
Studi Pergolesiani Pergolesi Studies

7

a cura di / edited by
Simone Caputo



Fondazione
PERGOLESI
SPONTINI

Peter Lang

ISBN 978-3-0343-1170-0

9 783034 311700
www.peterlang.com



Studi Pergolesiani Pergolesi Studies

Fondazione Pergolesi Spontini

Studi Pergolesiani Pergolesi Studies

7

a cura di / edited by
Simone Caputo



Fondazione
PERGOLESI
SPONTINI



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Bibliographic information published by die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Questo volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali dell'Università di Roma «La Sapienza».

ISBN 978-3-0343-1170-0 pb.
ISSN 2235-2678 pb.

ISBN 978-3-0351-0522-3 eBook
ISSN 2235-266X eBook

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2012
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland
info@peterlang.com, www.peterlang.com

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.

This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Switzerland

Indice

1	Franco Piperno Presentazione	7
2	Programma del Convegno internazionale di studi «Roma 1735: Pergolesi e <i>L'Olimpiade</i> » (Roma, 9-10 settembre 2010)	9
3	Beatrice Alfonzetti <i>L'Arcadia austriaca</i> del custode Lorenzini	11
4	Saverio Franchi La rappresentazione dell' <i>Olimpiade</i> di Pergolesi: sfondi storico-politici e vicende teatrali	29
5	Silvia Tatti Da Vienna a Roma: il viaggio dell' <i>Olimpiade</i>	61
6	Stefano Telve Tra storia della lingua e filologia: osservazioni sul testo dell' <i>Olimpiade</i> di Pergolesi	77
7	Costantino Maeder Pergolesi come lettore di Metastasio: <i>L'Olimpiade</i> . Spunti di teoria librettistica e drammaturgia musicale	95
8	Andrea Chegai Affetti e azione nel melodramma metastasiano. A margine di «Mentre dormi, amor fomenti» (Pergolesi, <i>Olimpiade</i> , I.8)	121

9	Giovanni Polin	
	Per una <i>recensio</i> dell' <i>Olimpiade</i> di Pergolesi.	
	Una prima indagine sui mss. completi.....	147
10	Teresa M. Gialdroni	
	La circolazione di brani dell' <i>Olimpiade</i>	
	attraverso le raccolte miscellanee	179

Teresa M. Gialdroni

La circolazione di brani dell'*Olimpiade* attraverso le raccolte miscellanee

Come è noto, la tipologia delle fonti riguardanti il teatro d'opera è molto varia: può spaziare dalla partitura, al libretto, all'aria staccata, alle fonti documentarie e archivistiche di vario tipo. Negli ultimi decenni sono state prese in considerazione con maggiore attenzione soprattutto le fonti non musicali: il carattere di novità di questo tipo di indagine e i risultati confortanti che ne sono derivati hanno fatto spostare l'attenzione degli studiosi dal fatto musicale puro e semplice a ciò che gli sta intorno. Tuttavia, anche le fonti musicali, se 'lette' in quanto documenti storici, possono darci una serie di informazioni finalizzate alla loro contestualizzazione. Tra queste, le arie staccate occupano una posizione quantitativamente rilevante.¹

Le raccolte di arie staccate, principalmente in volumi miscellanei sia omogenei (per copista, per autore, per teatro, per committente, per destinatario) sia eterogenei, risultanti cioè dall'assemblaggio di materiali diversi, rappresentano forse la tipologia di fonti più diffusa. A questo dato oggettivo non corrisponde però un'adeguata attenzione da parte degli studiosi che, per varie ragioni, hanno privilegiato altri tipi di fonti musicali, *in primis* le partiture complete che rappresentano, per così dire, la testimonianza ufficiale di un'opera. A fronte di questa, l'aria staccata, o le raccolte di arie, sono state di solito considerate come materiali secondari, sui quali l'indagine storica è stata finora trascurata o condotta superficialmente.

¹ Un accenno a questa tipologia di fonti si può trovare in BIANCA MARIA ANTOLINI – TERESA M. GIALDRONI, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, «Roma moderna e contemporanea», IV/1, 1996, pp. 113-142 e in EAD., *Leonardo Vinci a Roma: su alcune arie operistiche conservate nelle biblioteche romane*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, atti del convegno di studi *Architetture musicali nella Napoli del Viceregno austriaco* (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002), a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005, pp. 305-338.

Una ricognizione sulla diffusione di talune arie o brani d'opera è tanto più importante in quanto la conoscenza dell'opera del Settecento, lungi dall'essere legata all'intera partitura sia pure nelle diverse versioni con cambi di arie o riduzioni/modificazioni dei recitativi, è rimasta legata per molto tempo esclusivamente a singoli brani. Infatti, la circolazione delle opere avveniva spesso anche attraverso l'esecuzione in contesti privati di arie da esse estrapolate, per cui sono proprio le raccolte di arie – se non il singolo brano staccato – che in molti casi rappresentano l'unica testimonianza di una tradizione che non si è mai interrotta: in questo modo esse acquistano la valenza di testimone primario. Dunque la percezione dell'opera del Settecento è stata di fatto affidata per molto tempo solo a estratti, a frammenti che poco hanno a che fare con l'opera nella sua completezza: di questo si deve tenere conto proprio in quanto è condizionata da questo imprescindibile dato di fatto. Per tale motivo lo studio di questo tipo di fonti non è soltanto un atto dovuto alla completezza di informazione e rispondente quindi alla logica forse un po' arcigna del conoscere tutte le fonti di un pezzo – da quelle considerate complete e autorevoli a quelle più marginali e frammentarie –, ma è un modo per sondare le modalità in cui l'opera del Settecento ci è stata tramandata e per capirne le ragioni: il fatto che soltanto alcuni pezzi siano scampati all'oblio, ci spinge a chiederci quali anticorpi possano aver sviluppato per sopravvivere.

