

TERESA M. GIALDRONI

VIVALDI, LA CANTATA E GLI ALTRI.
ANCORA SUL MANOSCRITTO DI MEININGEN ED. 82B*

Il piccolo *corpus* di cantate di Antonio Vivaldi rappresenta uno degli aspetti in parte ancora problematici della produzione del musicista veneziano. Si tratta, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, di 37 cantate, quasi tutte tramandate in fonte unica, la maggior parte delle quali destinate a una voce (soprano o contralto) con il solo basso continuo, ma alcune anche con strumento obbligato, o con l'accompagnamento di archi. Nell'economia generale degli studi vivaldiani questo repertorio ha occupato in passato una posizione marginale, almeno rispetto ad altri generi più celebrati della produzione del musicista veneziano, forse anche perché caratterizzato da una certa discontinuità artistica. Solo recentemente la monografia di Michael Talbot, pubblicata nel 2006, ha definitivamente colmato questo singolare vuoto fornendo un quadro esauriente dal punto di vista della contestualizzazione storica, dell'esame dei singoli pezzi e del loro rapporto con il resto della produzione vivaldiana.¹

Tuttavia, se consideriamo questo repertorio non dal punto di vista degli studi vivaldiani ma da quello della cantata in generale, esso si presenta con caratteristiche specifiche e anomale rispetto alla produzione di altri musicisti contemporanei, soprattutto per il fatto che, contrariamente a quanto avviene di solito, tale repertorio ci è pervenuto quasi esclusivamente attraverso testimoni *unica*, e perdipiù concentrati principalmente in raccolte presenti nel fondo Foà della Biblioteca Nazionale di Torino e presso la Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitäts-Bibliothek di Dresda.²

* Il testo di questo saggio è stato letto nel corso del convegno internazionale *Vivaldi, passato e futuro* (Venezia, 13-16 giugno 2007) e sarà inserito anche negli atti del convegno che usciranno *online* sul sito dell'Istituto Antonio Vivaldi di Venezia a cura di M. Talbot e F. Fanna. Ringrazio il M^o Fanna per averne autorizzato la pubblicazione in questa sede.

¹ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006. Alle pp. 206-207 è riportato l'elenco delle cantate con il riferimento alla nuova edizione critica realizzata dalla casa editrice Ricordi.

² Si veda l'elenco delle cantate ordinate secondo le biblioteche di appartenenza in ANTONIO VIVALDI, *Cantate per soprano*, vol. 2, Milano, Ricordi, c. 1997, pp. 252-253. Questo elenco non comprende però la cantata *Tremori al braccio e lagrime sul ciglio*, l'ultima scoperta in ordine di tempo e su cui cfr. OLIVIER FOURÉS-MICHAEL TALBOT, *A New Vivaldi Cantata in Vienna*, «Informazioni e studi vivaldiani», XXI, 2000, pp. 99-108.

Sappiamo bene che fra i tanti problemi che si pongono agli studiosi di cantate, quello della molteplicità delle fonti è uno dei più spinosi. Tale molteplicità, che spesso si accompagna ad attribuzioni plurime, rende questo repertorio spesso sfuggente a un esame oggettivo: il problema, tuttavia, non riguarda il repertorio vivaldiano, che, almeno dal punto di vista delle attribuzioni, può essere inquadrato con una certa sicurezza, una volta definitivamente accantonate le poche composizioni spurie.

Delle tre cantate vivaldiane giunte al di fuori delle grandi di raccolte, cioè *Perché son molli*, *Tremori al braccio e lagrime sul ciglio* e *Che giova il sospirar, povero core*, quest'ultima è forse la più interessante dal punto di vista della coerenza interna della fonte che la riporta. Mentre infatti le prime due, rispettivamente conservate a Oxford e a Vienna, sembrano assemblate con altre composizioni senza un'apparente motivazione precisa,³ la terza si trova in un'antologia manoscritta conservata in un fondo della biblioteca di Meiningen (in Turingia), antologia che sembra più omogenea e frutto di una scelta precisa da parte di chi l'ha confezionata. Questo manoscritto è stato oggetto dell'attenzione di Michael Talbot le cui osservazioni sono state uno stimolo per queste mie ulteriori ricerche.⁴

Il manoscritto, dunque, segnato Ed. 82b, è conservato in un'importante raccolta di musica appartenuta al duca Anton Ulrich di Sassonia-Coburgo Meiningen ora presso il Max Reger Archiv di Meiningen e risalente all'incirca alla metà degli anni Venti del Settecento. Lawrence Bennett ha ricostruito in maniera piuttosto dettagliata la provenienza e la possibile datazione dei 107 manoscritti conservati in questo fondo, per un totale di 279 composizioni tra sacre e profane, le più antiche delle quali risalgono alla prima decade del '700, mentre le più recenti sono del 1741.⁵ La raccolta testimonia in generale il grande interesse di Anton Ulrich per la musica italiana e in particolare veneziana e napoletana, come ci conferma anche il manoscritto oggetto di questo intervento.

Nella raccolta di Ulrich le cantate costituiscono il blocco più rilevante sia per la quantità sia per il tipo di fonte attraverso cui questo genere viene tramandato: l'antologia. In questo fondo, difatti, sono presenti numerose antologie di cantate, una delle quali è proprio il manoscritto

³ Per la cantata *Perché son molli* cfr. TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* cit., pp. 124-127. *Tremori al braccio e lagrime sul ciglio* in origine era contenuta in una piccola raccolta di cantate per soprano e basso continuo che successivamente sono state separate e conservate nella stessa biblioteca; la raccolta comprendeva cantate di Attilio Ariosti e di Emanuele d'Astorga: cfr. OLIVIER FOURÉS-MICHAEL TALBOT, *A New Vivaldi Cantata* cit., p. 102.

⁴ TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* cit., pp. 131-133.

⁵ LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection of Early-Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen*, «Fontes Artis Musicae», XLVIII, 2001, pp. 250-302.

Ed. 82b, che, fra i vari motivi di interesse, ha anche quello di conservare, appunto, la vivaldiana *Che giova il sospirar, povero core*.

Il manoscritto contiene dodici cantate: una di Porpora, due di Francesco Stiparoli, una di Domenico Nanini, due di Giuseppe Di Majò, quattro di Giovanni Francesco Brusa, una di Vivaldi e infine una di Mauro D'Alay. Eccone lo spoglio (con l'indicazione dell'organico e l'ipotetica identificazione di tre diversi copisti):

- | | | |
|----|-----------------------|---|
| 1 | S, vl, bc | Nicolò Porpora, <i>Movo il pie', lo sguardo giro</i> (mano A) |
| 2 | S, bc | Francesco Stiparoli, <i>Dimando al ruscelletto</i> (mano A) |
| 3 | A, archi | Francesco Stiparoli, <i>Quel basso vapore che in aria</i> (mano A) |
| 4 | T, vl solo, bc | Domenico Nanini, <i>Coll'amare e col servire</i> (mano B con frontespizio) |
| 5 | A, 2 vv, bc | Giuseppe Di Majò, <i>Sotto l'ombra d'un faggio</i> (mano A) |
| 6 | A, archi, bc | Giuseppe Di Majò, <i>Parto addio il mio destino</i> (mano A) |
| 7 | S, archi, bc | G. Francesco Brusa, <i>Io non so dir se per sentier</i> (mano A con frontespizio) |
| 8 | S, archi, bc | G. Francesco Brusa, <i>So che sospiro e sento</i> (mano A con frontespizio) |
| 9 | S, archi, bc | G. Francesco Brusa, <i>Però che scende in petto</i> (mano A con frontespizio) |
| 10 | S, archi, bc | G. Francesco Brusa, <i>Vezzose pupillette</i> (mano A con frontespizio) |
| 11 | S, archi, bc | Antonio Vivaldi, <i>Che giova il sospirar</i> (mano A con frontespizio) |
| 12 | S, bc | Mauro D'Alay, <i>Son pellegrino errante</i> (mano C) |

