

FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI

*I drammi per musica di Leonardo Leo per Vittoria Tesi
sulle scene napoletane*

La prima apparizione del grande contralto Vittoria Tesi in un'opera di Leonardo Leo avvenne, come è noto, nel ruolo di Ramira nel *Timocrate* andato in scena al Teatro Sant'Angelo di Venezia il 26 dicembre 1722, il solo titolo non napoletano del piccolo catalogo che affianca la cantante al compositore pugliese.¹ Tesi ne interpretò in seguito la musica al Teatro San Bartolomeo come prima donna (Zenobia, Semiramide, Berenice) in *Zenobia*

¹ Riguardo alle notizie sulla vita e sulle opere di Leonardo Leo cfr. LUISA COSÌ, s.v. «Leo, Leonardo de», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, vol. 64, 2005 (https://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-de-leo_%28Dizionario-Biografico%29/); HELMUT HUCKE – ROSA CAFIERO, s.v. «Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore)», in *Grove Music Online* (<http://www.grovemusic.com>); GIUSEPPE ALFREDO PASTORE, *Don Lionardo: vita e opere di Leonardo Leo*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1997; FIORENZA LEUCCI, *Viaggio con Leonardo Leo nel terzo centenario della nascita*, Fasano, Schena, 1994; GIACOMO LEO, *Leonardo Leo musicista del secolo XVIII e le sue opere musicali*, Napoli, Tipografia Melfi & Joele, 1905. Per una biografia di Vittoria Tesi, cfr. FRANCESCO LORA, s.v. «Tesi, Vittoria», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, vol. 95, 2019, ([https://www.treccani.it/enciclopedia/tesi-vittoria-detta-la-fiorentina-o-la-moretta_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/tesi-vittoria-detta-la-fiorentina-o-la-moretta_(Dizionario-Biografico))); MICHAEL LORENZ, *The Will of Vittoria Tesi Tramontini* (<https://michaelorenz.blogspot.com/2016/03/the-will-of-vittoria-tesi-tramontini.html>); ID., *A Tesi Tramontini Addendum: Tesi's Mass Endowment Deed* (<https://michaelorenz.blogspot.com/2016/04/a-tesi-tramontini-addendum-tesis-mass.html>); GERHARD CROLL, s.v. «Tesi Tramontini, Vittoria», in *Grove Music Online* (www.grovemusic.com); CARLO BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di Carlo Vitali, Palermo, Sellerio 2000, pp. 273-274; BENEDETTO CROCE, *Un prelado e una cantante del secolo decimottavo. Enea Silvio Piccolomini e Vittoria Tesi: lettere d'amore*, Bari, Laterza, 1946; ALESSANDRO

in *Palmira* (13 maggio 1725), *Semiramide* (2 febbraio 1730), *Farnace* (19 dicembre 1736);² al Teatro San Carlo come primo uomo (Megacle, Arbace, Alceste) accanto ad Anna Maria

ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Vittoria Tesi*, «Nuova antologia rivista di lettere scienze ed arti», CVI, 1889, pp. 308-327. Cfr. anche VALENTINA ANZANI, *Pseudonimi all'opera: un soprannome per la celebrità*, «Il nome nel testo», vol. 17, 2015, pp. 147-161: 157. Uno studio più esaustivo sui ruoli interpretati da Vittoria Tesi sulle scene veneziane costituisce il contributo di chi scrive al progetto *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, diretto da Melania Bucciarelli (<https://www.ntnu.edu/music/woven>).

² L'impresario del teatro San Bartolomeo Angelo Carasale versò a Leo per la composizione del *Farnace*, con incluso l'obbligo di suonare a tutte le recite, 130 ducati in data 3 gennaio 1737; l'ingaggio di Tesi quale prima donna per le quattro opere della stagione compresa fra la primavera 1736 e il carnevale 1737 fu di 3150 ducati in valuta di 700 doppie di Spagna (1368 spettarono ad Angelo Amorevoli, 1500 a Margherita Giacomazzi, 700 a Francesco Bilancioni, 403.50 ad Alessandra de Rossi, 800 doppie di Spagna a Carestini), finiti di corrispondere il 23 marzo 1737: cfr. *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1726-1737*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, «Studi pergolesiani / Pergolesi studies», vol. 9, 2015, CD-ROM, anno 1737. I "Giornali di cassa dei Banchi napoletani" registrano i pagamenti di artisti e maestranze coinvolti nella realizzazione della stagione 1736-1737 (*Cesare in Egitto*, maggio 1736, più tre opere del carnevale 1736-1737, *Alessandro nell'Indie*, 4 novembre-4 dicembre 1736, *Farnace*, 19 dicembre 1736-10 gennaio 1737, *Didone abbandonata*, gennaio 1737). Le copie delle quietanze degli onorari di Bilancioni, Giacomazzi e Tesi si conservano fra i registri del notaio del futuro Teatro San Carlo, Giovanni Girolamo De Roma: cfr. I-Nas, Archivi notarili – Archivi dei notai del XVIII secolo, notaio De Roma, Giovanni Girolamo, vol. 9 (1736). Sulle pretese di Carestini riguardo al proprio onorario cfr. BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli: secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, pp. 313-314. Fino al 1746 le stagioni operistiche napoletane includevano di norma tre opere, le cui prime cadevano il 4 novembre, il 19 dicembre e il 20 gennaio, ricorrenze di onomastici o compleanni dei reali; si aggiungeva talora un quarto titolo, fra maggio e luglio: cfr. AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2011, pp. 97-100.

Peruzzi,³ in *Olimpiade* (26 dicembre 1737), *Artaserse* (20 gennaio 1738) di Leonardo Vinci accomodato da Leo,⁴ e *Il Demetrio* (30 giugno 1738), di cui Leo poté compire solo il primo atto più i recitativi del secondo e ulteriori tre arie (due nel secondo atto, una nel terzo), essendo impegnato nella messa in musica della serenata *Le nozze di Amore e Psiche* (23 e 24 giugno 1738), su testo di Giovanni Baldanza, nella quale Tesi vestì i panni di Venere, in occasione delle feste per le nozze di Carlo III con Maria Amalia di Sassonia. *Demetrio* fu terminato grazie al concorso di altri compositori: Riccardo Broschi scrisse il terzo atto, Nicola Fago due arie del secondo atto, Giuseppe di Majo e Nicola Logroscino un'aria ciascuno del secondo atto.⁵ Più in generale, Tesi si esibì al

³ Per la stagione 1737-1738 Vittoria Tesi ricavò un onorario di 2812 ducati in valuta di 625 doppie di Spagna, Anna Peruzzi 2640 ducati in valuta di 600 luigi d'oro, comprensivi dell'ingaggio della sorella Vittoria, che fu però sostituita per un'indisposizione, Mariano Nicolini 1325 ducati in valuta di 500 zecchini d'oro, Angelo Amorevoli 1000 ducati; all'onorario andavano aggiunte le spese per il piccolo vestiario e per l'affitto della casa. Nella stagione successiva, in cui si rappresentarono quattro opere invece di tre, l'onorario di Tesi salì a 3150 ducati in valuta di 700 doppie di Spagna; Peruzzi guadagnò 2700 ducati in valuta di 600 doppie di Spagna e Amorevoli 1350 ducati; infine, a Caffarelli furono pagati poco più di 2263 ducati per le ultime tre opere. Cfr. I-Nas, Regia Camera della Sommaria – Dipendenze – I serie: Teatro S. Carlo, busta 465, fascicoli 1-5: nei fascicoli 3 e 5 si trovano le copie delle cautele e delle partite di banco per le due stagioni.

⁴ I libri della stagione 1737-1738 furono accomodati da Luigi Stampiglia per 60 ducati (cfr. *ivi*, fascicolo 1, c. 7^r). *Olimpiade* ebbe undici recite dal 26 dicembre 1737 al 12 gennaio 1738 (26, 28, 29, 31 dicembre 1737, 1, 4, 5, 8, 9, 11, 12 gennaio 1738), mentre *l'Artaserse* rivisto da Leo (per 90 ducati) sedici recite dal 20 gennaio al 18 febbraio 1738 (20, 21, 22, 25, 26, 29 gennaio, 1, 2, 5, 8, 9, 12, 15, 16, 17, 18 febbraio 1738): cfr. *ivi*, fascicolo 1, c. 1.

⁵ Leo stesso sottoscrisse la giustificazione di essere stato impedito nel completare il *Demetrio* dall'incombenza della serenata: cfr. *ivi*, fascicolo 5, trascritto in G. LEO, *Leonardo Leo musicista del secolo XVIII* cit., p. 63. Leo ottenne 130 ducati; Riccardo Broschi 30; Fago 10, Logroscino e Majo 5 ducati ciascuno; i quattro libretti furono accomodati da Dionisio La Vista per 100

Teatro San Bartolomeo nel 1724-1726 e nel 1729-1730, oltre che al Teatro San Carlo nel 1737-1739, appaltata in queste due stagioni da primo uomo, con una gratificazione aggiuntiva almeno nel 1738-1739, sennonché nelle tre opere successive al *Demetrio* (*La clemenza di Tito* di Johann Adolf Hasse accomodata da Antonio Palella, *Temistocle* di Giovanni Alberto Ristori e *Semiramide riconosciuta* di Nicola Porpora) subentrò da primo uomo Gaetano Majorano Caffarelli.⁶ Tesi tornò a Napoli un'ultima volta nel 1747 per la festa teatrale *Il sogno d'Olimpia* (1747) di Ranieri Calzabigi e Giuseppe di Majo, nell'occasione dei festeggiamenti per la nascita dell'erede del Regno delle Due Sicilie Filippo di Borbone.