Nel caso dell'*Olimpiade* di Pergolesi una ricognizione della presenza di singole arie sia in fascicoli autonomi, sia in volumi miscelanei acquista un interesse particolare anche in rapporto alle vicende che hanno accompagnato questa partitura dopo la sfortunata *première* romana del 1735. Attraverso i libretti risultano poche altre rappresentazioni: a Perugia e a Venezia nel 1738 e a Siena nel 1741. Sappiamo però che fu anche rappresentata a Firenze nel 1737 e come pasticcio *Meraspe over l'Olimpiade* a Londra nel 1742, pasticcio che in realtà dell'*Olimpiade* contiene solo l'aria «Se cerca se dice» e il duetto «Ne giorni tuoi felici».

A fronte di questa 'fortuna' esecutiva piuttosto limitata, bisogna rilevare una discreta diffusione di fonti manoscritte, principalmente di arie staccate: la maggiore diffusione di alcune arie rispetto ad altre, prima fra tutte la celeberrima «Se cerca se dice», la loro concentrazione in alcuni manoscritti e la loro permanenza nel tempo, rendono questo tipo di indagine

particolarmente interessante per comprendere i meccanismi di circolazione e di fruizione di un'opera così significativa.

È quasi impossibile a tutt'oggi avere un quadro completo di tutte le fonti di arie staccate di *Olimpiade*, né forse ne abbiamo bisogno per trarne una valutazione storica che si può comunque giovare di una campionatura abbastanza rilevante. Buona parte delle arie di *Olimpiade* sono state riprodotte nelle forme e nei tempi più diversi per cui troviamo copie coeve, copie di fine secolo, copie ottocentesche o dei primi del Novecento, a testimonianza di una tradizione che non si è mai interrotta. Un sommario quadro – con l'indicazione di un numero approssimativo di copie e che si propone solo di indicare una tendenza – mostra che quasi tutte le arie relative alla prima rappresentazione del 1735 sono state copiate almeno una volta e si trovano o in fascicoli isolati o in volumi miscelanei:²

- 28 Se cerca, se dice, Megacle, II.10
- 14 Nei giorni tuoi felici, Aristeia e Megacle, I.10
- 13 Tu di saper procura, Aristeia, I.6
- 9 Superbo di me stesso, Megacle, I.2
- 9 Più non si trovano, Argene, I.7
- 9 Mentre dormi Amor fomenti, Licida, I.8
- 8 Grandi, è ver, son le tue pene, Aristeia, II.3
- 6 Che non mi disse un dì, Argene, II.4
- 3 Torbido in volto e nero, Megacle, III.3
- 3 Quel destrier che all'albergo è vicino, Licida, I.3
- 3 Caro, son tua così, Aristeia, III.2
- 2 Son qual per mare ignoto, Aminta, III.5
- 2 Siam navi all'onde argenti, Aminta, II.5
- 2 L'infelice in questo stato, Alcandro, III.2
- 2 Apportator son io, Alcandro, II.2
- 2 Gemo in un punto e fremo, Licida, II.15
- 2 Nella fatal mia sorte, Licida, III.6
- 2 Non so donde viene, Clistene, III.6
- 1 So che sofferesi ob Dio, Argene, II.4
- 1 Tu me da me dividi, Aristeia, II.11
- 1 Talor guerriero invito, Aminta, I.3

² In carattere tondo sono indicate le arie presenti sia nel libretto di Roma sia in quello di Venezia; in tondo sottolineato le arie presenti solo nel libretto di Roma e in corsivo quelle presenti solo nel libretto di Venezia.

- 1 Del destin non vi lagnate, Clistene, I.5
 1 Fiamma ignota nell'alma mi scende, Argene, III.4
 0 Viva il figlio delinquente, Tutti, Scena ultima
 0 *Se non discioglie dalle ritorte*, Argene, III.4
 0 *Ripieno di furore segue destriero il corso*, Licida, I.3
 0 *Qual vinto è d'amore*, Aminta, II.5
 0 *Quel dolente pastorello*, Alcandro, III.2
 0 *Prendi tu l'estremo addio*, a 2, Megacle-Licida, III.7
 0 So ch'è fanciullo Amore, Clistene, II.7
 0 *O degli uomini padre*, Clistene, III.6
 0 O care selve, Argene, I.4
 0 No, la speranza, Argene, II.12
 0 *Non merta tal dispresso*, Alcandro, II.2
 0 *Non fidarti della sorte*, Aminta, I.3
 0 *M'accendo m'agghiaccio*, Licida, II.15
 0 Lo seguitai felice, Megacle, III.3 (ma sostituita con "Torbido in volto")
 0 *L'atroce affanno ch'io provo in petto*, Aristeia, II.11
 0 *Io ti lascio dormi in pace*, Licida, I.8
 0 *In pensar che il fido amico*, Megacle, III.3
 0 *Così il mio caro bene*, Argene, I.7
 0 *Così grande è il nostro amore*, Aristeia, III.2
 0 *Barbaro traditore non mi parlar d'amore*, Argene, II.12

