

"Ciro in Armenia" di Maria Teresa Agnesi: il problema di un'attribuzione

Fino ad oggi i principali repertori e cronologie hanno attribuito l'opera *Ciro in Armenia*, andata in scena al Teatro Ducale di Milano nel 1753, alla compositrice Maria Teresa Agnesi¹. Soltanto recentemente Marco Brusa avanza l'ipotesi secondo la quale l'opera andata in scena al Ducale non sarebbe di mano di Agnesi ma di Ignazio Balbi², compositore attivo a Milano dal 1720 circa al 1773³.

È un sincero piacere poter esprimere la mia gratitudine alla Principessa Bona Borromeo Arese, che mi ha concesso di accedere allo studio del manoscritto Borromeo, e anche all'archivista, Carlo Pisoni, la cui disponibilità ha reso più agevole la mia ricerca svolta sull'Isola Bella.

Numerose sono poi le persone alle quali devo riconoscenza. Fu in una brumosa mattinata pavese che Marco Brusa molto cordialmente mi mostrò le copie dei manoscritti parigini e statunitensi. Ringrazio poi Raffaele Mellace, e Anna Laura Bellina, la cui esperienza ha permesso di escludere definitivamente Metastasio come autore del *Ciro in Armenia*. A Paolo Russo, che mi ha affiancata nel lavoro occorso alla ricostruzione della storia di quest'opera, devo il tenace incentivo con cui ha fugato incertezze e perplessità. E ringrazio Lorenzo Bianconi, per l'attenzione che ha dedicato al mio lavoro, e per le insostituibili direttive.

¹ *Agnesi Pinottini, Maria Teresa*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1985, Le biografie, I, p. 27; *Maria Teresa Agnesi Pinottini*, a cura di M. Brusa e A. Rossi, in «*Fonti musicali italiane*», I/1996, supplemento, pp. 9-10; R. Eitner, *Agnesi, Maria Teresa*, in *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Band 1, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1959, p. 52; S. Hansell, *Agnesi-Pinottini, Maria Teresa*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, p. 36; S. Hansell, R. L. Kendrick, *Agnesi, Maria Teresa*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 2. ed., London, Macmillan, 2001, pp. 216-17; F. Stieger, *Agnesi Pinottini M. Teresa*, in *Opernlexikon*, Teil II: *Komponisten*, Band 1, H. Schneider, Tutzing, 1977, p. 7; *Il Regio Ducale Teatro di Milano (1717-1778), cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, a cura di G. Tintori, M. M. Schito, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1998, p. 55; G. Barblan, *Il teatro musicale a Milano nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Milano, XII "L'età delle Riforme" (1706-1796)*, Milano, Treccani, 1959, p. 983. Per un ulteriore confronto rinvio a M. Brusa, *Storia e fortuna di un'attribuzione: il *Ciro in Armenia* per il Regio Ducale Teatro di Milano (1753)*, in *Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment*, a cura di Anna Cattoretti, Brepols Turnhout, 2004, p. 27, nota 8.

² La tesi è argomentata in M. Brusa, *Storia e fortuna...* cit., pp. 25-36. Così Brusa ritorna criticamente su quanto enunciato in «*Fonti musicali italiane*», I/1996, supplemento, a cura di M. Brusa e A. Rossi, pp. 9-10. Il catalogo riporta: Maria Teresa Agnesi Pinottini, [*Ciro in Armenia*: Atto II. Attribuzione dubbia. IBborromeo: partitura] - *Ciro in Armenia/Atto III* (attribuzione dubbia), I-Mc (Noseda Z 6/2): partitura [autografo?]. incomp., 18° sec. metà, 74 p., 22x28,8 cm. Organico: S-Ciro, T-Arsace, S-Palmide, S-Semira, S-Tigrane, coro SSAT, 2 cor., 2 vl, vla, b. Contiene: 'Dall'onda nera e squallida' (Arsace); 'Se per sì dolce amore' (Palmide); 'Sono nocchier fra l'onda' (Ciro); Scena ultima: 'Ove siete o Ministri!' (Palmide, Tigrane, Ciro, Arsace); 'Di qualche lode è spesso cagion il vizio' (coro SSAT).

³ Cfr. M. Brusa-S. Herbert, *Balbi Ignazio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, 2. ed., London, Macmillan 2001, p. 528.

Secondo Brusa, è Quadrio a gettare luce su quest'annoso errore d'attribuzione: in un volume della sua celebre opera *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, datato 1752, Quadrio cita Agnesi come autrice di un'opera intitolata *Ciro in Armenia*. Tale opera, inviata in omaggio all'Elettore di Sassonia Re di Polonia Federico Augusto III, non coinciderebbe con il *Ciro in Armenia* che nel '53 fu rappresentato a Milano.

Alcune arie manoscritte conservate a Parigi (Bibliothèque Nationale de France) e all'Università di Berkeley, attribuite a Balbi, recano i nomi di alcuni tra gli interpreti del *Ciro in Armenia* andato in scena al Teatro Ducale: Amadoro e Colomba Mattei. I testi delle arie, inoltre, coincidono con il libretto a stampa del *Ciro in Armenia* del 1753. L'attribuzione a Balbi sarebbe inoltre confermata da una lettera, datata 1753, inviata a Padre Martini, in cui Balbi riferisce di una propria opera in procinto di andare in scena a Milano e cita il nome di uno degli interpreti del *Ciro in Armenia*, l'Amadoro, nome riportato anche nel libretto a stampa.

Grazie allo studio di un'ulteriore fonte, una partitura manoscritta di proprietà della famiglia Borromeo, siamo in grado di confermare che questo stesso titolo identificò opere differenti e che, ad andare in scena, non fu una versione di Agnesi opportunamente rivisitata, ma probabilmente un'opera con musica del tutto nuova, di altra mano, stilisticamente matura, originale per inventiva melodica, armonica e raffinatezza di strumentazione.

Noti e consultabili sono solo poche importanti fonti: un libretto manoscritto di Teresa Agnesi, conservato presso la Sächsische Universität Landesbibliothek di Dresda⁴, un libretto a stampa conservato presso più biblioteche tra cui la Biblioteca Braidense di Milano⁵, una partitura attribuita Teresa Agnesi, conservata presso la Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano (fondo Nosedà)⁶, e il

⁴ *Ciro in Armenia*, libretto manoscritto, (circa 1753); D-DI, MT.4°117. Rara. La scheda della biblioteca attribuisce il libretto a Metastasio e la musica ad Agnesi.

⁵ *Ciro in Armenia*, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1754. Dedicato a Sua Altezza Serenissima il Signor Duca di Modena, Reggio, Mirandola. In Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1753. [10], 59 pp.; I-Mb, Racc. Dramm. 6019/004. Il libretto coincide perfettamente con i testimoni conservati in I-Rn e I-Rsc (sul verso della pagina antecedente il frontespizio del libretto di S. Cecilia troviamo un'annotazione a mano: «Poesia e Musica di Maria Teresa Agnesi scritta su queste scene»). Lo stesso testimone è conservato anche in I-Vc: si veda E. Negri, *Catalogo dei libretti del conservatorio Benedetto Marcello*, Firenze, Olschki, 1994, p. 317 («Historiae Musicae cultores», Biblioteca LXVI).

Cfr. inoltre S. Hansell, R. L. Kendrick, *Agnesi, Maria Teresa*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 2. ed., London, Macmillan, 2001, pp. 216-17, e C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, vol. 2, p. 135, vol. 'Indici' I, p. 229.

⁶ *Ciro in Armenia/Atto III*, I-Mc Nosedà Z 6/2.

manoscritto Borromeo succitato, custodito presso l'Archivio dell'Isola Bella⁷.

In sintesi la relazione di corrispondenza tra le fonti: il libretto manoscritto di Dresda ha fornito il testo per la stesura della partitura del fondo Nosedà, di cui rimane solo parte del terzo atto; il libretto a stampa, testo utilizzato per la rappresentazione dell'opera al Teatro Ducale di Milano nel 1753⁸, è stato invece la base letteraria per il manoscritto Borromeo, adespota, di cui si conserva solo il secondo atto, ma integro.