Le pagine che seguono offrono anzitutto alcune considerazioni sulle coordinate principali degli intrecci, e sugli accomodi in caso di libretti di lungo corso,⁷ quale premessa per

ducato: cfr. I-Nas, Regia Camera della Sommaria – Dipendenze – I serie: Teatro S. Carlo, busta 465, fascicoli 4 e 5 (per le copie delle partite di banco). Rispetto alla ricognizione del "Bilancio e levamento del conto" del teatro, il libretto attribuisce a Leo anche la musica di «Non so frenare il pianto» (II,12, *Alceste*), «Manca sollecita» (II,13, *Cleonice*) e «Giusti dei, da voi non chiede» (III,8, *Fenicio*).

⁶ Il "Bilancio e levamento del conto dal 30 giugno 1738 al carnevale 1739", insieme con le copie corrispondenti delle partite di banco, riporta che Tesi ricevette, oltre all'onorario di 700 doppie di Spagna, poco più di 168 ducati, la quarta parte delle 150 doppie di Spagna promesse per rappresentare la parte da uomo, «a motivo d'aver rappresentato da uomo nella prima opera detta il *Demetrio*, stante per le altre tre subentrò il virtuoso Gaetano Caffarelli» (*ivi*, fascicoli 4 e 5), passando Tesi a dividersi i ruoli femminili con Anna Maria Peruzzi; dopo la prima opera nel cast vi fu infatti la defezione di Rosa Bavarese, per una gravidanza.

⁷ Alle schede bibliografiche e – ove possibile – alle copie elettroniche dei libretti si può accedere attraverso il progetto Corago dell'Università di Bologna (corago.unibo.it). Nelle trascrizioni dei testi, laddove non presente un'edizione critica, si sono sciolte eventuali abbreviazioni e si è anmodernato l'uso degli apostrofi, degli accenti, delle maiuscole, della h e della j e, con molta moderazione, la punteggiatura, specie riguardo all'impiego dei punti esclamativi e interrogativi.

discutere le caratteristiche stilistiche e formali della musica, in particolare rispetto al possibile contributo di Vittoria Tesi. La scarsità o l'inconsistenza delle fonti⁸ impone di considerare preferibilmente i drammi per musica di cui sopravviva una partitura completa attribuibile ragionevolmente a Leo, come nel caso di *Zenobia in Palmira*, *Farnace* e *Olimpiade*.⁹ Per quanto riguarda *Il Demetrio*, il manoscritto Nosedà rende forse la versione andata in scena al Castello di Torremaggiore il 10 o il 20 dicembre 1735,¹⁰ certo non la prima versione del 1732, dal momento che vi si trovano l'aria del *Castello di Atlante* (4 luglio 1734) «Freme orgogliosa l'onda» (I,10, Ruggiero) e, del *Demofonte* (20 gennaio 1735), il duetto «La destra ti chiedo» (II,11, Timante e Dircea) più l'aria «Se tutti i casi miei», ovverosia «Se tutti i mali miei» (II,6, Dircea). D'altro canto, il ms. conservato presso la Biblioteca nazionale di Parigi,¹¹ pieno di correzioni, composito e parzialmente autografo, corrisponde adeguatamente al libretto di Napoli 1738 e nota la parte di Alceste in chiave di contralto, mentre per gli allestimenti del 1732 a Napoli e del 1741 a Roma il ruolo di

⁸ Per un catalogo delle opere di Leo cfr. ROBERTO SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)*, 2 voll., Beeskow und Berlin, Ortus, 2020, di cui si è tenuto conto in particolare anche per le pagine dedicate a *Zenobia in Palmira* (I, pp. 93-162).

⁹ Si tratta dei manoscritti segnati rispettivamente I-Nc, 28.4.24 o Rari 7.3.9 (www.internetculturale.it), d'ora in avanti *Zenobia in Palmira* I-Nc; F-Pn, Département Musique D-6875 ([ark:/12148/btv1b100719871](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0071-9)), d'ora in avanti *Farnace* F-Pn; D-Ka, Don Mus.Ms.1219 (<https://digital.blb-karlsruhe.de/4007663>), d'ora in avanti *Olimpiade* D-Ka. Ad essi si farà riferimento attraverso il rimando alle pagine o alle carte considerate. Il manoscritto di *Zenobia in Palmira* è commentato in R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)* cit., I, pp. 149-152, soprattutto riguardo alle correzioni e cancellature.

¹⁰ Si tratta del manoscritto segnato I-Mc, Nosedà F.92.1-3.

¹¹ Si tratta del manoscritto segnato F-Pn, Département Musique Ms 2255 ([ark:/12148/btv1b10022067k](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0071-9)).

primo uomo fu appaltato a un soprano, rispettivamente Gioacchino Conti detto Gizziello e Lorenzo Saletti.¹² Di *Semiramide* restano due arie della protagonista, con discreta diffusione, «Leggi negli occhi miei» (I,5) e «Che giova il dirmi: “Io t’amo”» (II, 11), questa nel momento più critico dell’intreccio.¹³

L’argomento, la costellazione dei personaggi, le mutazioni di scena e la gran parte dei versi nella *Zenobia in Palmira* discendono dal dramma omonimo di Apostolo Zeno e di Pietro Pariati, allestito al Teatro Regio di Barcellona il 28 novembre 1708 e al Teatro Regio di Milano nel 1710 con la musica di Fortunato Chelleri. Gli accomodi introdotti nel 1725 rispondono sia a una pretesa di modernizzazione sia a consuetudini locali: sono soppresse quasi tutte le arie mediane o le arie dopo cui il personaggio rimane sulla scena; sono sostituite tutte le altre arie eccetto tre («Lascia ch’io parli, o bella», I,7, Decio;¹⁴ «Vuoi ch’io

¹² La corrispondenza fra il ms. parigino Ms 2255 e l’allestimento del 1738 è in R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)* cit., I, pp. 286-288 (pp. 282-291 per una descrizione dettagliata delle fonti in relazione ai possibili allestimenti, pp. 306-327 per una discussione dal punto di vista filologico del processo compositivo) e II, pp. 53-54, 170-190.

¹³ L’aria «Che giova il dirmi: “Io t’amo”» si conserva in I-Nc, Cantate 174@11 (www.internetculturale.it), d’ora in avanti *Semiramide* I-Nc. Sui nuclei drammatici del libretto, che servì da modello per le successive intonazioni di Giovanni Porta (Milano, carnevale 1733) e di Niccolò Jommelli (Venezia, 26 dicembre 1742), forse tramite la presenza costante di Vittoria Tesi nelle vesti della protagonista, mi permetto di rimandare a FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *La Semiramide di Niccolò Jommelli (Venezia 1742)*, in *I Napoletani a Venezia 1740-1760: tra dramma e commedia per musica*, Atti del Convegno di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2020), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio “F. Cilea”, in preparazione.

¹⁴ L’aria tuttavia è asportata dalla partitura, salvo l’incipit (cfr. *Zenobia in Palmira* I-Nc, c. 29^v). La partitura inoltre contiene un’aria mutata (alternativa) per Decio in II,2, «Lieto parto, amato bene» (c. 62^v, con prosecuzione all’attuale c. 66^r), accanto a «Tamerò sì, sì, ben mio» (c. 63^r), conservata

parta? Partirò», I,8, Aspasia; «È a favor de la mia sorte», III,9, Odenato); è aggiunto un monologo in fine del primo atto per Zenobia, «Par che più dal destin sperar non possa – Benché lieto il cor già sia», più un ulteriore monologo per Decio in III,4, «Che a ben amar apprenda Aspasia brama – Son qual nave in ria procella»; è introdotta una coppia comica, che recita come di consueto tre scenette oltre a inserirsi talora con scambi veloci di battute (a parte?) nell'intreccio principale. Come in *Zeno-Pariati*, Zenobia prima interviene da guerriero (I,2), poi da donna (I,11), poi di nuovo da guerriero (III,5), seguita in tutte le variazioni di genere dalla damigella Elisa, perfetto doppio comico, come ella stessa chiarisce in I,13:

Zenobia in Palmira, Napoli 1725, I,13

Tullio

Priego la sua bontà,
se può levarmi una curiosità!
Egli è tempo di maschere?
O qua i maschi mutar soglionsi in femine?

Elisa

Le donne e i maschi qui son come altrove.

Tullio

Voi vi chiamate Eliso o pur Elisa?

Elisa

Io mi chiamo nell'una e l'altra guisa.

Tullio

Voi poc'anzi soldato
come s'è tosto in femina cangiato?

Elisa

Io servo la reina,

originariamente su un fascicolo volante: cfr. R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)* cit., I, pp. 123-124.

ch'have un genio maschile,
ed or veste l'usbergo ed or la gonna.
Com'ella fa, faccio io.
La servo in corte in veste femminile,
la sieguo in campo in abito virile.¹⁵

Sentenzia infine il servo Tullio, in linea con una posizione conservatrice riguardo alla moralità delle donne, «In questo secolo senza rossore / vive ogni femmina con libertà»,¹⁶ forse anche per prendere le distanze da una trama in cui l'alternanza degli abiti esteriorizza la singolare mescolanza nell'eroina di tratti femminili con qualità virili.