Pochi sono i dati certi relativi a questo manoscritto; tuttavia la cronologia, secondo Bennett, sembra abbastanza ben definita: esso infatti fa parte di un gruppo di 52 manoscritti che costituiscono il nucleo della collezione di Anton Ulrich, manoscritti che riportano la sigla «AUDS» (Anton Ulrich Dux Saxoniae) e che in base a considerazioni di vario tipo si possono far risalire agli anni 1726-27: certamente furono tutti rilegati a Vienna, dove Ulrich risiedeva dal 1725, prima del suo ritorno a Meiningen, avvenuto nel 1728. Infatti, tutti questi manoscritti sono inclusi negli elenchi delle opere trasportate da Vienna a Meiningen proprio nel 1728.⁶

Il manoscritto Ed. 82b sembra essersi costituito fin dall'origine come un gruppo di dieci cantate, forse redatte tutte dallo stesso copista (secondo Bennett un copista viennese), all'interno del quale sono state inserite altre due cantate: *Coll'amare e col servire* e *Son pellegrino errante*, la prima in quarta posizione e l'altra alla fine. Si tratterebbe quindi di dodici

⁶ *Ivi*, pp. 265 e 270.

fascicoli autonomi rilegati insieme, cui successivamente il redattore ha apposto una cartulazione continua.

La destinazione vocale è tutt'altro che omogenea: otto cantate sono per soprano, tre per contralto e una per tenore; quanto all'organico, questo prevede sia la sola voce con basso continuo, sia il violino solo, sia infine il complesso degli archi (come si può vedere nell'elenco sopra riportato).

Questo manoscritto pone diversi interrogativi: il primo riguarda la cantata di Domenico Nanini, la più estranea al gruppo. Nanini è un musicista di cui si sa pochissimo: egli è presente dal 1705 a Vienna dove muore il 7 settembre 1708 a soli 21 o 24 anni.⁷ Di lui si conosce un oratorio dal titolo *La Costanza trionfante nel martirio di S. Canuto re di Danimarca* – proprio del 1708 – nel cui libretto è definito “violinista di S.M.C.” La sua presenza a Vienna sembrerebbe confermata anche da un sonetto satirico che gli dedica Silvio Stampiglia – che in questa occasione lo chiama con il nome di “Menghino” – prendendo spunto da una caricatura fatta a Nanini, e composto presumibilmente proprio durante la permanenza di Stampiglia a Vienna, quindi dopo il 1706 e prima del settembre 1708:⁸

Caro Menghino mio, quanto mi glorio
 Veder che tutto lieto e volontario
 Hai pigliata la forma di Marforio,
 Grossa la panza e grosso il tafanario.

V'è chi t'invita a lauto refettorio,
 Dove nel loco sederai primario,
 Ed empirai del ventre il promontorio
 Mangiando il tuo bisogno, e il necessario.

Rassembri a prima vista un uomo serio,
 Qual'era un tempo il console Papirio;
 E sei dei capi matti il primicerio.

Se non dai fine al pazzo tuo delirio,
 Si leggerà con brutto vituperio
 Stampata la tua vita, e il tuo martirio.

Il paragone con Marforio potrebbe far pensare a una provenienza ‘romana’ di Nanini in quanto il riferimento a una delle cosiddette ‘statue

⁷ Cfr. ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899-1904, vol. 7, p. 138.

⁸ Si trova in una raccolta manoscritta delle opere letterarie di Silvio Stampiglia: Biblioteca Medicea Laurenziana, ms 729 Asbhurnham, Tomo III, Libro Primo: *Sonetti berneschi*, c. 8v.

parlanti' di Roma avrà avuto senza dubbio più senso se indirizzato a chi era in grado di capirlo. D'altra parte, anche il cognome Nanini (o Nannini) ci riporterebbe all'Italia centrale se non addirittura a un'area geografica coincidente con i dintorni di Roma se teniamo conto che i due fratelli Nanini (o Nanino), Giovanni Maria e Giovanni Bernardino, vissuti un secolo e mezzo prima, erano nati rispettivamente a Tivoli e a Vallerano.⁹ Inoltre, nel manoscritto Aldini 423 della Biblioteca Universitaria di Pavia è conservata una cantata dall'incipit *Con torrenti di pianto*,¹⁰ attribuita a un certo «Menghino»: potrebbe quindi essere proprio Domenico Nanini, qui appellato con il diminutivo usato anche da Silvio Stampiglia nel sonetto appena citato.¹¹ Questo manoscritto pavese contiene arie e cantate di musicisti di ambiente romano e napoletano e precisamente due arie di Giovanni Bononcini, quattro cantate di Alessandro Scarlatti,¹² un'aria di Severo de Luca, una di [Flavio] Lanciani, due di [Francesco] Gasparini, una cantata di Carlo C.¹³ e una di Tommaso Carapella. Si tratta quindi di un contesto decisamente centro-meridionale, e prevalentemente romano: infatti, a parte Tommaso Carapella,¹⁴ sono presenti musicisti operanti per lo più a Roma tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, un contesto compatibile con una eventuale origine romana di Nanini/Menghino. La sua cantata presente nel manoscritto di Meiningen è copiata da una mano diversa e più antica rispetto alle altre, risalente almeno al 1708, e

⁹ C'è da dire, inoltre, che due cantanti dallo stesso cognome, Lucia e Livia Nannini, entrambe dette «La Polacchina», cantarono nell'opera rappresentata a Napoli nel 1700 *I rivali generosi* di Collinelli, di cui Pierleone Ghezzi fece una caricatura nel 1710 quando questi era «sonator di cembalo in casa Borghese»: cfr. GIANCARLO ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, con saggi di Stefano La Via e Anna Lo Bianco, Roma-Milano, Accademia di Santa Cecilia, Biblioteca Apostolica Vaticana-Skira, 2001, p. 273. Ora, è ipotizzabile una parentela tra le due Nannini, Lucia e Livia, presenti a Napoli nel 1700, e Domenico Nannini morto a Vienna nel 1708 a soli 21-24 anni? Non è da escludere.

¹⁰ Questa l'articolazione interna della cantata: aria *Con torrenti di pianto*; Rec. *Dimmi, spietata Lidia*; Aria *Armati di rigor* (6/8, Si minore); Rec. *Sì sì, nume di Gnido*; Aria *Contro l'empia che lo tradì* (C, Mi minore); Rec. *Seguir volea*; Aria *Bella Lidia, deh pietà* (3/2, Mi minore).

¹¹ Ringrazio per la segnalazione Mariateresa Dellaborra che sta studiando questo manoscritto.

¹² Tutte pubblicate da Giampiero Tintori: *Speranze mie addio e Elitropio d'amore*, datate 1694, e inoltre *Io morirei contento e Fermate omai fermate*. Di quest'ultima esiste un'aria staccata, *Fieri dardi, acuti strali*, in un manoscritto della Biblioteca Corsiniana di Roma: cfr. FABIO CARBONI - TERESA M. GIALDRONI - AGOSTINO ZIINO, *Cantate ed arie romane del tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana: repertorio, forme e strutture*, «Studi Musicali», XVIII, 1989, pp. 49-192: 51 e 125.

¹³ Potrebbe trattarsi di Carlo Caproli o Carlo Capellini. Nel primo caso sarebbe un'ulteriore conferma della provenienza romana del manoscritto.