L'elemento più evidente, e direi anche ovvio, è la concentrazione del numero maggiore di copie su pochi brani. Non ci meravigliamo nel rilevare almeno una trentina di copie per l'aria più nota di quest'opera, «Se cerca se dice», una decina per l'aria sempre di Megacle «Superbo di me stesso» e per il duetto che chiude il primo atto «Ne giorni tuoi felici». Abbiamo un discreto numero di fonti anche per l'aria di Aristeia «Tu di saper procura» e per l'aria di Licida «Mentre dormi amor fomentì». Seguono le arie «Che non mi disse un dì», «Grandi è ver son le tue pene» e «Più non si trovano». Di tutte le altre arie si conosce un numero limitato di copie, una o due. Dunque l'interesse è concentrato intorno a circa sette arie e un duetto distribuiti, come è ovvio, principalmente fra i personaggi Megacle, Aristeia, Licida, Argene.³

³ Cfr. in APPENDICE un elenco delle arie con tutte le fonti che ho individuato, elenco che, ovviamente, è puramente indicativo e non ha nessuna pretesa di completezza.

Ci si può chiedere quale sia stata la logica che ha privilegiato la permanenza di questi brani nella tradizione manoscritta. Possiamo invocare un principio estetico? Dire cioè che le arie che hanno goduto di maggior fortuna sono in effetti le più belle, le più efficaci, quelle che si sono impresse subito e in maniera decisa nella memoria? Io userei molta cautela nel perseguire questa suggestione anche se in alcuni casi è indubbia l'efficacia drammatica di alcuni dei brani che hanno goduto di una maggior fortuna, come il duetto che chiude il primo atto o l'aria «Se cerca se dice». Il punto è capire quando questi brani si sono radicati nella tradizione e perché, cioè quale sono state le caratteristiche che hanno portato alla scelta di talune arie invece di altre. Il principio estetico, se preso in assoluto – cioè se non viene riferito a un dato contesto storico e culturale – di per sé è poco significativo. Per pura curiosità vorrei ricordare, per esempio, che l'aria «Superbo di me stesso», una delle più fortunate nella tradizione manoscritta, fu bollata dallo storico biografo pergolesiano Giuseppe Radiciotti come un'aria che «musicalmente non vale assai; è una delle solite arie di bravura, scritte per far figurare il cantante»⁴ e analogamente l'aria di Aristeo «Grandi è ver son le tue pene», di cui conosciamo numerose copie è definita dallo stesso Radiciotti «uno dei pochi pezzi mediocri di quest'opera».⁵ Al contrario viene definita «pezzo notevolissimo per forma e contenuto» l'aria «Siam navi all'onde argenti»,⁶ di cui si conosce una sola fonte copiata. Naturalmente questi giudizi espressi da uno storiografo del primo Novecento devono essere contestualizzati: per dare attendibilità a un principio estetico bisognerebbe conoscere i gusti non solo di chi ha compilato le raccolte di arie o ha semplicemente copiato singoli pezzi, ma anche degli eventuali committenti, il che non è sempre possibile sapere.

Ha più senso, quindi, cercare di capire perché alcuni pezzi hanno ottenuto fama e diffusione indipendentemente dal giudizio corrente sul loro valore estetico che, del resto, è sempre frutto di un particolare contesto storico-culturale. Alcune arie di Pergolesi possono aver avuto un immediato successo perché corrispondenti a determinati canoni in voga alla metà del Settecento e questo può aver generato la proliferazione di copie con-

⁴ Cfr. GIUSEPPE RADICIOTTI, *Giovanni Battista Pergolesi*, Milano, Treves, 1935, pp. 118-119.

⁵ *Ivi*, p. 127.

⁶ *Ibid.*

centrate su alcuni pezzi; pezzi che poi hanno acquistato un valore paradigmatico facendo, per così dire, da traino dalla fine del Settecento in poi alla fama del loro autore: è nota la leggenda riportata da Florimo su un'aria di Pasquale Cafaro, «Belle luci ch'accendete», che addirittura sarebbe stata dipinta sui vasi di Capodimonte: ovviamente Florimo si disinteressa totalmente dell'opera da cui è stata tratta.⁷

