzio, se non il forte scrupolo che mi fa nascer nell'animo la sua lettera dei 16 del corrente. Osservo da essa l'ingiustizia che ella mi fa, col credermi e con accusarmi colpevole di una passione ch'io non conosco. No, stimatissimo Signor mio, ch'io non ho mai provato, né mi credo capace di mai provare la vil passione dell'odio. In questo conto la mia coscienza non mi rimorde di aver mai mancato a quanto da me esigono onestà e religione. Sono stato suo amico, ed ella non ha voluto ch'io più lo fossi: ma dall'amicizia sono passato all'indifferenza senza toccar l'altro estremo. [...] ⁴²⁷

Migliore opinione, come s'è visto nei capitoli precedenti, ebbe in apparenza lo Zeno per Giovanni Boldini, frequente collaboratore del Lalli nel rappezzamento di vecchi drammi. In generale, comunque, le alterazioni dei testi provocavano reazioni sdegnate. A proposito del rifacimento de *Gl'inganni felici* dato a Firenze nel carnevale del 1705 con musica di Alessandro Scarlatti, l'autore osservò:

Ho poi data una occhiata allo stesso dramma [*L'Agarista ovvero gl'inganni felici*] e ho durato fatica a riconoscerlo per mio, non tanto per essere stato esso il primo che sia uscito dalla mia penna, quanto per le alterazioni ed aggiunte che per entro vi ho scorte.⁴²⁸

È interessante notare che il destinatario della missiva fu lo stesso Antonfrancesco Marmi che un paio d'anni prima aveva ricevuto l'apprezzamento della *Griselda* revisionata da Gigli.

⁴²⁵ I 327 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Vienna, 6 maggio 1718).

⁴²⁶ ZENO 1985, III, pp. 235-236, L 538 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 18 gennaio 1721). Il Piovene è nominato anche in I 386 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 21 dicembre 1720): «Il sig. Piovene poi è mio padrone ed amico da molto tempo, né credo che nella prefazione [del *Lucio Papirio* rappezzato] sia per dir cosa che possa spiacermi». In I 389 (ad Andea Cornaro a Venezia, Vienna, 11 gennaio 1721) Zeno dichiara che il suo dramma revisionato dal Piovene gli appare «lacerato, mutilato e malconcio».

⁴²⁷ ZENO 1985, III, pp. 463-465, L 633 (a Domenico Lalli a Venezia, Vienna, 29 settembre 1724).

⁴²⁸ I 91 (ad Antonfrancesco Marmi a Firenze, Venezia, 24 gennaio 1704 m.v.).

Ma uno sfogo ancor più feroce ricorre in una lettera ad Andrea Cornaro del 14 dicembre 1726:

Dal Cassani⁴²⁹ non ho avuta lettera, ma mi è stato scritto da altri che l'*Olibrio* scritto da me e dal Pariati sia stato in tal maniera rovinato e guasto da una testa grossa, che sia andato a precipizio nel teatro di S. Gio. Grisostomo, dove esso si rappresenta. Guai per me, se la mia persona fosse in potere di fatta razza di gente, come il sono le cose mie! Maledetto abuso non mai in verun tempo introdotto, che ne' nostri tempi, che i pazzi e gl'ignoranti abbiano la libertà di guastare le altrui fatiche e quelle in particolare degli uomini che han qualche riputazione. Non dico altro, perché in questo direi forse troppo, né saprei contenere in moderazione la bile: anzi per mortificarla, l'ora del pranzo mi chiama e invita a spegnerla con un bicchiere di buon vino di Montepulciano, che sarà in soccorso alla magra zuppa del sabato.⁴³⁰

La lettera si riferisce al dramma *Il trionfo di Flavio Olibrio* rappresentato nella stagione d'autunno al teatro di San Giovanni Grisostomo con musica di Giovanni Porta. Nel relativo libretto si legge solo una generica dedicatoria siglata A.G.T. che non permette di ricavare il nome del revisore, a meno che essa non si riferisca al poeta Antonio Grossatesta, autore fra l'altro del testo della serenata vivaldiana *L'unione della Pace e di Marte* (1727): in tal caso si spiegherebbe perfettamente anche la velenosa allusione di Zeno («guasto da una *testa grossa*»). Confrontando questo rifacimento con l'originale zeniano si riscontra una mano piuttosto pesante negli interventi: per esempio, il numero dei personaggi venne ridotto da sette a sei, molte scene furono riscritte e il coro posto all'inizio del secondo atto non lasciò traccia.

Più di quanto appaia dai carteggi, Zeno fu sicuramente in stretto contatto con l'abate Antonio Conti. Pur non essendo citato per nome, il letterato padovano è chiaramente riconoscibile in una lettera del 1724 (L 639) come autore del *Druso* e di una dissertazione sulla tragedia greca:

La tragedia che sta scrivendo l'amico [Antonio Conti], sopra la morte di Druso, non è argomento che mi piaccia per la qualità dei caratteri dei personaggi principali che la compongono. Di buon costume saranno Druso e Agrippina, ma le loro miserie faranno trionfare i malvagi loro nemici Seiano e Livia; né la gran prudenza e sagacità di Tiberio potrà difendersi di non rimanervi ingannata. Mr. Racine ha avuto ragione di non applicare a tal soggetto e di crederlo non molto plausibile per la scena. Io pure vi feci riflessione più di una volta e sempre me ne son disgustato. Staremo a vedere come vi riuscirà il nostro amico, il quale ha pure il coraggio di alzar tribunale a decidere sopra le antiche tragedie.⁴³¹

Malgrado la differenza d'opinioni espressa sul soggetto del *Druso*, lo Zeno mostrerà nel 1749 una sincera commozione all'indomani della scomparsa dell'amico poeta:

La dolorosa notizia comunicatami da V. Sig. Ecc.ma mi ha trafitto il cuore, mi è passata nell'anima. Abbiamo dunque perduto il nostro cordialissimo e stimatissimo Sig. Abate Antonio Conti; perdita irreparabile all'onore delle lettere e dell'Italia. Tutti gli amici e tutti i dotti debbono sentirne, e ne sentiranno particolare tristezza, ed io specialmente oh quanto me ne risento, cui nella sua persona è

⁴²⁹ Certamente si tratta del poeta Vincenzo Cassani, autore dell'*Arianna* musicata da Benedetto Marcello e di vari libretti intonati da Albinoni. All'anno 1727 si riferisce l'annotazione di Marco Forcellini: «Il Cassani poeta era suo [di Zeno] amico» (I-Vmc, Cod. Cicogna 3430/15, c. 23). Parole di stima per un dramma di Cassani, la *Plautilla*, sono espresse nella lettera I 413 (ad Andrea Cornaro, Venezia, 6 dicembre 1721).