¹⁴ Cfr. *sub voce* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. 5, p. 115.

inoltre è destinata esplicitamente a un tenore. L'unico dato compatibile con la sua presenza in un manoscritto di Anton Ulrich è la collocazione viennese del compositore. Ci si potrebbe chiedere, tuttavia, per quali strade questo manoscritto di Nanini possa essere giunto in una antologia che per altri aspetti è, come vedremo, alquanto omogenea sia dal punto di vista cronologico sia da quello geografico e culturale.

Altro elemento oscuro di questa raccolta è senz'altro la presenza di due cantate di Francesco Stiparoli, musicista quasi totalmente ignoto, almeno a quanto risulta dalle ricerche fatte finora, sia nell'ambiente viennese sia in quello veneziano e che deve essere però in qualche modo collegato con Anton Ulrich: infatti nella collezione di quest'ultimo si trova anche un'altra sua composizione dal titolo *Aminta pastorella*, sul cui frontespizio si legge: «Aminta pastorella à 4 voci con istromenti del sig. Francesco Stiparoli. È stata cantata a Laxenburg alli 3 di Giugno l'anno 1727».¹⁵ All'interno della partitura di *Aminta pastorella* sono riportati i nomi dei personaggi e interpreti: «Sig.ra [Rosa] Borosini, Sig.r Gaetano [Orsini], sig.r [Francesco] Borosini, Sig.r [Cristoforo] Praun». Si tratta di alcuni dei cantanti impegnati in rappresentazioni alla corte viennese tra il 1722 e il 1724. In particolare partecipano tutti alla rappresentazione del *Creso* di Francesco Conti messo in scena a corte nel carnevale del 1723, e tutti, tranne Rosa Borosini, fanno parte del cast dell'*Archelao re di Cappadocia*, nel carnevale del 1722 sempre a corte.¹⁶ Stiparoli, di cui non si conosce altro all'infuori di queste composizioni conservate a Meiningen, dovrebbe essere dunque un musicista attivo a Vienna intorno al 1727 e al servizio della corte, per la quale ha approntato almeno un'opera per la residenza di Laxenburg. Una delle cantate del nostro manoscritto però lo collega all'ambiente veneziano: l'aria *Quel basso vapore che in aria* che apre la cantata omonima, come vedremo in seguito, altro non è che un'aria, sia nel testo sia nella musica, del *Siface* di Nicolò Porpora, opera rappresentata a Venezia nel 1726.

Nel complesso, il manoscritto Ed. 82b sembra diviso in due parti con criteri indipendenti dalla destinazione vocale. La prima parte è più confusa e sembra geograficamente orientata principalmente su Napoli e sull'Italia centrale: essa contiene infatti cantate dei “napoletani” Nicola

¹⁵ La partitura è segnata Ed. 151i. Nelle note di pagamento per copisti del 1728 presenti nelle carte di Anton Ulrich, viene citata anche una sua raccolta di «VI Cantate a voce sola con Istromenti» (con segnatura 134b), ma questa raccolta non è reperibile nel fondo musicale: cfr. BENNETT, *A Little-Known Collection* cit., pp. 265 e 270.

¹⁶ Nel 1725 i due Borosini erano a Londra dove, fra l'altro, cantano ne *L'Elpidia* ossia *I rivali generosi*, un pasticcio approntato da Haendel ma con musica di Vinci e alcune arie di Orlandini.

Porpora e Giuseppe Di Majo, di Domenico Nanini (di cui si conoscono solo la residenza viennese, una certa consuetudine con Silvio Stampiglia e forse un'origine romana) e infine di Francesco Stiparoli, musicista di cui non conosciamo l'origine, che però in qualche modo potrebbe essere collegato a Porpora.

La seconda parte, che accoglie la cantata di Vivaldi, è costituita invece da composizioni di due musicisti che, come ha già rilevato Michael Talbot, si possono ricondurre all'*entourage* vivaldiano: Francesco Brusa e Mauro D'Alay. Le quattro cantate di Brusa e quella di Vivaldi sembrano appartenere a un unico sottoblocco in quanto sono state redatte dallo stesso copista: sono destinate allo stesso organico (sono tutte definite «Cantata a Voce Sola con Stromenti» oppure «Cantata a Voce Sola con Istromenti»); appaiono confezionate analogamente e sono arricchite da un frontespizio. Quella di D'Alay, che chiude la raccolta, appare come un'aggiunta: è stata redatta da un altro copista e presenta un organico diverso (soprano e basso continuo), anche se, come vedremo, tale aggiunta potrebbe essere frutto di una scelta consapevole, fatta proprio per chiudere la raccolta. Va rilevato, inoltre, che quest'ultima composizione porta l'intestazione «per la signora Faustina»: la destinazione a Faustina Bordoni non deve meravigliare, dato che Mauro D'Alay, violinista e compositore parmigiano, fu in rapporti con la futura moglie di Hasse avendola accompagnata a Londra durante la *tournee* del 1726, città nella quale pubblicherà in seguito, nel 1728, una raccolta di sonate e cantate.¹⁷ La dicitura 'cantate' presente sul bordo sinistro della prima carta del pezzo di D'Alay potrebbe suggerire che facesse parte di una raccolta di cantate da cui questa è stata estrapolata per completare questo manoscritto.

Il manoscritto di Meiningen, dunque, come ho già detto, risulta idealmente diviso in due parti: una prima parte 'napoletana', o almeno centro-meridionale, e una seconda parte veneziana – due parti forse consapevolmente distinte ma anche altrettanto consapevolmente giustapposte. Forse chi ha confezionato la raccolta ha voluto evidenziare un incontro fra queste due tradizioni, dato che tutto o quasi riporta agli anni 1725-27, cioè gli anni in cui si concretizza l'approdo dei 'napoletani' a Venezia, Leonardo Vinci e Nicolò Porpora *in primis*. A conferma di questa ipotesi,

¹⁷ Su Mauro D'Alay detto anche il Maurini cfr. GASPARE NELLO VETRO, *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza*, disponibile sul sito <http://www.lacasadellamusica.it/vetro>; la voce a firma Alberto Iesùè in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 31, 1985, pp. 699-700. Sul suo soggiorno londinese e sui rapporti con Faustina Bordoni cfr. TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* cit., p. 123, che fa riferimento a ELIZABETH GIBSON, *The Royal Academy of Music 1719-1728: The Institution and its Directors*, New York-London, Garland, 1989.

esistono delle connessioni fra alcune di queste cantate e il repertorio operistico veneziano e napoletano della metà degli anni Venti. Come ho già accennato, la cantata *Quel basso vapore che in aria* di Francesco Stiparoli si apre con l'aria omonima che in realtà, sia nel testo sia nella musica, è un'aria di Orcano dal *Siface* di Nicolò Porpora rappresentato a Venezia nel 1726 (v. Tavola 1, che riporta l'indicazione di tutte le arie delle cantate del manoscritto Ed. 82b che sono tratte da opere).

Sono note le complesse vicende legate al *Siface*, il primo – e controverso – libretto metastasiano risultato di una sorta di rifacimento della *Forza della virtù* di Domenico David.¹⁸ Dopo una prima intonazione napoletana di Francesco Feo del 1723,¹⁹ il *Siface* va in scena con musica di Porpora a Milano nel dicembre 1725 e contemporaneamente a Venezia.²⁰ I rispettivi libretti di queste due rappresentazioni evidenziano fra loro numerose varianti: per esempio proprio l'aria *Quel basso vapore che in aria* è assente a Milano e presente nella versione veneziana come aria di Orcano nella nona scena del terzo atto. L'intonazione musicale presente nella partitura²¹ è per tenore (mentre nella cantata è per contralto) e in Do maggiore, ma per il resto è assolutamente identica; ne esiste anche una copia staccata, solo per tenore e basso continuo, nella biblioteca della Fondazione Levi.²² A Venezia l'opera era andata in scena con una compagnia che prevedeva anche Marianna Benti Bulgarelli, che aveva già cantato

¹⁸ Cfr. la nutrita bibliografia sull'argomento, e in particolare: ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, pp. 91-147; LUCIO TUFANO, *Itinerari librettistici tra Sei e Settecento: da La forza della virtù di Domenico David a Siface di Pietro Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, atti del convegno *Pietro Metastasio poeta dell'unità culturale europea* (Roma, 2-5 dicembre 1998) a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira, Roma, Aracne, 2001, pp. 193-231.