La partitura Borromeo mostra due brani coincidenti con le arie descritte da Brusa: 'Disperato in erme arene' e 'Lungi da sguardi miei', cioè i brani del secondo atto. Di questi coincidono testo (il libretto a stampa è la base letteraria sia per i manoscritti descritti da Brusa sia per il Borromeo), tonalità e strumentario⁹: la musica è la stessa. Darei perciò per assodato che la partitura Borromeo sia da attribuire al Balbi.

Qualche accenno ai due libretti, evidentemente imparentati. Una rapida lettura evidenzia che il libretto a stampa è a tutti gli effetti una messa a punto del manoscritto, integrato in più punti e qualitativamente migliorato; si desume perciò un caso di collaborazione parziale: è possibile che il testo sia stato migliorato da un autore anonimo professionista¹⁰. L'analisi delle due versioni

⁷ Enrico Boggio, nel redigere il catalogo del fondo Borromeo, segnala il manoscritto de *Il Ciro in Armenia* tra gli adespoti. La segnatura è «MS. AP. 06. *Il Ciro in Armenia / Atto secondo*, (partitura), (18^o. sec. metà), 102 c., Organico Araspe (A), Arsace (T), Ciro (S), Semira (S), Tigrane (S), Palmide (S), ob 1, ob 2, fl, cor 1, cor 2, vl 1, vl 2, vla, bc. (segue *incipit* del manoscritto)». Il catalogatore annota: «Molte correzioni e integrazioni alcune pagine sono tagliate, altre incollate». (E. Boggio, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, p. 82).

⁸ Cfr. A. Paglicci Brozzi, *Il Regio Ducale Teatro di Milano nel XVIII secolo*, Milano, Ricordi & C., 1894, p. 122, e *Il Regio Ducale Teatro di Milano (1717-1778), cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, a cura di G. Tintori, M. M. Schito, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1998, p. 55.

⁹ Per un confronto esaustivo rinvio alla descrizione delle arie in M. Brusa, *Storia e fortuna...* cit., pp. 30-31.

¹⁰ Cfr. G. Th. Tanselle, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore*, in *La filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 147-189. Il problema dell'autorità multipla, in particolare riferimento alle dinamiche di ricostruzione del testo che coinvolgono manoscritti, testi a stampa e loro tradizione, è trattato da F. Bowers, *L'autorità multipla. Nuovi problemi e concetti del testo-base*, ibid. pp. 107-145.

Per la ricostruzione dei testi musicali cfr. M. Caraci Vela, *Introduzione* in *La critica del testo musicale*, Lucca, Libreria musicale Italiana, 1995, pp. 3-35. Si segnalano in particolare il saggio di: G. Von Dadelsen, *La "versione d'ultima mano" in musica*, ibid. pp. 47-61, E. Badura-Skoda, *Problemi testuali nei capolavori del XVIII e XIX secolo*, ibid. pp. 181-198.

Da valutare la possibilità che il libretto a stampa porti la mano di qualche membro dell'Accademia dei Trasformati, in cui peraltro gli Agnesi militarono. Interessante a proposito, è l'ipotesi avanzata da Kendrick, secondo cui già il libretto de *La Sofonisba*, opera del 1747, non sarebbe esclusivamente di mano di Agnesi (come supposto), ma frutto di una collaborazione con qualche membro dell'Accademia.

evidenza come nei recitativi del libretto a stampa le varianti sostanziali siano di natura prevalentemente instaurativa; le cassature non sono molte e riguardano soprattutto tematiche ininfluenti per l'obiettivo didattico moralistico che il teatro di stampo metastasiano si propone¹¹. Per ciò che concerne le arie, invece, il discorso si complica. La tipologia delle varianti si arricchisce: riscontriamo varianti di tipo instaurativo, sostitutivo e compensativo. Complessivamente le varianti strutturali e sostanziali sono molte, e conferiscono al libretto a stampa un peso ideologico e artistico di qualità indiscutibilmente superiore rispetto al manoscritto.

Alla luce dei dati attuali, però, è pressoché impossibile fare chiarezza riguardo la paternità della fonte di Milano mentre, con molta probabilità, la fonte di Dresda è di mano di Teresa Agnesi.

La prefazione *al Lettore* annovera il testo tra le opere incompiute del Metastasio, e terminato da una "dilettante compositrice"¹² della quale non è però dichiarata l'identità. Ciò induce a pensare che sia

Kendrick propone tre nomi: Pier Domenico Soresi, Luigi Giusti (già allievo di Zeno) e Guido Riviera (che aveva già curato *Il ristoro d'Arcadia* del 1747). Si veda R. L. Kendrick, *La Sofonisba by Maria T. Agnesi, composition and female heroisme between Milan and Wien*, in *Il teatro musicale italiano nel S. R. I. nei sec. XVII e XVIII*, Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nei sec. XVII e XVIII, (Loveno di Menaggio, 1997), a cura di R. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan, Como A. M. I. S. 1999, pp. 339-362. Non fa dunque specie che anche per il libretto del *Ciro in Armenia* si presenti lo stesso problema di attribuzione.

¹¹ Ecco l'Argomento dell'opera così come è esposto nel libretto a stampa I-Mb: «Era Ciro figlio di Cambise, e di Mardane Sovrani di Persia sul punto di mover Guerra all'Assiria colle Armante unite di Media, e di Persia, quando il Re d'Armenia, della Media tributario credendo opportuna l'occasione per sottrarsi al Vassallaggio, negò alla Media il tributo, e coll'Assiria collegossi. Volle Ciro soffocare ne'suoi principi quest' incendio; sospese perciò le mosse verso l'Assiria, e si lanciò sopra l'Armenia. Furon ben presto dissipate le poche milizie dal Re d'Armenia raccolte, e non tardò molto a cadere egli stesso nelle mani del Vincitore, e la stessa sorte ebbe una Principessa di Frigia destinata sposa di Tigrane suo Figlio. Questo Principe grande amico di Ciro, perché stato con esso educato, niente sapendo dell'accaduto, giunse nello stesso tempo da lontana parte, e ritrovò il Padre, e la Sposa in potere di Ciro. Tentò quanto seppe per ottenere la libertà, ma per molto tempo indarno. Finalmente allorché sembravangli più disperate le cose, gli fu dalla generosità del Vincitore rilasciato il Padre, la Sposa, e il Regno.

Questo è quanto Senofonte nel secondo, e terzo libro della Ciropedia somministra di Storico fondamento alla presente Azione, la quale ha il suo principio dalla fuga del Re, e della reale Sposa».

¹² Ecco la prefazione: «Conciosiacosache le Opere Drammatiche dell'incomparabile Signor Abbate Metastasio siano state replicatamente poste in musica da più celebri Professori, né convenevole cosa essendo ad una dilettante Compositrice l'inequal competenza di que' gran Maestri, ha essa sperato che la novità di un Dramma, e la diversità delle parole le avrebbe suggerito idee diverse, e motivi meno surtiti. Quindi è, che per maggior sollecitudine, si è accinta a porre in Musica il presente libro di mano in mano, che dal Poeta si andava componendo, ma per avere quaesti mancata dal proseguirlo, ha dovuto altri graziosamente supplire col fraporvi alcune scene mancanti nell'Atto 2^{do}, ed aggiungervi tutto l'Atto 3^{zo}, per non lasciar così imperfetta una Musica già tanto avanzata ed a sì alto Oggetto consagrada. Il che è quanto credesi necessario di avvertire per non inutile notizia de Legitori in ordine al presente libro.»

proprio di mano dell'autrice: l'attribuzione al Metastasio sarebbe un espediente in grado di accrescere la credibilità e il valore artistico dell'opera¹³.

Un problema analogo ci mostrano le due partiture, adespote, ma entrambe attribuite a Maria Teresa Agnesi. Se riconosciamo in Agnesi l'autrice della partitura del fondo Nosedà¹⁴ è invece naturale avanzare qualche dubbio riguardo la paternità del manoscritto Borromeo: un accurato confronto evidenzia infatti notevoli differenze stilistiche. Diversi fattori lasciano pensare che si tratti di mani differenti: il manoscritto del fondo Nosedà è acefalo e adespoto, contiene quattro arie delle quali soltanto tre integre. Ci rimangono i recitativi dalla scena sesta all'ultima. Complessivamente la grafia è curata e i pentimenti sono pochi: l'unica cancellatura si trova tra la scena 7 e la scena 8, e sembra dovuta ad un errore del copista¹⁵. Non tutte le scene sono numerate. Il testo della partitura presenta poche varianti sostanziali, nel complesso non rilevanti. Il basso non è numerato. Il manoscritto Borromeo, viceversa, mostra basso numerato e numerosi pentimenti: pagine incollate, cuciture, cancellature a penna riguardano soprattutto i tagli ai recitativi. Qualche cancellatura nelle arie è segno di un miglioramento stilistico¹⁶.