La gerarchia dei personaggi può dirsi in sostanziale equilibrio nel 1725, seppure a lieve vantaggio di Odenato e di Zenobia, che cantano cinque arie invece delle quattro degli altri, i due finali d'atto, e la scena del combattimento. La protagonista inoltre si aggiudica un 'numero' dalla struttura maggiormente articolata, che frammette alle consuete parti di un'aria col da capo, «Piangi la tua sventura» (II,12), sezioni in recitativo obbligato (il solo nell'opera) e in recitativo semplice, entrambe segnate dal verso conclusivo di Odenato, su un simile motivo musicale, «oh promessa fatal! oh giuramento!»,¹⁷ un tipo di combinazione fra

¹⁵ ZENOBIA IN PALMIRA / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro di S. Barto- / lomeo nella Primavera dei questo / Anno 1725. / *Del Signor* / APOSTOLO ZENO / DEDICATA / ALL'EMINENTISSIMO SIGNOR / CARDINALE / MICHELE FEDERIGO / D'ALTHANN. / *Vicere Luogotenente, e Capitan / Generale di questo Regno / di Napoli.* / IN NAPOLI MDCCXXV. / Per Francesco Ricciardi Stampatore di Sua / Eminenza il Sig. Vicerè. (Copia consultata CZ-Pu, 9.K.0200, p. 22, d'ora in avanti *Zenobia* 1725).

¹⁶ *Ivi*, p. 27. Si tratta di una ripresa per lo meno del duetto sostitutivo aggiunto a *Dafni* (Monaco 1722).

¹⁷ *Zenobia* I-Nc, cc. 102r-104r.

recitativo e aria rintracciabile nella commedia per musica napoletana,¹⁸ occasionalmente nei drammi degli anni Venti del Settecento, forse nelle feste teatrali, per lo meno nel caso celebre (e tardivo) di *Alcide al bivio* (1760) di Metastasio-Hasse («Ferma, Alcide, arresta i passi», I,3; «Ah, che fai? T'arresta, Alcide», II,5). L'introduzione strumentale dell'aria (Larghetto, ♯, Sol minore) esibisce le entrate in imitazione, dall'acuto al grave, degli archi, senza il clavicembalo, a mezza voce, su un ritmo a guisa di marcia funebre: vi si adattano in parte anche i primi versi, «Piangi la tua sventura / misero, afflitto cor», oltre che quasi per intero la seconda sezione di canto. Ulteriori espedienti di uno stile patetico, adatti all'espressione di affetti mesti, sono gli accordi o gli intervalli dissonanti, come le settime diminuite («oh dio», «afflitto cor»), il tritono e la seconda aumentata, all'interno questi ultimi di melismi o brevi fioriture sulla parola «pena».

Gli interventi vocali disegnano nel complesso un percorso funzionale a condurre Zenobia verso la mèta del cimento con Odenato, quale prova necessaria affinché l'amato si riappropri dell'abito guerriero, simbolo delle qualità maschili, sebbene egli vinca «pria col braccio guerriero, indi con l'atto / del cor gentil» (III,9), compromesso di virtù e di amorevolezza. «Frena lo sguardo, oh dio» (I,4), perfetta continuazione della battuta «Avido corra il guardo...», frappone un indugio al momento in cui Odenato scopre il ritratto di Zenobia nella gemma di un anello che egli serba in un apposito «scatolino», e ad esso rimanda il «deh, non mirarlo ancor» dell'aria.

Zenobia in Palmira (1725), I,4

Zenobia

Nulla disse in partir?

¹⁸ Devo l'informazione a Paolgioanni Maione, che ringrazio sentitamente.

Odenato

Prendi, mi disse
quest'aurea gemma. Io qui ne serbo il dono
(mostrando uno scatolino d'oro)

Zenobia

E di Zenobia il volto
a me chiedi qual sia?

Odenato

Quando il mirai?

Zenobia

Apri il gemmato cerchio e lo saprai.

Odenato

Avido corra il guardo...

Zenobia

Frena lo sguardo, oh dio,
(palpita in seno il cor)
deh, non mirarlo ancor,
poi lo vedrai.

Dal misero cor mio,
deh, non cercar di più:
che poi saprai ben tu
ciò ch'or non sai.¹⁹

Il manoscritto prescrive «attacca subito l'aria Zenobia» (c, Sol maggiore),²⁰ in coerenza con la prosecuzione del discorso dal recitativo all'aria, e la protagonista si inserisce sulla medesima nota Si di Odenato; nella seconda sezione di canto «frena» giunge in anticipo sincopato, allargato, a voce sola, quale variazione enfatica. La fermata che segue, sul V grado, nella seconda sezione di canto nell'area di La minore (tonalità relativa della sottodo-

¹⁹ *Zenobia* 1725, pp. 23-24.

²⁰ *Zenobia* I-Nc, cc. 20^v-22^r.

minante Do maggiore) dà tempo di modificare registro e intonazione per il verso fra sé, che la scrittura differenzia riducendo le parti strumentali ai soli violini, posti ora all'unisono con la voce, quasi una parentesi intermessa alla consueta disposizione ternaria delle frasi, *abb'*, dal momento che il terzo verso si ripete due volte in progressione discendente; inoltre, la combinazione di un nuovo cambio di registro con l'anticipo sincopato dell'invocazione «deh» sottolinea il ritorno al discorso persuasivo, forse da rafforzarsi con un gesto scenico. Le uniche fioriture, in un regime prevalentemente sillabico, cadono sul verbo «vedrai», qui parola e azione chiave, rispetto ad altri termini («sguardi», «palpita») maggiormente eligibili in altro contesto, e la cascata delle quartine di crome nel canto, che sinora si era mosso in prevalenza per quarti, imprime una certa propulsione alle minime (staccate?) degli strumenti all'unisono; il corrispettivo, non soltanto per via della rima, è «sai» nella parte centrale, che riserva un trattamento simmetrico anche all'invocazione «deh».

Il monologo «Par che più dal destin sperar non possa – Benché lieto il cor già sia» (I,12) esprime il dissidio interiore fra i poli opposti di speranza e di timore, i due termini che ricorrono in posizione marcata nel recitativo e nell'aria, mentre «Destin... ma che favelli – Il mio destin or gode» (II,6)²¹ fa riferimento alla fatalità della sorte attraverso la metafora della caccia, con allusione al successivo episodio all'interno del parco reale, manifestando inoltre con la triplice reiterazione di «destin» una simile aspirazione all'unità mediante la facile ricorrenza verbale.

Zenobia in Palmira (1725), I,12

Zenobia

Par che più dal destin sperar non possa:

²¹ *Ivi*, cc. 78^r-81^v.

e pur, qual debil pino
scosso da Borea irato,
agitato il mio core
pena tra la speranza ed il timore.

Benché lieto il cor già sia,
combattuta è l'alma in seno
da la speme e dal timor.

Ma il timore e la speranza
non mi tolgono il sereno
che l'amor e la costanza
hanno impresso nel mio cor.

Zenobia in Palmira (1725), II,6

Zenobia

Destin... ma che favelli?

Lagnati di Zenobia, o core amante,
non del fato innocente.

Sì, più che di me stessa
del mio destin mi lagno,

ch'ei solo tien quest'alma grande oppressa.

Il mio destin or gode
qual prode cacciator
allor che ne' suoi lacci
vede caduta già
l'incauta preda.

Chi mai ne' fieri impacci
del fato non cadrà?
Qual forte cor sarà
che al fin non ceda?²²

Il binomio “speranza e timore” costituisce l'elemento
evidente di contatto fra il recitativo ed entrambe le strofe dell'aria

²² *Zenobia* 1725, pp. 21-22, 32-33.

«Benché lieto il cor già sia (3/8, Re maggiore),²³ intonate dunque all'insegna di un principio di coerenza. Il conflitto interiore potrebbe tradursi in termini musicali nell'accostamento, entro l'introduzione degli strumenti, di due diverse tecniche di scrittura e dei relativi registri, sebbene nel prosiegua queste idee cadano in punti e su termini eterogenei: da una parte un passaggio all'unisono dall'estensione tendenzialmente medio-grave, suddivisibile in due unità di due battute ciascuna (all'incirca moto congiunto e ritmi puntati contro salti d'ottava in crome staccate), dall'altra un motivo ornamentale, accompagnato, in un ambito acuto, ripreso con scambio delle parti. L'invenzione iniziale anticipa in effetti l'esordio della prima sezione di canto, che intona all'unisono l'intera strofa, ed esalta il verso «combattuta è l'alma in seno» mediante la serie in progressione dei salti staccati d'ottava, la fermata e la dilatazione a tre battute per via di una piccola appendice a voce sola, eventualmente da fiorirsi, mentre per riudire il motivo ornamentale e lo stratagemma dello scambio fra le parti (ora primi violini e canto) bisogna attendere la seconda sezione di canto, rispettivamente il melisma sulla parola «speme» e le repliche in fine di «combattuta è l'alma in seno»; dopo la fermata, utile a ulteriori improvvisazioni, toccando il canto da solo il punto di massima depressione del La_2 , come sul primo «seno», il solo gesto incipitario (cioè la scala ascendente dal ritmo puntato, all'unisono) torna a marcare la fine, ora sulle parole «da la speme», in una perfetta struttura musicale a cornice.

«Guardami in volto e mira» (III,6, Grave e staccato – Allegro – Larghetto – Allegro, C, Re maggiore)²⁴ rappresenta il richiamo al campo, in coerenza con il dialogo precedente in recitativo (ad esempio le battute «verrò nel campo / e là ti attendo anch'io»), richiamo sostanziato non a caso dall'uso di trombe e di

²³ *Zenobia* I-Nc, cc. 44^v-46^v.