⁴³⁰ I 520 (ad Andrea Cornaro a Venezia, Vienna, 14 dicembre 1726). Sull'abuso dei rifacimenti si rilegga anche la lettera L 1119 parzialmente trascritta all'inizio del quarto capitolo della prima parte.

⁴³¹ ZENO 1785, IV, p. 9, L 639 (a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 2 dicembre 1724).

mancato un padrone ed amico per più di cinquanta anni da me coltivato, dalle cui frequenti visite e conversazioni io sempre mai era solito di partirmi più illuminato e più favorito.⁴³²

Anche Paolo Rolli, autore della revisione della *Griselda* per la musica di Giovanni Bononcini, ebbe contatti con Apostolo Zeno. In una lettera zeniana del 1721, dunque cronologicamente prossima alla *première* londinese dell'opera di Bononcini (1722), si trova un apprezzamento poco lusinghiero:

Osservate nel Tomo XXVIII del Giornale pag. 398 l'annotazione da me fatta ad una sciocca annotazione del Rolli.⁴³³

Un appunto manoscritto di Marco Forcellini attesta ulteriori scambi epistolari fra i due letterati:

1727 [Aprile] Rolli gli scrive [a Zeno] d'Inghilt[err]a delle sue edizioni di libri ital[iani].⁴³⁴

Concludiamo questa rassegna epistolare con due missive inedite utili per meglio definire la poetica dell'autore nel suo ultimo periodo creativo. La lettera del 21 giugno 1725 al fratello Pier Caterino (I 491) così presenta la nuova opera *Semiramide in Ascalona*:

Porterò meco in città i quattro primi atti dell'opera già finiti, con qualche cominciamento del quinto, che terminerò al meglio che potrò fra i disturbi della corte. L'argomento del dramma si è le nozze di Semiramide con Nino, molto fortemente intrecciata con le disperazioni di Mennone. Vi sarà di buono, se non altro, qualche forte carattere, il quale spero che farà negli uditori dell'impressione. Mi par quasi impossibile che dopo quaranta e più drammi di mia invenzione, possa servirmi ancora l'idea, talché non sia o poco o molto nel vecchio e già fatto.⁴³⁵

Proprio allo scopo di aggirare l'insistente ossessione della stanchezza creativa, il maturo poeta si volse con sempre maggiore entusiasmo al genere sacro. La *Gerusalemme convertita* (1733), suo quartultimo oratorio, gli diede modo di percorrere vie diverse da quelle dei predecessori, come confessò al marchese Gravisi (I 605):

Un altro componimento quaresimale mi tiene presentemente occupato, il cui soggetto si è la passione del nostro Signor Gesù Cristo. La maniera con cui penso di trattare questo sublime e santo argomento, sarà del tutto diversa da quella con cui gli altri l'hanno sinora trattata. Non so come sia per riuscire a me, e come gustare al pubblico: ma so bene che mi costerà molto di fatica e di studio. A suo tempo ne sarà V.S. Ill.ma buon giudice.⁴³⁶

Il «Diario zeniano» di Marco Forcellini

Gli studiosi dei drammi per musica di Apostolo Zeno, a cominciare da Robert Freeman, hanno più volte lamentato la relativa scarsità di dichiarazioni poetiche - se si eccettuano le premesse di alcuni libretti e una manciata di lettere frequentemente citate - da parte di un autore cui la storia avrebbe attribuito un ruolo di riformatore per eccellenza. A maggior

⁴³² ZENO 1785, VI, p. 392, L 1295 (a Clemente Sibillati a Padova, Venezia, 9 aprile 1749).

⁴³³ ZENO 1785, III, p. 282, L 558 (a Pier Caterino Zeno a Venezia, Vienna, 14 giugno 1721).

⁴³⁴ I-Vmc, Cod. Cicogna 3430/15, c. 23.

⁴³⁵ I 491 (lettera a Pier Caterino Zeno a Venezia, Medling, 21 giugno 1725).

⁴³⁶ I 605 (al marchese Giuseppe Gravisi a Capodistria, Venezia, 7 novembre 1732).

ragione risulta prezioso l'inedito diario zeniano di Marco Forcellini che registra una serie di colloqui, anche di argomento teatrale, avvenuti con l'anziano poeta tra il 1743 e il 1745. Di questo documento si conservano due distinte redazioni. La prima, più antica e autografa, reca l'intestazione *Notizie circa il Sig. Apostolo Zeno tratte dalla viva voce di lui dal signor Marco Forcellini* e si conserva alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.⁴³⁷ La seconda, una copia lievemente ridotta di epoca più tarda, intitolata *Diario forcelliniano*, probabilmente redatta nel primo Ottocento da Giulio Bernardino Tomitano, si trova nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia.⁴³⁸ Di particolare interesse, al termine di quest'ultimo manoscritto, le *Notizie estratte di lettere inedite di Ap. Zeno e d'altri, per opera del Forcellini*.

Spicca nel *Diario* una notevolissima pagina in cui l'attempato Zeno, con perfetta lucidità di mente malgrado le cattive condizioni di salute, traccia una sorta di bilancio della sua opera teatrale. È opportuno commentare queste dichiarazioni passo per passo. Scrive dunque il Forcellini:

14 detto [giugno 1745]

[Apostolo Zeno] stava meglio; in sala, ma non senza febbre. Feci cadere il discorso sopra la poesia drammatica, come e quando da lui esercitata ecc. Disse che il primo drama lo fece del 1695. Che n'avrà fatti da 50 in 60. In principio la mercede era zecchini cento per uno. Nominò alcuni (5 o 6) nomi ignobili di poeti drammatici del suo tempo.⁴³⁹