¹⁹ Cfr. la partitura conservata in I-Nc, 32.3.27.

²⁰ «nel qual giorno [26 dicembre 1725] si aprì il Ridotto grande, siccome nella sera si aprirono tutti li teatri delle Comedie, ed Opere in Musica, essendo andato in scena in detta sera per la prima volta in quello di S. Giovanni Grisostomo il primo dramma intitolato *Siface*, siccome nella sera seguente in quello a S. Angelo il secondo intitolato *Turia Lucrezia*, che ambi riescono con applauso universale». Cfr. *Diario ordinario*, Roma, Chracas, n. 1315 dell'11 gennaio 1726, corrispondenza da Venezia del 29 dicembre 1725, pp. 8-9. Per la rappresentazione di Milano cfr. GIAMPIERO TINTORI e MARIA MADDALENA SCHITO, *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778); cronologia delle opere e dei balli*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1998, p. 28, scheda n. 27, che indica la data del 26 dicembre 1725 come prima rappresentazione; quindi le due versioni dell'opera sarebbero andate in scena lo stesso giorno a Venezia e a Milano, il che mi sembra alquanto improbabile. Dei due dati, quello veneziano sembra più attendibile in quanto confortato da una fronte coeva.

²¹ Cfr. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Fétis 2530, e London, British Library, Add. 14116, che contiene solo primo e terzo atto. Nel libretto l'aria si trova nella scena nona del terzo atto, mentre in entrambe le partiture compare nella scena decima.

²² Segnata CFB.43/3. Si trova all'interno di una raccolta di arie: quattro dal *Siface* di Porpora e quattro dal *Siroe, re di Persia* di Vinci.

anche a Napoli nell'intonazione di Feo, e con il tenore Giovanni Paita nel ruolo di Orcano, personaggio cui è attribuita l'aria *Quel basso vapore che in aria*: Stiparoli quindi deve aver preso l'aria proprio dalla partitura veneziana di Porpora, e questo potrebbe essere già una indicazione di datazione ancora più precisa rispetto a quella già accertata.

Ma le connessioni con il *Siface* non finiscono qui, perché la cantata di Mauro D'Alay, che chiude la raccolta, inizia con l'aria *Son pellegrino errante*, il cui testo è presente nel libretto del *Siface* come aria di Orcano (II,5).²³ In questo caso D'Alay avrebbe preso solo il testo del dramma metastasiano, mentre l'intonazione dovrebbe essere originale, quindi dello stesso D'Alay; il testo comunque presenta una piccola variante negli ultimi due versi:

Metastasio, *Siface*, II.5, aria di Orcano
(versione presente nell'intonazione di
Porpora e di Feo)

Son Pellegrino errante,
Che nel notturno orrore
Frà l'intricate piante
Il suo camin perdé.

Tutto mi sembra pieno
D'insidia, e di terrore.
**Né veggio un lampo almeno,
Che rassicuri il pié.**

“Maurino Alai per la sig.a Faustina”

Son pellegrino errante
Che nel notturno orrore
Fra l'intricate piante
Il suo camin perdé.

Spiritoso
Tutto mi sembra pieno
D'insidia e di terrore
**Di speme un sol baleno
Mi rassicura il pié.**

Questi ultimi due versi della versione di D'Alay di fatto rovesciano il significato dell'originale metastasiano in senso positivo, quindi l'intervento è legato a una precisa volontà di alterarne il significato.

Dunque l'uso dell'aria di Porpora *Quel basso vapore* contribuisce a sottolineare la parziale 'napoletanità' della prima parte della raccolta, anche se si tratta di una 'napoletanità' in trasferta a Venezia (come del resto lo era anche Porpora); una analoga 'napoletanità' si intravede anche per l'uso del testo *Son pellegrino errante*, che è presente sia nella prima intonazione napoletana del *Siface*, di Francesco Feo, sia in quella veneziana, di Porpora.

Integralmente napoletano è Giuseppe Di Majo, autore di due cantate inserite in questa sezione. La sua attività è tutta legata alle istituzioni

²³ Nella partitura di Bruxelles l'aria si trova nella quinta scena del secondo atto, come nel libretto. La partitura di Londra, come ho già detto, è priva del secondo atto.

partenopee:²⁴ dal 1706 al 1718 Di Majo è allievo alla Pietà dei Turchini, rappresenta la sua prima opera (*Lo finto laccheo*) ai Fiorentini nel 1725; dal 1736 è il primo organista alla cappella reale, e infine dal 1744 ottiene il titolo di primo maestro come successore di Leonardo Leo. Nella biblioteca di Anton Ulrich si conservano altre quattro cantate di Di Majo (oltre queste due del manoscritto Ed. 82b);²⁵ a queste bisogna aggiungere la cantata *Clori mio ben mia vita* presente in un manoscritto napoletano finora sconosciuto conservato in un fondo privato e recentemente portato alla luce.²⁶ Tutti questi sette manoscritti hanno la comune caratteristica di avere un collegamento con la famiglia Hasse: il manoscritto napoletano si apre difatti con la cantata di Hasse *Povero giglio*, mentre i manoscritti di Meiningen con le altre quattro cantate sembrano appartenere al gruppo di manoscritti regalati da Faustina Bordoni ad Anton Ulrich.²⁷ Inoltre bisogna tenere presente il particolare legame fra Hasse e Di Majo: Hasse infatti era l'unico che, anche per intercessione della regina Maria Amalia, aveva sostenuto Di Majo nel concorso di primo maestro a Napoli.²⁸

A questo punto non sembra casuale che l'intero manoscritto Ed. 82b, e in particolare la sezione napoletana, si apra con Porpora, il più illustre forse dei napoletani a Venezia alla metà degli anni Venti. La cantata *Movo il pie', il guardo giro* molto probabilmente potrebbe essere stata concepita da Porpora per Faustina, ma al tempo in cui Porpora era ancora a Napoli dove, nel 1723, incontrò la futura moglie di Hasse.²⁹ In effetti di questa cantata esiste anche un'altra fonte, ma adespota, nella biblioteca S. Pietro a Maiella di Napoli, in una antologia di cantate di autori vari, principalmente napoletani.³⁰

²⁴ Cfr. DAVID DiCHIERA e MARITA McCLYMONDS, *Majo, Giuseppe de*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. 15, p. 647; HANNS BERTOLD DIETZ, *Majo, Maio, Mayo, Giuseppe de, di*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, a cura di Ludwig Finscher, *Personenteil*, vol. 11, 2004, coll. 885-886; RAUL MELONCELLI, *Di Majo (De Majo, Majo, Maio)*, in *Dizionario biografico degli Italiani* cit., vol. 40, 1991, pp. 76-78.

²⁵ Si tratta delle cantate *Veggio il sol, veggio le stelle, Ecco l'ora fatal, Vibra sol saette, Vado cercando, oh Dio*: si trovano in quattro fascicoli autonomi, non rilegati insieme (segnati Ed 136, rispettivamente o, p, q, r). Cfr. LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection* cit., pp. 259 e 283.