²⁴ *Ivi*, cc. 138^r-142^r.

oboi per l'unica volta in un'aria di Zenobia, insieme con i cambiamenti di metro e di andamento; per altro, l'*incipit* «guardami in volto, e mira» ribalta la situazione del primo incontro fra Odenato e Zenobia, inclusa l'aria «Frena lo sguardo, oh dio». L'esordio all'unisono di tutta l'orchestra coi ritmi puntati, Grave e staccato, sull'accordo spezzato di tonica anticipa il gesto d'indirizzo ad Odenato, «guardami in volto, e mira», perentorio ed enfatico, cui subentra un più delicato melisma su «penar», in progressione discendente, resa più pungente la seconda volta dalla dissonanza della settima diminuita. La fermata segna la cadenza sospesa su cui si ferma il Grave (nella seconda sezione di canto nella versione più impressionante con la sesta aumentata) e sollecita le attese verso il successivo cambio di andamento, in coerenza con l'impiego nel testo del punto esclamativo a «penar» e dell'avversativo «ma»; con l'Allegro erompono i toni marziali, nei ritmi puntati e dattilici, nella fioritura su campo, che impiega per la prima volta le terzine nella linea vocale, come avviene poi, in equilibrio simmetrico, nella parte centrale sulla parola «scampo», anche in questo caso dopo il cambio di Andamento da Larghetto ad Allegro. La seconda sezione di canto ricalca i passi della prima sino all'ultima intonazione del verso «t'attendo al campo», marcato come «Recitativo», ovverosia declamato a piacere, dal contralto solo, quale messaggio primario dell'aria e della scena.

Zenobia in Palmira (1725), III,6

Zenobia

In campo

del tuo amor vien guerriero. Ecco ti chiedo
per favor un cimento,
vieni se m'ami.

Odenato

Oh dio!

Verrò nel campo.

Zenobia

E là t'attendo anch'io.

Guardami in volto, e mira

s'io peno al tuo penar!

Ma meco dei pugnar

t'attendo al campo.

So che il tuo cor sospira,

m'affliggo al tuo tormento,

ma il rio fatal cimento

non si può già evitar,

non v'è più scampo.²⁵

Il libretto di *Farnace*, forse frutto della penna di Domenico Lalli, rielabora il soggetto del *Mitridate* (Vienna, 4 novembre 1728) di Zeno, in relazione a quelle scene cui «ha molto contribuito una moderna tragedia francese del Sig. de la Motte»,²⁶ *Inès de Castro* (1728). I punti di più stretto contatto comportano la ripresa piuttosto fedele di un numero non trascurabile di versi: così, ad esempio, l'episodio del primo atto in cui Mitridate suggella dinanzi agli ambasciatori stranieri, in nome della ragion di stato, l'unione fra Farnace e Aspasia, sorella del nemico Tigrane, rifiutando persino l'idea che il figlio possa opporsi, mentre del

²⁵ *Zenobia* 1725, p. 52.

²⁶ MITRIDATE. / DRAMMA PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / NELLA CESAREA CORTE / PER / IL NOME GLORIOSISSIMO / DELLA / SAC. CES. E CATT. REAL MAESTÀ / CARLO VI. / IMPERATORE / DE' ROMANI, / SEMPRE AUGUSTO. / PER COMANDO DELLA / SAC. CES. E CATT. REAL MAESTÀ / ELISABETTA / CRISTINA / IMPERADRICE REGNANTE, / L'Anno MDCCXXVIII. / La Poesia è del Sig. Apostolo Zeno, Poeta, ed Istorico / di Sua Maestà Ces. e Catt. / La Musica è del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro / di Cappella di Sua Maestà Ces. e Catt. / VIENNA d'AUSTRIA, Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, / Stampatore di Corte di Sua Maestà Ces. e Cattolica. (copia consultata CZ-Pu, 9.K.3250, p. 5 n.n., d'ora in avanti *Mitridate* 1728).

mutuo affetto di Farnace e di Aristia/Berenice, in realtà già sposi in segreto, sospettano la regina o Aspasia (*Farnace*, I,2-4 da *Mitridate*, I,6-8); il dialogo fra i coniugi in attesa del confronto padre-figlio, anche se Berenice deve in più fare i conti (rispetto ad Aristia) con un corteggiatore molesto, Arbace (I,7-9 da I,9-11); lo scontro di Mitridate con Farnace, della cui disobbedienza si ritiene responsabile Aristia/Berenice, minacciata di arresto (I,11-14 da II, 3-5); la cerimonia che suggella il patto dell'alleanza, interrotta dalla notizia dell'assalto alla reggia (II,2-3 da III,3-4); la sequenza di avvenimenti che sulla medesima «Spiaggia di mare, tutta ingombra di tende, e d'altri apprestamenti di guerra. Da una parte, veduta di armata navale in lontano; e dall'altra quella del porto e della città di Eraclea»²⁷ espone il vano tentativo di fuga degli amanti, l'arrivo di Mitridate con le guardie, la confessione del matrimonio segreto (II,5-8 da III,8-11, con la nuova aria del re, «Pensi l'iniquo figlio», II,9, all'incirca parodia di «Pensa se ancor resisti», III,11). Le principali novità rispetto a Zeno, da cui *Farnace* si distanzia soprattutto a partire dal terzo atto, nell'intraprendere una via alternativa allo scioglimento, sembrerebbero recepire la versione metastasiana della storia in *Demofonte* (Vienna, 4 novembre 1733), già intonato da Leo (con altri) a Napoli nel 1735.²⁸ L'anticipo del duetto «La morte, che vuole» in conclusione

²⁷ *Mitridate* 1728, p. 39. Cfr. FARNACE / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolo-/meo nel dì 19. Dicembre di questo / anno 1736. / PER SOLENNIZZARE / IL NOME / DELLA MAESTÀ DI / FILIPPO V. / RE DELLE SPAGNE. / DEDICATO / ALLA MAESTÀ / DI / CARLO / BORBONE / RE DI NAPOLI, SICILIA, / E GERUSALEMME, &c. / *Infante di Spagna, Duca di Parma, Pia-/cenza, Castro, &c. E Gran Principe / ereditario di Toscana, &c.* / IN NAPOLI 1736. / Con Lic. de' Sup. (copia consultata in I-Nn, SALA FARN. 40. B 29 0004, p. 32, d'ora in avanti *Farnace* 1736).

²⁸ Sul libretto di *Demofonte*, i contatti con la tragedia di La Motte e le intonazioni di Leo mi permetto di rimandare a FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Sources, Literature and Dramaturgy in Metastasio's and Leo's Demofonte (1741)*, «Studi Musicali. Nuova serie», III/1, 2012, pp. 127-166.

dell'atto centrale rimanda all'inarrivabile «La destra ti chiedo» (II, 11), per posizione e per echi verbali (prova tangibile della ben differente qualità della poesia), come ad esempio l'ultimo verso della prima quartina, «l'amore e la fé», da «d'amore e di fé»; il sospiro «ah» a capo della quartina di Berenice; lo scambio di battute in sticomitia, «mia speme, cor mio / addio sposa amata / addio sposo amato», da «mia vita, ben mio, / addio sposo amato»; i versi a due, «che addio dispietato! / che sorte crudel!», da «che barbaro addio! / che fato crudel!», più il concetto sentenzioso di ripagare crudelmente le anime fedeli, «e questa mercede, / amor, si prepara / a un'alma sì cara, / a un cor sì fedel?», da «che attendono i rei / dagli astri funesti, / se i premi son questi / d'un'alma fedel?». ²⁹ Se in *Mitridate* la castità delle nozze annulla l'espedito più moderno e controverso della tragedia di La Motte, quello dell'apparizione dinanzi al re-padre di un quadro di pietà familiare, d'una madre stretta ai due figlioletti, con l'obiettivo riuscito di commuovere, al contrario Farnace ripristina come in *Demofonte* l'esistenza di un bambino, presente nel discorso e in scena per un unico istante, all'apice del viluppo dell'azione (III,7-8): Mitridate «toglie dalle mani del padre Farnace il figlio in atto di volerlo uccidere», ³⁰ quale estremo terribile ricatto, senza porre ascolto alle suppliche del genitore, allusione al tema illustre di “Pirro-Astianatte-Andromaca”, nonostante il non trascurabile mutamento di genere “madre-padre”, donde un profondo riassetto degli affetti implicati e delle finalità rispetto alla

²⁹ *Farnace* 1736, p. 42. Le citazioni dei drammi di Metastasio sono tratte dall'edizione elettronica a cura di Anna Laura Bellina, che si legge in www.progettometastasio.it; si fa riferimento alle prime edizioni dei libretti.

³⁰ *Farnace* 1736, p. 53. Sulle prerogative e sugli sviluppi dell'amore paterno di Timante cfr. LUCIO TUFANO, *Sulla fortuna di «Misero pargoletto»: materiali e ipotesi*, in *Demofonte come soggetto per il dramma per musica: Johann Adolf Hasse ed altri compositori del Settecento*, a cura di Milada Jonášová e Tomislav Volek, Praga, Academia, 2020, pp. 87-108.

valenza patetica della scena di La Motte e di Metastasio. La partenza di Mitridate «con Farnace e col figlio» offre inoltre l'occasione per un ampio monologo di Berenice (III,10), «L'uno e l'altro s'uccida?», avvincente per l'interprete sul piano del canto e del gesto, privo di aria d'entrata, poiché il sipario si solleva all'improvviso esibendo un cambio di apparato al suono d'allegriissima sinfonia (forse reminiscenze del terzo atto di *Lucio Vero / Vologeso*).