¹³ Nessuna raccolta di opere metastasiane annovera il *Ciro in Armenia* tra i suoi titoli. Nemmeno l'edizione Hérissant, approvata dal Metastasio, e considerata perciò completa. Il titolo non è citato neppure nell'epistolario. A proposito un doveroso ringraziamento ad Anna Laura Bellina, che ha definitivamente fugato il sospetto che *Ciro in Armenia* potesse essere opera di Metastasio.

¹⁴ Oltre dalla corrispondenza con il libretto di Dresda, lo si può dedurre da un rapido raffronto con un altro manoscritto di Teresa Agnesi, appartenente allo stesso fondo (Nosedà), cioè *Nitocri regina d'Egitto*, manoscritto che con il *Ciro in Armenia* presenta analogie. Cfr. *Nitocri* (dramma serio, A. Zeno, 1771). La partitura conservata a Milano è datata 1770 (I-Mc, fondo Nosedà Z.6.1) ed è certamente di mano dell'autore della partitura del *Ciro in Armenia* che appartiene allo stesso fondo. Sono riscontrabili analogie a livello stilistico, musicale e grafico. Si segnala un errore di assemblaggio: il dorso della partitura di *Nitocri* riporta il titolo *Ciro in Armenia*. Anche la carta usata per il rivestimento di *Nitocri* è dello stesso tipo di quella che ricopre il manoscritto del *Ciro in Armenia* (Nosedà Z.6.2).

¹⁵ A uno dei personaggi, Semira, è cancellato un recitativo prima della scena 8, riproposto interamente nella scena 11, dove anche il libretto lo collocava originariamente. L'errore è poco significativo e probabilmente si tratta di una svista: i versi della scena 11 (in cui Semira realizza che il male da lei commesso danneggerà l'amato Tigrane) non avrebbero senso se collocati in altro contesto, specialmente prima della scena 10, perché solo allora Semira apprende da *Ciro* la decisione di condannare Tigrane.

¹⁶ L'esempio più significativo si trova nella sezione A dell'aria di *Ciro* 'Senza sì vasto Impero' (Per una collocazione contestuale dell'aria si veda in seguito, nel testo, la descrizione dei numeri musicali nella partitura Borromeo), in corrispondenza della ripetizione del primo distico della prima strofa. Alcune cancellature lasciano pensare che quattro battute contigue, di cui la terza e la quarta coronate, siano state inserite in un secondo momento. L'impiego della corona, in corrispondenza del verbo al condizionale "potrei", enfatizza il dubbio e l'instabilità emotiva del personaggio (in questo caso *Ciro*); il rapporto musica-testo si stringe e il frammento risulta stilisticamente più convincente. Complessivamente la grafia è poco curata. Laddove l'autore prescrive la ripetizione della musica e del testo, il copista tralascia di riportare quest'ultimo. È probabile perciò che si tratti di una

La partitura Borromeo si mostra così strutturata:

Scena 1

- Rec., Araspe, Arsace, «All'armi nostre invano»

Scena 2

«*Vedensi venire Ciro sopra Carro Trionfale con al fianco Semira, preceduto da molte schiere...*»

- Sinfonia:

Maestoso, re maggiore, 2/4: corni, violini, oboe, viola, basso.

Struttura: sinfonia bipartita, A-A1.

Particolarità: il carattere marziale è conferito dall'abbondante uso di ritmi puntati dei corni. Gli archi propongono figure ritmiche contrastanti, quartine di sedicesimi che fungono al contempo da riempitivo armonico. Il brano si mantiene nella tonalità d'impianto fatta eccezione per una momentanea modulazione alla dominante tra le due sezioni (A-A1).

- Rec., Ciro, Semira, Araspe, «Il superato Arasse»

- Aria di Semira, 'Spesso preghiam gli dèi':

Allegro, mi maggiore, ϕ : violini, viole, soprano, basso.

Struttura: Aria col da capo¹⁷

Particolarità: aria cantabile, di mezzo carattere. L'uso della tecnica imitativa garantisce un ampio dialogo tra violini primi, secondi, e basso, quest'ultimo connotato anche da discreta varietà ritmica. L'uso dell'imitazione caratterizza l'enunciazione degli *incipit*, stringendo al contempo la relazione tra linee violinistiche, voce e basso. L'elaborazione ritmica e melodica non sono elementari e si vivacizzano soprattutto nei ritornelli.

Scena 3

- Rec., Ciro, Araspe, «Araspe, in ampio loco aduna»¹⁸

- Aria di Ciro, 'Senza sì vasto impero':

Allegro assai, re magg., C: corni, violini, viole, soprano, basso.

Struttura: Aria col da capo. Particolarità: aria di agilità, carattere eroico, abbondanza di ritmi puntati, progressioni tonali nei ritornelli. Significativa la figura ritmica affidata spesso al basso: si tratta di arpeggi su accordo di tonica in battute acefale¹⁹.

Scena 4²⁰

Tigrane, Araspe

- Aria di Tigrane, 'Dov'è l'idol del mio core':

copia "da lavoro". Alla fine della settima scena poi, subentra una grafia completamente differente. Tre sistemi di recitativo sono annotati da mano diversa. La dicitura che segue l'ultimo sistema segnala l'inizio di un'aria di Tigrane 'Ritorna la calma', che però in quell'atto Tigrane non canta. L'aria che effettivamente segue è 'Disperato in erme arene', indicata nella pagina seguente. Si tratta senza dubbio di un errore, in quanto 'Ritorna la calma' è cantata da Tigrane nel primo atto, di cui però non ci è rimasta musica.

¹⁷ Cfr. E. Weimer, *Opera Seria and the Evolution of Classical Style 1755 – 1772*, Ann Arbor, UMI, 1983, in particolare le pp. 27-28.

¹⁸ Il libretto esordisce invece con i versi «Quale improvvisa e strana», musicati ma tagliati in un secondo momento.

¹⁹ Tale semplice schema è sintomatico dell'evoluzione ritmica tipica dello stile pre-classico. Già J. C. Bach, nell'*Orione*, affida spesso la stessa figura al fagotto: «These undulating triadic fragments serve simultaneously as bass line and harmonic support. They enter repeatedly on the second half beat of each bar and thus anticipate the development of "classical counterpoint" in the later 1760s and early 1770s» (E. Weimer, *Opera Seria and the Evolution of Classical Style* cit., p. 153).

²⁰ Nella partitura la scena non è numerata, in questo caso segnaliamo la numerazione del libretto a stampa.

Allegro, sol minore, 2/4: violini, viole, soprano, basso.

Struttura: L'aria è molto breve: il testo poetico consta di due stanze da tre versi ciascuna.

Particolarità: aria di lamento. Frequente è l'uso di dissonanze, seste napoletane ed eccedenti, e del tritono al canto. La tortuosità cromatica della melodia si combina con le battute acefale del basso suggerendo un andamento "a singhiozzo".

La linea melodica è costituita da brevi incisi di poche note frammentati dal regolare riproporsi di pause: così si traduce musicalmente l'affanno di Tigrane.

Al basso si ripete una figura ritmica a carattere di ostinato, che sfrutta le possibilità espressive del cromatismo.

- Rec. Araspe, Tigrane, «ARASPE Tigrane [...] TIGRANE O caro Araspe»

Scena 5

- Rec., Palmide e detti, «Adorata mia sposa, un solo istante»

- Aria di Palmide, 'Idol mio, se dal tuo seno':

Allegro, sol magg., C: violini, viole, soprano, basso.

Particolarità: aria di bravura. Dialogo tra violini primi e secondi, temi strumentali ripresi dalla voce, varietà ritmica del basso che dimezza i valori in prossimità di cadenze o modulazioni, impiego della sincope al basso.