I dati storici corrispondono, poichè il dramma d'esordio, *Gli inganni felici*, risale al 1695. Il riferimento al compenso per ciascun libretto non è certo casuale: per tutta la vita Zeno ebbe un'attenzione costante, forse perfino ossessiva, alla propria situazione economica; in ogni caso si rivelò sempre abilissimo a gestire l'impresa del «Giornale de' letterati italiani», come hanno dimostrato gli approfonditi studi di Brendan Dooley.⁴⁴⁰ Ma forse il poeta, facendo riferimento ai cento zecchini della mercede, intendeva sottolineare ancora una volta che i componimenti teatrali, più che una pura vocazione spirituale, costituivano per lui un mezzo di sussistenza. Nel ragionamento di Zeno, tuttavia, a compensazione dell'elemento venale, irrompe ben presto il tema della riforma: quando egli iniziò la sua attività di librettista, erano in circolazione almeno cinque o sei poeti drammatici «ignobili» di cui purtroppo il Forcellini non svela l'identità. Fra costoro poteva forse rientrare Matteo Noris, ricordato verso la fine del diario con una spiritosa serie di aneddoti che ne stigmatizzano gli eccessi teatrali:

Si parlò de' suoi drammi e de' pochi de' suoi primi tempi, e ci raccontò mille pazzie del Noris, il più noto d'allora. Di lui il Dotti [disse]: «Le sbrigliate idee del Noris». Che promise la figlia a un trivigiano da lei amato, la chiamò in camera e sedendo fra due tavolini, se'l vide e disse: «Fa' conto che su questo ci sia una tazza di veleno, su questo uno stilo, e con lo sposo prendi ciò che vuoi». Che a Gio. Carlo Grimani disse in conversazione una sera: «Ora mi viene in mente un'idea da far cascar il teatro per istupore, fare che mentre si recita, all'improvviso si volga la scena ove sono i palchi, ed i palchi ov'è la scena, la quale intanto tutta si cangi». E udendo che ciò era impossibile: «Sì - disse - ma se si potesse fare saria bellissima cosa». E qual pensava, tal componeva. Ecco il fanatismo. Un'altra volta Apostolo lo pregò che gli spiegasse tre versi d'un suo dramma, perchè ognuno l'importunava della spiegazione, ed ei non la sapeva. Vi pensò un poco, e poi disse: «Quanti

⁴³⁷ I-Fl, Ms. Ashburnham 1502.

⁴³⁸ I-Vmc, Cod. Cicogna 3430/15.

⁴³⁹ Si riporta, là dove non diversamente specificato, il testo della redazione originale (I-Fl, Ms. Ashb. 1502).

⁴⁴⁰ DOOLEY 1982 e DOOLEY 1991.

versi sono in un dramma?» Apostolo: «Ordinariamente 1500». Noris: «Or bene, 1497 s'intendono da tutti, perché non posso farne tre che non s'intendano da tutti, né da voi né da me?».⁴⁴¹

Tornando alle prime pagine del diario, Zeno rivelò puntualmente al Forcellini i punti cardine della propria riforma teatrale:

Aver egli levato i buffi o sia i servi dai drammi; i quali servivano allora per gl'intrecci tra le persone più grandi. Aver levato la quantità delle ariette, che in un drama arrivavano talvolta ad ottanta e si cantavano parte da' servi e speditamente⁴⁴² perciò che tuttavia il drama non passava tre ore. Aver levato i costumi rei e disonesti, e aver introdotto il costume grande: tutte le persone cattive introdotte per necessità, averle finte punite e di mal fine, tuttavia pentirsi da vero d'averli fatti, e averne dolore, come di sue colpe per gli amori e le tenerezze, benché non oscene; riconoscer per cosa cara gli oratorii, quasi rifacimenti de' drammi profani.

Nello sguardo retrospettivo di un uomo che sentiva avvicinarsi il termine dei suoi giorni è chiaro che le istanze religiose e morali dovevano prendere il sopravvento: sia pure in modo meno conclamato rispetto ai fratelli Alessandro e Benedetto Marcello,⁴⁴³ anche nell'anziano Zeno si registra un progressivo spostamento d'interesse dalla poesia profana a quella sacra. Certo, a tutta prima sembrerebbe sovradimensionato il pentimento riferito da un lato ai personaggi malvagi dei drammi, comunque puntualmente puniti, dall'altro a generiche scene amorose, «benché non oscene». Forse che proprio le crescenti preoccupazioni religiose, più che l'atteggiamento intransigente tipico dei letterati arcadi come il Muratori o il Gravina, furono alla base della tardiva condanna di Zeno per i suoi componimenti drammatici bollati nel 1735, tranne poche eccezioni, come «sconciature ed aborti» (L 894)?⁴⁴⁴ L'allusione diretta - nella stessa lettera - al «pentimento» rende plausibile questa lettura in chiave di senile ripiegamento spirituale.⁴⁴⁵

Già cinque anni prima, in ogni caso, nella ben nota lettera allo stesso marchese Gravisi (L 756) Zeno aveva espresso la sua preferenza per gli oratori, in cui era riuscito a preservare le tre unità di tempo, luogo e azione, oltre alla nobiltà della caratterizzazione.⁴⁴⁶ Nello stesso scritto egli aveva dichiarato la sua avversione all'eccessiva prevalenza del sentimento amoroso nei drammi, ricordando come soltanto la *Merope* del Maffei fosse riuscita ad avere

⁴⁴¹ Paragrafo 207 della fonte manoscritta del Museo Correr.

⁴⁴² «Forse ciò era più ben inteso - chiosa in nota il Forcellini - che in farsi oggi cantar dai re e dalle regine e sì a lungo».

⁴⁴³ Sulla crescente sensibilità religiosa negli ultimi anni di vita dei fratelli Marcello, cfr. BIZZARINI 2006, *passim*.

⁴⁴⁴ ZENO 1785, V, pp. 152-153, L 894 (al marchese Giuseppe Gravisi a Capodistria, Venezia, 27 settembre 1735).

⁴⁴⁵ Il passo della lettera, frequentemente citato e commentato (cfr., per esempio, DELLA SETA 1987, p. 248) recita: «[...] delle mie cose drammatiche io fo presentemente sì poco conto che, anziché nudrirne compiacimento di averle scritte, ne ho pentimento e disprezzo: talché a chi si ponesse a criticarle e a dirne male, io quasi ne avrei più obbligazione che a chi ne prendesse la difesa e ne dicesse ogni bene. Trattone alcune poche, io le considero sconciature ed aborti». NEGRI 1816 (p. 116), scaricando tutta la responsabilità sui compromessi della rappresentazione musicale e sul malcostume delle revisioni librettistiche, così argomentava: «[Zeno] lagnavasi che l'indispensabile necessità di adattarsi alla musica e alla rappresentazione non solo non gli lasciasse alcuna volta stendersi ne' motivi [Lett. Ms], ma spesso l'obbligasse a troncargli il meglio che nel caldo del lavoro gli usciva dalla penna. Usava per tanto chiamarli sconciature ed aborti; e se tali veramente non erano in sé, tali non di rado li rendeva ora l'impertinenza de' cantanti, ora quella de' maestri di musica, che vi ponean per entro le mani, e stracciavanli bruttamente (Lett. 310 e Lett. MSS)».