L'impegno vocale e scenico distingue la prima coppia, dotata del numero massimo di arie, quattro come quelle di Mitridate, cui si aggiungono il duetto, un arioso di Farnace e il recitativo obbligato di Berenice, unici all'interno dell'opera. L'intreccio mostra la protagonista dapprima intenta a nascondere il proprio segreto, sotto un velo di affanno e di spavento («È nato per penare», I,4); quindi nel vano sforzo di dissuadere un corteggiatore («Che vuoi ch'io dica più?», I,9); in atto di mediare fra padre e figlio, sottomettendosi al volere reale («Parto, di me non so», II,7); partecipe della gara generosa a morire per l'altro (duetto «La morte che vuole» (II,11); oppressa dall'alternativa di essere o crudele o spergiura nei confronti dell'amato, spergiura nel caso di accettare un altro sposo per salvargli la vita, crudele nel compiere il proprio dovere condannando a morte Farnace («Per dar vita alla vita del core», III,4); immersa nell'allucinazione della morte del consorte e del figlio, promettendo vendetta giusto un istante prima che l'agnizione (come Laodice, sorella del re armeno Tigrane e di Aspasia), segni il passaggio da infelicità a felicità, in analogia con gli avvenimenti di Mitridate.

La scena I,4 esprime con perfetta coerenza il duplice concetto della consuetudine al dolore («nacqui infelice», «ho l'anima troppo avezza / a soffrire il destin fiero e rubelle», più tutta la prima strofa dell'aria) e dell'avversità dei numi, in posizione marcata alla fine del recitativo e della seconda strofa dell'aria («e s'arman contro me tutte le stelle» / «e veggo a' danni miei / armati ancor gli dei / d'insolito rigor»).

Farnace (1736), I,4

Berenice

Ho l'alma troppo avezza
a soffrire il destin fiero e rubelle,
e s'arman contro me tutte le stelle.

È nato per penare
il povero mio cor,
che sempre palpitare
sento nel suo dolor.

Tema, spavento, affanno
d'intorno ogn'or mi stanno:
e veggio a' danni miei
armati ancor gli dei
d'insolito rigor.³¹

L'intonazione (I,4, c, *Mib* maggiore)³² rileva soprattutto i toni patetici attraverso un ampio ventaglio di soluzioni compositive: le ornamentazioni sul verbo di affetto «palpitare», la prima, non più di un ampio melisma, annunciata dalle sestine di crome dei primi violini sull'inizio del terzo verso, la seconda, più estesa, in cui l'interruzione delle pause, in controttempo con il basso, contribuisce a descrivere la parola, per l'unica volta tacendo il clavicembalo; l'anticipo sincopato, via via più ampio, della sillaba tonica del verbo «sento», finché poi la sorta di tremolo lento nella voce più i violini ne rende quasi il senso riposto di «fremo»; la declamazione di «dolor» nel registro acuto (a raggiungere il colmo melodico del *Mi₄*), come acuta è la sofferenza di Berenice; la velatura del modo minore, insieme con

³¹ *Farnace* 1736, p. 14.

³² *Farnace* F-Pn, cc. 25^v-28^v.

la dissonanza della settima diminuita, al momento della ripresa del testo, rimaneggiato, in coda alla seconda sezione di canto, dove si trova l'unica amplificazione del melisma su «penare»; i ritmi lombardi dell'esordio, entro una disposizione ternaria del materiale, *abb* (per la ripetizione del secondo verso),³³ su un motivo all'incirca di semitoni ascendenti, che i primi violini porgono nella versione di base, più scarna, alternando i piani dinamici. Il testo della parte centrale offre varie opportunità all'impiego di figurazioni musicali enfatiche, come ad esempio l'intervento degli strumenti a riempire le pause del canto su «tema, sospetto, affanno», un tipico caso di accumulazione asindetica; la sottolineatura abbondante, all'unisono, di «stanno»; l'unisono generale e la tensione ascendente, nel registro acuto, per «armati ancor gli dei»; «per d'insolito rigor» il frammento di scala cromatica ascendente della voce coi primi violini, per coppie di crome disposte a due a due con effetto sincopato, poi in imitazione alla quarta inferiore nei secondi violini, ma con modifiche intervallari.

Di tutt'altro segno la seconda aria, «Che vuoi ch'io dica più?» (C, Sol maggiore),³⁴ a coronamento di una scena in cui Berenice tenta di liberarsi di un amante insistente e molesto:

Farnace (1736), I,9

Arbace

La giovanile etate,

il grado, il volto mio

mertan da te pietate, e non l'avrai?

Dimmi se giammai tu...

³³ Per l'incidenza della tipologia ternaria, *abb*, degli esordi cfr. ROBERTO SCOCCIMARRO, *Profilo melodico e fraseologia nelle arie di Giovanni Battista Pergolesi e Leonardo Leo. I drammi seri*, «Studi Pergolesiani», vol. 9, 2015, pp. 121-161.

³⁴ *Farnace* F-Pn, cc. 46^r-49^v.

Berenice

Che vuoi ch'io dica più?
Sei vago, vezzoso,
gradito, amoroso,
ma il cor se ti sprezza,
tu soffri, e taci.
Del tuo cocente amor
smorza le faci;
che colpa è del mio cor
se non mi piaci?³⁵

Si coglie anzitutto l'impazienza dell'attacco, perfettamente conseguente l'ultima battuta di recitativo («dimmi se giamai tu...»), con la rinuncia all'introduzione strumentale, e il quasi sovrapporsi del Re₃ di Berenice al Re₄ di Arbace; inoltre, il tipo di declamazione vocale e il rapporto con gli strumenti sul primo verso, «che vuoi? che vuoi ch'io dica più, ch'io dica più?», configura una sorta di recitativo obbligato e offre la possibilità di un'esecuzione più libera, che la didascalia «ad arbitrio» sostiene nella seconda sezione di canto, mentre per il resto vale l'indicazione agogica Allegro. I versi maggiormente connessi con la funzione conativa del discorso, e dunque del destinatario, il primo e l'ultimo, «che vuoi ch'io dica più?» e «tu soffri e taci», che pone il motivo principale negli strumenti a guisa di divertito commento, si riascoltano a sorpresa nell'ambito più cupo di Si minore in coda alla parte centrale dell'aria, prima della consueta ripresa da capo, forse per attrazione dell'ulteriore domanda finale «se non mi piaci?» (e in effetti ha perfettamente senso la nuova successione circolare «se non mi piaci, no, che vuoi ch'io dica più? Tu soffri, tu taci, sì, tu soffri e taci, soffri e taci»). Qualcosa di simile avviene in «Che giova il dirmi: "Io t'amo"» (II,11,

³⁵ *Farnace* 1736, p. 20.

Andantino, C, Re maggiore),³⁶ una delle due arie conservate di Semiramide, segnalato tuttavia già nel libretto: il punto interrogativo della parte centrale «togliere tu mi vuoi / il fasto di regnar?», attrae come la domanda della prima parte, «ti mostri sì ritroso?», il giudizio sarcastico «che grande amor di sposo / che nuova idea di amar», il quale risuona sulla stessa musica (in aree armoniche differenti, con cadenza in La, Re maggiore e Fa# minore), dopo una fermata, a sottolineare la diversa funzione di commento a margine, insieme con le numerose repliche e le uniche fioriture.

Gli espedienti dell'assenza di ritornello, della maniera di attacco quasi a piacere, rasente uno stile recitativo, e del prosieguito in tempo Allegro caratterizzano anche l'*incipit* di «Parto, di me non so» (C, Fa minore),³⁷ un'aria tendenzialmente sillabica, parlante, interrotta, in cui quindi risaltano i due soli melismi sulle parole «tiranna crudeltà» e «duol», dislocate con perfetta simmetria ciascuna in una parte dell'aria, nel primo caso contribuendo all'effetto l'armonia dissonante di settima diminuita, nel secondo la scrittura cromatica, verso la cadenza conclusiva in Lab maggiore.

Farnace (1736), II,7

Berenice

Son tutta in tuo poter: fa quel che vuoi

di me, solo perdona

al mio caro Farnace.

Addio: al padre ubbidisci;

del figlio ti sovenga e datti pace.

Parto: di me non so

che mai sarà.

³⁶ *Semiramide* I-Nc, cc. 65^r-70^r.

³⁷ *Farnace* F-Pn, cc. 92^v-95^v.

Sposo... ma, oh dio, che fo?

Tiranna crudeltà

che ci divide!

Vorrei pria di partir

il poter dir: «Cor mio,

ti lascio il core...»,

ma'l vieta il genitor

e il duol m'uccide.³⁸

L'esordio esibisce per due volte l'atto di apparente decisione, «parto», della voce sola su salti di quarta e di ottava discendente, con un aumento di enfasi, mentre la figurazione all'unisono dell'accompagnamento, che riempie le pause del canto, in accordi spezzati, staccati, potrebbe alludere ai passi accennati di Berenice. Con l'Allegro muta la disposizione degli strumenti, poiché i primi violini passano con la parte sino alla conclusione del secondo verso, «che mai sarà», le cui numerose repliche, su una cellula costantemente discendente, convogliano un senso di profonda rassegnazione; un altro commento dell'orchestra all'unisono funge poi da articolazione e da sottolineatura, sollecita le attese dell'ascoltatore e dà tempo all'interprete di abbozzare un gesto di indirizzo, subito represso nell'incertezza, «sposo... oh dio, che fo?»; le repliche, «sposo... oh dio, sposo... oh dio, che fo, che fo, che...», su un basso che sale cromaticamente, si sospendono sul «che» alla dominante, con effetto ugualmente tensivo, di attesa e di irresolutezza. Nella seconda sezione di canto, al più ampio melisma di «tiranna crudeltà» segue un'ulteriore ripetizione delle parole chiave, «sì, parto... sposo, parto, sposo... oh dio» lungo una linea complessivamente ascendente per movimento cromatico.