Il basso non funge soltanto da supporto armonico o da pedale, ma mutua figure ritmico-melodiche dalle altre voci dialogandoci.

Nella sezione B cambiano metro e indicazione di agogica: $\frac{3}{4}$, andante.

Il basso esordisce con una semplice figura ritmica in progressione tonale discendente, imitata dai violini secondi la battuta dopo, a distanza di terza; ne consegue un notevole arricchimento del tessuto armonico.

Scena 6

- Rec., Tigrane, Araspe, «Araspe, e chi fu mai»

- Aria di Araspe, 'In noi pugna un doppio core':

Allegro, mi magg., 2/4: gli strumenti non sono indicati. Si tratta di corni, seguono violini, viole, soprano, basso.

Particolarità: la partitura mostra un'incongruenza: Araspe nei recitativi legge in chiave di contralto, mentre, in quest'aria, la voce legge in chiave di soprano. Il manoscritto è comunque chiaro: la pagina antecedente infatti porta l'indicazione «Segue l'aria d'Araspe / 'In noi pugna un doppio core'».

Scena 7

- Rec., Tigrane, Semira, «Il consiglio d'Araspe»

- Aria di Tigrane, 'Disperato in erme arene':

Andante, mi bemolle magg., $\frac{3}{4}$: corni, oboi, violini, viole, soprano, basso.

Particolarità: canto di sbalzo. Ritmi puntati: figurazioni ritmiche migranti tra fiati (oboi), archi e voce.

Scena 8

- Rec., Semira, «Nascesti a gran conquiste»

- Aria di Semira, 'Se tranquilla un'aura spira':

Nessuna indicazione di agogica, do magg., $\frac{3}{8}$: ancora manca l'indicazione dei primi fiati, forse corni. Seguono traversieri, violini, viole, soprano, basso.

Particolarità: aria di mezzo carattere. La parte B attacca nella stessa tonalità di A. Frammenti di figure di sedicesimi discendenti migrano tra le voci e fungono da elemento unificatore²¹. Nella sezione B una progressione modulante impostata su settime di dominante genera un sensibile disorientamento tonale.

Scena 9²²

- Rec., Arsace, Tigrane, Palmide, «Oh sposa, oh padre»

Scena 10

²¹ Cfr. es. 2.

²² La numerazione della scena è tratta dal libretto a stampa: la partitura presenta in questo punto pentimenti. Le pagine sono cucite e coperte da fogli incollati; difficile stabilire se la partitura riportasse, in origine, i versi del libretto senza cassature o interpolazioni.

- Rec., *Ciro*, Araspe e detti, «Arsace, perché l'Asia ora vegga»²³

- Aria di *Ciro*, 'Se fiera notte oscura'²⁴:

Allegro, mi bemolle magg., C: corni, oboi, violini, viole, soprano, basso.

Particolarità: aria di bravura. Canto di sbalzo. Caratteristici ritmi lombardi agli archi. Nella sezione B il basso arricchisce ritmicamente; sfasamento ritmico tra violini primi e secondi.

Scena 11

- Rec., *Arsace*, *Tigrane*, *Palmide*, «Che dicesti, oh crudel? Così mi lasci?»

- Aria di *Arsace*, 'Più bella sorte addita':

Andante, la magg., ♯: violini, viole, tenore, basso;

Particolarità: la linea melodica è elaborata, in particolar modo nelle chiuse, dove i valori ritmici si abbreviano. La linea vocale e quella violinistica fanno largo uso di abbellimenti (per lo più trilli). Voce e violini si scambiano incisi dal ritmo sincopato. V'è una particolare cura delle progressioni, che, assieme agli abbellimenti, conferiscono al brano un aulico lirismo. Si segnala un cambio metrico nella parte B, impostata su un allegro in $\frac{3}{4}$.

Scena 12²⁵ e Duetto di *Palmide* e *Tigrane*:

Struttura:

- recitativo secco (*Palmide-Tigrane*), [Prence, che pensi far? Che vuoi mio bene?]²⁶ «Dunque mi lasci?», la minore²⁷;

• arioso, placido, fa magg., C: violini, viola, 2 soprani, basso. (*Palmide-Tigrane*), «Lungi da sguardi miei», (l'impianto tematico dell'arioso prelude al

²³ Variante sostanziale; ecco i versi del libretto: «Arsace, perché l'Asia conosca».

²⁴ Variante; il libretto riporta: «Se fiera nube oscura».

²⁵ La scena dodicesima, che nel manoscritto *Borromeo* chiude il secondo atto, può a pieno titolo considerarsi una "scena drammatica" (cfr. E. Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi 1727 - 1738*, Ann Arbor, UMI, 1983, p. 97, «The elements of simple and accompanied recitative, arioso and aria are mixed with such freedom that the resulting product deserves the title of "scena"»), ovvero una scena scandita da momenti musicali di diversa natura, recitativi, ariosi, duetto, ordinati in funzione dell'accrescimento dell'effetto drammatico.

La scena drammatica del *Ciro in Armenia*, qui analizzata, rispecchia le convenzioni della prima metà del Settecento. L'architettura scenica si basa sull'apparente libero alternarsi di recitativi secchi, recitativi accompagnati, ariosi e duetto. Tale varietà nell'impiego dei numeri musicali secondo uno schema non ancora rigidamente cristallizzato è riscontrabile in molte partiture che risalgono alla prima metà del secolo. Si vedano ad esempio D. Lalli - A. Vivaldi, *Ottone in Villa*, saggio introduttivo a cura di John Walter Hill, Milano-Venezia, Ricordi-Fondazione Cini, 1983 («Drammaturgia musicale veneta», 12), A. Salvi - C. F. Pollarolo, *Ariodante*, saggio introduttivo a cura di O. Termini, Milano-Venezia, Ricordi-Fondazione Cini, 1986 («Drammaturgia musicale veneta», 13), A. Zeno - G. Giacomelli, *La Merope*, saggio introduttivo a cura di Sylvie Mamy, Milano-Venezia, Ricordi-Fondazione Cini, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 18), che risalgono rispettivamente al 1713, 1718, 1734. Molte opere della seconda metà del secolo propongono scene drammatiche in cui i numeri musicali ricorrono secondo sequenze facilmente schematizzabili, si direbbe, prestabilite. I numeri seguono spesso la successione seguente: recitativo secco, recitativo accompagnato, aria (o duetto, o terzetto ecc.). Si vedano, per esempio, P. Metastasio - P. Anfossi, *Adriano in Siria*, saggio introduttivo a cura di J. Joly, Milano-Venezia, Ricordi-Fondazione Cini, 1983 («Drammaturgia musicale veneta», 24), e G. Foppa - G. Andreozzi, *Amleto*, saggio introduttivo a cura di M. Conati, Milano-Venezia, Ricordi-Fondazione Cini, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 26), rispettivamente del 1777, 1792.

²⁶ Tra parentesi sono indicati i versi del libretto non musicati, o musicati ma tagliati.

²⁷ Nel caso dei recitativi è pressoché impossibile stabilire campi armonici persistenti o delineare le modalità secondo cui si ripropongono; per questo motivo si indica la tonalità in cui il recitativo termina. Spesso infatti questa è correlata alla tonalità del brano successivo.

vero e proprio duetto, ultimo numero che chiude l'atto); l'organizzazione formale dell'arioso è la seguente:

sezione A, enunciazione del tema, fa maggiore;

sezione B, ripetizione del tema, fa minore;

sezione A, ripresa della tonalità di partenza: fa maggiore.

- recitativo secco, (Palmide - Tigrane), «Ah, no: cedi al destin», mi bemolle maggiore;

• arioso, allegro, mi bem. magg. ♯ (Tigrane), «Barbara, quest'ancora»;

- recitativo accompagnato, C (Palmide), «In che t'offesi io mai?», fa minore;

• arioso, allegro, fa min., ♯ (Palmide-Tigrane), «Stelle! Chi m'abbandona»;

- recitativo accompagnato, C (Tigrane-Palmide), «Vivi, perdona», fa maggiore

• Duetto, andantino, fa magg., C: violini, viole, 2 soprani, basso, (Palmide-Tigrane), 'Mio ben, mia vita, addio'. Il duetto riprende l'organizzazione formale e tematica del primo arioso, sviluppandolo e ampliandone le dimensioni.