⁴⁴⁶ ZENO 1785, IV, pp. 276-280, L 756 (al marchese Giuseppe Gravisi a Capodistria, Venezia, 3 novembre 1730). Analoga rivendicazione rispetto alle tre unità aristoteliche si legge nella premessa alle *Poesie sacre drammatiche* (ZENO 1735), successivamente riprodotta nel tomo VIII delle *Poesie drammatiche* a cura di Gasparo Gozzi (ZENO 1744).

successo senza farvi ricorso. Da questo punto di vista, non si nota alcuna variazione di pensiero nelle dichiarazioni raccolte dal Forcellini.

Più interessante il fatto che Zeno stesso, nel 1745, si ascrive i meriti di aver eliminato i personaggi comici dai libretti e di aver diminuito considerevolmente il numero delle arie. Come ha chiarito Robert Freeman, questi due *topoi*, che riaffioreranno insistentemente nella letteratura settecentesca sul drammaturgo veneziano, risalgono a un passo di Giovanni Maria Crescimbeni (*L'istoria della volgar poesia*, Roma, 1698, pp. 106-107) in cui sono elogiati i melodrammi degli arcadi Apostolo Zeno e Domenico David.⁴⁴⁷ Soffermiamoci su questo punto. Giustamente Freeman ha messo in dubbio che Crescimbeni potesse avere un'effettiva conoscenza del repertorio dei teatri di Venezia, anche perché da un esame oggettivo si sarebbero dovute trarre differenti conclusioni: per esempio, che tutti i libretti di David usciti prima del 1698 includevano personaggi comici, e che per converso almeno cinque componimenti di altrettanti poeti d'area veneziana, a prescindere da Zeno e David, ne erano privi.⁴⁴⁸ Lo stesso Zeno, solo ne *I rivali generosi* (1697) e nell'*Eumene* (1698) si astenne completamente dai servi, ma non negli *Inganni felici* (1695), nell'*Odoardo* (1698) o in altri titoli successivi, tra cui, come s'è visto, la stessa *Griselda* (1701) e l'*Artaserse* (1705, scritto in collaborazione con Pariati). Insomma, anche dopo aver ricevuto la copia del libro di Crescimbeni (L 51),⁴⁴⁹ Zeno avrebbe proseguito la tradizione secentesca dei «servi faceti» i quali, pur depurati dei tratti più farseschi e vistosi, si caratterizzano per la mancanza di tatto con cui s'intromettono in scene intime, per le difficoltà di espressione, per la libertà con cui commentano le azioni dei protagonisti, per una spiccata tendenza alla malizia e alla menzogna, infine per la loro funzione di messaggeri, il più delle volte inaffidabili.⁴⁵⁰ Questa posizione tutt'altro che intransigente e intollerante nei confronti dei buffi contribuirebbe a ridimensionare notevolmente la portata della cosiddetta riforma di Zeno in quanto, secondo Freeman, il drammaturgo veneziano non sarebbe l'unico riformatore del suo tempo e nemmeno il più convinto, a maggior ragione considerando una lettera come quella inviata nel 1703 ad Antonfrancesco Marmi sulla revisione della *Griselda* nella quale le otto scene comiche introdotte da Girolamo Gigli, ritenute «di sì piccola conseguenza» per l'economia del dramma, giungevano a comprendere poco meno del 20 per cento della lunghezza dell'intero lavoro.⁴⁵¹

Il *Diario* del Forcellini, tuttavia, invalida almeno parzialmente queste conclusioni poiché contraddice il punto fondante secondo cui «Zeno is not known on any occasion to have mentioned either of the points included in *La bellezza della volgar poesia*» e cioè la diminuzione delle arie e l'abolizione dei ruoli comici. Se accettiamo invece che lo stesso Zeno abbia teorizzato i due punti in oggetto facendone coscientemente i cardini della propria riforma, allora prende corpo l'ipotesi che Crescimbeni, in una materia così specifica, si sia semplicemente fidato dell'opinione del poeta veneziano con cui doveva essere in corrispondenza da tempo.⁴⁵² Zeno avrebbe dunque esposto le sue opinioni su un dramma per musica ideale, che in ogni caso la quotidiana prassi scrittoria avrebbe intaccato con qualche piccolo compromesso dal momento che certi «abusi» - come il poeta veneziano sapeva

⁴⁴⁷ FREEMAN 1968, 325.

⁴⁴⁸ FREEMAN 1981, p. 15. Fra questi libretti spiccano *L'amor di Cursio per la patria* di G.C. Corradi (Teatro SS. Giovanni e Paolo, 1690) e la *Rosimonda* di Frigimelica Roberti (San Giovanni Grisostomo, 1695).

⁴⁴⁹ ZENO 1785, I, pp. 101-103 (a Giovanni Mario Crescimbeni a Roma, Venezia, 6 novembre 1700).

⁴⁵⁰ FREEMAN 1981, p. 15.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 327.

