



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

STUDI MUSICALI

Digital repository

Titolo / Title: «...questo giudizioso giro di parole». Niccolò Jommelli tra ermetica e musica

Autore(i) / Author(s): Teresa M. Gialdroni

Studi Musicali

Anno XXVIII – 1999 n. 1, pp. 219-242

Link permanente:

<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000565>

Accessed: 20/01/2011

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.

Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

TERESA M. GIALDRONI

«... QUESTO GIUDIZIOSO GIRO DI PAROLE»:
NICCOLÒ JOMMELLI TRA METRICA E MUSICA *

L'altro insegnamento si fu quello di non trasporre con repliche i versi delle arie prima di riferirli tutti, e di concludere il sentimento, e di non guastarli poi nel trasportarli in maniera, che se ne perda il metro; ma aver giudizio, che trasportandosi, si formino sempre versi dello stesso metro, o di consimile, che se non risponde al principale scelto dal poeta, risponda all'altro accozzamento, sicché le trasposizioni e variazioni almen fra loro formino un certo metro, qualunque fosse, e non una prosa.¹

Così Saverio Mattei, nel suo celebre *Elogio del Jommelli*, illustra il modo in cui il musicista aversano si accosta al testo poetico e lo manipola, mettendo così a frutto uno degli insegnamenti che lo stesso Jommelli – come ci testimonia Mattei – dichiarava di aver ricevuto da Metastasio.

Mattei diventa ancor più preciso proprio allorquando, prendendo come esempio l'aria «Son regina e sono amante» della *Didone abbandonata*, descrive concretamente la tecnica con cui Jommelli rielabora il testo metastasiano:

[...] chi osserva attentamente le carte del Jommelli, troverà, che uno de' fonti, donde egli trae tanta copia di motivi, e di soggetti, e tanta varietà di musica, è appunto questo giudizioso giro di parole, la cui combinazione forma per lui tanti metri, e ritmi diversi. Diamone un esempio nell'aria della *Didone*, ed appunto di quella scritta in Vienna, di cui parliamo, che me l'ha favorita il Signor Sigismondi grande amico del Jommelli, da cui mi sono ancor comunicate molte notizie intorno alla sua vita, oltre a quelle che avea io ricavato dallo stesso Jommelli. Ecco come son disposte le parole della musica

* Si tratta della relazione letta durante il convegno di studi *Jommelli & Cimarosa. Due aspetti del '700 musicale a confronto* (Aversa, 24-26 novembre 1995) con il titolo *Alcune note sul rapporto musica-testo nell'aria «Son regina e sono amante» della Didone abbandonata di Niccolò Jommelli*. Ringrazio il Prof. Alfredo Tarallo, organizzatore del convegno, per averne concesso la pubblicazione in questa sede.

¹ *Elogio del Jommelli. O sia il progresso della poesia, e musica teatrale di Saverio Mattei*, edizione prima, in Colle, nella Stamperia di Angiolo M. Martini e comp., MDCCLXXXV, p. 79.

Son regina, e sono amante,
 E l'impero io sola voglio
 Del mio soglio, e del mio cor.
 Regina, io sola voglio
 L'impero del mio soglio:
 Amante, io sola voglio
 L'impero del mio cor.

Siegue la seconda parte:

Darmi legge in van pretende
 Chi l'arbitrio a me contende
 Della gloria, e dell'amor.
 Darmi legge chi pretende?
 Regina, io sola voglio
 L'impero del mio soglio.
 Chi l'arbitrio a me contende?
 Amante, io sola voglio
 L'impero del mio cor. ec.²

Dunque, ciò che distingue l'approccio di Jommelli al testo poetico è principalmente, secondo Mattei, la sua capacità di realizzare, all'interno di un'aria, una corretta versificazione anche nel caso in cui singole parole, frasi o semifrasi vengano diversamente ripetute o combinate, specialmente se in un metro diverso da quello scelto da Metastasio. Questa capacità di realizzare una «giudiziosa disposizione» del testo poetico viene riconosciuta da Mattei solo a Jommelli; difatti – prosegue Mattei – «nelle carte de' volgari maestri [...] trovate le parole spesso o divise, o unite a caso, corrompendosi non solo il metro, ma il sentimento». Mattei prosegue mettendo in evidenza che in molti casi la musica non rispetta nemmeno il senso logico del testo poetico o di un'espressione verbale e cita alcuni casi tratti dall'*Antigono*, dall'*Artaserse* e dall'*Adriano in Siria*:

Voi sentite spesso:

È beltà del cielo
 Un raggio che innamora;

[*Antigono*]

² *Ivi*, pp. 79-80.

e la musica si ferma dopo il primo verso *beltà del cielo*, quando dee dirsi *del cielo un raggio*: udirete

Fra cento affanni e cento [Artaserse]
Palpito, fremo e sento

e v'è caduto in quest'aria nientemeno che lo stesso Sassone per non perdere il motivo

Sprezza il furor del vento [Adriano in Siria]
Robusta quercia avvezza
Di cento verni e cento
Le ingiurie a tollerar

Tutti si fermano dopo *avvezza*, di che avendo avvertito io un maestro, egli si fermò dopo *quercia* e replicò *robusta quercia*, *robusta quercia*, e dopo un motivo di stromenti, seguì *avvezza di cento verni*, *avvezza di cento venti*, e dopo un altro motivo, *e cento le ingiurie a tollerar*, sol perché vide una virgola prima dell'*cento*.³

Sollecitata da questa osservazione di Mattei ho pensato di verificare quanto egli afferma analizzando, secondo la metodologia da lui suggerita, questa stessa aria («Son regina e sono amante»), non solo nella versione viennese a cui egli fa riferimento,⁴ ma anche nelle altre versioni conosciute di Jommelli, nonché in alcune precedenti versioni, e precisamente

³ *Ivi*, pp. 80-81.

⁴ Le fonti da me esaminate sono, per quanto riguarda le versioni di Jommelli, la partitura relativa alla prima rappresentazione romana (Teatro Argentina, 1747) di cui un esemplare si conserva presso la biblioteca del conservatorio «G. Verdi» di Milano; la partitura relativa alla rappresentazione viennese del 1749 conservata presso la Nationalbibliothek di Vienna (segnata 18282), quella, totalmente rinnovata, relativa alla rappresentazione di Stoccarda del 1763 e conservata presso la stessa biblioteca viennese e infine una partitura che dovrebbe riferirsi alla rappresentazione di Stoccarda del 1777. Quest'ultima partitura è conservata presso la Landesbibliothek di Stoccarda, ma la copia in microfilm da me consultata non presenta né frontespizio né altra indicazione che attesti la sua precisa collocazione cronologica. Che si riferisca al 1777 è elemento tratto dalla bibliografia corrente (*Grove, Grove Opera*). Quest'ultima partitura, che peraltro è musicalmente identica a quella del 1763, presenta la singolare caratteristica di avere tutte le arie limitate alla prima sezione A, quindi prive della seconda strofa. C'è da rilevare però che Mattei nel suo *Elogio* si riferisce alla versione 'viennese' della *Didone*, ma un confronto tra il testo dell'aria *Son regina* così come lui lo trascrive e la stessa aria come viene riportata all'interno della partitura del 1749 rivela che si tratta di versioni diverse, che non presentano lo stesso ordine di ripetizioni interne dei versi; quindi Mattei deve aver visto un'altra copia probabilmente staccata. Nella biblioteca del conservatorio «S. Pietro a Maiella» di Napoli esistono due esemplari isolati di questa aria che si riferiscono alla rappresentazione viennese, una segnata MS aria 57 (*olim* 57.3.4) e l'altra MS 33.2.24. Nessuna delle due però corrisponde in maniera esatta alla versione illustrata da Mattei il quale quindi, probabilmente, dovette consultare un altro esemplare (attualmente irreperibile) che gli fu fornito, come lui stesso dice, da Sigismondo.

di Sarro, di Vinci e di un anonimo la cui partitura è conservata a Venezia presso la Biblioteca Nazionale Marciana.