Particolarità: il primo arioso prepara tonalmente e tematicamente il vero e proprio duetto che chiude l'atto. Le voci si muovono a distanza di terza; la voce superiore è affidata al soprano, quella inferiore al contralto.

La distribuzione dei numeri è confusa solo in apparenza. In realtà tutto è pianificato con precisione, in modo tale che ad ogni personaggio competano almeno:

- due recitativi secchi;

- due ariosi;

- un recitativo accompagnato;

- un duetto.

La struttura della scena è regolata da rapporti simmetrici tutt'altro che rigidi: per esempio, invece di assegnare il terzo arioso esclusivamente a Palmide e creare così perfetta simmetria con l'arioso precedente, in cui canta esclusivamente Tigrane, il compositore fa esordire Palmide, a cui assegna il primo distico, e concludere Tigrane che canta il secondo. Viceversa, il secondo recitativo accompagnato, che ci aspetteremmo cantato da Tigrane (Palmide ha cantato il primo), è concluso dall'intervento di Palmide.

Nei recitativi accompagnati i violini tendono ad alternare lunghi accordi tenuti a rapide scale di sedicesimi in unisono. Questi ultimi corrispondono generalmente a pause sintattiche, in special modo connesse alla punteggiatura e alle chiuse.

Non diversamente da quanto accade generalmente nei recitativi secchi, anche il basso tende a muoversi nei momenti di particolare intensità drammatica o anche in corrispondenza di significative pause sintattiche.

Il compositore ama passare da minime e semiminime a figure acefale di sedicesimi in scala discendente che evidenziano uno stato di concitazione. L'intenzione è confermata dalle indicazioni di agogica, come "presto" o "risoluto", annotate ai violini.

Le note tenute degli archi accompagnano il dialogo interiore del personaggio e le domande retoriche che ne conseguono. Spesso in tal caso compare la prescrizione "arco fermo".

Nel caso di domande, o enunciati che implicano una comunicazione effettiva, l'anonimo usa giustapporre voce a violini primi: le figure ritmiche dei violini sottolineano stati di concitazione e al contempo riempiono i silenzi che la situazione drammatica impone al personaggio.

La partitura Nosedà è così strutturata:

Scena 5

- Aria di Tigrane, 'Sposa è ver...Ma quel tiranno' (frammento):

Gli strumenti non sono indicati, né le chiavi. Deduciamo: violini primi e secondi, viole, soprano, basso.

Particolarità: aria di lamento. Si individuano retaggi di retorica figuristica. Espressività ricercata tramite il contrasto piano/forte.

Scena 6

- Rec., Arsace, Palmide, «Misero sposo, in quali angustie»

- Aria di Arsace, 'Dall'onda nera e squallida':

Allegro, fa maggiore, ϕ : corni, violini, viole, tenore, basso.

Particolarità: aria di vendetta. Canto di sbalzo. Ripetitività ritmica. Quartine di ottavi al basso accompagnano una linea vocale che sfrutta le componenti accordali come generatrici della melodia.

Scena 7

- Rec., Palmide, «Quanto infelice mai»

- Aria di Palmide, 'Se per sì dolce amore':

Andante, re maggiore, $\frac{3}{4}$: violini, viole, soprano, basso.

Particolarità: impiego di ritmi puntati ai violini e al soprano. Ripetitività ritmica, basso martellante. La linea melodica è generata dallo svolgersi dell'arpeggio. Si segnalano cambi metrici e di agogica all'interno della sezione A²⁸.

(All'aria fa seguito l'unico coroso pentimento del manoscritto Nosedà. Cfr. nota 15)

Scena 8

- Rec., Ciro, «Dunque Palmide vuole»

Scena 9

- Rec., Araspe e detti, «ARASPE Signor... [...] CIRO Che rechi Araspe?»

Scena 10

- Rec., Ciro, Semira, «Ah Ciro quando mai»

- Aria di Ciro, 'Sono nocchier fra l'onde':

Presto (in origine Agnesi aveva annotato "Allegro"), sol maggiore, C: violini, viole, soprano, basso.

Particolarità: aria di bravura. Regolarità ritmica.

Scena 11²⁹

- Rec., Semira, «Ecco qual le mie frodi»

Scena ultima

- Rec., (accompagnato, rec. secco), Palmide (e detti), «Ove siete, o ministri!»

- Coro, 'Di qualche lode è spesso':

sol maggiore, $\frac{3}{4}$, corni, violini, viole, 2 soprani, contralto, tenore, basso.

Struttura: tripartita A, B, "da capo".

Particolarità: andamento omoritmico delle linee vocali. Nella sezione B l'organico si snellisce: tacciono i corni, due voci (contralto e tenore) e il basso.

Dal punto di vista formale le arie dei due manoscritti non presentano differenze degne di rilievo³⁰. I due manoscritti mostrano

²⁸ Sono spiegati in seguito nel testo.

²⁹ Il libretto presenta invece la seguente distribuzione dei numeri:

Scena 11

- Rec., Semira, «Ecco qual le mie frodi»

Scena 12

- Rec., Palmide (e detti), «Ove siete, o ministri!»

Scena ultima

- Rec., Araspe, Arsace e detti, «Signor, provvedi»

- Coro 'Di qualche lode è spesso'

però divergenze a differenti livelli: ritmico, armonico, stilistico. Si notano differenze nell'impiego dei registri vocali e scelte diverse di strumentazione. Il manoscritto Borromeo mostra, in sostanza, un livello di raffinatezza stilistica sconosciuta al manoscritto Nosedà; ciò è rilevabile soprattutto dalla gestione del ritmo e della linea melodica. Il manoscritto Nosedà propone soluzioni più prevedibili: raramente l'accordo è concepito come risorsa espressiva autonoma, piuttosto come componente costruttiva delle fasi cadenzali.

Avanziamo in sintetico confronto stilistico tra le due partiture, Nosedà e Borromeo.

Es. 1 (Partitura Nosedà). Complessivamente le figure ritmiche che Agnesi impiega nel manoscritto Nosedà presentano tratti elementari: l'uso della sincope ed il conseguente sfasamento ritmico tra le voci³¹

³⁰ Il caratteristico esordio tematico ABB individuato da Eric Weimer ricorre con regolarità, sia nel manoscritto Nosedà sia nel Borromeo: la sezione d'esordio è costituita da tre segmenti musicali, di cui gli ultimi due cadenzanti; il primo corrisponde al primo verso della strofa, il secondo e il terzo enunciano entrambi il secondo verso, che viene così ripetuto. «The ABB format reigned as the most popular opening phrase structure of Italian vocal music throughout the mid-eighteenth century. In terms of text, it usually comprises the first two verses with a restatement of the second (...). Musically, the ABB pattern comprises three segments, the last two of which are cadential, and not necessarily identical. The first cadence is usually perfect, imperfect, or deceptive, rarely half or plagal; the second, more emphatic, is almost always perfect, rarely half or plagal, and never deceptive». (E. Weimer, *Opera Seria and the Evolution of Classical Style* cit, p. 18). L'uso della formula ABB, con relative varianti, è una convenzione attestata a partire almeno dal secondo decennio del secolo, ma alcune delle arie del manoscritto Borromeo, la prima e la sesta soprattutto, presentano periodi più espansi.

Eric Weimer dimostra come lo stile pre-classico sia caratterizzato da una graduale espansione armonica che favorisce di conseguenza anche l'espandersi delle frasi musicali del primo distico della strofa: «For much of the century, the typical aria strophe therefore comprised four lines of seven or eight syllables apiece. At the same time, however, the typical musical setting of the text gradually increased in size. This expansion derived not from the text but from forces that were simultaneously shaping instrumental music as well. One of these was harmonic expansion, a process which lasted at least fifty years, retarding harmonic change, and elongating phrases».., *ibid.* 16. Quanto detto, vale anche per le frasi d'esordio. Weimer individua tre periodi 1716-1730, 1730-1740, 1741-1760, in cui si assisterebbe ad una graduale espansione delle formule armoniche, specialmente in fase cadenzale: l'espansione della sezione d'esordio avrebbe avuto particolare risonanza tra gli anni '40 e '50 del Settecento. Il processo è evidente confrontando gli esempi che Weimer riporta. Si va dall'uso che ne fa Hasse nell'*Artaserse*, (*ibid.* p. 33), Jommelli nell'*Olimpiade*, nell'*Enea* e nell'*Armida* (p. 39), fino ad arrivare al *Lucio Silla* e *Idomeneo* di Mozart, in cui alcune sezioni d'esordio sono particolarmente ampie (p. 42).