⁴⁵² In ZENO 1785 la prima lettera al Crescimbeni (L 9) risale al 12 aprile 1698 e concerne il ringraziamento del poeta veneziano per essere stato iscritto tra gli Arcadi, ma il carteggio fra i due letterati doveva essere iniziato in precedenza.

benissimo - erano una condizione praticamente indispensabile per ottenere il successo a teatro.⁴⁵³

Riguardo alla diminuzione delle «ariette», le dichiarazioni di Zeno rilasciate a Forcellini sembrano viziate da una certa esagerazione. Lo studio di Freeman riporta in una tabella il numero delle arie presenti in una novantina di drammi per musica pubblicati fra il 1688 e il 1698 e rappresentati nei teatri veneziani: soltanto in un caso, *Il gran Macedone* di Pancieri (1690), le arie arrivano alla cifra ragguardevole di 72, ma in genere la media è compresa fra 45 e 55.⁴⁵⁴ È vero, in ogni caso, che alcuni dei primi drammi di Zeno abbassano leggermente questa soglia: *I rivali generosi* presentano 39 arie, *l'Eumene* 44, *l'Odoardo* 38. Freeman ha tuttavia concluso che il decremento di arie nei libretti di Zeno e David non risulta più pronunciato rispetto ad altri poeti non menzionati da Crescimbeni e privi dell'investitura di librettisti riformatori.⁴⁵⁵

Meno problematico il punto riguardante l'introduzione nel dramma del «costume grande» e del ridimensionamento dei «costumi rei e disonesti»; identico concetto aveva esposto Gasparo Gozzi nella prefazione *A' lettori delle Poesie drammatiche di Apostolo Zeno*: «i costumi de' suoi personaggi [egli] rese grandi e costanti».⁴⁵⁶ A questo proposito, Mercedes Viale Ferrero ha giustamente osservato che nei drammi del veneziano «non si trova mai “mal costume” anzi sempre “la buona volontà di pascere gli animi di ciò ch'apporti loro sanità e robustezza”. La riforma di Zeno inizia insomma su un terreno morale piuttosto che spettacolare o strutturale».⁴⁵⁷ Laddove per innovazione spettacolare o strutturale s'intendeva l'almeno parziale eliminazione, proclamata dal Gozzi, degli «stranissimi accidenti, gran pasto del popolo»,⁴⁵⁸ quali intrighi, macchine, incendi, combattimenti e altri effetti speciali, tutti ingredienti, d'altra parte, cui il teatro di Zeno non rinunciò mai del tutto e di cui significativamente il *Diario* del Forcellini non reca traccia, se non ascrivendoli, come s'è visto, alla drammaturgia barocca e «fanatica» del Noris.

La cauta presa di distanza dall'iniziativa editoriale del Gozzi viene comunque ribadita nella seguente dichiarazione:

Non aver voluto saper niente, non che procurare, l'edizione ch'ora si fa d'alcuni de' drammi suoi, averla solo permessa, perché poi lui morto non si stampassero tutti i suoi drammi indifferentemente come cose sue e se gli imputassero tanti storpiamenti, intrusioni, spropositi, aggiunte fatte da musicisti contro la sua volontà, e specialmente talora di versi osceni e licenziosi.

Gli stessi pensieri, con la sola eccezione del timore - piuttosto infondato - di un'abusiva aggiunta «di versi osceni e licenziosi», erano stati espressi in un'importante lettera del 27 febbraio 1745 (L 1226) già riportata nel quarto capitolo della prima parte. Non è chiaro fino a che punto Zeno fosse veramente sincero con queste dichiarazioni di ostentata modestia, riservatezza e moralità. Vi sono seri motivi per dubitarne. Ora sappiamo per certo che fin dai primi anni viennesi il poeta aveva coltivato il desiderio di raccogliere tutti i suoi drammi, o almeno i migliori di essi, in un'edizione completa, attentamente riveduta e corretta. Tra le *Notizie estratte di lettere inedite* annota infatti il Forcellini:

⁴⁵³ ZENO 1785, I, p. L 59 (a Ludovico Antonio Muratori a Modena, Venezia, ... agosto [sic] 1701): «Il lungo esercizio m'ha fatto conoscere che dove non si dà in molti abusi perdesi il primo fine di tali componimenti, ch'è il diletto». Su questo punto si leggano le riflessioni di VIALE FERRERO 1990, p. 276.

⁴⁵⁴ FREEMAN 1981, pp. 17-20.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵⁶ ZENO 1744, premessa del tomo quarto.

⁴⁵⁷ VIALE FERRERO 1990, pp. 274-275.

⁴⁵⁸ Cfr. la prefazione precedentemente citata del tomo quarto delle opere drammatiche di Zeno.

Dicembre 1718

Avrebbe ricorretti i suoi drammi se il Lovisa volesse ristamparli.⁴⁵⁹

E poco più innanzi:

Giugno 1720

Pensava di far un giorno un'intera ristampa de' suoi drammi.⁴⁶⁰

Ben lungi, dunque, dal considerarli «mostri», «sconciature ed aborti», o dal manifestare la manierata e compiacente «condanna» decretata fin dalla più antica corrispondenza col Muratori (L 59), è evidente che negli anni della maturità Zeno non disprezzava affatto i propri componimenti drammatici. Né disprezzava la giovanile *Griselda* che tanto era piaciuta al marchese Gian Giuseppe Orsi, appassionato difensore della letteratura italiana, come le *Notizie* del Forcellini rivelano:

Febbraio 1708.

Griselda lodata dall'Orsi e dai Bolognesi estremamente.

E chi altri avrebbe potuto, se non lo Zeno stesso, consegnare tutti i suoi drammi riveduti a Gasparo Gozzi, marito - si osservi - della carissima amica Luisa Bergalli?

Per tutti questi motivi, la presa di distanza e la sconfessione nei confronti dell'edizione Gozzi dev'essere valutata con estrema cautela e con ragionevoli dubbi. Allo stesso modo, le importanti dichiarazioni contenute nella prefazione del tomo quarto, benché formalmente ascritte al Gozzi, devono essere comunque considerate in stretta dipendenza dalle idee dello Zeno, come confema la lettura del *Diario* forcelliniano.

Un passo molto importante, di cui si trovano solo echi parziali nelle lettere, è il seguente:

Avere amato i tragici Greci e seguito principalmente Euripide per la gravità delle sentenze; ed essergli piaciuto il verseggiar sentenzioso. Per questo l'Imperatore era solito dirgli che gli piacevano i suoi drammi, perché da essi imparava a vivere; essersi guardato dall'introdurre nel drammatico lo stile lirico, in che peccare il Metastasio. Del 1705 aver abbruciato ogni suo componimento lirico; né mai più aver voluto far un sonetto, anche con disgusto di grandi amici, e pure avea fatto da 600 sonetti e molte canzoni. [...].

L'ammirazione di Euripide, per altro implicita nella scelta di un soggetto quale *Ifigenia in Aulide*, era già stata espressa nella lettera L 454 del 1719 in cui il tragediografo greco, accanto al moderno Racine, era ricordato come un «gran maestro».