²⁶ Cfr. TERESA M. GIALDRONI - AGOSTINO ZIINO, *Un'altra fonte per Povero giglio, oh Dio! e il problema della datazione di alcune cantate "napoletane" di Hasse*, in *Figaro là, Figaro qua. Gedenkschrift Leopold M. Kantner (1932-2004)*, a cura di Michael Jahn e Angela Pachovsky, Wien, Verlag Der Apfel, 2006 (= Veröffentlichungen des Rism-Österreich A/4), pp. 253-277: 255.

²⁷ Bennett associa questi manoscritti di Giuseppe Di Majo al manoscritto F 106 contenente cantate di Hasse: LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection* cit., p. 282.

²⁸ Cfr. la voce in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. 15, p. 647.

²⁹ Cfr. TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* cit., p. 133.

³⁰ Si tratta dell'antologia manoscritta, segnata 33.5.24, che contiene due arie e 23 cantate di Astorga, Domenico Galasso, Francesco Gasparini, Giovanni Giorgi, Francesco Mancini,

Passando ora al *coté* ‘veneziano’ della raccolta troviamo un analogo riuso di arie d’opera: tutte le quattro le cantate di Brusa, come ho potuto accertare, sono il risultato di un assemblaggio di arie d’opera incorniciate da recitativi. Nella cantata *Io non so dir se per sentier ascoso* la prima aria, *Sento che va coprendo*, è esattamente, testo e musica (salvo il registro vocale), l’aria di Arsace presente nella scena sesta del secondo atto della *Partenope* di Domenico Sarro su testo di Silvio Stampiglia, rappresentata al Teatro S. Bartolomeo nel 1722.³¹ L’aria fu interpretata dal contralto Antonia Merighi, il cui nome figura anche su un’altra fonte di questa aria, erroneamente attribuita ad Alessandro Scarlatti, che si trova in una raccolta del conservatorio di Napoli.³² Sempre dal testo della *Partenope* di Stampiglia è presa l’aria *La rondinella che a noi sen riede*,³³ presente nella cantata *So che sospiro e sento*, la cui musica non corrisponde però a nessuna *Partenope* di cui ci sia rimasta la partitura e, quindi, dovrebbe essere originale di Brusa. Infine le altre due arie di queste due cantate, cioè *Sì sì, lasciatemi tutta dell’anima la libertà* in *Io non so dir* e *Se non sa qual vento il guida* in *So che sospiro e sento*, si trovano – come si può vedere dalla Tavola 1 – nel libretto di una *Rosmira* (che come si sa è un titolo alternativo di *Partenope*) rappresentata a Perugia nel 1725 con dedica datata 7 luglio, di cui però non è accertato il nome dell’autore della musica.³⁴ C’è da dire infine che dell’aria *Sì sì lasciatemi* esiste una concordanza musicale con una fonte attribuita a Orlandini conservata nella biblioteca del conservatorio di Bruxelles insieme ad altre tre arie una delle quali destinata ad Antonia Merighi.³⁵

Benedetto Marcello, Matteo Marchetti, Nicola Porpora, il principe di S. Martino, Giuseppe Santoro, Domenico Sarro e Alessandro Scarlatti.

³¹ La partitura è conservata presso la biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli ed è segnata 31.3.13. L’aria, alle carte 86-88, è per contralto con «Flauti, violini e violette». Di questa *Partenope* esiste anche una partitura conservata presso la Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna: ne esiste una copia dell’inizio del Novecento conservata presso la Library of Congress di Washington e di cui ho potuto consultare il microfilm messo a mia disposizione da Dinko Fabris, che ringrazio.

³² Ecco l’intestazione: «Fauto [sic] P.mo- Vuiolini Unis. come violette. Aria Sig.ra Amerighi. Sig.r Scarlatti». Si trova in una antologia segnata 34.5.5 che contiene cantate di Scarlatti e arie che portano nell’intestazione il nome di Antonia Merighi o di Faustina Bordoni.

³³ Si trova nella scena settima del primo atto.

³⁴ *Sì sì lasciatemi* si trova in I,12 e *Se non sa qual vento il guida* in II,11; entrambe sono arie di Arsace, personaggio interpretato a Perugia da Annibale Pio Fabri. Ho consultato la copia del libretto conservata presso la Biblioteca Antonelliana di Senigallia: ringrazio Gabriele Moroni e la direzione della biblioteca, che mi hanno reso agevole l’accesso a questa fonte.

³⁵ Quest’aria si trova nella Bibliothèque du Conservatoire Royal di Bruxelles, segnata ms 4448, in un gruppo di quattro arie, fra le quali una, *Nel tuo amor o dolce sposo*, porta nell’intestazione il nome di Antonia Merighi, e un’altra, *Osserva in questo aspetto*, il nome del Senesino con la data Firenze 1737-38. Quest’ultima aria probabilmente appartiene a *Le nozze*

Come abbiamo visto, di queste quattro arie una è sicuramente di Sarro, e più precisamente della versione napoletana del 1722 della *Partenope*. Sappiamo però che anche Leonardo Vinci mise in musica la *Partenope* di Stampiglia proprio a Venezia nel 1725,³⁶ ma con il titolo *La Rosmira fedele*; la stessa Merighi canterà in questa produzione, ma non nella parte di Arsace, sostenuta ora da Carlo Scalzi, bensì di Partenope. Sarà interessante notare che, sia nella produzione napoletana sia in quella veneziana, sarà presente Faustina Bordoni nel ruolo di Rosmira. Non è un caso forse che nella fonte di Meiningen l'aria è in chiave di soprano con una estensione compatibile con quella di Faustina, cioè una quarta sopra rispetto alla versione presente nell'opera, dove, ovviamente, è in chiave di contralto. Ci si potrebbe chiedere la ragione della presenza, in un manoscritto collegato con l'ambiente veneziano, di un'aria tratta da un'opera rappresentata nel 1722 a Napoli, quando la stessa opera, ma in una versione diversa, verrà messa in scena tre anni dopo a Venezia con la musica di Leonardo Vinci. Le vicende, anzi i viaggi, di *Partenope*, per citare un noto articolo degli anni Sessanta,³⁷ sono stati di recente esaminati in modo molto approfondito, tra gli altri, anche da Kurt Markstrom e Dinko Fabris, che ribadiscono come Vinci, nell'approntare la partitura per la messinscena veneziana, utilizzò come base proprio la partitura di Sarro dalla quale prese buona parte dei recitativi, mentre compose *ex novo* le arie.³⁸ Per spiegare questa sorta di 'plagio' si è avanzata l'ipotesi che Vinci, oberato di lavoro per i numerosi impegni presi, abbia fatto ricorso proprio alla partitura del collega napoletano, con il quale del resto aveva già avviato una sorta di collaborazione; oppure si voleva risparmiare a Faustina Bordoni, che come si è detto già conosceva la *Partenope* di Sarro, l'onere di imparare un altro *set* di recitativi.³⁹ Vinci comunque, a Venezia, deve aver avuto in mano la partitura napoletana di Sarro, forse proprio la copia di Faustina.⁴⁰ E questo avveniva nel 1725, anno considerato fondamentale in quel processo di 'napoletanizzazione' dell'opera

di Perseo e Andromeda rappresentata appunto nella stagione 1737-38 a Firenze con Senesino fra gli interpreti.

³⁶ KURT SVEN MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci*, Napoletano, Hillsdale, N.Y., Pendragon Press, 2007, pp. 103-114.

³⁷ ROBERT FREEMAN, *The Travels of Partenope*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, Princeton University Press, 1968, pp. 356-385.

³⁸ MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci*, Napoletano cit., e DINKO FABRIS, *Naples as Opera: Partenope by Leonardo Vinci*, in *Proceedings of the Conference "Il Trionfo dell'Italia" (Utrecht 2004)*, ed. by Reinhard Strohm, Utrecht, STIMU, in stampa [2008].

³⁹ MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci*, Napoletano cit., p. 108.