³¹ Rosen delinea i tratti distintivi del nuovo stile: «Il più chiaro degli elementi che contribuirono alla formazione dello stile classico (o proto-classico se vogliamo riservare il termine classico ad Haydn, Mozart e Beethoven), è la frase breve, periodica e articolata. (...) La periodicità e l'articolazione della suddivisione in frasi condusse a due fondamentali alterazioni della natura della musica del Settecento: in primo luogo a una fortissima attenzione alla simmetria, e in secondo luogo a strutture ritmiche di grande varietà. (...) la forma più comune del barocco è quella della struttura ritmica semplice e uniforme. Una volta affermato un ritmo, esso di

è scarso e, nel caso, limitato alla linea vocale; l'andamento è prevalentemente omoritmico. L'uniformità nell'uso del ritmo ostacola anche la resa chiaroscurale: il risultato è spesso un disegno dai tratti accademici, espressivamente piuttosto neutro, sia per ciò che concerne la strumentazione che la vocalità.

Es. 2 (Partitura Borromeo). Il compositore tende ad eludere ogni meccanicità. La combinazione delle diverse figure ritmiche è curata, fatto che contribuisce in maniera sostanziale alla varietà espressiva e accentua il chiaroscuro. I frammenti "migrano" tra le varie voci, si nota la ricerca di un'equilibrata distribuzione degli elementi, di dialogo e scambio tra le linee strumentali e vocali, di periodicità nella frase e di simmetria. Gli incisi di sedicesimi (si noti che la figura ritmica alterna misure tetiche a misure acefale) migrano tra le voci, e costituiscono uno dei principali elementi uniformatori del brano. Inoltre il basso si emancipa dalla mera funzione di supporto.

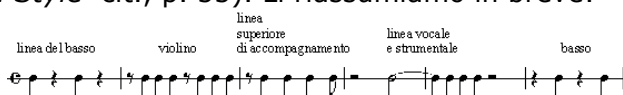
Es. 3 (P. Borromeo). La complessità della gestione del ritmo si manifesta anche tramite il ricorso al gioco imitativo, inteso sia come riproporsi di uno stesso frammento tra due voci dialoganti, sia come abbozzo di forme canoniche. A quest'ultimo aspetto si accosta un altro tratto distintivo delle arie: l'impiego, al basso, di progressioni discendenti (soprattutto nella sezione B), preferibilmente modulanti. Si veda l'esempio 3: il basso, nella sezione B, si ripete quasi come un ostinato.

Si confrontino: Es. 5 (P. Nosedà) – Es. 6 (P. Borromeo). L'uso di alternare misure tetiche a misure acefale è frequente, ma il loro impiego nelle due partiture segue principi e finalità molto diverse.

Es. 5. Il manoscritto Nosedà riporta un frammento dell'aria di Tigrane, utile per avanzare qualche considerazione a proposito. Si tratta di poche righe di notevole intensità drammatica, in cui il motivo del dubbio e del tormento interiore per la condanna della sposa (Il

solito prosegue inesorabilmente fino alla fine, o almeno fino alla pausa che precede la cadenza finale» ma in periodo tardo barocco e principalmente, a Mannheim «faceva la sua comparsa la possibilità di mediare fra generi ritmici diversi. Una delle prassi più comuni del periodo classico fu quella di presentare un ritmo più veloce prima nell'accompagnamento, e soltanto qualche misura dopo, anche nella parte principale, addolcendo in questo modo il passaggio, fino a far scomparire qualsiasi sensazione di discontinuità». (C. Rosen, *Lo stile classico, Haydn Mozart Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 64-65, 68-72).

Weimer enuclea cinque schemi ritmici che, opportunamente combinati tra le varie voci, sarebbero spie del gusto classico nascente (E. Weimer, *Opera Seria and the Evolution of Classical Style* cit., p. 55). Li riassumiamo in breve:



principe Tigrane ha scelto, in stato confusionale, di destinare Palmide, sua promessa, al patibolo), vengono rese tramite un sapiente gioco nella distribuzione delle pause. Ci troviamo di fronte ad un elemento spartiacque: Tigrane sospira, incapace di calarsi nella realtà, troppo cruda, ed è sopraffatto da uno stato quasi ipnotico. La retorica è intuibile: non siamo lontani dall'ambito figuralistico (non si tratta solo di puro iconismo, parole come 'respir', 'opprime' etc. concorrono a realizzare la figura della *suspiratio*). La stessa tecnica è impiegata nell'es. 6 tratto dalla partitura Borromeo. Il codice è sempre lo stesso, cioè l'efficace gestione delle pause, ma il suo impiego cambia radicalmente: scompare il rapporto diretto parola-affetto. La musica si emancipa dalla parola: tutt'al più persiste un legame con il senso generale del testo³².

Nel basso si alternano pause e crome che costituiscono il battere delle misure acefale dei violini. Non procedono in blocco, ma sfasati da una pausa di croma. La linea del basso in questo caso è costruita in base a ragioni puramente musicali e non retoriche: la linea vocale appare completamente emancipata.

Si confrontino: Es. 4 (P. Borromeo) – Es. 5 (P. Nosedà)³³. È evidente che nel primo caso (es. 4) scompare ogni ricorso al figuralismo (l'acuto in corrispondenza della parola 'Cielo' non ha valenze madrigalistiche: siamo lontano dalla retorica figuralista. È piuttosto interpretabile come un grido di dolore). Nella partitura Nosedà, invece, come detto, è evidente il retaggio del codice retorico figurale.

Sia il manoscritto Nosedà sia il Borromeo presentano alcune arie caratterizzate da significativi cambi metrici³⁴. Anche a questo proposito le partiture presentano un diverso approccio alla tecnica. Tali arie sono poche, complessivamente tre. Due appartengono alla partitura Borromeo, una alla Nosedà, ma, mentre nella prima la variazione di metro riguarda la sezione B, nella seconda il cambio metrico differenzia il primo distico della prima strofa dagli ultimi tre versi, sia nella sezione A1 che in A2³⁵:

IBborromeo

Aria di Palmide, 'Idol mio, se dal tuo seno', A, Allegro, C→ B, Andante, 3/4;

³² Per un'analisi delle categorie d'imitazione musicale si veda J. Neubauer, *The emancipation of music from language*, New Haven, Yale University Press, 1986, pp. 70-71.

³³ Il frammento non riporta graffe di accollatura; non è indicata né la chiave né l'armatura. Deduciamo: chiave di soprano, *S1b* maggiore. Nell'esempio non è stato effettuato alcun tipo di trasporto.

³⁴ Si tratta di un espediente molto comune: «In operas after 1745, Hasse tends to increase the number of arias in which the B stanza is in a new tempo and meter. These are inherited from the old Venetian opera of the late seventeenth century, and occur from the beginning of his career». (F. L. Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, UMI, 1979, p. 41).

³⁵ L'aria di Palmide in questione è costituita da due stanze di cinque versi ciascuna.

Aria di Arsace, 'Più bella sorte addita', A, Andante, $\phi \rightarrow$ B, Allegro, 3/4;
(l'aria di Tigrane 'Disperato in erme arene' non presenta cambio metrico ma d'agogica: A, Andante, 3/4 \rightarrow B, Allegro, 3/4).

Mc-Nosedà

Aria di Palmide, 'Se per sì dolce amore'

L'aria è l'unica a presentare una costruzione più articolata³⁶:

A1, primo distico, Andante $\frac{3}{4}$; ultimi tre versi, Presto, C,

A2, primo distico, Andante $\frac{3}{4}$; ultimi tre versi, Presto, C,

Anche a livello armonico le due partiture presentano differenze.