La varietà dei modi in cui si presentano queste raccolte di pezzi staccati è tale da rendere impossibile anche un tentativo di classificazione. Troviamo, per esempio, raccolte omogenee caratterizzate da arie tutte appartenenti a una *Olimpiade* – di Pergolesi e/o di altri autori; più frequenti sono alcune agili raccolte contenenti arie tratte da diverse opere di Pergolesi stesso e di altri musicisti di area napoletana. Un esempio significativo è rappresentato da due volumi contenenti arie di Pergolesi conservati presso la Biblioteca Casanatense di Roma. Attualmente sono segnate ms 2770 e ms 2555 ma le precedenti segnature O.IV.46 e O.IV 47 dichiarano in modo esplicito la loro assoluta contiguità. Si tratta senz'altro di volumi gemelli: il secondo porta sul foglio di guardia una sorta di *ex libris*: «Fr. Duncan». Il primo volume contiene arie tratte dall'*Olimpiade* tranne la prima, dall'*Adriano in Siria*, e l'ultima da *S. Guglielmo d'Aquitania*; il secondo, invece, dell'*Olimpiade* contiene solo il duetto finale del primo atto «Nei giorni tuoi felici» mentre gli altri pezzi sono presi da *S. Guglielmo d'Aquitania*, *La morte di S. Giuseppe*, *Salustia* e *Il Prigionier superbo*. Si tratta di volumi la cui confezione molto probabilmente risale alla fine del Settecento o ai primi dell'Ottocento. La loro contiguità è visibile anche per il fatto che entrambi i manoscritti sono il risultato dell'assemblaggio di diversi fascicoli redatti da copisti diversi, due dei quali però (copista B e copista C) sono riconoscibili in entrambi i volumi. Eccone lo spoglio:⁸

- I-Rc 2770 olim O.IV.46 – Arie serie del sig. Gio. Battista Pergolesi
- c. 2 Chi soffre senza pianto del sigr Pergolesi [*Adriano in Siria*] copista C
- c. 10 Nell'Olimpiade Aria del sig Gio. Batt.a Pergolesi Più non si trovano, Argene, copista A

⁷ Si tratta de *La disfatta di Dario*.

⁸ I differenti caratteri si riferiscono a tre diversi copisti A, B e C.

- c. 16 Nell'Olimpiade del sig Gio Batta Pergolesi Superbo di me stesso, Clistene, copista A
- c. 22 *Aria Se cerca se dice Del sig. Gio. Batt.a Pergolesi*, Megacle, copista B
- c. 30 *Aria Tu di saper procura del sig. Gio. Batt.a Pergolesi*, Aristeia, copista B
- c. 38 Nell'Olimpiade Aria del sig. Gio. Batt.a Pergolesi Nella fatal mia sorte, Licida, copista A
- c. 43 Nell'Olimpiade Aria del sig. Gio. Batt.a Pergolesi Fiamma ignota, Argene, copista A
- c. 49 Nell'Olimpiade Aria del sig. Gio. Batt.a Pergolesi Gemo in un punto e fremo, Licida copista A
- c. 57 Nell'Olimpiade Aria del sig. Gio. Batt.a Pergolesi Caro son tua così, Aristeia, copista A
- c. 63 *Quel destrier che all'albergo è vicino*, Licida, copista B
- c. 78 *Aria Se mai viene in campo armato Del sig. Gio Batt.a Pergolese*, copista B [S. Guglielmo]

– I-Rc 2555 olim O.IV 47 – Ex dono Baini. Sul foglio di guardia: “F.co Duncan”

- c. 1 *terzetto Intanto chiudi i lumi Del sig Gio Batta Pergolesi*, copista B [la morte di S. Giuseppe]
- c. 15 *Duetto del sig. Gio Batt.a Pergolesi Amorofo Ne giorni tuoi felici*, copista B [Olimpiade]
- c. 21 *Aria Tra fronda e fronda Del Sig. Gio. Batt.a Pergolesi*, copista B [S. Guglielmo]
- c. 26 *Aria Pellegrin ch'in folto orror Del sig Gio. Battista Pergolesi*, copista B? [Morte di S. Giuseppe]
- c. 34 *Musica del sig Pergolesi Sento un acerbo duolo*, copista C [Salustia]
- c. 39 *A due Laghetto Volgi a me le vaghe ciglia* copista C [Il Prigionier superbo]
- c. 44v *In mar turbato e nero* copista C [Salustia]
- c. 50 *Lento Per queste amare lacrime* copista C [Salustia]
- c. 54 *Aria Dio s'offende e l'uom ne giace Del Sig. Gio. Batt.a Pergolese*, copista B [S. Guglielmo]
- c. 61 *Scena Così dunque si teme Del Sig.e Gio. Batt.a Pergolese*, copista B rec. Segue subito aria *Come non pensi ch'in fuoco eterno* [S. Guglielmo d'Aquitania]
- c. 71 *Aria Vola intorno al primo raggio Del sig. Gio. Batt.a Pergolesi*, copista B [La morte di S. Giuseppe]
- Chi soffre senza pianto aria di Sabina da Adriano in Siria*, copista B