Quanto al «verseggiar sentenzioso» mutuato dai modelli classici e tanto caro al poeta veneziano, esso consente, per associazione di idee, di tirare in ballo un altro cultore dello stile gnomico, il Metastasio, di cui però Zeno stigmatizza la commistione di lirico e drammatico, tratto stilistico che si può anche interpretare come un eccessivo ammorbidimento rispetto alla studiata *gravitas* dei versi zeniani. È questa comunque l'unica perplessità espressa sull'arte del più celebrato drammaturgo italiano del Settecento. Certamente Zeno stimava il Metastasio, ma non dovette essere del tutto insensibile nei riguardi della sua formidabile ascesa. Nelle forcelliniane *Notizie estratte di lettere inedite* si trova una notizia rivelatrice:

⁴⁵⁹ I-Vmc, Cod. Cicogna 3430/15, *Notizie estratte di lettere inedite*, c. 7.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, c. 11.

1726 [febbraio] È curioso di vedere il *Siroe* del Met[astasio] per vedere se ha preso dal suo *Ormisda*, come si dice.⁴⁶¹

Tutto si risolve comunque in un giudizio particolarmente lusinghiero:

1727 [dicembre] Gli piacciono i componimenti del Metast[asio] e lo ha per il miglior dramm[aturgo] d'Italia.⁴⁶²

L'esposizione del *Diario* forcelliniano prosegue con altre affermazioni rilevanti:

Disse che il drama è componimento senza regola; e perciò non se ne possono dar sicuri precetti. Presso i Greci esservi di certo cantori e cori; ma sospettare che anche le azioni si fossero recitate quasi cantando. Qui disse cose bellissime del fine delle tragedie, dei premi de' tragici, degli argomenti, dello stile, ecc.

Troviamo qui un'eco della famosa lettera zeniana al Muratori del 1701 (L 59): «Più che si vuol star sulle regole, più si dispiace».⁴⁶³ Ecco perché - ha commentato Mercedes Viale Ferrero - i «drammi di Zeno più fortunati non furono quelli composti “sulle regole” (cinque atti, scena fissa) dei classici, ma quelli in cui si trovano se non “molti” per lo meno alcuni “abusi” (rispetto ad un ideale riforma, s'intende)».⁴⁶⁴ Interessante anche lo scetticismo di Zeno sull'effettiva presenza del recitar cantando nell'antica tragedia, argomento sul quale condivideva le opinioni del Muratori: «La quistione intorno al cantarsi dell'antica tragedia sarà curiosissima e applaudita. La vostra opinione mi par la più ragionevole» (L 62).⁴⁶⁵

Un altro passo del *Diario* propone uno scarno ma sostanzialmente corretto profilo storico dell'opera veneziana, da cui si apprende che Zeno riteneva di possedere tutti gli ottocento libretti dei drammi ivi rappresentati:

Nel 1600 in Firenze fu per la prima volta recitata in musica la tragedia *Euridice* di Ottavio Rinuccini; che altre volte mi mostrò stampata in foglio con la musica, essersi prima cantate comedie. In Venezia il primo drama cantato per mercede fu nel 1637 nel teatro di S. Cassiano, teatro che ora più non v'è; quel che c'è, essendo diverso. Prima e poi essere stato costume di cantarsi opere nelle nozze delle case più insigni in Venezia, accogliendovisi parenti, amici, confidenti senza paga. Dal 1637 in qua essersi fatte opere più d'ottocento, le quali ha tutte; esservene un catalogo stampato di Giacomo Bollini, ed un altro più diligente ed intero di Antonio Groppo.

Concludiamo questa rassegna di estratti dal *Diario* del Forcellini con un'interessante pagina in cui l'anziano Zeno emette un aspro giudizio su Voltaire e rivendica orgogliosamente il primato europeo della poesia italiana:

Era stato da lui il Co. Algarotti, poco buono Italiano di cuore e di lingua, e affettato forestiero. Gli avea portato un poemetto del Volter sopra la battaglia di Fontenoi. Io non posso, disse, trovar gusto ne' versi francesi, e 'l Volter, ch'è creduto il Dio della poesia in Francia, non m'ha ancor fatta legger cosa che mi piaccia. In fatti i Francesi, se non imparano a poetare da noi, non occorre che facciano i poeti: e dico epici, tragici e comici. Si lesse buona parte di quel libretto, che io non oso chiamarlo poema, perché è una mera amplificata descrizione della battaglia e niente più. Comincia

⁴⁶¹ *Ibid.*, c. 21.

⁴⁶² *Ibid.*, c. 24.

⁴⁶³ ZENO 1785, I, p. 121, L 59 (a Ludovico Antonio Muratori, Venezia, agosto 1701, giorno non specificato).

⁴⁶⁴ VIALE FERRERO 1990, p. 276.

⁴⁶⁵ ZENO 1785, I, p. 126, L 62 (a Ludovico Antonio Muratori, Venezia, 30 settembre 1701).

con una interrogazione *Quoi* ecc. dicendo che se il satirico lor famoso (Boileau) cantò di Luigi XIV, perché ha da tacer egli le imprese presenti? Ha qualche buon pensieretto, ma la maggior parte sono cose insussistenti, fredde, frizzanti, come sono tutte quelle de' Francesi, che è una vergogna estrema che gli Italiani di questo secolo si illuminato corrano loro dietro, non ricordandosi che da noi ha imparato la Francia, e che se niente hanno di buono questi scrittori, è tutto preso da libri italiani. Dirai qui ancora, delle traduzioni infami, che si fanno tutto dì, le quali quassano la nostra lingua, corrompono gl'ingegni e ci fanno poltroni e ignoranti. Dirai che il decreto di Lodovico XIV che i francesi scrivano tutti in francese ha fatta grande la lingua loro per la moltitudine degli scrittori, che intanto gli italiani s'addormentarono, parte per l'ignoranza del passato secolo, parte per la mancanza di tanti piccoli principi che si diletavano d'aver letterati nelle loro corti. E considera come nel secolo sestodecimo era l'italiano vago dell'idioma spagnuolo, dominando in Italia Spagnuoli che ci guastarono i modi più semplici di dire ed introdussero le signorie perché essendo essi i più potenti in Europa ed i Francesi o rintuzzati o involti nelle guerre civili, la lingua di questi poco si curava. Distinguerai tuttavia quali Italiani sieno vaghi dell'altrui lingue, e quai no. Dirai che l'italiano non doveria mai scrivere in altro linguaggio, eccetto che qualche poco in latino, che pure è suo, ma poco anche in questo. Osserva come gli Inglesi ora tentano di render necessario il loro idioma coi libri che danno alla luce e come gl'Italiani cominciano a perdersi anche dietro a queste traduzioni. Nota il savissimo costume de' Veneziani di scrivere d'ogni lor decreto in Veneziano.[...] Per questo Apostolo aver sempre parlato veneziano, anche nella corte di Vienna ed aver in questo piaciuto assai a Carlo VI, che parlava per lo più italiano ed udiva più volentieri d'ogni altro dialetto il veneziano.⁴⁶⁶