Un aspetto che differenzia l'uso dell'armonia nei due manoscritti è l'impiego del basso nelle cadenze, specialmente quelle che caratterizzano la fase conclusiva della prima sezione vocale.

Generalmente è adottata la formula che Eric Weimer definisce "ascending bass"³⁷, secondo cui la linea del basso ascende gradualmente fino al quinto grado per poi ritornare alla tonica.

Ciò che differenzia le due partiture non è tanto l'uso della formula cadenzale, comune per l'epoca, ma la diversa gestione della linea del basso, in particolare nelle sequenze cadenzanti che chiudono il ritornello tra le sezioni A1 e A2: nel manoscritto Borromeo il basso è in movimento, mentre nel manoscritto Nosedà è martellante, e, generalmente, la figura cadenzante coinvolge soltanto la chiusa della sezione vocale, e non si ripete nel ritornello.

Es. 7 (P. Borromeo). Un altro fatto induce a considerare il manoscritto Borromeo posteriore, comunque più maturo: talvolta l'accordo è meno vincolato a sequenze armoniche prestabilite. Nello spazio di una battuta presentano temporanei obnubilamenti tonali. Si veda l'es. 7 in cui si transita momentaneamente a la minore. L'accordo non è, insomma, esclusivamente funzionale ad una

³⁶ L'aria tripartita può presentare alcune varianti nell'organizzazione formale interna. Millner, studiando le varianti delle arie nelle opere di Hasse, individua alcune categorie tipo. A una di queste, categoria abbastanza rara, possiamo ascrivere l'aria di Palmide: «Another type of two-tempo aria, much rarer, alternates fast and slow tempos between lines of the A stanza, so the aria may look like: A ritornello: adagio; A1, lines 1-2: allegro; A1, lines 3-4: adagio; A1 ritornello: allegro; A2, lines 1-2: allegro; A2, lines 3-4: adagio; A2 ritornello: allegro; B: allegro; B ritornello: allegro». (F. L. Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse* cit., pp. 41-42). In entrambi i casi le indicazioni di agogica distinguono i due distici della prima stanza.

³⁷ «One particular type of one bar-cadential phrase gained remarkably wide currency: the "ascending bass cadence". Here the bass line begins on the tonic of the secondary key, ascends stepwise to the fifth degree, and then skips back to the tonic». (E. Weimer, *Opera Seria and the Evolution of Classical Style* cit., pp. 31-32). «The cadences of the 1760s and 1770s (...) are varied, representing a mixture of old and new (...) Composers still utilized the ascending bass formula (...) At the same time, however, the period saw two significant changes regarding cadences. First, composers gradually abandoned the ascending bass formula, doubtless because its use precludes any substantial harmonic suspense. (...) Second, composers frequently wrote cadences with final I [6-4] and V chords that each last a full bar», *ibid.* pp. 38-40.

sequenza armonica, ma è un elemento espressivo a sé, diremmo "emancipato".

Dall'analisi della linea vocale si deduce poi che con tutta probabilità gli interpreti dei due manoscritti non devono essere stati gli stessi. Il libretto a stampa riporta i nomi dei personaggi e degli interpreti dell'opera andata in scena al Ducale. Dal momento che il libretto a stampa è la base letteraria della partitura Borromeo (che probabilmente contiene la musica scritta per quell'occasione), deduciamo che i nomi indicati nel libretto a stampa corrispondano agli esecutori della partitura Borromeo. Per ciò che concerne la partitura Nosedo non possiamo avanzare ipotesi: il libretto manoscritto, che ne costituisce il testo, non riporta alcun nome.

Es. 8 (P. Nosedo). Anche la gestione della linea melodica concorre a differenziare lo stile delle due partiture. Ci soffermiamo in particolare sulla linea violinistica e sulla linea vocale. Nel manoscritto Nosedo l'impiego della melodia è soprattutto connesso all'idea dello sviluppo accordale. Sia la voce che gli strumenti si adattano a questa formula.

Es. 9-10 (P. Borromeo). Il panorama è del tutto diverso. La linea melodica è gestita con grande varietà, sia nelle frasi vocali, che in quelle strumentali, che spesso ne elaborano i tratti elementari elevandoli ad un grado di complessità superiore. In particolare sono i violini ad elaborare il tema della voce, e a nobilitarlo. Ciò che si rileva, rispetto alla partitura Nosedo, è un brusco cambio di carattere. La Borromeo abbandona ogni tipo di meccanicità, per adottare linee melodiche più morbide e fluide, dal sapore galante-rococò³⁸. Non sono rari esiti di intenso lirismo.

Si confrontino Es. 8 (P. Nosedo) – Es. 11-12 (P. Borromeo). Ci sono elementi comuni alle due partiture, ma sono gestiti in maniera differente. Anche nella partitura Borromeo spesso l'arpeggio caratterizza la linea melodica, e gli strumenti (di solito gli archi) raddoppiano la voce, ma quel che fa la differenza è soprattutto la "maniera" in cui ciò avviene. Generalmente agli strumenti si richiede ben altro impegno³⁹.

³⁸ Lo stesso carattere si riscontra nella gestione della linea vocale. Nel caso dell'aria di Arsace, per esempio, le figure di trentaduesimi con trillo (che riporta l'es. 15), sono in effetti l'eco strumentale di una sequenza vocale che caratterizza la sezione A1.

³⁹ Secondo Weimer si assiste ad una graduale emancipazione delle linee dei fiati (in special modo dei legni) che si sottraggono dal ruolo subordinato alla linea degli archi o della voce, per arrivare a gestire linee melodiche e liriche proprie. Inoltre, i Paesi d'oltralpe si distinguono dall'Italia per una maggior varietà di strumentario in orchestra.

Studiando l'evoluzione dell'orchestrazione mozartiana, Zaslav nota che il repertorio operistico vanta generalmente un organico più ricco di quello sinfonico. È

I violini primi, che raddoppiano la voce, dialogano con i secondi scambiando incisi arpeggiati, ma qui l'espedito dà un sapore motivico ben più incisivo e drammaticamente convincente di quanto non mostri la partitura Nosedà. Inoltre (es. 12), la varietà ritmica che il compositore impiega, muove ogni linea strumentale ad elaborare un discorso proprio e ad integrarsi contemporaneamente con le vicine. I violini secondi si differenziano dai primi tramite l'uso di figure ritmiche contrastanti⁴⁰.

Tale uso è estraneo all'orchestrazione Nosedà, in cui gli archi sono trattati generalmente come un insieme più omogeneo.

Es. 13. (P. Borromeo)⁴¹. Qualcosa va detto anche a proposito degli oboi, strumento esclusivo della partitura Borromeo. Gli oboi non fungono più soltanto da supporto armonico ma tendono a dialogare con la voce. È riscontrabile infatti, sebbene allo stato rudimentale, la funzione che Weimer definisce di "supporto armonico indipendente"⁴²: gli oboi non tacciono nel momento in cui entra la voce, si emancipano dalla mera funzione di sostegno armonico, dialogano con gli archi e con la voce stessa; le linee melodiche si differenziano sia nei ritornelli che nelle sezioni vocali. L'effetto di lirismo, come nota Weimer, è

significativo che nel momento in cui Mozart rielabora il materiale della sinfonia KV 45 per stendere l'*Overture de La Finta semplice*, aggiunge una coppia di flauti. Zaslav avanza l'ipotesi che la varietà dello strumentario sia da imputare alla diversità d'acustica delle sale da concerto rispetto ai teatri. Valuta inoltre che, a causa di particolari condizioni legate al timbro, all'estensione e alla tonalità in cui flauti e oboi tendenzialmente suonano, i due tipi di strumenti non sono mai impiegati contemporaneamente (cfr. N. Zaslav, *Mozart's Orchestral Flutes and Oboes*, in *Mozart Studies*, a cura di C. Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 201-211).

⁴⁰ Non credo sia azzardato considerare questo un tratto pre-classicista. L'orchestrazione barocca tendeva a uniformare la scrittura degli archi. Non possiamo affermare che il manoscritto Borromeo rivoluzioni la tendenza di far procedere all'unisono violini primi e secondi, ma certamente i secondi si svincolano progressivamente da un ruolo di subordine, sia ritmico che melodico.

⁴¹ Nell'esempio non sono riportati i corni, ininfluenti per ciò che si vuole dimostrare.