Si tratta di volumi senz'altro eterogenei nella provenienza, come dimostrano le diverse mani, ma frutto di una precisa volontà di raccogliere brani da composizioni pergolesiane. Le arie da *Olimpiade* si riferiscono a tutti i per-

sonaggi principali, quasi una raccolta antologica che unisce pezzi ‘esemplari’ di diversi ‘caratteri’ dell’opera. Non è dunque una raccolta a beneficio di un cantante, ma una sorta di *specimen* di tutto ciò che l’opera può offrire. A sua volta, infatti, questa antologia è stata la fonte per alcune copie di brani da *Olimpiade* conservate presso la biblioteca dell’Accademia Filarmonica romana che appartenevano alla Società Musicale Romana, sicuramente quindi furono approntate per una esecuzione all’interno di questa istituzione; esse risalgono chiaramente alla fine dell’Ottocento e la loro derivazione dai manoscritti casanatensi è dichiarata sul frontespizio (Fig. 1).⁹

Molto diversa una raccolta di arie conservata presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli (segnata A 493 olim 34.6.22), redatta da un medesimo copista e contenente, come si rileva dall’indice (Fig. 2), arie di Pergolesi tratte da opere sia buffe sia serie tutte rappresentate a Napoli, tranne proprio l’unica aria da *Olimpiade* «Più non si trovano» di Argene. L’appartenenza all’*Olimpiade* è esplicitata in una annotazione fatta da diversa mano (Fig. 3a) mentre sull’ultima carta è aggiunto: «quest’aria come si vede nello spartito di Zingarelli in Befa» (Fig. 3b). Lo spartito cui si fa riferimento potrebbe essere il manoscritto 7.6.1 che porta la seguente annotazione di Giuseppe Sigismondo: «Roma 1735» e, più avanti,

Questo spartito mi fu improntato in 7bre 1785 dal Maestro D. Nicola Zingarelli, ma io la suppongo una copia di quest’opera rifatta in qualche Teatro, e non l’Originale, ossia un autografo di Pergolesi. I Recitativi per altro parlanti erano espressivi, e ben intesi, sicché ne ho fatto copia di un pezzo dei medesimi. Giuseppe Sigismondo 1785.

A parte pochi casi, dunque, le arie di *Olimpiade* si trovano prevalentemente in raccolte che sono il risultato di assemblaggi di materiali eterogenei oppure, anche quando si tratta di raccolte riconducibili allo stesso copista, non sembrano realizzate per fini collezionistici ma, evidentemente, per una utilizzazione pratica. Questo fa pensare a una scelta di pezzi effettuata in epoca coeva alla prima rappresentazione, pezzi che poi sono stati a loro volta riprodotti nel tempo: prendiamo due esempi abbastanza ovvii, l’aria «Se cerca se dice» e il duetto che chiude il primo atto «Ne giorni tuoi felici».

⁹ Si fa riferimento alle figure (1, 2, 3a, 3b, 4) consultabili nel Cd-rom allegato in GIALDRONI, *La circolazione di brani dell’Olimpiade attraverso le raccolte miscellanee*.

Entrambi i pezzi sono stati riprodotti diverse volte sia in fascicoli staccati, sia in raccolte di vario tipo dal secondo Settecento in poi, fino alla fine dell'Ottocento: in questo modo la loro fama si è protratta nel tempo, entrando nella coscienza collettiva in maniera quasi impercettibile. Questo è attestato anche dal celeberrimo elogio che ne fa Stendhal nella sua *Vie de Métastase* che addirittura imputa la rarità di esecuzione di *Olimpiade* proprio alla eccessiva fama di «Se cerca se dice» che metterebbe in difficoltà l'esecutore:

L'air Se cerca, se dice, est su par coeur de toute l'Italie, et c'est peut-être la principale raison pour laquelle on ne reprend pas l'Olympiade. Aucun directeur ne voudrait se hasarder à faire jouer un opéra dont l'air principal serait déjà dans la mémoire de tous ses auditeurs.¹⁰

La testimonianza di Stendhal è quantomai significativa: si proclama la fama di un'aria dichiarando che tutta Italia la conosce a memoria, ma nel contempo, si lamenta la scarsa possibilità di ascoltare l'*Olimpiade* nei teatri proprio perché contiene quest'aria troppo famosa e quindi rischiosa da proporre. Questa osservazione fa riflettere su una sorta di straniamento che si viene a creare fra un'opera e una sua parte significativa. Non credo che la motivazione portata da Stendhal abbia un suo fondamento: l'*Olimpiade* non si ascoltava in teatro ai primi dell'Ottocento come non si ascoltavano altre opere del primo Settecento e questo anche Stendhal doveva saperlo. Il problema è che l'aria staccata acquisiva una sua identità che la rendeva autosufficiente, autonoma rispetto all'opera di appartenenza: l'aria veniva trasfigurata e assumeva il suo autentico ruolo di espressione astratta e totalmente decontestualizzata. Questo è un fenomeno profondamente radicato nella storia della ricezione: pur in un'epoca di formazione del repertorio, quando le opere più significative cominceranno ad acquisire una certa stabilità, molte altre continueranno ad essere legate alla fortuna di un unico pezzo.