Una struttura più complessa, con ripresa dal segno e mutamento di andamento e di metro nella parte centrale, è

³⁸ *Farnace* 1736, p. 36.

serbata per l'ultima aria di Berenice, «Per serbare la vita del core» (Larghetto grazioso, ♩ – Allegro, 3/8, Re maggiore),³⁹ forse in relazione – oltre il dettaglio verbale – al conflitto che permea il recitativo e la seconda quartina, fra l'essere «o crudele o spergiura», e/o per rendere lo stato di «fiera sventura», mentre la prima quartina ribadisce come l'obbligarla a mancare di fede sia dolore peggiore della morte. La posizione delle fioriture sul verbo «manchi» potrebbe sorprendere, viste le possibili alternative, certo più prevedibili e persino banali, di «fé», «core», «dolore», «morire», «crudo», ma il verbo “mancare” nel senso di “mancare a qualcosa, disattendere, trasgredire” ricorre due volte nel recitativo, «ma manco al dovere, a la fé», poi «io manco a la pietà», ed è quindi un termine chiave. Le parole «sì crudo dolore» meritano comunque una replica nella prima sezione di canto, al cui impatto giova lo spingersi della voce fino al Re₄ colmo melodico dell'aria, oltre che l'accordo di settima diminuita nell'area della dominante (minore), presente anche nella seconda sezione di canto per ben due volte, la seconda a colorare la modificazione cromatica di un piccolo melisma, per maggiore enfasi. Nella parte centrale la tendenza a scendere della voce e, a tratti, dell'accompagnamento, espressiva in sé di un senso di mestizia, è riequilibrata solo in parte dagli ampi salti in direzione contraria, sul tempo debole della battuta, e dalla “coazione” a ripetere su gradi superiori, con grande effetto a «crudele o spergiura», sfiorando ancora il colmo del Re₄. Il verbo «languisce» sfrutta la sfumatura cromatica in cadenza, ormai formulaica, con l'alternanza del Sib e del Sol# attorno al La.

Farnace (1736), III,4

Berenice

Che farò, lassa me! Se la man porgo,
volubile, incostante,

³⁹ *Farnace* F-Pn, cc. 146^r-150^r.

ad altro amante, il salvo, è ver, ma manco
al dovere, a la fé. Se fia che mora
lo sposo che m'adora,
io manco a la pietà. Misera, in questo
sì imminente, funesto, aspro periglio,
deh, chi aita mi porge e chi consiglio?

Per dar vita a la vita del core,
giusto ciel s'io son pronta a morire,
perché dammi più crudo dolore,
nel volere ch'io manchi di fé.

Il tenor di sì fiera sventura
l'alma oppressa non può già soffrire,
esser deggio, o crudele o spergiura
al mio ben che languisce per me.⁴⁰

Il percorso di Berenice fin sull'orlo del precipizio culmina non in un'aria bensì in un recitativo obbligato per voce, archi e continuo (III,10), l'unico dell'opera, per giunta privo di aria finale.⁴¹ La partitura non prevede cambi di andamento e di metro per secondare i mutamenti del discorso, le oscillazioni di una mente allucinata, ma dispiega una varietà di figurazioni di accompagnamento: così la specie di tremolo per «penso e piango»; gli accordi spezzati discendenti per «cade / già il mio Farnace esan-

⁴⁰ *Farnace* 1736, pp. 48-49.

⁴¹ *Farnace* F-Pn, cc. 166^r-168^v; segue la Sinfonia a c. 169^{r-v}. Le successive citazioni dal libretto sono tratte da *Farnace* 1736, pp. 54-55. Sulla consapevolezza delle qualità del recitativo strumentale, e dunque sulla necessità di risparmiarlo per i momenti più bisogni d'effetto cfr. la lettera di Pietro Metastasio a Johann Adolf Hasse del 20 ottobre 1749, in PIETRO METASTASIO, *Lettere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1954 (disponibile in formato elettronico all'interno del "progetto Manuzio"); e STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 3 voll., Bologna, Trenti, 1783-1788, I, pp. 49-50; ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969.

gue»; l'armonia di settima diminuita e le scalette discendenti in semicrome per «indegno Mitridate, / barbaro genitore»; ancora gli accordi spezzati discendenti e il ritmo puntato a livello della croma e semicroma per «non senti orrore».

L'intonazione di *Olimpiade* del 1737 impone al dramma di Metastasio accomodi tutto sommato modesti, fra cui una riduzione contenuta dei recitativi, la soppressione dell'aria di Argene «No, la speranza» (II,12), un'aria sostitutiva per Clistene, «Di modestia quel rossore» (II,6), invece di «So ch'è fanciullo amore» (II,7), l'aggiunta di un'aria per Alcandro, «Apportator son io» (II,1), tratta dall'*Olimpiade* (Roma, 8 o 9 gennaio 1735) di Giovanni Battista Pergolesi, e per Licida, «Deh, s'hai pietade in seno» (III,7), che diviene l'ultima aria dell'opera.⁴² Il ruolo di Licida aumenta così a quattro arie, tre con strumenti a fiato in organico (corni o oboi più corni), più un recitativo obbligato, all'incirca pari al peso di Aristeia e di Megacle, dotati l'una di quattro arie più un duetto, l'altro di tre arie (una coi fiati), il medesimo duetto e un ampio recitativo obbligato (I,9). Nel momento di rimettere in musica il libretto per lo stesso Teatro San Carlo il 19 dicembre 1743,⁴³ avendo a disposizione per Megacle un soprano evirato, Gaetano Majorano (Caffarelli), al posto di un contralto donna, Leo rielaborò la linea vocale del recitativo obbligato, di «Superbo di me stesso», di «Se cerca, se dice», e riscrisse daccapo sia «Lo seguitai felice» sia il duetto, oltre che alcune arie degli altri personaggi, («Quel destrier che all'albergo è vicino», «Più non si trovano», «Grandi, è ver, son le tue pene»,

⁴² Per le caratteristiche d'impianto e i contenuti del dramma di Metastasio mi permetto di rimandare a FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Fra musica e drammaturgia: l'Olimpiade di Metastasio-Pergolesi*, «Studi musicali. Nuova serie», I/2, 2010, pp. 389-343.

⁴³ Cfr. I-Nas, Regia Camera della Sommara – Dipendenze – I serie: Teatro S. Carlo, buste 464/1C, 464/2, 467/2.

«Che non mi disse un dì», «Caro son tua così», la prima parte di «Fiamma ignota nel petto mi scende»). I restanti pezzi chiusi rimasero immutati (nell'ordine «Del destin non vi lagnate», «Tu di saper procura», «Mentre dormi amor fomenti», «Apportator son io», «Siam navi all'onde argenti», «Tu me da me dividi», «Gemo in un punto e fremo», «Fiamma ignota nel petto mi scende» per la parte centrale, «Son qual per mare ignoto», «Non so donde viene», «Deh, s'hai pietade in seno»).

Il testo di «Superbo di me stesso» parla dell'orgoglio del giovane Megacle, pronto a combattere e a vincere nell'agone olimpico al posto di Licida, e dell'affetto per l'amico che ne pervade il cuore, mediante la locuzione «quel caro nome impresso»;⁴⁴ la seconda quartina muove quindi a considerare la fama che potrà arridere all'impresa, quasi che la comunanza di affetti e di pensiero possa giustificare una frode. Megacle risponde subito, senza il tramite d'una battuta in recitativo, all'impazienza di Licida, che sollecita l'amico alla partenza col consueto vocabolario melodrammatico, «vola», «vanne», «non perdiamo i momenti» (libera traduzione, quest'ultima, di Jean Racine, *Andromaque*, V,1).

L'Olimpiade (1737), I,2

Licida

Non perdiamo i momenti. Appunto è l'ora
che de' rivali atleti
si raccolgono i nomi. Ah, vola al tempio,
dì che Licida sei. La tua venuta
inutile sarà, se più soggiorni.
Vanne. Tutto saprai quando ritorni.

⁴⁴ Cfr. REINHARD STROHM, *L'opera italiana del Settecento*, trad. a cura di Lorenzo Bianconi e Leonardo Cavari, Venezia, Marsilio, 1991 (*Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, 1979), pp. 214-227, sull'*Olimpiade* di Pergolesi, anche per le osservazioni che seguono.

Megacle

Superbo di me stesso
andrò portando in fronte
quel caro nome impresso
come mi sta nel cor.