Simili dichiarazioni di orgoglio nazionale letterario erano già state in parte manifestate in una lettera ad Antonio Vallisnieri del 3 maggio 1721:

[...] Avete fatto bene a prendere per assunto della vostra dissertazione la difesa della lingua italiana usata da voi ne' vostri scritti. Gran che! Niuno di ciò riprende i Francesi e qualche altra nazione, perché scrivano in loro lingua: e vuol trovarsi chi riprenda noi, perché vogliamo scrivere nella nostra che è la migliore dell'altre viventi. [...]⁴⁶⁷

Conclusioni

Assai cospicua fu l'impronta lasciata da Zeno negli ambienti letterari italiani del Settecento. Il poeta veneziano fu non soltanto un librettista animato da una singolare passione per il collezionismo e per gli studi eruditi, ma anche uno dei più autorevoli arbitri della nostra letteratura: l'azione meritoria esercitata attraverso la direzione del «Giornale de' letterati d'Italia» fu pienamente riconosciuta dai contemporanei e dai posteri. Profonda fu altresì la sua influenza sui drammi per musica del periodo post-metastasio. È difficile credere che un poeta come il livornese Giovanni De Gamerra, autore di innumerevoli libretti per musicisti della generazione di Mozart, Salieri, Sarti e Paisiello, non abbia preso ispirazione dall'edizione Gozzi delle *Poesie drammatiche* zeniane, in alcuni casi arrivando a saccheggiare interi versi e parecchie idee. Sfogliando il dramma giovanile *Medonte re di Epiro*,⁴⁶⁸ la cui prima rappresentazione con musiche di Felice Alessandri andò in scena al Regio Ducal Teatro di Milano il 26 dicembre 1774, si possono osservare palesi debiti nei confronti della *Griselda*. Bastino i seguenti esempi:

⁴⁶⁶ I-Fl, Ms. Ashburnham 1502, cc. 54r e v.

⁴⁶⁷ ZENO 1785, III, pp. 273-275, L 554 (ad Antonio Vallisnieri a Padova, Vienna, 3 maggio 1721).

⁴⁶⁸ Edizione moderna: DE GAMERRA 2005.

Griselda

CORRADO (I 7)

Al tuo destin più grato
mostra nel volto il cor.

Oggi per tuo contento
beni dispensa il fato,
gioie prepara Amor. (*Da capo*)

GRISELDA (III 11)

Ministri, accelerate
l'apparato e la pompa; il dì già stanco
ravvivate co' lumi [...]

Medonte re di Epiro

CORO (III ULTIMA)

Oggi, che stringe Imene
un nodo sì beato,
glorie promette il fato
gioie prepara Amor.

MEDONTE (I 5)

Ministri, accelerate
l'apparato e la pompa, e, pria che 'l sole
in occaso discenda [...]

Un dramma come il *Gianguir* (1724), che già abbiamo definito come una sorta di precursore del *grand-opéra* su soggetto esotico, mostra una pompa scenografica senza pari nel restante corpus drammatico zeniano e anzi si colloca agli antipodi dell'intimismo scenico riscontrato in *Griselda*. La meticolosità e l'ampiezza di dettagli che il poeta veneziano riversa nelle didascalie sono rari in un libretto di quell'epoca. Ecco come si presenta il quadro di apertura:

Anfiteatro nella gran Piazza di Agra, tutto di drappi indiani nobilmente addobbato. Le due estremità nella facciata restano congiunte al di sopra da un arco trionfale. Due porte minori veggonsi chiuse a' due fianchi estremi d'esso. Alla parte destra sta eretto il trono imperiale, cui fa ornamento e riparo da' raggi del sole ricchissima ombrella d'oro, da cui pendono frange e campanelli dello stesso metallo. Nel fondo di esso scorgesi una parte del *Mahal*, o sia del palazzo imperiale.⁴⁶⁹

Oppure si legga la seguente mutazione di scena (I 8):

Preceduta dal suono di vari barbari strumenti, si avvanza dal fondo della scena verso l'anfiteatro magnifica trionfal macchina, sostenuta da un elefante, tutto guernito di ricchi arnesi e cimieri, e guidato da un Indiano che sopra vi siede. Nell'alto della macchina siedono Gianguir e Zama con più Rajas, o sia Re lor vassalli. Precedono e seguono il carro le soldatesche del Mogol con le loro armi e bandiere, avendo alla testa Mahobet lor generale, e non molto lontano Cosrovio e Asaf. Nel mezzo alle soldatesche e dinanzi alla macchina stanno molti schiavi persiani con catene d'oro al collo ed a' piedi.⁴⁷⁰

Il medesimo suono di «barbari strumenti» ricompare puntualmente nel *Medonte* di De Gamerra (I 4):

Al suono di barbari strumenti in più file si avanzano a bandiere spiegate, ornate di alloro, le soldatesche di Epiro che, dopo alquanti passi, di fronte si formano in due ale e fanno un largo giro intorno alla piazza; indi si schierano con bell'ordine a' due lati. [...] ⁴⁷¹

Si sarebbe tentati di pensare a una banalissima coincidenza, se non fosse che lo stesso De Gamerra aveva in precedenza scritto il *Sismano nel Mogol* (Regio Ducal Teatro di Milano,

⁴⁶⁹ ZENO 1744, II, p. 189.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁷¹ DE GAMERRA 2005, p. 18.