La tipologia dei manoscritti che contengono pezzi da *Olimpiade* sembra dunque essere varia e lasciata alla casualità: anche le miscellanee che appaiono omogenee nel loro contenuto, di fatto sarebbero il frutto di assemblaggi

¹⁰ STENDHAL, *Vies de Haydn de Mozart et de Métastase*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1914, p. 345.

posteriori e privi di una precisa intenzionalità. Per esempio, una raccolta conservata presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles contiene cantate e arie di Pergolesi: dell'*Olimpiade* otto arie e il duetto del primo atto, ma mentre per i primi cinque pezzi c'è l'indicazione precisa dell'appartenenza all'opera (compresa l'indicazione dell'atto e della scena) per gli altri è riportato solo «del Pergolesi». Eccone lo spoglio:

– B-Br Ms II 3954 Mus Fétis 2436

Ne giorni tuoi felici duetto finale I atto

Mentre dormi amor, *Licida*, *Olimpiade Atto Imo Aria 8va Del Sigr Pergolesi*

Tu di saper procura *Olimpiade Atto Imo Aria 6ta Del Sigr Pergolesi*

Se cerca se dice, *Monticelli 1738 S. Gio: Grisosmo Pma L'autuno Olimpiade Atto 2do Aria 5ta Del Sigr Pergolesi*

Lampugnani

Si cangia in un momento Pergolesi

Caro son tua così *Olimpiade Atta 3zo Aria 2de Sigr. Pergolesi*

Sentir d'un vago oggetto S: Moisé Pma 1741 Pergolesi

So ch'è fanciullo amor *Del Sigr Pergolesi*

Ah se sofferesi oh Dio *Del Pergolesi*

Aria dal Flaminio

Non so donde viene *Del Pergolesi*

Rinaldo da Capua Ciro riconosciuto

L'infelice in questo stato *Olimpiade Atta 3zo Aria 1ma Sigr. Pergolesi*

In una c'è un esplicito riferimento all'esecuzione veneziana del 1738 anche con il nome del cantante Angelo Maria Monticelli che in quell'occasione interpretò Megacle. Inoltre un'altra aria presente in questa raccolta, «Ah se sofferesi, oh Dio», di Argene, è presente soltanto nel libretto veneziano e non in quello della prima romana del 1735: anzi, questa sarebbe l'unica aria staccata inequivocabilmente riferita a quella rappresentazione. Accanto a questa abbiamo anche l'aria di Clistene «So ch'è fanciullo amor», ma con musica diversa rispetto a quella della partitura: potrebbe essere quindi una versione alternativa presentata a Venezia nel '38. Tuttavia, un'altra aria presente in questo manoscritto «Non so donde viene» è presente solo nella versione del '35 e non in quella veneziana. Questo testimonia la provenienza diversa di queste arie a fronte di una apparente omogeneità del manoscritto.

Quasi tutte le raccolte, contengono arie destinate a ruoli vocali diversi: non si tratta quindi di raccolte confezionate per un cantante, per il quale

eventualmente sono state realizzate le singole arie in fascicoli staccati. Nel complesso si tratta, come ho già detto, di materiali realizzati per uso, non per collezionismo. Probabilmente è stata colta immediatamente l'esemplarità di taluni brani, mentre le successive riproduzioni testimoniano la stabilizzazione di alcuni di essi come modelli sia per i cantanti sia per i compositori. Il fatto che, ancora negli anni Ottanta dell'Ottocento, un insigne docente di composizione di tarda scuola napoletana, Paolo Serrao, abbia copiato alcuni brani da *Olimpiade* – fra i quali, ovviamente «Se cerca se dice» – testimonia il loro carattere esemplare per cui furono riprodotti a scopi didattici (Fig. 4).

Tuttavia non bisogna trascurare anche una fruizione di tipo amatoriale: in una copia di «Se cerca se dice» della biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, solo per fare un esempio, è riportata nell'intestazione la dicitura «Per uso della S.ra D.a Fortunata Goscè»,¹¹ mentre una testimonianza ancora più significativa, peraltro abbastanza nota, sono le non poche righe dedicate da Antonio Fogazzaro proprio a «Se cerca se dice» nel romanzo *Daniele Cortis* del 1885: in una lettera all'amata Elena, il protagonista racconta di una accademia di «musica antica» svolta in un salotto romano nel quale la padrona di casa canta proprio «Se cerca se dice» riportando anche quasi tutto il testo di Metastasio e anticipando l'invio della musica, oppure del solo testo:

[...] Ho saputo iersera che adora la musica piú ancora del vino d'Albano e di un certo cibo bergamasco, che chiama casonsi e che va a mangiare una volta per settimana in Trastevere, da un oste suo compatriota. Iersera c'è stata in casa S... una mezza accademia di musica antica, e donna Laura cantò un'arietta del Pergolese che trasse delle vere lagrime al nostro vecchio amico valbrenbano. Io scherzai un po', gli dissi che te lo avrei scritto. "Certo" rispose "e le mandi anche l'aria o almeno i versi di Metastasio che valgono, essi soli, tutti i moderni elzeviri." Eccoli come li ho trascritti dalla musica di donna Laura:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, morí.

¹¹ Il manoscritto è segnato 4-F-7/1.

Ah no, sí gran duolo
 Non darle per me;
 Rispondi, ma solo:
 Piangendo, partí.