Dirà la Grecia poi
che fur comuni a noi
l'opre, i pensier, gli affetti
e al fine i nomi ancor.⁴⁵

La partitura (Con spirito grande, c , Re maggiore)⁴⁶ permette un'ampia introduzione strumentale, che come al solito anticipa i motivi del canto, ed è inoltre attenta ad esprimere il complesso della situazione, pur senza rinunciare alla valorizzazione di singole parole e delle immagini che esse possono suggerire. «Superbo» risalta subito tramite il propulsivo levare di quarta verso il Re_4 , che poi scarica la tensione sul salto di ottava discendente, e la figura d'interpunzione dell'intera orchestra, che nei primi violini sale sino al Re_5 , sottolinea il declamato in valori più lunghi di «andrò portando in fronte»; inoltre, l'accompagnamento si muove in direzione contraria o obliqua rispetto alla voce. «Caro» esibisce la sincope, al cui effetto giova il riattaccare in ritardo degli strumenti, così come sull'anticipo sincopato di «come mi sta nel cor», che si ripete uguale ad ogni

⁴⁵ L' / OLIMPIADE / DRAMA PER MUSICA / DI / PIETRO METASTASIO / DA RAPPRESENTARSI / Nel Famoso nuovo Real Teatro di / S. Carlo. / Nel Giorno del Felice Compleannos / della Cattolica Maestà di FILIPPO V. / Monarca delle Spagne. / DEDICATO / ALLA MAESTÀ / DI / CARLO / BORBONE / RE DI NAPOLI, SICILIA, E / GERUSALEMME, / *Infante di Spagna, Duca di Parma Piacenza, / Castro, &c. Gran Principe ereditario / di Toscana, &c.* / IN NAPOLI, MDCCXXXVII / Per Francesco Ricciardo Impressore di S.M. / Con licenza de' Superiori. (copia consultata in I-Bc, Lo. 2707, p. 14, d'ora in avanti *L'Olimpiade 1737*).

⁴⁶ *Olimpiade D-Ka*, pp. 29-42.

replica salvo l'ultima, la sola sovrabbondante dal punto di vista metrico per la ripetizione parziale «come mi sta, mi sta nel cor», dove l'intervento dell'orchestra al completo e il rapporto con la voce delineano una conclusione marcata. Alla fermata sulla dominante – per la voce il La₂ limite inferiore del brano – segue senza ritornello intermedio la seconda sezione di canto, che rovescia l'ordine dei primi due versi («andrò portando in fronte / superbo di me stesso»), ma non dei motivi, seppure lievemente variati. Su «caro» i primi violini passano ora a raddoppiare la voce all'ottava superiore, con i secondi violini a distanza di terza, per sostenere la dissonanza della settima diminuita, nell'area della tonalità relativa minore Mi della sottodominante Sol maggiore, ovverosia un'invenzione sul piano dell'armonia sostituisce un'irregolarità ritmica (la sincope); si aggiunge inoltre la replica in progressione discendente, «quel caro nome, quel caro nome». Il concetto di «impresso», stampato sulla fronte, stabile, saldo, suggerisce la nota ferma e tenuta della voce all'unisono con i corni, su cui i violini disegnano in imitazione una linea discendente, quasi a trarre tutte le conseguenze dall'impiego nella prima sezione di canto di una nota già più lunga e a preannunciare la progressione discendente che si ode sul successivo «come mi sta, mi sta nel cor, nel cor», in equilibrio rispetto alla tensione ascendente, di grande enfasi, della fioritura sul verbo «sta».

La riaffermazione dell'indissolubilità dell'amicizia trova compimento nel terzo atto, nell'ultima aria di Megacle, «Lo seguitai felice» (III,3, Vivace, C, Mi maggiore),⁴⁷ l'unica aria dell'opera in Mi maggiore e in una tonalità con quattro accidenti in chiave, accompagnata da archi e continuo, dove i primi violini si muovono preferibilmente con la parte. La musica realizza perfettamente l'opposizione che il testo descrive fra passato e

⁴⁷ *Ivi*, pp. 307-314.

presente, buona e cattiva sorte, scegliendo di illustrare due parole chiave, «sereno» e «tempeste», con un effetto inevitabile di contrasto, «sereno» sulla nota tenuta del canto che offre lo spazio alla figurazione in crome degli strumenti e a uno scambio delle parti fra i primi e i secondi violini, «tempeste» sugli ampi salti in progressione discendente, a partire dal colmo melodico del Mi₄, entro un accompagnamento più concitato per quartine di semi-crome ribattute (secondo una tradizione che condurrà per lo meno a Jommelli e a Traetta).⁴⁸ Si segnala anche l'immediata replica di «felice», eccentrica rispetto all'unità metrica del verso, sul medesimo motivo ma salendo inaspettatamente alla terza superiore, un espediente cui rinuncia la seconda sezione di canto, che per il resto ricalca i passi della prima, con enfasi maggiore sull'allusione alle «tempeste».

L'Olimpiade (1737), III,3

Megacle

Lasciar l'amico! Ah, così vil non sono.

Lo seguitai felice
quand'era il ciel sereno;
alle tempeste in seno
voglio seguirlo ancor.

Come dell'oro il foco
scopre le masse impure,

⁴⁸ Una copia dell'aria di Jommelli, la cui *Olimpiade* andò in scena a Stoccarda nel 1761 e a Lisbona nel 1774, è in I-Nc, Arie 399, e diverge da quella stampata nei *Recueil des opera composes par Nicolas Iomelli a la cour du serenissime duc de Wirtemberg*, Stoccarda, Academie Caroline 1783, atto III, p. 13. La versione fiorentina dell'*Olimpiade* (1767) di Traetta si conserva in I-Fc, D.II.5-7 e in B-Bc, 2362/1-3. Mi permetto di rimandare a FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *L'Olimpiade di Traetta a Firenze e a San Pietroburgo*, in corso di stampa.

scoprono le sventure
de' falsi amici il cor.⁴⁹

La messa alla prova si attua negli incontri con Aristeia, in cui Megacle si imbatte per la prima volta in I,10, nell'atto di rientrare fra le quinte, appena esaurito il dissidio interiore fra amore e dovere: il loro duetto «Ne' giorni tuoi felici» (I,10) costituisce quindi il sigillo eccellente dell'atto per via delle incomprensioni, del riserbo, delle piccole enfasi rivelatrici che confondono e accrescono il tumulto dell'animo preparando al nuovo inizio (vedi oltre). Nella sequenza parallela del secondo atto, «Se cerca se dice» (II,9) chiude con qualche ritardo un confronto più aperto fra gli amanti, quale epilogo delle passioni prodotte e avvisaglia del turbine che sta per abbattersi su Licida. Il testo impiega non senza originalità lo stratagemma consolidato di un intermediario presente (Licida) fra il destinatario (Megacle) e il destinatario assente (Aristeia svenuta), quasi che commosso a tal punto Megacle non potesse continuare nell'espressione diretta della propria sventura: l'insolita terza strofa istituisce addirittura una riflessione di carattere generale, da meditare fra sé, benché costruita a *climax* mediante l'accumulo di una triplice anafora e di esclamazioni, con qualità indubbiamente finali.

L'Olimpiade (1737), II,9

Megacle

Deh, pensa ad Aristeia (Che dirà mai
quando in sé tornerà (*si ferma*) Tutte ho presenti,
tutte le smanie sue). Licida, ah, senti.

Se cerca, se dice:

«L'amico dov'è?»

⁴⁹ *L'Olimpiade* 1737, p. 56.

«L'amico infelice –
rispondi – morì».
Ah, no, sì gran duolo
non darle per me,
rispondi, ma solo,
«Piangendo parti».
(Che abisso di pene!
Lasciare il suo bene!
Lasciarlo per sempre!
Lasciarlo così!).⁵⁰

La versione di Leo (Agitato, ♩ , Do minore)⁵¹ si iscrive tuttavia nel catalogo delle messe in musica che non rinunziano a una costruzione circolare, sia da capo sia dal segno e si richiamano a una prassi già consolidata nel rendere i senari regolarmente accentati con misura dattilica mediante uno schema melodico-ritmico che fa leva sulla suddivisibilità del verso in due entità identiche tramite la cesura al mezzo della pausa o la sincope;⁵² nella tonalità minore con bemolli; nell'assenza dell'introduzione strumentale; nell'attacco della voce sola e in levare; nella figurazione acefala di accompagnamento, in moto contrario,

⁵⁰ *Ivi*, pp. 43-44.

⁵¹ *L'Olimpiade D-Ka*, pp. 242-248.

⁵² La tipologia dell'aria in senari è discussa in R. STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)* cit., I, pp. 63-65 (con riferimento a «Tradita, sprezzata» di *Semiramide riconosciuta*). Sui modi in cui il senario può essere posto in musica cfr. anche FRIEDRICH LIPPMANN, *Così fan tutte*, La clemenza di Tito, *Die Zauberflöte: Gemeinsames und Unterschiedliches in der Versvertomung*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXIV, 2007, pp. 211-228 e *Id.*, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, trad. it. a cura di Lorenzo Bianconi, Napoli, Liguori, 1986, pp. 66-67.