Uno studio sulle ripetizioni di versi o di parti di essi all'interno dell'aria era stato già affrontato da Reinhard Strohm,⁵ che aveva preso in considerazione trenta arie tratte da opere serie composte tra il 1717 e il 1732. La sua indagine, svolta principalmente attraverso una schematizzazione di tipo numerico e l'utilizzazione di una serie di dati statistici, mira a individuare quali versi, o parti di essi, si ripetono preferibilmente, e in quali sezioni dell'aria (A, A¹, B), segnalando anche casi di modificazione del verso stesso. Egli cerca inoltre di rilevare collegamenti tra ripetizioni testuali e iterazioni melodiche, e sottolinea anche come cadenze e colorature scandiscano a volte la successione delle varie ripetizioni. Strohm individua tramite tale metodologia alcune costanti e modi di comportamento riconducibili a filoni omogenei, cercando anche di ricostruire, pur attraverso le ripetizioni, una regolarità nella successione dei versi e nella loro organizzazione metrica. Per far questo ha ovviamente evitato di prendere in considerazione ripetizioni di singole parole, di singole unità e tutti quegli elementi considerati sovrastrutturali.

L'operazione da me condotta si discosta in parte da quella di Strohm, in quanto vuole prendere in considerazione anche le più piccole ripetizioni di parole e tutte quelle varianti che in alcuni casi riducono o amplificano il verso oppure lo presentano in maniera diversa rispetto alla formulazione originale, mediante la scomposizione dei suoi elementi costitutivi. Ciò perché le finalità che mi sono proposte sono diverse. Il mio intento difatti è quello di verificare se, al di là di scelte operate sulla base di esigenze puramente poetiche, metriche e musicali, la manipolazione del testo possa avere anche altre funzioni, per esempio di tipo contenutistico e drammaturgico.

La *Didone abbandonata* è il primo dramma per musica di Metastasio (se non si tiene conto del *Siface*, dramma scritto nel 1720, che è una rielaborazione di un dramma di Domenico David), realizzato a Napoli nel 1724 e messo in musica per la prima volta da Domenico Sarro.⁶ La *Didone* conobbe una fortuna analoga a quella di altri drammi metastasiani: difatti non solo è stata messa in musica da molti compositori durante tutto il Settecento e oltre, ma spesso alcuni di essi la intonarono più

⁵ REINHARD STROHM, *Italianische Opernarien der frühen Settecento (1720-1730)*, 2 voll., Köln, Arno Volk Verlag, 1976 («Analecta Musicologica», 16), 1° vol., pp. 165-180.

⁶ Sulle diverse versioni della *Didone* di Sarro e sulla fortuna di questo testo metastasiano nei primi dieci anni cfr. TERESA M. GIALDRONI, *I primi dieci anni della Didone di Metastasio: il caso di Domenico Sarro*, «Analecta Musicologica», XXX/2, 1998, pp. 437-500.

volte, e in maniera del tutto nuova. È questo il caso di Jommelli che dopo aver presentato una *Didone* a Roma, al Teatro Argentina nel 1747, ne realizzò una versione a Vienna nel 1749, quasi del tutto diversa, ma non dissimile nella struttura e nella concezione musicale di fondo. Nel 1763, durante il suo soggiorno presso la corte di Stoccarda, produsse una terza versione, non solo totalmente diversa, ma modificata profondamente anche nella concezione musicale; la *Didone* a Stoccarda segue infatti le sorti di tutte le altre opere di Jommelli 'rivisitate' secondo il gusto francesizzante del principe Carlo Eugenio: essa è quindi dotata di un alto numero di recitativi accompagnati, di una maggiore cura nella strumentazione, di un duetto e di un terzetto, inseriti rispettivamente nel finale del primo e del secondo atto, nonché di un ballo alla fine dell'opera.⁷

Rimando ad altra sede un esame approfondito delle differenti intonazioni della *Didone* anche in relazione ai diversi ambienti in cui esse furono presentate, per soffermarmi sull'esame di una sola aria, appunto «Son regina e sono amante».

Già nel primo verso della prima terzina *Didone* si presenta nella duplice veste di 'regina' e di 'amante'. Nei due versi che seguono dichiara esplicitamente di voler essere l'unica detentrica del potere politico e di quello sentimentale. Nella seconda quartina, per affermare la sua totale autonomia decisionale – unitamente al suo potere assoluto sugli affari di Stato come in quelli amorosi già dichiarati nella prima terzina –, avverte che nessuno può in alcun modo limitare la sua libertà nella gestione di questo duplice potere. Metastasio è straordinariamente icastico, conciso e secco nelle immagini verbali disposte chiaramente a coppie o in opposizione. Nella prima terzina prevalgono i binomi simmetrici 'regina'/'amante', 'impero'/'sola', 'trono'/'cor'. La struttura semantica è invece molto più ricercata e sofisticata nella seconda terzina nella quale i due binomi ('legge'/'arbitrio', 'pretende'/'contende'), oltre ad avere un carattere oppositivo e contrastante, sono distribuiti su due versi. Ma la situazione ritorna in equilibrio nell'ultimo verso con il binomio 'gloria'/'amor' parallelo e simmetrico a quello con cui si chiude il primo verso ('soglio'/'cor').

Si osservi in primo luogo che mentre nelle versioni precedenti a Jommelli da me prese in considerazione la successione delle espressioni verbali e l'ordine dei versi rimangono, sia pure con alcune singole itera-

⁷ Sulle profonde modificazioni apportate da Jommelli alle sue stesse opere nel periodo di Stoccarda cfr. AUDRY LYN TOLKOFF, *The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli*, Ann Arbor, UMI 1974; MARITA P. McCLYMONDS, *Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769-1774*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980 («Studies in Musicology», 23).

zioni interne, sempre inalterati nelle tre sezioni dell'aria (A A¹ B), Jommelli invece, dopo la prima esposizione del testo metastasiano, interviene su di esso, lo manipola, lo scompone e lo ricompono quasi fosse un mosaico, ottenendo quindi una serie di versi sostanzialmente nuovi, sempre però di senso compiuto e corretti dal punto di vista della scansione metrica (vedi Appendice 1). In altre parole, mentre Sarro, Vinci e l'anonimo compositore della versione marciana impiegano sempre gli stessi versi e nella medesima successione, ripresentandoli e ripetendoli continuamente nel corso dell'aria, Jommelli rielabora il testo originale di Metastasio, mantenendo sempre le stesse espressioni verbali ma modificandone la posizione all'interno della strofa e del contesto, invertendoli e scambiandoli secondo un interessante gioco combinatorio in modo da ottenere di fatto, nello sviluppo dell'aria, una serie di strofe diverse da quelle originali e caratterizzate da una polimetria più varia e articolata. Difatti, solo per fare un esempio, tutte e tre le versioni di Jommelli presentano un elemento comune, 'nuovo' – in realtà però è solo un ampliamento dei primi due versi –, presente nella seconda parte (b) della sezione A¹ dell'aria: si tratta dell'enfaticizzazione della parola «sola» collocata su due segmenti simmetrici e consecutivi, ciascuno di due versi, e realizzata attraverso una disposizione a triangolo di cui «sola» è il vertice e i due binomi 'impero'/'soglio' e 'impero'/'cor' sono la base.