Mi ricordai, rincasando, di un aneddoto che mi raccontava il maestro Braga, il gran violoncellista, e che non so d'averne mai trovato nei libri. L'Olimpiade dove si trova quell'aria lí, fu data all'Argentina e fischiata brutalmente. Il povero Pergolese, ferito a morte, piegò sul suo stallo d'orchestra, si nascose il viso tra le mani. Il teatro si vuotava ed egli era sempre là, prostrato, quando la mano di una persona invisibile uscì da un palchetto, gli gittò dei fiori e disparve.¹²

Dunque il brano di Fogazzaro testimonia la fama di un'aria pergolesiana rimasta intatta nel tempo e anche l'abitudine di copiare e inviare in dono dei pezzi di musica («...e le mandi anche l'aria o almeno i versi di Metastasio...»). Il riferimento al fiasco all'Argentina testimonia come pur godendo di una diffusione totalmente autonoma e affidata alla copiatura di una singola aria, tuttavia non si è persa la memoria dell'opera dalla quale l'aria è stata tratta. Solo un'altra piccola considerazione: questa traccia di «Se cerca se dice» in un romanzo tardo ottocentesco è debitrice, a mio avviso, non solo alla fama di Pergolesi che nell'Ottocento aveva assunto le dimensioni del mito, ma anche a un altro mito, quello di Metastasio (non a caso citato dal protagonista!) che almeno fino all'età carducciana non cessa di incombere sulla cultura italiana pur attraversando diverse mutazioni genetiche.¹³

Infine una curiosità riguardante il duetto «Ne giorni tuoi felici» cui Reinhard Strohm attribuisce un ruolo primario nella definizione dell'immagine di Pergolesi alla fine del Settecento, proprio in virtù delle numerose copie che ne circolavano.¹⁴ Questo duetto si trova in quella che erroneamente viene definita dalla scheda SBN-musica una raccolta a stampa intitolata *Concerto Storico Di Musica Melodrammatica* pubblicata a Roma da Cuggiani

¹² Cfr. ANTONIO FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Milano, Mondadori, 1959, cap. 11, p. 78 (*Lettera alla Baronessa Elena di Santa Giulia, a Cefalù*).

¹³ Sulla fortuna di Metastasio nell'Ottocento cfr. *Metastasio nell'Ottocento*, a cura di F.P. Russo, Roma, Aracne, 2003.

¹⁴ REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991 p. 215.

nel 1889.¹⁵ In realtà si tratta di un libretto relativo a un concerto di 'musiche melodrammatiche' italiane dal XVII al XIX secolo promosso dalla Società Musicale Romana e tenuto il 24 maggio 1889 nella Sala Palestrina di Palazzo Doria Pamphilj in piazza Navona da un gruppo di musicisti diretto dall'accademico ceciliano Alessandro Orsini. L'intenzione era di presentare come una «storia progressiva della musica, dai suoi primordi fino ai giorni nostri»: è quanto si legge in una lettera del presidente della Società al direttore del Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli, che allora era Pietro Platania, e al direttore del Conservatorio di Milano Antonio Bazzini per ottenere in prestito dalle biblioteche di quegli istituti le necessarie partiture. Durante il concerto furono eseguite anche musiche tratte da opere di Monteverdi, Francesca Caccini, Luigi Rossi, Stradella, Alessandro Scarlatti, Iommelli, Paisiello, Spontini, Cherubini, Gluck, Angelo Tarchi, Rossini per le quali furono utilizzate fonti richieste dal presidente della società ai direttori di Napoli e Milano, tranne proprio il duetto di *Olimpiade* per il quale fu utilizzata una fonte della biblioteca Casanatense come dimostra la copia conservata alla Filarmonica Romana.

Questa è un'ulteriore testimonianza di come, nel tardo Ottocento, un brano di *Olimpiade* venga scelto per rappresentare un momento della storia della musica italiana, quello fra Scarlatti e Iommelli. E inoltre si sceglie un duetto che, come ha sottolineato Strohman «ricalca fedelmente uno stereotipo dell'opera napoletana del tempo»¹⁶ e la cui fortuna è testimoniata, come abbiamo visto, da numerose copie sparse in diverse raccolte: un'ulteriore prova di quanto la riflessione su questa tipologia negletta di fonte possa assumere talvolta valore di testimonianza essenziale per capire le dinamiche di diffusione dell'opera del Settecento anche in epoche più recenti.

¹⁵ Codice identificativo della scheda SBN IT\ICCU\MUS\0015741.

¹⁶ Cfr. R. STROHM, *L'opera italiana* cit. p. 215.

APPENDICE

L'Olimpiade: arie. Le fonti.