⁴⁰ *Ibid.*

veneziana ampiamente studiato da Reinhard Strohm.⁴¹ La presenza di quest'aria, testo e musica, della versione napoletana di Sarro (1722) e non di quella 'veneziana' di Vinci (1725) in una cantata del venezianissimo Brusa potrebbe avere un significato su cui riflettere, e che va molto oltre rispetto al dato puramente cronologico: difatti non solo suggerisce che la cantata di Brusa potrebbe essere successiva al 1722 e precedente al 1725, ma soprattutto evidenzia come la presenza napoletana a Venezia non si sia limitata ad un semplice approdo in laguna di musicisti provenienti dal sud dell'Italia. Il disinvolto inserimento di un'aria d'opera napoletana in una cantata veneziana potrebbe quindi testimoniare un processo di assimilazione 'nei fatti' di due culture: processo che vede nella migrazione di musicisti da Napoli a Venezia (e all'Europa) solo l'aspetto più evidente, di superficie. Tuttavia c'è un altro fatto da tenere presente in questo groviglio di incontri. *Partenope* di Sarro fu rappresentata anche a Roma al Teatro Pace nel 1724, anno che vede la presenza di Antonio Vivaldi nella città dei papi per mettere in scena (proprio nel 1724) il *Giustino*, dopo l'*Ercole sul Termodonte* e un atto della *Virtù trionfante degli amori e degli odi*.⁴² Un anno dopo a Perugia si rappresenta una *Rosmira* di autore non ancora identificato da cui Brusa trae i testi di almeno due arie, presenti solo in questo libretto. Il fatto che di una di queste due arie, *Sì sì lasciatemi*, esista una versione musicale attribuita ad Orlandini in un manoscritto di Bruxelles identica a quella di Brusa, potrebbe far ipotizzare che Orlandini sia l'autore della rappresentazione perugina del '25; lo ritengo però improbabile anzitutto perché non è finora attestata una *Rosmira* o *Partenope* di Orlandini, in secondo luogo perché l'attribuzione ad Orlandini del manoscritto di Bruxelles potrebbe essere non attendibile. Tutti gli studiosi vivaldiani sanno infatti che il nome di Orlandini ricorre almeno in un altro caso di doppia attribuzione di un'aria, questa volta proprio in relazione a una cantata di Vivaldi.⁴³

⁴¹ REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, in "Con che soavità". *Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, eds. Iain Fenlon and Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 249-274.

⁴² Su Vivaldi a Roma cfr. fra l'altro FABRIZIO DELLA SETA, *Documenti inediti su Vivaldi a Roma*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 521-532; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and Rome: Observations and Hypotheses*, «Journal of the Royal Musical Association», 113, 1988, pp. 28-46; REINHARD STROHM, *A context for Griselda: the Teatro Capranica, 1711-1724*, in *Alessandro Scarlatti und Seine Zeit*, a cura di Max Lütolf, Berna, Paul Haupt, 1995, pp. 79-114 (rip pubbl. in *Dramma per musica. Italian Opera Series of the Eighteenth Century*, Yale University Press, 1997, pp. 33-60); Introduzione a *Antonio Vivaldi. Giustino*, edizione critica a cura di Reinhard Strohm, Venezia, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, [Milano] 1991, pp. 5-60.

⁴³ Si tratta dell'aria *Scherza di fronda in fronda* che apre la cantata omonima che si trova in un manoscritto antologico di arie conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, aria

Tornando al libretto perugino, nonostante il titolo e la data facciano pensare alla *Rosmira fedele* di Vinci⁴⁴ – potrebbe essere una sua ripresa sei mesi dopo la prima veneziana – altre considerazioni potrebbero portare a non escludere una derivazione dalla esecuzione romana di Sarro (del 1724): prima di tutto perché c'è un maggior numero di arie concordanti fra Perugia e Roma/Sarro rispetto a Venezia/Vinci (cfr. Tavola 2), in secondo luogo in considerazione del fatto che Perugia rientrava di più nell'orbita politica e culturale romana e quindi è più credibile una derivazione da una versione prodotta nella 'capitale'. Infine va rilevato che la *Partenope* di Sarro ebbe una certa fortuna nell'Italia centrale: una rappresentazione a Foligno, vicino Perugia, nel 1729;⁴⁵ a Pesaro nello stesso anno; e di nuovo a Roma nel 1734. A questo punto anche le arie trafugate da Brusa ci aiutano in una possibile ricostruzione di queste migrazioni, in quanto è più probabile una loro derivazione in blocco dalla versione di Sarro, eseguita in un contesto diverso da quello veneziano, piuttosto che da quella di Vinci che tutti avevano potuto ascoltare nella città lagunare.⁴⁶ Dunque il cerchio si potrebbe ora chiudere proprio nel nome di Vivaldi, il quale potrebbe aver assistito alla rappresentazione romana della *Partenope* di Sarro così come ad altri spettacoli quali il *Farnace* del napoletano Vinci su testo del veneziano Lucchini (lo stesso usato da Vivaldi per il suo *Farnace* del 1727). Vivaldi quindi potrebbe aver fatto tesoro della sua trasferta romana e averne portato gli echi a Venezia, facendone partecipe anche l'amico Brusa. Bisogna ricordare inoltre che Vivaldi stesso mise in scena il testo di Stampiglia ma con il titolo 'veneziano' di *Rosmira fedele* nel 1738 (si tratta di un pasticcio).

Le altre due cantate di Brusa rappresentano un diverso caso di riuso: *Però che scende in petto* e *Vezzose pupillette* contengono arie che Brusa ha preso dalla sua opera *L'amore eroico* rappresentata a Venezia al Tea-

attribuita proprio ad Orlandini anche se per vari motivi ben noti agli studiosi l'attribuzione corretta sembra proprio quella vivaldiana.

⁴⁴ Cfr. FABRIS, *Naples as Opera: Partenope by Leonardo Vinci* cit.

⁴⁵ Purtroppo l'unica copia del relativo libretto, segnalata da Claudio Sartori nella Biblioteca Comunale di Foligno, risulta attualmente dispersa: cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, vol. 4, p. 359, scheda n. 17832.

⁴⁶ Dinko Fabris, anche in diverse conversazioni private, si è detto convinto di una paternità vinciana dell'edizione perugina del 1725. Pur convenendo sulla bontà delle sue argomentazioni, per i motivi sopra esposti io non escluderei del tutto la possibilità di una paternità di Sarro. Tutt'al più penserei a un pasticcio che tiene presente entrambe le versioni. Del resto, come è stato ampiamente dimostrato, la *Rosmira* di Vinci nasce proprio sul tronco della *Partenope* di Sarro.

tro Grimani di S. Samuele nel 1725.⁴⁷ Tutte le arie si riferiscono al personaggio di Odenato, interpretato da Giovanni Carestini:⁴⁸ in particolare in *Però che scende in petto* le arie *Qual incauto cacciatore* (I.9) e *Che bel morire s'io morirò* (III.6), mentre in *Vezzose pupillette* le arie *Volto amato e come mai* (I.3) e *Perché mai sì crudeli e sì belle* (II.6) (v. Tavola 1). Di questa opera non ci è pervenuta la partitura, come del resto di nessuna delle quattro opere degli anni Venti (abbiamo solo un raccolta d'arie del *Trionfo della virtù* del 1724 interpretata fra gli altri da Faustina Bordoni e da Antonia Merighi): quindi queste quattro arie rappresentano, al momento, l'unica testimonianza musicale di quest'opera. Tuttavia *L'amore eroico* è stata un'opera che ha suscitato un certo interesse visto che se ne trova un'analisi piuttosto puntuale in una corrispondenza inviata a Johann Mattheson da Venezia e riportata in *Critica musica*:⁴⁹ purtroppo non vengono esaminate le arie utilizzate da Brusa per le due cantate, ma una delle due arie di cui si parla, *Aure grate che d'intorno sussurrate* (II.14), è proprio del personaggio di Odenato come quelle presenti nelle cantate e quindi per Carestini.⁵⁰