In conclusione, Jommelli non modifica il testo originale di Metastasio, né aggiunge nulla di sostanzialmente nuovo, ma lo dispone in modi sempre differenti, incrociati, alternati, simmetrici o paralleli, sia all'interno della strofa, sia del verso che della frase.

Il tipo di operazione compiuto da Jommelli risulterà più chiaro da un confronto più ravvicinato e dettagliato tra tutte queste versioni, confronto nel quale si è cercato di ricostruire anche la struttura metrica del testo poetico così come esso si presenta nelle versioni musicate, considerando come *extra metrum* tutte le ripetizioni a carattere non strutturale (nei testi riportati in Appendice 1 queste ripetizioni sono stampate in corsivo).

Diciamo subito che il testo di Metastasio consta di due terzine di ottonari con l'ultimo verso tronco, corrispondenti ovviamente alla prima e alla seconda strofa. La prima terzina, come abbiamo visto, è fondata sul parallelismo binario, simmetrico e quadripartito, insito nel personaggio di Didone che, in quanto regina, rivendica l'imperio del «soglio», e in quanto amante, quello del «cuore», secondo il teorema quadripartito regina/amante - soglio/cuore. Nella seconda strofa, «Darmi legge invan pretende», abbiamo un parallelismo simile, in parte collegato a quello precedente: difatti si ribadisce il concetto che nessuno può togliere a Di-

done il diritto di essere essa sola arbitra della sua gloria, in quanto regina, e del suo amore, in quanto amante.

Le due versioni musicate da Domenico Sarro sono abbastanza semplici: dopo l'intonazione della prima strofa, nella sezione A, si apre subito la sezione A¹ che consiste nella ripetizione esatta di questa prima terzina con un'ultima iterazione del secondo e terzo verso. Nella seconda sezione (B), più breve, la seconda terzina viene ripetuta una seconda volta senza alcuna modificazione sul piano testuale; segue infine il Da capo.

In Vinci, nella sezione A la prima terzina è ripetuta due volte, mentre nella sezione A¹ viene ripresa con l'aggiunta di un distico finale di endecasillabi (b) nel quale vengono utilizzate, in un ordine diverso, le espressioni verbali presenti nel secondo e terzo verso, e viene messo maggiormente in rilievo l' 'impero del cor' rispetto a quello del 'soglio'. Vinci, per la seconda sezione (B), utilizza una strofa (sempre una terzina) diversa da quella del testo originale: «Torna audace al tuo regnante», che viene ripetuta interamente ma con qualche piccola variante: «dirai a quel barbaro» invece di «a quel barbaro dirai».

Un poco più articolata è la versione anonima conservata presso la Biblioteca Marciana: dopo l'esposizione della prima terzina nella sezione A, ma con ampie ripetizioni in coda, segue subito la sezione A¹ nella quale la replica della terzina iniziale (b) è ampliata attraverso l'introduzione di numerose iterazioni *extra metrum*, ma in una forma metrica diversa: difatti i primi due versi possono essere considerati, come suggerisce anche la linea musicale, rispettivamente un quadrisillabo il primo, e un settenario il secondo («son regina» e «l'impero io sola voglio»); ma non si esclude l'ipotesi che possa trattarsi di un distico formato da un endecasillabo con cesura interna («Son regina/e l'impero io sola voglio») e da un ottonario tronco («del mio soglio e del mio cor»). In questa seconda parte della sezione A¹, a differenza della prima terzina, il teorema è tripartito: 'regina'/'soglio'/'cor'.

Decisamente più elaborate sono invece, come si è detto, le tre versioni di Jommelli, sia per quanto concerne la polimetria, sia il numero delle strofe nonché la scomposizione dei singoli versi. Nella versione del 1747, dopo l'esposizione della prima terzina abbiamo, sempre nella sezione A, una quartina di senari e settenari alternati (b) che ripresentano il parallelismo binario e quadripartito del testo originale, ma in un'altra combinazione testuale: 'impero'/'soglio' - 'impero'/'cor'. Già in questa prima sezione, così variamente articolata, Jommelli si distacca radicalmente dai suoi predecessori nei quali la prima terzina della sezione A o non viene ripetuta affatto (Sarro) o viene ripetuta integralmente (Vinci) o

presenta solo in chiusura qualche iterazione nella parte finale della strofa (partitura veneziana). La sezione A¹ è costituita dalla terzina originale di Metastasio seguita dalla ripetizione della quartina già apparsa nella sezione A (b) e conclusa da un distico (c) formato da due settenari (l'ultimo tronco) nel quale viene enfatizzata unicamente l'espressione «l'impero del mio cor».

Nella versione viennese del 1749 alla prima terzina fa seguito la ripetizione degli ultimi due versi, distribuiti però in una terzina di settenari (b) caratterizzata dal trinomio 'imperio'/'soglio'/'cor'. La sezione A¹ si apre con una quartina di settenari (a) basata sul parallelismo simmetrico e quadripartito 'regina'/'soglio' - 'amante'/'cor'. Segue un'altra quartina di settenari con il medesimo testo, nel quale però le parole iniziali «regina» e «amante» sono sostituite dalla parola «sola», conferendo a tale elemento verbale un risalto e un'accentuazione quantomai particolare, come si è già accennato in precedenza.

Ancora più interessante e sviluppata è la versione di Stoccarda del 1763: anche qui, come in Roma '47, alla prima terzina segue subito una quartina (b), questa volta sempre di ottonari, perfettamente simmetrici nel contenuto testuale di tipo quadripartito ('regina'/'amante' - 'soglio'/'cor'). Si osservi il risalto assegnato alle esclusive prerogative di Didone in quanto regina e in quanto amante attraverso la posizione iniziale dell'aggettivo «sola». Questa enfattizzazione era presente già nelle versioni del '47 e del '49, ma in una posizione più avanzata – cioè nella seconda parte della sezione A¹ (b) –, rispetto a Stoccarda '63, versione nella quale appare non soltanto in A (b), ma anche in A¹ (b), in A¹ (c) e anche nell'ultima parte della sezione B (d) subito prima della ripresa del Da capo «al segno», attraverso l'espressione «io sola» posta all'inizio del verso per rimarcare con sempre maggiore forza la sua individualità. La sezione A¹ si apre con una quartina di ottonari (a) strutturata sul parallelismo alternato 'regina'/'soglio' - 'amante'/'cor'; si osservi a tale proposito che, mentre Roma '47 apre la sezione A¹ ripetendo la terzina iniziale – quindi in una forma più tradizionale, esattamente come avviene in Sarro, Vinci e nell'anonimo marciano –, Stoccarda '63, come già Vienna '49, inizia la sezione A¹ con una quartina diversa sia nella struttura che nella forma testuale, ma non nel contenuto; cambia anche il parallelismo dei binomi: 'regina'/'amante' - 'soglio'/'cor' in Sarro, Vinci, Venezia e Jommelli '47 e 'regina'/'soglio' - 'amante'/'cor' in Vienna '49 e Stoccarda '63. Segue una strofa bipartita (b) formata sempre da una quartina di ottonari con un parallelismo simmetrico, come quello della strofa iniziale, composto dalle coppie 'regina'/'amante' - 'soglio'/'cor', e da un distico costituito da due ottonari (c) di cui il secondo tronco (riferiti però solo al bi-