Se cerca se dice, Megacle, II.10

B-Bc 4617

B-Br/ Ms II 3954

B-D Sulp 092 F. S Sulpitius, [travestimento spirituale: "O Jesu o sponse, o sola"]

CH-Gc R 253/1 (Ms.10610)

CH-Gpu Ms.fr.219 (Ms.1340)

D-SW1 Mus.4184

GB-Lbl Add. 14135

I-OS [ed. Londra, Walsh, tra il 1743 e il 1763]

I-BGi 8415.4

I-Bsf M.P.IV.7

I-Mc Nosedá L.4.13

I-Mc Mus. Tr. ms. 1004

I-MC 4-F-7/1)

I-MC 4-F-7/9)

I-Nc Arie 492.11.1

I-Nc Arie 492.10

I-Nc Arie 677.95

I-Rc Mss. 2770

I-Vc Correr Busta 4.26

I-Vc Correr Busta 43.5

I-Vc Correr Busta 44.10

I-Vlevi C.F.C.95)

I-Vnm CANAL. 11377

S-Skma T-SE-R

US-Bp M.120.20 (4)

US-FAy Quarto 532 MS 7

US-R (Eastman School Rochester)

US-Wc/ ML96.R815

Tu di saper procura, Aristeia, I.6

B-Br Ms II 3954

I-Mc Nosedá L.4.3

I-Mc Nosedá L.4.7

I-MC 6-E-9/15

I-MC 4-F-7/11b

I-OS Mss.Mus.B 4924/5
 I-PAc Sanvitale A.272
 I-Rc Mss. 2770
 S-HÄ (2 copie)
 S-Uu Vok mus i hs 76:2:9°
 S-Uu Vok mus i hs 76:2:9a
 US-FAy Quarto 532 MS 8

Nei giorni tuoi felici, Aristeia, Megacle, I.10

B-Bc 12615
 B-Br Ms II 3954
 CH-Gc R 253/1
 D-Hs ND VI 1079 (Nr. 9)
 I-Mc Mus. Tr. ms. 1005
 D-Hs ND VI 2645 p (Nr. 1)
 D-RH/ Ms 584
 I-Bc II.128
 I-Mc Mus. Tr. ms. 1005
 I-Raf 14.E.6.I.3
 S-SK 45
 S-Uu Gimo 224
 US-FAy Quarto 532 MS 7)
 US-NH Misc. Ms. 65

Superbo di me stesso, Megacle, I.2

B-Bc 4619
 CH-Gc R 253/1 Ms.10609
 D-RH Ms 589) ms 1750
 I-MC 4-F-7/11a)
 I-Rc Mss. 2770.3
 I-Vc Correr Busta 4.26
 S-HÄ 2 copie senza segnatura
 US-Su/ ML96.L46 O6

Più non si trovano, Argene, I.7

B-Bc 4616
 I-BGi 8415.2 (2) prov. Piatti
 I-MC 4-F-8/13)
 I-Nc Arie 493
 I-Rama A.Ms.3728

S-Skma T-SE-R
 US-BEm MS 102
 US-NH Misc. Ms. 29
 US-R senza segnatura

Mentre dormi amor fomenti, Licida, I.8

B-Bc 15176/1
 B-Bc 4612
 B-Br/ Ms II 3954
 D-FUI M 8 (213
 I-BGi 8415.8
 I-MC 4-F-7/11c)
 I-Nc Arie 685.2
 US-FAy Quarto 532 MS 8
 US-Wc ML96.R815

Grandi è ver son le tue pene, Aristeia, II.3

I-BGi XXVIII 8415 A.2c
 I-Bsf M.P.IV.6
 I-FZc A.VI.4.4
 I-MC 4-F-8/6
 I-Nc Arie 493
 I-Nc M.S.app.8.1.19-22
 I-Vc Correr Busta 4.26
 US-FAy Quarto 532 MS 10

Che non mi disse un dì, Argene II.4

B-Bc 4608
 CH-Gc R 253/1
 GB-Lbl R.M.23.e.2(12)
 I-FZ A VI.4
 US CA bMS Mus 20 Mahrenholz-Wolff H
 US Wc ML96.R815

Caro son tua così, Aristeia, III.2

B-Br Ms II 3954
 B-Bc 15176/5
 I-Rama 3728

L'infelice in questo stato, Alcandro, III.2

B-Br Ms II 3954

B-Br Ms II 3978

D-RH/ Ms 361

Quel destrier che all'albergo, Licida, I.3

I-Rc 2770

S-SKma T-SE-R 2 copie

US-Wc ML96.R815

Torbido in volto e nero, Megacle, III.4

B-Bc 4621

I-Mc Nosedà L.4.11

I-Mc Nosedà L.4.4

Apportator son io, Alcandro, II.2

B-Bc 15176/2

US-SFsc *M2.1 M397

Gemo in un punto e fremo, Licida, II.15

I-Rc 26770

US-FAy Quarto 532 MS 8)

Nella fatal mia sorte, Licida, III.6

I-Rc 2770

I-Raf 14.E.6.I.4

Non so donde viene, Clistene III.6

B-Bc 4614

B-Bc 15176/3

Son qual mare per ignoto, Aminta, III.5

I-BGi 8415.2 (1))

CH-Gc R 253/1 (Ms.10608)

Siam navi all'onde, Aminta, II.5

B-Bc 4618

B-Bc 15176/4

Del destin non vi lagnate, Clistene, I.5
B-Bc 15176/3

Fiamma ignota, Argene, III.4
I-Rc 2770

So che sofferesi oh Dio, Argene, II.4
B-Br Ms II 3954 Mus Fetis 2436

Tu me da me dividi, Aristeia, II.11
I-Rama 3728

Talor guerriero invitto, Aminta, I.3
S-Skma T-SE-R