I rapporti fra Vivaldi e Brusa, come è stato già rilevato, dovevano essere piuttosto stretti:⁵¹ del resto *Medea e Giasone* di Brusa, in cui cantò Anna Girò, fu rappresentata al Sant'Angelo proprio negli anni della gestione vivaldiana.⁵² Ma il manoscritto di Meiningen sottolinea la connessione fra questi due personaggi anche attraverso altri aspetti: prima di tutto, come ho già detto, questo gruppo di cinque cantate – quattro di Brusa e una di Vivaldi – si configura dal punto di vista materiale come una sorta di sottogruppo ancora più compatto. Inoltre teniamo presente che nella cantata che precede quella vivaldiana, *Vezzose pupillette*, l'ultima aria, pur essendo tratta da *L'amore eroico*, contrariamente alle altre

⁴⁷ Ho consultato la copia del libretto conservata presso la biblioteca dell'Istituto Storico Germanico di Roma.

⁴⁸ Non sembra casuale che anche le altre arie tratte da opere presenti in questo manoscritto si riferiscano allo stesso personaggio nell'opera di appartenenza: le arie dal *Siface* sono tutte di Orcano, quelle da *Partenope* tutte di Arsace.

⁴⁹ JOHANN MATTHESON, *Critica musica. d. i. grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung...*, unchanged reprint of the original edition Hamburg, 1722-1725, Amsterdam, Frits Knuf, 1964, vol. 2, pp. 286-287.

⁵⁰ L'altra è l'aria di Zenobia *Tu ti confondi né mi rispondi* (II.9).

⁵¹ Su Giovanni Francesco Brusa cfr. BERTHOLD OVER, *sub voce*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit., *Personenteil*, vol. 3, 2000, coll. 1157-1159; E. CARONE, *Brusa (Brugia, Brusca)* Giovanni Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 6, 1972, pp. 680-682.

⁵² *Medea e Giasone, Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo nel Carnevale dell'anno 1727*, Venezia, Appresso Mariano Rossetti, 1727.

arie mutuare sempre da quest'opera, presenta una piccola ma significativa variante testuale:

Opera

Cantata

Perché mai sì crudeli e sì belle,
Empie stelle, formar le pupille
Onde avvampa quest'anima amante.
O spegnete l'ardenti facelle
O una parte de l'ampie faville
Senta almeno l'afflitta regnante.

Perché mai sì crudeli e sì belle,
Empie stelle, formar le pupille
Onde avvampa quest'anima amante.
O spegnete le ardenti facelle
O una parte dell'empie faville
Senta Irene che adoro costante.

In pratica viene eliminato un riferimento, sia pure sfumato, alla vicenda dell'opera («l'afflitta regnante»), e si inserisce il nome di Irene, uno fra quelli più tipici utilizzati nelle cantate a soggetto arcadico pastorale. La cosa singolare, e forse non del tutto casuale, è che anche la cantata di Vivaldi che segue prende proprio Irene come protagonista: essa sembra una sorta di risposta al lamento amoroso espresso nella cantata di Brusa. Certo, entrambi i brani rientrano perfettamente nelle tematiche stereotipate che costituiscono l'armamentario più consueto dei testi di cantate (come del resto le altre dieci cantate che trattano gli amori, felici e non, dei vari Fileno, Aminta, Nice, Clori, Eurilla, Fille) e potrebbe sembrare una forzatura stabilire una connessione fra le due cantate, quella di Brusa e quella di Vivaldi; tuttavia una loro lettura in successione potrebbe suggerire che la seconda sia una specie di risposta alla prima (v. i due testi nella Tavola 3).⁵³ Potrebbe trattarsi quindi di un caso, peraltro non infrequente, di uso mirato di determinati nomi arcadici, che sotto la loro apparente genericità possono invece rimandare a ben precisi contesti esterni, soprattutto nel caso, come questo, di possibili collegamenti fra diverse cantate.⁵⁴

⁵³ A proposito di un possibile collegamento tra la cantata di Brusa e quella di Vivaldi si osservi inoltre che la struttura rimica della seconda aria è in ambedue le cantate la stessa: abc/abc, due terzine perfettamente simmetriche e parallele; cambia solo la versificazione: difatti in Brusa i versi sono tutti decasillabi, mentre in Vivaldi figurano in ciascuna terzina due senari piani e uno, l'ultimo, tronco (nell'edizione del testo poetico della cantata di Vivaldi presente nella versione critica curata da Francesco Degradà, *Cantate per soprano*, vol. 2, cit., p. 132, andrebbe eliminata la ripetizione del primo verso, «Cupido, tu vedi», dopo il secondo, ripetizione presente nella versione musicata, ma ovviamente fuori dal corretto computo metrico). Anche nel caso della prima aria si potrebbero trovare tra la cantata di Brusa e quella di Vivaldi corrispondenze significative: difatti quella di Brusa ha il seguente schema rimico: aab/aab; quella di Vivaldi presenta invece una rima irrelata sul secondo verso («Sento, mio povero core»): abc/ddc. Ora, qualora riuscissimo a correggere questo verso, chiaramente corrotto nella versione musicata da Vivaldi, ripristinando la rima che presumiamo giusta (-iglio), avremmo il seguente schema rimico basato su due terzine simmetriche, anche se non perfettamente parallele come quelle di Brusa: aab/cab.

⁵⁴ Sul possibile uso 'consapevole' di determinati nomi arcadici, cfr. OLIVIER FOURÉS-MICHAEL TALBOT, *A New Vivaldi Cantata in Vienna* cit., pp. 102-105.

Brusa, fra i musicisti rappresentati nel manoscritto, è sicuramente quello più vicino a Vivaldi anche dal punto di vista musicale. Un confronto stilistico tra Vivaldi e Brusa è evidentemente poco sensato, tuttavia, la musica di Brusa non è poi così priva di interesse, come si può notare da due esempi dalle cantate del manoscritto di Meiningen.⁵⁵ Il primo esempio è l'aria *Qual incauto cacciatore* dalla cantata *Però che scende in petto*. Il tessuto musicale non è lontano da 'modi' vivaldiani, con alternanza di tutti e soli e una parte di viola indipendente che, nei passaggi marcati *piano*, esegue la parte del basso. L'aria di Brusa è una graziosa composizione con andamento di gavotta (cfr. Es. mus. 1).

Esempio 1

Qual incauto cacciatore

Francesco Brusa

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *piano* and *forte*, and a trill (*tr*). The second system begins at measure 8 and continues with similar musical notation and dynamics.

⁵⁵ Cfr. il giudizio poco lusinghiero che ne dà Reinhard Strohm (*Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 11-63: 53, ripubbl. in R. STROHM, *Essays on Handel Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 155) e la 'riabilitazione' di Talbot: TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* cit., p. 122.

Segue: Esempio 1

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

Vc.

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

Vc.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

Vc.

Più complessa e di difficile interpretazione è un'altra aria di Brusa, *Volto amato*, dalla cantata *Vezzose pupillette* (cfr. Es. mus. 2). L'introduzione orchestrale presenta soluzioni armoniche al limite della scorrettezza, ma che sembrano volute e non frutto di imperizia. Questo potrebbe confermare il giudizio dell'anonimo corrispondente veneziano di Mattheson quando parla di «strane deviazioni» che producono un «arcano

Esempio 2

Francesco Brusa

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

Bc.

pia:

for:

6	9	8	7	6	6
4	7	6	5	#4	3
2	5	#4	2	#4	2

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

Bc.