1771-72), dramma anch'esso ambientato ad Agra, come il *Gianguir*: di conseguenza, ciò che a un primo sguardo potrebbe sembrare l'apertura di nuove vie rispetto alla strada maestra metastasiana, altro non era, in verità, che un ritorno al mai tramontato magistero del vecchio Zeno. Coglie dunque perfettamente nel segno l'osservazione di Mercedes Viale Ferrero secondo cui «in questa ricerca che oggi potremmo definire dell'effetto scenico, della visualità attraente, del gusto aggiornato, Zeno non ha rivali, per lo meno nel suo tempo: si può dire ch'egli abbia percorso quasi tutti gli orientamenti e le mode artistiche del Settecento, con un intuito sorprendente».⁴⁷² Per il filone dell'esotismo e dell'antichità estranea al mondo greco-romano basterà ricordare la Cina del *Teuzzone*, l'India del *Gianguir*, l'Egitto della *Nitocri*; per la corrente del settentrionalismo preromantico la Polonia del *Venceslao* o la Danimarca dell'*Ambleto*, per il gusto dell'orroroso, del sepolcrale e del notturno il «recinto di alti cipressi dedicato alla Vendetta e illuminato di notte» che anticipa, ancora una volta, il «Tempio della Vendetta» attestato sia nel *Medonte re di Epiro*, sia nell'*Europa riconosciuta* (1778) musicata da Salieri.⁴⁷³

Quanto all'attenzione per quelle che all'epoca venivano definite «decorazioni»,⁴⁷⁴ Zeno mostra più volte, soprattutto negli anni viennesi, un'eccezionale competenza storico-archeologica. «Questo interesse di Zeno - scrive Mercedes Viale Ferrero - per effetti di verosimiglianza archeologica è tanto più notevole in quanto esplode, per così dire, nell'anno stesso della pubblicazione a Vienna dell'*Entwurf einer Historische Architektur* di Fischer von Erlach», ossia quel 1721 in cui fu rappresentato l'*Ormisda*. Sulla messa in scena di questo dramma, il *Diario* di Marco Forcellini riporta un gustoso aneddoto:

Si rappresentava l'*Ormisda* e alla grotta del dio Mitra aveva io, disse Apostolo, fatta porre una tenda tutta dipinta di vari simboli di quella deità. L'Imperatore mi manda a domandare per il Pr[incipale] Pio con qual autorità ho assegnati a quel dio tanti simboli, mentre Erodoto dice che non ne aveva. Rispondo, dissi, a Sua Maestà che veramente a' tempi nominati da Erodoto, Mitra era adorato senza simboli. Ma ne' tempi d'*Ormisda* ne aveva e quelli appunto che vede, i quali son tratti da una tavola antica di bronzo che si vede in un muro sulla strada presso Inspruch un poco fuori di mano. Bravo, disse l'Imperatore. Appunto tale è quella tavola. (Rappresenta la mensa su cui sacrificavasi a Mitra).⁴⁷⁵

Anche se manca un'espressa menzione del titolo del dramma, si riferisce senza dubbio alla rappresentazione di *Ormisda* la seguente lettera del 12 novembre 1721 (L 565):

Per non mancare al mio debito trasmetto a V.S. Ill.ma il secondo mio dramma di quest'anno [*Ormisda*] recitato per la prima volta ai 4. del presente Mese nel giorno del nome del nostro Augustissimo Padrone, sperando che ella debba onorare anche questo del suo benigno compatimento. La decorazione, la musica, e la virtù degli attori, qui l'han fatto universalmente gradire, e in particolare con distinzione dell'Augustissima Padronanza: ma abbandonato da questi aiuti, non so se tale sarà V.S. Ill.ma per ritrovarlo nella lettura di esso, quando non lo riguardi con quell'occhio di bontà, con cui ne riguarda l'autore. [...]⁴⁷⁶

A differenza di quanto riportato in molti studi su Zeno, non è quindi del tutto vero - e lo si è già in parte sottolineato nel corso della presente ricerca - che «he was almost entirely concerned with the literary quality of the text, since he did not feel competent to deal with

⁴⁷² VIALE FERRERO 1990, p. 276.

⁴⁷³ *Ibid.*, *passim*.

⁴⁷⁴ In ZENO 1785 il termine ricorre spesso, per esempio in L 434, L 454, L 565, L 572, L 1119.

⁴⁷⁵ I-Fl, Ms. Ashb. 1502, c. 14r; I-Vmc, Cod. Cicogna 3430/15, senza numerazione carte, paragrafo 47.

⁴⁷⁶ ZENO 1785, III, pp. 295-296, L 565 (a Giuseppe Bini a Milano, Vienna, 12 novembre 1721).

its transformation into spectacle, from the point of view either of staging or of music».⁴⁷⁷ O meglio, alcune lettere dell'epistolario edito potrebbero anche confortare quest'ultima chiave di lettura a cagione dell'ormai risaputa ostentazione di modestia, di indifferenza, e perfino di spregio nei confronti delle proprie opere drammatiche, che a volte sembra prendere la mano al poeta fornendoci una rappresentazione distorta di alcune aspirazioni tutt'altro che insincere, puntualmente attestate in altri documenti epistolari o fonti biografiche. L'altra faccia della personalità di Zeno, ogni volta che non viene alterata da quell'implacabile e severa autocensura, ci mostra invece un autore che attribuiva importanza alla scenografia, alla musica, alle qualità degli attori-cantanti; un drammaturgo, insomma, che concepiva i suoi testi anche per la rappresentazione, non solo per una lettura privata.

Quanti equivoci ha generato quell'autocensura! In campo musicale Zeno non era affatto uno sprovveduto: anche se la sua versificazione poteva essere grave, severa, classicamente composta, improntata a un sorvegliato lirismo, certo non oltrepassava il confine d'una poesia refrattaria alla musica o quasi impossibile da intonare. L'apparente disprezzo occasionalmente dimostrato verso i propri drammi fu per Zeno più un atteggiamento di ostentato distacco che una sincera ammissione, e oltre tutto negli ultimi anni fu pesantemente alimentato da senili preoccupazioni religiose. La stessa indifferenza nei confronti dell'edizione Gozzi sembra più dichiarata che reale; come si è visto nel capitolo sulla *Griselda* viennese musicata da Francesco Conti, è poco credibile che Zeno non abbia minimamente partecipato alla revisione e alla raccolta dei suoi testi. Infine Zeno, come dimostra il *Diario* del Forcellini, ebbe piena coscienza della propria riforma teatrale, anche se, essendo il dramma per musica un «componimento senza regola», non sempre il poeta poté dare una completa e coerente realizzazione dei suoi principi teorici. Tutte queste considerazioni dovrebbero essere sufficienti per tornare liberamente a parlare di riforma zeniana, senza alcun impiego obbligatorio d'ingombranti virgolette cautelative.

⁴⁷⁷ SALA DI FELICE 1992, p. 1227.