⁴² «The term "independent winds" would denote woodwinds or brass which play during the vocal sections, if only briefly». Cfr. E. Weimer, *Opera Seria and the Evolution of Classical Style cit.* p. 96. Tra gli altri è Hasse a dare rilievo ai legni «After leaving Dresden for Italy in 1756, Hasse began to treat oboes differently. While he occasionally composed parts similar to those of Dresden, he also fashioned others which embody two new principles. First, oboes sound sporadically, their part consisting of phrases or phrase fragments which appear now and then and thereby can articulate important structural events. Second, while oboes frequently double the violins as before, they sometimes provide independent harmonic support as well. (...) The term "independent harmonic support" defies simple definition, for any enormous grey area separates pure ripieno parts and those whose pitches and rhythms differ entirely from the strings. (...) Instead of giving them whole notes, however, Hasse substituted a more distinctive rhythm, its syncopation countering the string's emphasis on first and third beats and intensifying the drive to the cadence», *ibid.* p. 119.

enfaticizzato dall'entrata sui movimenti deboli della battuta⁴³. Residuo delle convenzioni barocche è la generale astensione dello strumento nella sezione B dell'aria, come avviene in genere per tutti i fiati, traversiere compreso⁴⁴.

Qualche utile osservazione si può avanzare anche per ciò che concerne la stesura dei recitativi che, nel manoscritto Borromeo, sono globalmente più elaborati: la scrittura si intensifica, le modulazioni si infittiscono e così anche la varietà di soluzioni armoniche, le frasi musicali si fanno più incalzanti e gli enunciati più brevi: il discorso accelera, quale spia della precipitazione degli eventi.

In entrambi i manoscritti si riscontra la soluzione cadenzale già individuata da Millner a proposito delle opere di Johann Adolph Hasse⁴⁵: la voce muove in senso discendente da tonica a dominante, mentre il basso chiude con una cadenza autentica.

In genere, le cadenze d'inganno, più spesso le cadenze evitate, compaiono in corrispondenza di pause sintattiche che segnano il mutamento di una situazione, spesso traducono a livello musicale la punteggiatura. I cambi armonici avvengono nei momenti più

⁴³ Gradatamente la scrittura dei legni mira ad enfatizzare i movimenti deboli, differenziandosi dalle figure ritmiche affidate ai violini. Dal 1770 circa «oboes (...) produce a more lyrical and flowing accompaniment», *ibid.* p. 122.

Tale espediente, già palese nell'esempio sopra riportato, è ricorrente nell'aria, e si annuncia fin dall'esordio. Anche Mozart, nell'aria di Cherubino 'Non so più cosa son, cosa faccio' per esempio, ricorrerà alla stessa formula: i fiati entrano in levare creando effetto sincopato con la linea vocale e con il resto dell'orchestra. Come nota James Webster, a caratterizzare la scrittura dell'aria non è perciò soltanto l'indipendenza degli strumenti (fiati soprattutto), ma la varietà dell'impiego ritmico tra le varie voci (cfr. J. Webster, *The Analysis of Mozart's Arias*, in *Mozart Studies*, a cura di C. Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 101-212).

⁴⁴ Una coppia di traversieri è impiegata nell'aria di Semira 'Se tranquilla un'aura spira'. La gestione dello strumento, a differenza di quanto avviene per l'oboe, non presenta particolari originalità: generalmente i traversieri fungono da pedale di dominante o di tonica, ed elaborano talvolta figure motiviche, senza assumere però materiale melodico indipendente.

I corni sono senz'altro i fiati che Agnesi (ma anche il compositore della partitura Borromeo) predilige. In entrambi i manoscritti i corni fungono da sostegno armonico, come pedale di dominante, e generalmente tacciono nelle sezioni vocali melismatiche. Più rilievo hanno, nel manoscritto Borromeo, nella *bellica sinfonia* che annuncia l'entrata di Ciro in scena all'inizio del secondo atto.

⁴⁵ Cfr. F. L. Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse* cit., pp. 46-47. Hasse scrive ritmicamente le cadenze così come vanno eseguite. Una rigorosa economia governa la scrittura dei recitativi: il tempo per la loro stesura è poco, e il tutto va organizzato con il minor sforzo possibile. I principali tipi di cadenza sono quattro: «1. The standard, tonic-to-dominant cadence in the voice part, with the bass moving from dominant to tonic, a beat later (in performance, this was altered, with an appoggiatura); 2. The mediant-to-tonic cadence; 3. The phrygian cadence, performed without appoggiaturas or passing tones; 4. (...) cadence of the first type, with a delayed resolution: (...) Since Hasse carefully differentiates between types 1 and 4, it must be assumed that the rhythms are intended to be performed as written at all times». Gradualmente il compositore abbandona la prima soluzione in favore del quarto tipo di cadenza, che sarebbe poi la cadenza *delayed*.

disparati: repliche inattese nel dialogo, pause sintattiche segnate dalla punteggiatura o intervento di un nuovo personaggio (in questo caso si predilige o l'uso della cadenza autentica conclusiva, dopo la quale il nuovo personaggio attacca sulla nuova tonica, o, la cadenza evitata, nel caso di una risposta, o della prosecuzione di un discorso imbastito dal precedente personaggio).

La frequenza delle modulazioni genera un forte senso d'instabilità tonale: raramente al cambio di tonalità segue un'adeguata conferma, ma incalza una modulazione ulteriore. L'effetto, in special modo per ciò che concerne la partitura Borromeo, è di lieve disorientamento: la mancata conferma elude ogni possibile riposo, e si ha l'impressione che le uniche tonalità effettive siano quella iniziale e quella finale. Si percepisce però che questo tortuoso procedere è molto efficace sotto l'aspetto drammatico: in primo luogo rispecchia il rapido fluire degli eventi, secondariamente sottolinea lo stato emotivo dei personaggi, le cui sfumature sono cangianti e vanno colte nel loro immediato manifestarsi.

Tipico del manoscritto Borromeo è l'impiego, al basso, di note a valori lunghi nel caso in cui il personaggio narri eventi già trascorsi o compiuti, cioè nel momento in cui racconta o ricorda.

La partitura Borromeo assume figure ritmiche più complesse. Si tratta principalmente di scale di crome discendenti che variano la ritmica del basso. L'espedito può fungere da sutura tra la conclusione di un discorso e l'inizio del seguente, sottolineare l'esitazione di un personaggio (in questo caso la ritmica del basso spezza l'enunciato) o tradurre musicalmente punti di sospensione. Il manoscritto Nosedà propone una situazione molto diversa: il basso è statico, i valori constano principalmente di semibreve, minime, occasionalmente semiminime, mai crome o biscrome.

Alla luce di quanto mostrato sembra davvero improbabile che i due manoscritti appartengano allo stesso compositore. Un ulteriore confronto potrebbe risolvere gli ultimi interrogativi: lo studio di un manoscritto autografo di Teresa Agnesi, conservato a Dresda fino alla seconda guerra mondiale, e ora custodito presso la Biblioteca di Stato di Mosca⁴⁶. Il libretto manoscritto ancora conservato a Dresda potrebbe esserne stata la base letteraria, ma l'ipotesi è comunque da verificare in quanto la scheda di catalogazione di Dresda data la partitura 1771, mentre il libretto manoscritto è del 1753 ca. La

⁴⁶ Si tratta della copia che Agnesi donò all'Elettore di Sassonia Federico Augusto III. Attualmente la fonte non è consultabile perché la biblioteca sta operando una nuova catalogazione. Fino ad oggi il manoscritto si credeva perduto. Per quest'importante segnalazione ringrazio il Dott. Karl W. Geck della Sächsische Landesbibliothek di Dresda, dove il manoscritto era anticamente custodito.

parentela tra le due fonti dunque, potrebbe non essere così stretta; potrebbe trattarsi di un errore di datazione di una delle due fonti, o, nel caso libretto e partitura moscovita coincidessero, allora sarebbe interessante studiare le varianti tra quest'ultima e la Nosedá, unica altra fonte conosciuta ad essersi avvalsa del libretto manoscritto: si verificherebbe così se la fonte di Mosca sia una versione riveduta in vista di una rappresentazione o una copia identica alla Nosedá.