nomio 'soglio'/'cor') e infine da un distico (d) di settenari nel quale prevale il riferimento solo al 'cor'. A differenza delle due versioni del '47 e del '49, in questa di Stoccarda anche la sezione B è molto ampia e articolata. Dopo l'esposizione della terzina originale, «Darmi legge invan pretende ...» (a), segue una quartina di ottonari bipartita (b), nella quale vengono specificati meglio, sia pure con le stesse parole ma poste in ordine diverso tanto da ottenere immagini verbali nuove o comunque in parte differenti, gli stessi concetti espressi nella terzina precedente attraverso la scansione simmetrica e binaria dei due trinomi 'impero'/'gloria'/'soglio' e 'legge'/'cor'/'amore', a differenza della terzina metastasiana nella quale veniva evidenziata solo la contrapposizione 'legge'/'arbitrio'. Essa consta – come indica anche la struttura musicale – di due coppie di versi di cui l'ultimo, come di consueto, tronco. Seguono un distico (c) estremamente conciso, essenziale e icastico nella sua incisività verbale e infine un'ultima sezione di due versi (d) che riutilizza i primi due versi della seconda parte di A¹ (b) e che, riagganciandosi al «da capo al segno» presente appunto nella seconda parte di A¹ (b), viene a ricomporre l'originaria quartina, giungendo così alla conclusione dell'intera aria con l'esaltazione dell'amore secondo il teorema iniziale 'regina'/'amante' - 'impero'/'cor'.

Sul piano musicale si osservi per prima cosa che in tutte le versioni esaminate figura un'introduzione strumentale più o meno estesa. Inoltre, tutte le varie sezioni in cui l'aria è divisa (A A¹ B) sono separate e distinte fra loro – come di consueto – tramite incisi strumentali più o meno lunghi. I tempi sono: *Andante spiccato* in Sarro '24; *Spiritoso* in Sarro seconda versione; *Allegro* nella versione marciata; *Allegro moderato*, *Allegro spiritoso* e *Allegro* rispettivamente in Jommelli '47, '49, '63; il ritmo è in 4/4; solo in Vinci e nell'anonimo marciano è in 3/8: questo elemento fa sì che alcune soluzioni ritmiche in queste due ultime partiture siano talvolta fra loro abbastanza simili, come ad esempio proprio nella frase d'apertura dell'aria stessa (vedi esempi mus. 1a e 1b).

Es. 1a - L. Vinci



Es. 1b - Venezia, Biblioteca Marciana, Partitura anonima



Le due versioni di Sarro sono le più semplici: lo schema ritmico iniziale su «Son regina» si ripresenta non solo all'inizio della sezione A¹, sempre sulle stesse parole, ma anche nella prima esposizione del secondo verso: «e l'impero io sola voglio». Le colorature più estese sono ovviamente sulle parole 'amante' e 'cor', il che dà a queste due parole un risalto del tutto particolare.

Ancora più schematica e ripetitiva, con iterazioni ritmiche e melodiche spesso simmetriche, è la versione di Vinci: l'inciso iniziale su «son regina» riappare in A¹ sulle parole «e l'impero»; la struttura ritmica di «e sono amante» ritorna non solo su tutte le ripetizioni della medesima immagine verbale, ma anche su «io sola voglio»; la melodia su «l'impero del mio cor» riappare poche battute dopo sulle medesime parole. L'aspetto più interessante è forse il risalto dato al binomio iniziale 'regina'/'amante' attraverso una pausa.

Anche la partitura anonima marciana presenta numerose ripetizioni musicali in coincidenza con le stesse immagini verbali: A¹ riprende la stessa melodia – ma una quarta sotto – del primo verso. Un certo cambiamento melodico si osserva solo a partire dalla seconda parte della sezione A¹ (b) in coincidenza con un testo organizzato in modo differente da quello della terzina precedente. Interessante è anche la presenza di lunghi vocalizzi sulla parola «soglio», parola evidenziata anche nel testo poetico attraverso numerose ripetizioni (si ricordi che nelle versioni precedenti la parola evidenziata era «cor»): evidentemente in questa partitura si vuole dare maggiore risalto al potere rispetto all'amore.

Tra le versioni di Jommelli, quella meno elaborata è certamente la prima, anche se le simmetrie interne sono, rispetto a quelle precedenti, molto meno numerose. Solo il primo inciso su «Son regina» torna, ma una quarta sotto, all'inizio della sezione A¹; nella seconda parte di A (b) la musica sottoposta ai primi due versi viene ripetuta con qualche variante anche sul distico successivo. Anche nella seconda parte di A¹ (b) la musica corrispondente ai primi due versi («sì io sola voglio / l'impero del mio soglio») ritorna quasi uguale sui due versi successivi e paralleli. Da rilevare anche l'enfasi data alle espressioni «del mio soglio», «del mio cor», e «sì io sola voglio» tramite l'utilizzo di una pausa. L'antinomia tra 'regina' e 'amante' è resa invece attraverso due linee melodiche decisamente contrastanti tra loro sia in A che in A¹ (vedi esempi mus. 2a e 2b). Si osservi inoltre che la sezione B sulle parole «darmi legge» inizia impiegando lo stesso ritmo con cui si apre l'intera aria (vedi es. mus. 3). L'aspetto che più caratterizza quest'aria nella versione del '47 è quello intervallare, quanto mai ampio nell'*ambitus*, con frequenti salti melodici e con sezioni musicali spesso contrastanti fra loro.

Più elaborata è la versione viennese del 1749. Il motto iniziale su «Son regina» si ripresenta identico all'inizio del secondo verso su «e l'imperio» e, con un ritmo molto simile, anche all'inizio della sezione B su «darmi legge» (vedi *ess. mus.* 4a e 4b). I primi quattro versi della sezione A¹, suddivisi ovviamente a coppie, presentano un disegno ritmico sostanzialmente analogo. Anche in questa versione si osserva un carattere musicalmente contrastante tra i due emistichi di cui si compone il primo verso.

Es. 2a - N. Jommelli, Roma, 1747

Son re - gi - na e so - no a - man - te

Es. 2b - N. Jommelli, Roma, 1747

Son re - gi - na e so - no a - man - te

Es. 3 - N. Jommelli, Roma, 1747

Dar - mi leg - ge

Es. 4a - N. Jommelli, Vienna, 1749

Son re - gi - na

Es. 4b - N. Jommelli, Vienna, 1749

e l'im - pe - ro

La presenza di un testo parzialmente nuovo nella sezione A¹ determina uno stacco molto evidente tra questa sezione e quella precedente (A); essa, più che una prosecuzione di A, risulta essere quindi un vero e proprio sviluppo del tutto nuovo anche dal punto di vista musicale. Sempre nella sezione A¹ si può osservare il risalto dato alle parole iniziali 'regina' e 'amante', isolate tra due pause: questo fa sì che il seguito del verso risulti musicalmente legato al verso successivo tramite una sorta di *en-*

jambement. Anche la seconda parte della sezione A¹ (b) presenta una linea musicale sostanzialmente uguale tra le due sezioni simmetriche, caratterizzate dal risalto con cui viene presentata la parola iniziale «sola».