del primo verso; nelle pause della voce talvolta ridotta a monosillabi, già presenti nel testo, come «ah, no», o come l'affermativo «sì» (con senso differente), specie sulle soglie della fine di ciascuna sezione, al fine di creare un indugio e di sollecitare le attese del destinatario in scena e dell'ascoltatore. La tendenza alle repliche, quasi a rendere l'incertezza, la fatica di Megacle nel comunicare il messaggio, riguarda soprattutto la quartina iniziale nella prima sezione di canto, gli ultimi versi nella seconda sezione. L'attacco si amplia così in «se cerca, se dice, se dice / l'amico dov'è, l'amico dov'è, dov'è?», verso una cadenza sospesa, subito nella versione più impressionante con la sesta aumentata (di salto): il sesto grado della scala *Lab* negli strumenti – una nota nel registro grave raggiunta per terze discendenti all'unisono – scende di un semitono al Sol, mentre l'appoggiatura (vocale) sale in direzione opposta dal Fa# al Sol, contribuendo a creare un senso di attesa insieme con la successiva fermata. La sentenza al perentorio «rispondi» è lasciata inizialmente agli archi, come se sulle prime Megacle non riuscisse ad articolarla, e alla manifestazione d'infelicità contribuisce il ricorso alla dissonanza della settima diminuita, sia accordo sia intervallo, nell'ambito armonico della sottodominante Fa minore. «Duolo» (riferito ad Aristeia) richiama vagamente «infelice» (riferito a Megacle), come se gli amanti fossero accomunati dallo stesso sfortunato destino, ma se ne differenzia per l'intervallo di seconda aumentata e per l'ambito, ora della dominante Sol minore. Come «morì», anche «piangendo parti» è distanziato con enfasi da ciò che lo precede, e deriva intensità dal moto delle parti. I singhiozzi di Megacle continuano nel ritornello intermedio, nei passi di semitono dei violini in entrambe le direzioni, su un basso discendente inizialmente cromatico, quasi alla stregua di un basso di ciaccona. La seconda sezione di canto evita le repliche salvo la duplice risposta «morì», nell'ambito più eccentrico di Mi bemolle minore, parallela minore della tonalità relativa maggiore, e alla continua tensione

discendente dei violini è lasciato il compito di ripetere «non darle per me». La parte centrale adatta i primi due versi a un accompagnamento più concitato di crome ribattute, in contrasto con le note lunghe di «lasciarlo per sempre / lasciarlo così»; non v'è dunque traccia del contenuto di simmetria e di agguinzione della triplice anafora, se non nella nota più acuta, il Re₄, sul secondo «lasciarlo». Al momento della ripetizione il canto e i violini rafforzano l'idea mediante l'introduzione delle ottave spezzate, quasi un grido, e l'ultima replica di «lasciarlo così» raggiunge il Mi_b₄.

Farnace e *Olimpiade* contengono il duetto degli sposi/amanti, rispettivamente in fine del secondo atto e del primo. Nel Settecento per i teorici, come è noto, non v'era niente di più innaturale del vedere due persone parlare contemporaneamente, sia per dire la stessa cosa sia per contraddirsi senza mai ascoltarsi o risponderci, sebbene un duetto «lavorato a dovere» potesse pur dirsi «il capo della musica imitativa».⁵³ Il metodo migliore per salvare una parvenza di verosimiglianza era considerato quello di trattare il più possibile il duetto come un dialogo, trovando e distribuendo un canto adatto in modo da formare un'unica melodia, divisa alternatamente fra gli interlocutori; le sezioni a due, rare e di breve durata, dovevano far procedere le voci a distanza di terza o sesta, badando a serbare l'asprezza delle dissonanze, i suoni acuti e rinforzati ed il fortissimo dell'orchestra per pochi istanti di disordine e di trasporto.

Come si è visto, per posizione e per echi verbali «La morte, che vuole» di *Farnace* ricorda «La destra ti chiedo» (II,11) di *Demofonte*. Le intonazioni condividono l'ambito di Sol maggiore, il metro in tempo tagliato, segnato rispettivamente Un poco

⁵³ S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale* cit., I, p. 58.

andantino e Larghetto,⁵⁴ e per alcune caratteristiche d'impianto sono ascrivibili ad un lungo catalogo di duetti cantabili e commoventi, scritti di solito in tonalità con diesis, in metro binario, in tempo giusto e caratterizzati dal lieve andamento per crome, che un ascoltatore moderno accosterebbe a stento al tema della separazione; persino l'impulso discendente della melodia e le appoggiature che la guarniscono si attengono a un'espressione tenera e rattenuta, dolcemente patetica.⁵⁵

Il canto intona i versi senari mediante il solito schema melodico-ritmico che fa leva sulla suddivisibilità del verso in due entità identiche tramite la cesura al mezzo della pausa (Timante-Dircea, Berenice) o la sincope (Farnace); cambia tuttavia, come per il prosieguo, il rapporto fra voce e strumenti, con soluzioni più pregnanti in *Demofonte*. All'armonia di tonica e di dominante si aggiunge la settima nel momento della lieve espansione dell'aggettivo «dolce» (Timante) e della ripresa più enfatica ed estesa di «quest'alma» (Berenice), quando la linea vocale scorre senza interruzioni. Il riferimento alla sottodominante, l'intervallo ascendente di sesta, la tensione per la non coincidenza dei gruppi ritmici con il relativo colmo melodico caratterizzano «per ultimo» (Timante) e «l'amore» (Berenice). Dircea e Farnace rispondono con grande effetto nel modo minore, ma solo Dircea ripete il medesimo motivo, quasi che il gesto di congiungere le destre le ricordasse l'antica promessa di amore, con nostalgia della felicità passata, mentre Farnace si limita a prendere in prestito la cellula ritmica anapestica di semicrome e croma;⁵⁶ allo stesso modo che

⁵⁴ *Farnace* F-Pn, cc. 119^v-128^r; per il duetto del *Demofonte* di Napoli 1735 cfr. *Demofonte / Drama in 3 atti / Musica*, partitura manoscritta in I-Nc, Rari 7.3.5 (o 28.4.20), cc. 141^v-147^v.

⁵⁵ Cfr. R. STROHM, *L'opera italiana del Settecento* cit., p. 221.

⁵⁶ «La morte, che vuole» e «La destra ti chiedo» sono quindi «two-stanza duets», per via dell'inizio con una quartina per ciascuno degli interpreti: la definizione si trova in REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*,

in Dircea, l'esordio in levare (di Timante e di Berenice) ora si allarga per esprimere il sospiro doloroso «ah!».⁵⁷ L'episodio omo-ritmico a due utilizza la dissonanza, in particolare l'accordo di settima diminuita, per rendere le esclamazioni e gli aggettivi «barbaro» o «dispietato», mentre le figurazioni di riempimento degli strumenti all'unisono sottolineano «che sorte crudel»; si ripete due volte, insieme con la breve sezione in dialogo, via via crescendo il rilievo della parola «addio», in *Farnace* con una sorpresa in serbo «Per la 2.^a replica» (il da capo), dove un'ultima occorrenza di «addio», delle voci sole, su una fermata, cade nel mezzo del ritornello conclusivo, probabilmente per ospitare la cadenza vocale.

«Nei giorni tuoi felici» (Larghetto con un poco di moto, c, Si bemolle maggiore)⁵⁸ in *Olimpiade* subito pone l'accento sull'esortazione «ricordati di me», attraverso l'anticipo sincopato dei primi violini nel registro acuto e le repliche, quale richiesta di Megacle ad Aristeia di non dimenticare, oltre che di lenire il proprio dolore. Aristeia fa poi eco al motivo iniziale nel suo «perché così mi dici», come ad ascoltare Megacle senza comprenderlo, ma ad «anima mia perché» anticipa improvvisamente, dilata la sillaba tonica, e ripete lo stesso, con maggiore emozione, verso la fine.⁵⁹ Segue un

Florence, Olschki, 2008, vol. II, p. 754 («Studi di Musica Veneta. Quaderni vivaldiani», XIII).

⁵⁷ Si tratta di una tipica figura di indirizzo. Sul rapporto fra musica e gesto scenico nell'opera del Settecento cfr. REINHARD STROHM, *Arianna in Creta: musical dramaturgy*, in ID., *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, pp. 220-236; MELANIA BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 11-20, sulla base di uno studio di DENE BARNETT, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, Winter, 1987.

⁵⁸ *Olimpiade* D-Ka, pp. 133-150.

⁵⁹ Si può confrontare la versione del duetto di Giovanni Battista Pergolesi, che fece scuola: cfr. R. STROHM, *L'opera italiana del Settecento* cit., pp. 221-224 (e pp. 312-314 per l'intonazione del 1761 di Niccolò Jommelli).

brevissimo dialogo, nulla più di una transizione verso la consueta sezione a due, a distanza di terza: l'espressione del conflitto è affidata alla velatura minore, agli accordi di settima diminuita, ai passi cromatici o alla discesa melodica del basso, al moto contrario fra le voci (sostenute dai violini) e il basso, all'anticipo sincopato del sospiro «ah» da parte di Megacle. La tensione cresce nella seconda sezione di canto, in cui le parole si intrecciano e si ricombinano liberamente a formulare la supplica più incantevole e impellente di Aristeia, «caro parla... anima mia, caro ben, caro amor, caro amor» su una cellula discendente in minore, ad un certo punto in ritmo lombardo e sul pedale di Fa; Megacle si sovrappone con interiezioni, sospiri e imperativi isolati, «oh dio!», «taci», fino ad interromperla con un duplice e più perentorio «taci». Nel momento della replica entrambi si riducono poco più che ai sospiri, su passi di seconda minore e maggiore.

In conclusione, oltre che per la qualità delle melodie e delle tecniche compositive, caratteristiche attribuibili in generale alla musica di Leo, la possibilità di sfruttare l'abilità vocale e scenica di una grande interprete favorisce indubbiamente, laddove il dramma lo richieda, l'impiego di arie dalla struttura insolita e più complessa, che istituiscono un rapporto più fluido con lo stile del recitativo, in particolare al momento dell'esordio. La parte vocale si mantiene fra i confini del Sol₂ (*Zenobia in Palmira*) o del Si₂ (*L'Olimpiade*) e del Mi₄, secondo il consueto per Tesi, che raggiungeva per lo meno il Fa₄; alterna scrittura sillabica e fioriture; adotta un ampio, variegato repertorio di figurazioni musicali, correlate con il contenuto e con la forma del testo: passaggi diminuiti di note veloci, anche ribattute, oppure note lunghe, allargate, tenute; rapidissimi cambi di direzione e di registro; moto congiunto contro arpeggi, accordi spezzati o salti, anche di sesta e di settima, fino all'ottava ascendente e discendente; passi cromatici; ritmi dattilici e anapestici, puntati, sincopati; unisoni o scambi in dialogo con l'accompagnamento.