Segue: Esempio 2

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

Bc.

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

Bc.

pia:

for:

e piacevole effetto».⁵⁶ La successione di cinque accordi dissonanti nella terza battuta, che accompagna in modo assolutamente imprevedibile una melodia dei violini piuttosto standardizzata potrebbe ben essere una di queste «deviazioni»: la condotta delle voci, difatti, è evidenziata dalle figure del basso continuo non presenti nel manoscritto ma da me aggiunte (cfr. Es. mus. 2). Si osservino le tre quinte parallele (di cui le prime due perfette l'ultima diminuita) tra il primo violino e la viola tra il quarto e il sesto ottavo della stessa battuta.

Conclusioni

Dunque, a mio parere, il ruolo giocato da Vivaldi nella raccolta si inserisce in un contesto consapevolmente individuato. Vivaldi difatti non

⁵⁶ Cfr. MATTHESON, *Critica musica* cit., p. 286.

solo, come è ovvio, viene posto in relazione con il suo ambiente veneziano, ma entra in gioco direttamente con due dei musicisti della sua cerchia, in particolare con Brusa, con le cantate del quale sembra addirittura di poter scorgere alcuni elementi comuni. Tuttavia non bisogna dimenticare che la presenza di Vivaldi rappresenta, in un certo senso, anche un omaggio ai gusti e agli interessi del duca Anton che già dal 1723 aveva ricevuto almeno sette suoi concerti inviati dal conte Morzin;⁵⁷ sappiamo inoltre che un contatto diretto con il duca fu tentato ma inutilmente da Vivaldi a Vienna nel 1741, nel suo ultimo viaggio nella capitale dell'impero.⁵⁸

Ma il fenomeno dell'inserimento di arie d'opera in alcune cantate presenti nel manoscritto di Meiningen può essere letto anche sotto altre e diverse angolazioni. In primo luogo, esso potrebbe essere dovuto semplicemente alla necessità di realizzare un pezzo in breve tempo, tanto da imporre il ricorso ad arie operistiche preesistenti. In secondo luogo, come ipotizza Michael Talbot, si potrebbe trattare di un 'omaggio' a un musicista, a un librettista o a un preciso melodramma in voga in quel momento. Una terza ipotesi potrebbe far pensare a una sorta di 'accademia' in cui le arie delle cantate sono volutamente estrapolate dalle opere per consentire a qualche nobile mecenate di riascoltare anche in ambito privato i 'cavalli di battaglia' delle *stars* che in quel momento brillavano maggiormente nel mondo dell'opera.⁵⁹ Quest'ultima ipotesi, forse la più attraente, potrebbe valere nel caso delle due cantate di Brusa nelle quali il compositore utilizza arie tratte da una sua opera (*L'amore eroico*): un uso ovviamente consapevole e realizzato per autopromozione, oltre che per la soddisfazione di un cantante come Carestini, titolare, come interprete di Odenato, di tutte le arie inserite da Brusa nelle sue due cantate. Inoltre, mi sembra anche significativo il fatto che il compositore abbia voluto creare, per queste arie, una sorta di cornice, un ponte fra espressione operistica ed espressione cameristica, tale da conferire un significato diverso alle arie stesse. Queste, pur rimanendo espressione del medesimo 'affetto', una volta inserite in questa nuova struttura di sostegno (anche se diversa da quella per cui erano nate) non sono difatti assolutamente decontestualizzabili: in caso contrario si sarebbe potuto raggiungere lo stesso scopo – cioè la possibilità di riascoltare il divo di turno – eseguen-

⁵⁷ Cfr. HERTA OESTERHELD, *Autographe, ja oder nein?*, in *Wertvolle Objekte und Sammlungen in den Museen des Bezirkes Subl*, Meiningen, Staatliche Museen Meiningen, 1974, pp. 91-107: 107, un saggio che non ho avuto modo di consultare ma che ho trovato citato in TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* cit., p. 132.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ringrazio Michael Talbot per i suoi suggerimenti.

do le arie nell'ambito di un concerto cameristico senza il bisogno di inserirle in una cantata.

Diverso il caso delle arie prese in prestito da altri autori – quella di Stiparoli da Porpora e quella (o quelle) di Brusa da Sarro – che potrebbe essere riferito sia alla prima che alla seconda ipotesi: difatti, se da una parte potrebbe trattarsi di un inserimento dovuto a una necessità contingente, legata all'urgenza di recuperare brani già confezionati, dall'altra potrebbe configurarsi come un esplicito riferimento a un determinato musicista o a un'opera ben precisa. Stiparoli, infatti, fa ricorso all'opera del giorno: quel *Siface* di Porpora che, come si è già visto, viene rappresentato quasi in contemporanea a Milano e a Venezia. Similmente, la scelta di quattro arie tratte dalla *Partenope* di Silvio Stampiglia potrebbe rappresentare l'omaggio al grande poeta drammatico morto proprio nel 1725. Da quest'opera Brusa prende due arie tratte da due diverse intonazioni di Domenico Sarro,⁶⁰ mentre i testi delle altre due arie presentano una musica originale da attribuire probabilmente allo stesso Brusa. Il ricorso ad arie di un altro autore non si configurerebbe quindi come plagio, ma come dimostrazione di una più ampia campionatura di quanto il testo di Stampiglia poteva offrire, oltre all'opera completa che il pubblico veneziano poteva ascoltare a teatro nell'intonazione di Vinci (con il titolo *La Rosmira fedele*). Non dimentichiamo infine che anche Vivaldi nelle sue cantate fa ricorso a versi tratti da arie d'opera: in *Amor hai vinto, hai vinto: ecco il mio seno* inserisce nel recitativo d'apertura due versi del metastasiano *Siroe, re di Persia* (III.6) andato in scena con musica di Vinci nel 1726 e musicato da Vivaldi stesso l'anno dopo a Reggio Emilia;⁶¹ inoltre utilizzerà il testo dell'aria *Scherza di fronda in fronda* di Domenico Lalli presente nel terzo atto della sua opera *Filippo, re di Macedonia*, del 1721.⁶²

Dunque, nel complesso, ci troviamo di fronte a un manoscritto redatto a Vienna ma che nella sua composizione è un testimone occulto del fermento che agita il mondo teatrale italiano degli anni Venti fra Venezia, Napoli e, tangenzialmente, anche Roma. Latore di questo testimone potrebbe essere stata, come già ipotizzato da Talbot, Faustina Bordoni: la cantante, che nell'autunno del 1725 e nel carnevale 1726 sarà proprio a Vienna, potrebbe aver inserito in ultima posizione la cantata di D'Alay che porta appunto il suo nome.⁶³ Ma al di là di questo fatto, e anche al di

⁶⁰ Riguardo all'effettiva attribuzione a Sarro di una delle due arie cfr. nota 46.

⁶¹ Cfr. TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* cit., pp. 70-71.

⁶² *Ivi*, pp. 72 e 128-131 dove si discute anche sull'attribuzione di questa aria ad Orlandini in una fonte parigina (problema a cui si accenna anche in nota 43).

⁶³ *Ibid.*

là della possibile destinazione vocale proprio per Faustina di buona parte di queste cantate, è interessante il riferimento a lei come una fra i protagonisti di questi fermenti, vista anche la sua presenza nel cast di quella *Partenope* napoletana da cui sono state tratte alcune delle arie riversate in queste cantate. La composizione di questo manoscritto sembra esserne la cronaca che ne registra i passaggi meno visibili e conclamati ma forse ancora più significativi. E la cantata, come genere musicale multiforme e controverso, veste in questo caso i panni di relatore di qualcosa sempre considerato 'altro' da sé, cioè il mondo dell'opera e le sue logiche non sempre esplicite.