Quanto più il testo originale dell'aria si amplia e si arricchisce di nuove sezioni differenti per struttura metrica, per contenuto e per organizzazione testuale, tanto più la versione musicale appare sviluppata ed elaborata, svincolata da rigide schematizzazioni fraseologiche, da parallelismi e da ripetizioni, anche se non mancano alcune iterazioni specifiche e ben delimitate all'interno delle varie sezioni nelle quali è suddivisa, l'una diversa dall'altra e ciascuna fortemente caratterizzata.

Particolarmente significativa a questo riguardo è la versione di Stoccarda del 1763. L'elemento ritmico che unifica tutta l'aria e che viene riutilizzato frequentemente nel corso dell'aria, pur nella diversità delle soluzioni melodiche, metriche, strofiche e testuali è costituito da quell'inciso iniziale formato da due semibreve con cui icasticamente si apre il pezzo e che sembra volerlo caratterizzare in maniera inequivocabile, quasi fosse una precisa cifra di riconoscimento: esso ricompare difatti sulle prime due sillabe del secondo verso, sui primi due versi della seconda parte della sezione A (b) (cantati sostanzialmente sulla stessa musica), sul primo e sul terzo verso della sezione A¹ (cantati sulla stessa musica di A, il primo però una quarta sotto), sui primi due versi della seconda parte di A¹ (b) (il secondo verso è cantato sulla stessa musica di quello precedente), per ritornare infine all'inizio della sezione B e sugli ultimi due versi della quarta parte di B (d), identici sia nella musica che nel ritmo ai primi due che aprono la seconda parte di A¹ (b) e che precedono l'indicazione «dal segno». Questa caratterizzazione ritmica fa sì che molto spesso la frase musicale collegata ai versi in questione sia bipartita, in analogia alla suddivisione del testo in due emistichi; ciò determina, inoltre, che la musica del secondo emistichio prosegue quasi sempre anche sul verso successivo, connettendosi ad esso senza soluzione di continuità, specialmente in presenza di rime uguali. Infine il rilievo dato alle parole iniziali – «son regina», «sono amante», «sola son regina», e «sola son amante» – viene ancor più enfatizzato unendo in una sola linea melodica continua, come si è detto, tutto il testo poetico che segue tali espressioni: si vedano ad esempio tutti i versi in cui figurano variamente combinate e disposte fra loro le parole 'impero', 'soglio', 'voglio' e 'cor', del tipo «e l'impero io sola voglio / del mio soglio e del mio cor» (si osservi anche qui il rilievo dato alla parola 'cor' in ben due casi attraverso un lungo vocalizzo). Non mancano, come si è in parte già visto, le simmetrie, le identità o le somiglianze ritmiche e melodiche. La melodia su «sola sola son regina» viene ripetuta con qualche variante melodica, ma

comunque non ritmica, sul verso successivo per ben due volte, nella seconda parte di A e di A¹. Ma anche i due versi successivi presentano in entrambe le quartine lo stesso schema ritmico e in parte anche quello melodico.

La presenza di più quartine che si aggiungono alle due terzine originali di Metastasio comporta, ovviamente, anche un ampliamento del discorso musicale in più episodi spesso nettamente distinti fra loro, anche se permangono pur sempre identiche soluzioni ritmiche o melodiche in coincidenza di versi uguali e simmetrici o di medesime espressioni verbali.

Ma la situazione cambia radicalmente in coincidenza con la seconda parte della sezione B (b). Qui l'intensità espressiva di questi versi – realizzata anche tramite il rilievo dato al «chi» iniziale – offre a Jommelli la possibilità di trovare soluzioni musicali di grande efficacia drammatica, realizzando un episodio ben distinto da quello precedente e da quello che segue tramite l'uso di corone e di numerose pause, quasi fosse una brevissima 'scena' nello stile del recitativo accompagnato (si osservi a tale proposito anche l'indicazione *Adagio* sulle parole «cor» e «dell'amor» prima dell'ultimo distico).

Questo breve esame dell'aria «Son regina e sono amante» ha dimostrato, a mio parere, quanto Jommelli si distacchi dai suoi predecessori, specialmente nelle due ultime realizzazioni. In primo luogo, per questa sorta di 'moltiplicazione' del testo poetico attribuibile probabilmente proprio alla sua stessa mano (si sa che Jommelli aveva una certa inclinazione anche per la poesia, da cui la sua adesione all'*Arcadia*) e che non si verifica nelle versioni precedenti. In secondo luogo, per la scelta oculata dei metri, per la loro varietà (alternanza di ottonari, senari, settenari ed endecasillabi piani e tronchi), e per la «giudiziosa disposizione» del testo poetico, come aveva già messo in evidenza Saverio Mattei. E infine, per lo stretto legame tra poesia e musica, tra espressioni verbali e la loro realizzazione musicale, tra verso e frase melodica e perfino tra emistichio e inciso musicale.

Il confronto fra tutte queste versioni ha mostrato inoltre come lo sviluppo musicale dell'aria, nel corso degli anni (tra la prima versione di Sarro e l'ultima di Jommelli sono passati circa 40 anni), sia avvenuto non tanto mediante una pedissequa ripetizione o giustapposizione dello stesso testo poetico, quanto piuttosto attraverso un suo ampliamento realizzato mediante una specie di autogerminazione del testo stesso. Quest'ultimo, come abbiamo visto, viene scomposto e ricomposto nei suoi vari elementi verbali, anche i più semplici, in modo da evidenziare di volta in volta, all'interno del testo originale, elementi sempre diversi fra loro, anche se poi il significato di fondo rimane sempre il medesimo.

Questa pluralità di elementi da mettere di volta in volta in risalto, nonché il numero delle strofe aggiunte e la loro differenziazione metrica e strofica permettono al musicista-poeta di realizzare una serie di episodi musicali, spesso anche molto diversificati fra loro, che aumentano non solo l'ampiezza del discorso musicale, ma anche la sua complessità.

Anche senza ricorrere al tipo di formalizzazione usato da Strohm, sembra abbastanza evidente, a mio parere, che le tre versioni di Jommelli si distaccano notevolmente dalle precedenti non solo per il maggior numero di ripetizioni intere o parziali, quanto soprattutto per l'impiego intensivo della manipolazione del verso mediante la sua segmentazione in vari elementi e la loro diversa giustapposizione in varie combinazioni. Ora, tali combinazioni sono a volte portatrici di diversi significati e acquistano una specifica funzionalità: infatti, se da una parte, nel momento della realizzazione musicale, le ripetizioni di singole parole possono essere dovute a pura convenzione o opportunità metrica, in altri casi la scelta di ripetere determinate parole o frasi, o di metterle in posizioni particolari, acquista un valore semantico ben preciso e può indicare una scelta da parte del musicista finalizzata a sottolineare ora un aspetto ora un altro. In tal modo l'aria viene a rappresentare un organismo che può moltiplicare le sue possibilità, offrendo spunti interpretativi diversi mediante, appunto, la manipolazione di singole unità semantiche. Siamo ben lontani dunque da certe posizioni critiche dell'epoca che consideravano «quelle ripetizioni [...] di parole, e quegli accozzamenti fatti soltanto in grazia della musica, e che non formano senso veruno»;⁸ inoltre ancora intorno al 1780 lo stesso Saverio Mattei ironizzava garbatamente su quell'espandersi eccessivo della prima parte dell'aria rispetto alla seconda, fin troppo stringata, dovuto non solo alla proliferazione di «gorga», «passaggi», e altro, ma anche alla ossessiva ripetizione delle stesse parole.⁹

In questa prospettiva, ovviamente, l'aria, intesa come uno degli elementi costitutivi dell'opera seria del Settecento, non può essere considerata esclusivamente come momento 'affettivo' del tutto decontestualizzato rispetto al nucleo centrale dell'opera e ai recitativi (che sono portatori, invece, della *fabula*), e come tale, quindi, eliminabile o sostituibile.

⁸ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, per Marco Coltellini, 1763, p. 35.

⁹ Mattei espone questa sua lamentela portando come esempio un'aria dall'*Alessandro nell'Indie* nel suo *La filosofia della musica, o sia La musica de' salmi. Dissertazione*, in *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana*, V, Napoli, Porcelli, 1779, pp. 306-307.

Come è stato efficacemente ribadito di recente,¹⁰ se tale interpretazione limitativa della funzione dell'aria potrebbe avere forse una sua giustificazione per l'opera del primo Settecento, in Metastasio essa si può riferire soltanto ad un ristretto numero di arie, quelle che Costantino Maeder ha classificato come arie sottoposte a «concatenazione topica» con il recitativo che le precede, e cioè legate ad esso in modo estremamente fragile, in quanto esse esprimono soltanto un concetto generalizzato, risultando quindi facilmente sostituibili con altre analoghe.¹¹ Le altre arie metastasioane, invece, hanno un preciso legame con i recitativi che le precedono e con lo sviluppo drammatico di cui essi sono portatori, quindi la loro presenza in determinati punti dell'opera assume spesso carattere di necessità.

L'aria che ho preso in considerazione sembra avere appunto le caratteristiche di un'aria perfettamente funzionale alla definizione dello sviluppo drammatico proprio nel punto in cui essa è collocata. Siamo alla quinta scena del primo atto. Finora Didone si è presentata soltanto come appassionata amante, quando in un colloquio con Enea lo definisce «l'ornamento più grande dei miei sudori» (I, 2). Ora invece Didone ci appare, per la prima volta, a tutto tondo, nella duplice veste di regina e di amante. Ma già nel recitativo che precede l'aria ella tiene testa a Iarba, che sotto le mentite spoglie di Arbace cerca, ora con lusinghe ora con minacce, di guadagnarla alla sua causa come regina e come sposa. L'intervento dell'aria al termine di questo recitativo non rappresenta quindi soltanto la generica espressione di un sentimento in qualche modo attinente alla situazione drammatica illustrata nel recitativo che la precede, ma un elemento che completa l'informazione formulata nel recitativo: in questo caso dunque l'aria non rappresenta una interruzione ma il culmine del processo di comunicazione.¹²

La dimostrazione della sua compenetrazione all'interno del contesto drammatico è data inoltre dal fatto che nessuna versione da me conosciuta della *Didone*, dalla 'prima' di Sarro fino alle intonazioni tardo-settecentesche, è priva di quest'aria.¹³ Infine, non bisogna dimenticare che «Son regina e sono amante» è la prima aria di Didone e ha il compito di presentare il personaggio nelle sue varie sfaccettature.

In tale prospettiva un studio delle manipolazioni del testo potrebbe

¹⁰ COSTANTINO MAEDER, *Metastasio, l'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 45 sgg.

¹¹ *Ivi*, p. 51.

¹² *Ivi*, p. 53.

¹³ Fa eccezione soltanto un 'pasticcio' rappresentato a Firenze nel 1725, in cui quest'aria è sostituita da un'altra dal contenuto molto simile: «Regina io sono e voglio dar legge».

acquistare un significato ancora più rilevante e un'ulteriore valenza se individuiamo le diverse sfumature che questi interventi possono determinare nel contenuto del testo drammatico. Dunque, le diverse scelte operate dai musicisti possono essere considerate non soltanto come soluzioni volte a creare particolari immagini e situazioni che arricchiscono il tessuto poetico, ma a volte anche come strumento per realizzare significative modificazioni nell'intreccio drammatico o nella psicologia dei personaggi.

In quest'aria, come abbiamo detto, troviamo la formulazione sintetica ed icastica di concetti e di atteggiamenti già emersi, con modalità diverse, nel recitativo. In quest'ultimo,¹⁴ difatti, emergono vari aspetti della personalità di Didone: innanzitutto la superbia, il desiderio di libertà, la volontà di determinare lei stessa le sue scelte affettive, relazionali e politiche, il desiderio di concentrare il potere nelle sue mani, e infine il rifiuto di qualsiasi ingerenza o imposizione nella sua vita.

La superbia viene già rilevata da Iarba («Superba e bella») in risposta all'affermazione di Didone secondo cui Iarba si deve sentire onorato soltanto per il fatto che ella ha accettato i suoi doni («Mentre io ne accetto il dono, larga mercede il tuo signor riceve»), doni che potranno addirittura «divenire omaggio».

La libertà viene rivendicata nel monologo, preciso e puntuale, con cui Didone risponde sia alle offerte di pace sia alle minacce di Iarba («[...] libertate cercando e non catene»). Un altro aspetto della libertà è la possibilità di modificare i propri comportamenti a seconda della situazione («variano i saggi a seconda de' casi i lor pensieri»). La riaffermazione dell'esclusivo potere su sé stessa e sugli altri è evidente anche nel fatto che la volontà di sposare Enea non viene inquadrata in una prospettiva 'a due', ma in modo del tutto unilaterale, in quanto Enea è visto non solo come oggetto del suo amore («Enea piace al mio cor») ma anche come strumento della sua strategia politica («giova al mio regno»). Gli unici concetti che non vengono ribaditi nell'aria, rispetto al recitativo, sono il senso di giustizia con cui Didone rivendica la proprietà del suo regno («frutto di vendita [...]») e le minacce latenti con cui Didone risponde, da pari a pari, alle minacce di Iarba/Arbace. Anche la debolezza (che si manifesta in un attimo di incertezza: «Or più quella non son...») è un altro elemento che non entra nell'aria: difatti non è in linea con l'immagine che di Didone si vuole dare all'inizio del dramma, ma piuttosto rappresenta un primo e sfuggente segnale del tragico epilogo.

¹⁴ Cfr. il testo in Appendice 2 tratto da *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1953², vol. I, pp. 9-11.

Vediamo ora come nelle diverse intonazioni musicali si sia tenuto conto delle manipolazioni del testo, e come tale operazione abbia generato diversi esiti sul piano drammaturgico.

La prima versione di Sarro rivela, nella sua semplicità, una adesione alla formulazione originale del testo metastasiano, rispettando una certa simmetria nelle immagini poetiche e quel parallelismo di cui si è già parlato. Le ripetizioni, estremamente limitate, sono concentrate esclusivamente sulle parole «cor» e «amor» quasi a voler porre l'accento principalmente sull'aspetto affettivo piuttosto che su quello istituzionale di Didone. In Vinci tale aspetto è sottolineato in modo ancora più evidente in quanto le ripetizioni di parole come «amante» e «cor» sono decisamente moltiplicate, ma in più viene sottolineato il forte individualismo, la superbia e la libertà, con quell'insistere in maniera ossessiva sull'espressione «io sola voglio». Qui, contrariamente alle altre versioni esaminate, viene utilizzato un testo diverso per la seconda terzina, tutta concentrata sull'odio che Didone nutre nei confronti di Iarba, odio che, per contrasto, aiuta a mettere ancora più in evidenza il concetto di 'amore' ampiamente espresso nella prima terzina. Anche tutto il recitativo precedente, d'altra parte, è impregnato di disprezzo e rancore nei confronti di Iarba (si vedano ad esempio i due versi finali: «dirai che amoroso nol curo, che nol temo sdegnato»).

La partitura di Venezia rappresenta un compromesso fra queste due posizioni: da una parte esprime un certo equilibrio fra Didone regina e Didone amante già manifestato nella prima versione, dall'altra però tutti i concetti vengono ribaditi più volte; abbiamo insomma una moltiplicazione del testo attraverso numerose ripetizioni, volte, però, in questo caso, a sottolineare tutte le più sottili sfaccettature della personalità di Didone, e non un solo aspetto della sua psicologia, come nei casi precedenti.

Le tre versioni di Jommelli appaiono senz'altro diverse. Rappresentano, al loro interno, una progressione verso una affermazione sempre più forte di Didone come donna di potere. L'amante viene sì messa in luce, ma non negli aspetti teneri o passionali: ella è prima di tutto regina altera e superba e come tale rivendica il potere assoluto anche sui sentimenti. Così si passa dal forte individualismo espresso nella versione del '47, alla ossessiva ripetizione della parola «impero» in quella del '49, fino alla versione del '63 che, oltre a compendiare e a moltiplicare questi elementi, li pone in solide strutture simmetriche che hanno lo scopo di fissare e di imprimere in maniera definitiva e intoccabile questi concetti.¹⁵

¹⁵ Questo cambio di prospettiva nella definizione del personaggio di Didone è stata rilevata anche da Tolstoff. Nel suo lavoro sulle opere stoccardiane egli esamina in particolare le re-

Dunque non c'è stato, da Sarro a Jommelli, soltanto un ovvio e scontato cambiamento nelle strutture musicali, ma anche un cambiamento nelle diverse scelte drammaturgiche che le manipolazioni e le ripetizioni del testo aiutano a decifrare.

In questa sede non si vuole certo né attribuire un significato univoco a questi diversi modi di usare il testo da parte dei musicisti, né formulare teorie che prima di tutto dovrebbero avere il conforto di una campionatura su vasta scala e che, in secondo luogo, risulterebbero troppo precarie e instabili data la quantità di variabili che entrano in gioco nel momento in cui un musicista si accinge a mettere (o a rimettere) in musica un determinato testo poetico. Tuttavia non si può escludere che certe scelte possano avere una valenza 'strutturale', cioè essere portatrici di un significato drammaturgico, oltre che di pure immagini poetiche e verbali; questo ci potrebbe consentire di superare in parte l'idea di un'opera seria 'metastasiana' organizzata come giustapposizione di due elementi – aria e recitativo – diversi e non interrelati, ma entrambi partecipi, con diverse modalità, della costruzione del dramma inteso come organismo compatto e coerente.

L'aver preso in considerazione da una parte alcune tra le prime intonazioni della *Didone* e dall'altra le tre versioni di Jommelli ha contribuito a estremizzare il discorso; difatti è noto come Jommelli abbia rappresentato un momento di svolta radicale nel modo di affrontare i tradizionali testi metastasiani, in particolare a partire dal suo arrivo alla corte di Stoccarda.

Lo sviluppo dell'opera seria nel secondo Settecento è stato determinato, come sappiamo, da moltissimi fattori e la produzione di Jommelli ne è una testimonianza quantomai significativa e comprovata. Non è da escludere che anche il fenomeno osservato in questa sola aria, qualora se ne possa documentare la consistenza attraverso una campionatura più vasta, potrebbe forse rappresentare un aspetto non del tutto marginale di questa 'evoluzione', finora scarsamente indagato sia sul piano storico che su quello analitico.

visioni della *Didone* e del *Demofonte* (oltre al *Fetonte* scritto espressamente per la corte di Carlo Eugenio). Egli rileva come le revisioni di queste opere portino tra l'altro, attraverso tagli e integrazioni, a perdere l'impostazione moraleggiante impressa da Metastasio, mediante una attenuazione di quel rapporto causa-effetto per cui il bene viene premiato e il male punito. Di conseguenza anche i personaggi, che in Metastasio appaiono perfettamente coerenti nel male o nel bene, ora vengono tratteggiati in modo più sfumato e sono suscettibili di una maggiore articolazione psicologica. Dunque nelle versioni di Stoccarda si assiste ad una parziale perdita dell'intento didascalico, fortemente voluto da Metastasio, in favore di una maggiore drammaticità e di un maggiore realismo.

APPENDICE 1

Sarro, Napoli 1724 e 2 ^a versione ¹	Vinci, Roma 1726	Venezia, s.d.	Jommelli, Roma, 1747	Jommelli, Vienna, 1749	Jommelli, Stoccar- da, 1763
A	A	A	A	A	A
<p>Son regina e sono amante e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor <i>e del mio cor</i></p>	<p>a Son regina e sono amante <i>e sono amante</i> e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor <i>e del mio cor</i></p> <p>b Son regina, sono amante e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor</p>	<p>Son regina e sono amante <i>e sono amante</i> e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor <i>del mio soglio del mio soglio e del mio cor e del mio cor</i></p>	<p>a Son regina e sono amante <i>sono amante</i> e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor</p> <p>b Sì, io sola voglio l'impero del mio soglio Sì, sola io voglio l'impero del mio cor <i>l'impero del mio cor l'impero del mio cor</i></p>	<p>a Son regina e sono amante e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor</p> <p>b L'impero <i>l'impero</i> io sola voglio l'impero del mio soglio l'impero del mio cor <i>l'impero del mio cor</i></p>	<p>a Son regina e sono amante e l'impero <i>l'impero</i> io sola voglio del mio soglio e del mio cor</p> <p>b Sola sola son regina Sola, sola sono amante e l'impero del mio soglio sola voglio <i>sola voglio</i> e del mio cor l'impero del mio cor <i>l'impero del mio cor</i></p>

¹ Le varianti presenti nella 2^a versione di Sarro sono riportate tra parentesi quadre.

Sarro, Napoli 1724
e 2^a versione

A'

Son regina e sono
amante
e l'impero io solo
voglio
del mio soglio e del
mio cor [*e del
mio cor*]
*e l'impero io sola/o
voglio
del mio soglio e del
mio cor e del mio
cor*
[*e del mio cor*]

Vinci, Roma 1726

A'

a
Son regina e sono
amante *e sono a-
mante*
e l'impero io sola
voglio *io sola vo-
glio*
del mio soglio e del
mio cor

b
l'impero del mio
cor io sola voglio
sola sola l'impero
del mio cor

Venezia, s.d.

A'

a
Son Regina, e sono
amante *e sono a-
mante*
e l'impero io sola
voglio
del mio soglio e del
mio cor

b
Son regina e l'im-
pero io sola *io
sola io sola* voglio
del mio soglio *del
mio soglio*
del mio soglio e del
mio cor
*e del mio cor e del
mio cor*

Jommelli, Roma,
1747

A'

a
Son regina e sono
amante *sono a-
mante*
e l'impero *l'impero*
io sola voglio
sola voglio
del mio soglio e del
mio cor

b
Sì, io sola voglio
l'impero del mio so-
glio
Sì, io sola voglio
l'impero del mio cor
*l'impero del mio cor,
l'impero del mio cor*

c
Sì sì, io sola voglio
sola sola
l'impero del mio cor
l'impero del mio cor

Jommelli, Vienna,
1749

A'

a
Regina, io sola vo-
glio
l'impero del mio so-
glio
amante, io sola vo-
glio
l'impero del mio cor

b
Sola, io sola *sola*
voglio
l'impero del mio so-
glio
sola, io sola *sola* vo-
glio
l'impero del mio cor
*l'impero del mio so-
glio*
l'impero del mio cor
l'impero del mio cor

Jommelli, Stoccar-
da, 1763

A'

a
Son regina e del
mio soglio
io l'impero sola vo-
glio
sono amante e sola
voglio
io l'impero del mio
cor

b
Sola sola son regina
sola sola sono a-
mante
e l'impero del mio
soglio
sola voglio *sola vo-
glio* del mio cor

c
sola, l'impero del
soglio
sola l'impero del
cor

d
io voglio sola sola
sola
l'impero *l'impero*
del mio cor
l'impero del mio cor
l'impero del mio cor

Sarro, Napoli 1724
e 2^a versione

B (2a strofa)

Darmi legge invan
pretende
chi l'arbitrio a me
contende
della gloria e del-
l'amor [*e dell'a-
mor*]²
*Darmi legge in van
pretende
chi l'arbitrio a me
contende
della gloria e dell'a-
mor e dell'amor.
Dal segno [da capo]²*

Vinci, Roma 1726

B (2a strofa)

^a
Torna audace al
tuo regnante
e a quel barbaro
dirai
che l'odiai l'odio
ancor
*che l'odiai che l'o-
dio ancor*
^b
dirai a quel barbaro
che l'odiai che l'o-
dio ancor
*l'odio ancor l'odio
ancor. Da capo*

Venezia, s.d.

B (2a strofa)

Darmi legge invan
pretende
chi l'arbitrio a me
contende
della gloria *della
gloria* e dell'amor
*e dell'amor della
gloria* [*e dell'a-
mor*]²

Dal segno

Jommelli, Roma,
1747

B (2a strofa)

Darmi legge invan
pretende
chi l'arbitrio a me
contende
della gloria *della
gloria* e dell'a-
mor *si e dell'a-
mor. D.C.*

Jommelli, Vienna,
1749

B (2a strofa)

Darmi legge invan
pretende
chi l'arbitrio a me
contende
della gloria e del-
l'amor
*della gloria e dell'a-
mor
e dell'amor D.C.*

Jommelli, Stoccar-
da, 1763

B (2a strofa)

^a
Darmi legge invan
invan pretende
chi l'arbitrio a me
contende
della gloria *della
gloria* e dell'amor
^b
Chi contende a me
l'impero
della gloria del mio
soglio?
chi pretende darmi
legge
del mio core e del-
l'amor?
^c
Chi *chi* pretende
darmi legge?
Chi *chi* contende a
me l'impero?
^d
Io sola *sola* son re-
gina
io sola *sola* sono a-
mante
Dal segno [*e l'im-
pero*]

² Testo ricostruito sulla base della notazione musicale.

APPENDICE 2

Didone abbandonata, atto I, scena 5

[...]
[Iarba] Didone, il re de' Mori
A te de' cenni suoi
Me suo fedele apportator destina.
Io te l'offro qual vuoi,
Tuo sostegno in un punto o tua ruina.
Queste, che miri intanto,
Spoglie, gemme, tesori, uomini e fere,
Che l'Africa soggetta a lui produce,
Pegni di sua grandezza, in don t'invia.
Nel dono impara il donator qual sia.
Did. Mentre io ne accetto il dono,
Larga mercede il tuo signor riceve.
Ma, s'ei non è più saggio,
Quel, ch'ora è don, può divenire omaggio.
(Come altiero è costui!) Siedi e favella.
Aras. (Qual ti sembra, o signor?)
Iarba Superba e bella.
Ti rammenta, o Didone,
Qual da Tiro venisti, e qual ti trasse
Disperato consiglio a questo lido.
Del tuo germano infido
Alle barbare voglie, al genio avaro
Ti fu l'Africa sol schermo e riparo.
Fu questo, ove s'inalza
La superba Cartago, ampio terreno
Dono del mio signore, e fu...
Did. Col dono
La vendita confondi...
Iar. Lascia prima ch'io favelli, e poi rispondi.
Did. (Che ardir!)
Osm. (Soffri).
Iar. Cortese,
Iarba, il mio re, le nozze tue richiese:

- Tu ricusasti: ei ne soffrì l'oltraggio,
 Perché giurasti allora
 Che al cener di Sicheo fede serbavi.
 Or sa l'Africa tutta
 Che dall'Asia distrutta Enea qui venne;
 Sa che tu l'accogliesti e sa che l'ami;
 Né soffrirà che venga
 a contrastar gli amori
 Un avanzo di Troia al re de' Mori.
- Did. E gli amori e gli sdegni
 Fian del pari infecondi.
- Iarba Lascia pria ch'io finisca, e poi rispondi.
 Generoso il mio re, di guerra in vece,
 T'offre pace, se vuoi;
 E, in ammenda del fallo,
 Brama gli affetti tuoi, chiede il tuo letto,
 Vuol la testa d'Enea.
- Did. Dicesti?
- Iarba Ho detto.
- Did. Dalla reggia di Tiro
 Io venni a queste arene
 Libertade cercando e non catene.
 Prezzo de' miei tesori,
 E non già del tuo re Cartago è dono.
 La mia destra, il mio core
 Quando a Iarba negai,
 D'esser fida allo sposo allor pensai.
 Or più quella non son...
- Iarba Se non sei quella ...
- Did. Lascia pria ch'io risponda, e poi favella.
 Or più quella non son. Variano i saggi
 A seconda de' casi i lor pensieri.
 Enea piace al mio cor, giova al mio trono,
 E mio sposo sarà.
- Iarba Ma la sua testa...
- Did. Non è facil trionfo; anzi potrebbe
 Costar molti sudori
 Questo avanzo di Troia al re de' Mori.
- Iarba Se il mio signore irriti,
 Verranno a farti guerra
 Quanti Getuli e quanti
 Numidi e Garamanti Africa serra.
- Did. Purché sia meco Enea, non mi confondo.
 Vengano a questi lidi
 Garamanti, Numidi, Africa e il mondo.

Iarba
Did.

Iarba
Did.

Dunque dirò...
Dirai
Che amoroso nol curo,
Che nol temo sdegnato.
Pensa meglio, o Didone.
Ho già pensato.