

Marco Bizzarini

I SEGRETI DI *GRISELDA*: NUOVE RIFLESSIONI  
SULLACOLLABORAZIONE TRA VIVALDI E GOLDONI

I segreti della *Griselda* vivaldiana partono da lontano. Quando nel 1735 il vecchio dramma di Apostolo Zeno giunse fra le mani del Prete rosso e di Goldoni, il testo letterario era già stato messo in musica da numerosi compositori e aveva subito adattamenti a non finire, passando di teatro in teatro. Tra i più rinomati maestri che avevano posto in musica le commoventi vicende della protagonista dell'ultima novella del *Decameron* si ricordano Antonio Pollarolo, Tomaso Albinoni, Antonio Bononcini, Giuseppe Maria Orlandini, Alessandro Scarlatti, Francesco Conti.

Il nostro viaggio comincia con una straordinaria copia dell'*editio princeps* della *Griselda* di Zeno (Venezia, 1701) posseduta dal Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.<sup>1</sup> Questo esemplare è minuziosamente postillato, dalla prima all'ultima pagina, con aggiunte e cancellature manoscritte: si possono osservare adattamenti di singoli versi, cambiamenti di singole parole, sostituzioni o soppressioni di arie, rifacimenti di scene intere: è evidente che l'esemplare bolognese documenta una fase di lavoro di uno dei tanti riadattamenti del dramma di Zeno. Purtroppo l'autore delle aggiunte manoscritte non è Carlo Goldoni (sarebbe un caso troppo fortunato!), ma vedremo che questa tipologia d'intervento sul testo rivela non pochi punti in comune con quella poi adottata dall'avvocato veneziano. Non è difficile individuare il poeta revisore dell'esemplare bolognese: si tratta di Tommaso Stanzani, incaricato nel 1711 di rappezzare la *Griselda* di Zeno, nell'occasione reintitolata *La virtù in trionfo*, per il Teatro Marsigli Rossi di Bologna.<sup>2</sup> Autore delle musiche fu Luca Antonio Predieri, la cui partitura non è purtroppo pervenuta, se si eccettua la poco significativa aria di sortita di *Griselda*, «Fa' di me ciò che ti piace», trädita in una scarsa versione per solo canto e basso continuo.<sup>3</sup>

Nella revisione del 1711 la scena del colloquio tra *Griselda* e *Ottone* nel secondo atto sembrerebbe interamente riscritta da Stanzani, ma il dato più sor-

Marco Bizzarini, via Sant'Emiliano 78, 25128 Brescia, Italia.

e-mail: marco.bizzarini@unipd.it

<sup>1</sup> *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Casciano l'anno MDCCI consacrata all'illustrissimo signore, il signor Antonio Ballarini, ministro dell'Altezza Serenissima di Modana*, Venezia, Niccolini, 1701 (esemplare consultato: I-Bc).

<sup>2</sup> *La virtù in trionfo o sia la Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Marsigli Rossi in Bologna sul fine dell'anno 1711. Consecrato a [...] Maria Dorothea Wilielmina Metternich marchesa Angelelli*, Bologna, Pissarri, 1711 (esemplare consultato: I-Bc).

<sup>3</sup> L'aria di Predieri è inclusa nel codice composito I-Bc MS.DD.47.

prendente è che alcuni dei versi aggiunti a penna dal poeta bolognese all'interno della scena – versi del tutto assenti nell'originale di Zeno – ritornano con poche varianti nella ben più tarda *Griselda* di Goldoni e Vivaldi:<sup>4</sup>

*La virtù in trionfo* (revisione Stanzani, prima stesura), Bologna 1711: II.8

GRISELDA

Su via, ferisci, impiaga,  
squarcia quel molle seno,  
e se a sbranarlo il ferro tuo non basta  
prendi quest'altro ancora,  
fida viva la madre, e il figlio mora.  
(*Getta lo stile e parte*)

*Griselda* (revisione Goldoni), Venezia 1735: II.5

GRISELDA

Su via, s'altro non vuoi  
che del mio figlio il sangue,  
trafiggi, impiaga, e se a ferir quel seno  
il tuo ferro non basta,  
prendine un altro ancora,  
fida la madre viva, e il figlio mora.  
(*Getta il dardo*)

L'evidente affinità tra i due passi è un dato che fa riflettere, soprattutto perché molti degli studi finora dedicati all'opera vivaldiana hanno spesso presupposto un'equazione semplificata secondo cui le numerose modifiche apportate da Goldoni (dietro probabili e insistenti esortazioni di Vivaldi) non sarebbero state altro che il risultato di una semplice sottrazione tra il testo revisionato nel 1735 e l'originaria versione zeniana del 1701. In realtà l'equazione deve tener conto di un'incognita  $x$ , rappresentata da un insieme d'innovazioni derivanti dalla stratificata tradizione testuale cui il libretto andò incontro fra il 1701 e il 1735. Ci occuperemo ora di questa incognita  $x$ , piuttosto ingombrante e tutt'altro che trascurabile, nella quale rientrano sia un lessico notevolmente ingentilito rispetto all'originale zeniano (puntualmente censurati alcuni termini del vocabolario erotico, come la parola «amplessi»), sia un aumento di tensione in vari momenti del dramma.

Anche se nella suddetta scena del secondo atto si riscontra una sostanziale identità fra i versi impiegati da Stanzani e da Goldoni, bisogna subito scartare la suggestiva ipotesi che l'opera bolognese del 1711 abbia direttamente influenzato quella vivaldiana del 1735. Si scopre infatti che molti dei versi aggiunti da

<sup>4</sup> *Griselda, drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione* [sic] l'anno 1735. Dedicato a sua eccellenza il Sig. D. Federigo Valignani marchese di Cepagatti, Venezia, Marino Rossetti, 1735 (esemplare consultato: I-Vnm).

Stanzani non erano affatto originali del poeta bolognese, bensì derivavano a loro volta da un'altra fonte, identificabile in un vecchio adattamento della *Griselda* di Zeno per la musica di Tomaso Albinoni, quello andato in scena a Firenze nel 1703. Il passo poc'anzi citato della revisione goldoniana è infatti identico, se si eccettua una piccola modifica nella didascalia, alla lezione del 1703:<sup>5</sup>

*Griselda*, Firenze 1703: II.8

GRISELDA

Su via, s'altro non vuoi  
che del mio figlio il sangue,  
trafiggi, impiaga, e se a ferir quel seno  
il tuo ferro non basta,  
prendine un altro ancora,  
fida la madre viva, e il figlio mora.  
(*Getta lo stile*)

Con la *Griselda* Albinoni ottenne uno dei maggiori successi operistici della sua carriera ed è un peccato che nessuna copia completa della partitura sia giunta fino a noi.<sup>6</sup> Grazie a una fortunata circostanza è comunque possibile identificare con certezza l'autore della revisione testuale per le scene fiorentine: si tratta del senese Girolamo Gigli, letterato e librettista di spicco nell'Italia del primo Settecento, autore fra l'altro dei versi della *Dirindina* posti in musica da Domenico Scarlatti. La prova definitiva della sua paternità è fornita da una lettera di Apostolo Zeno ad Antonfrancesco Marmi in Firenze (Venezia, 24 febbraio 1702 *more veneto* [=1703]):

Ho letta la *Griselda* e mi sono infinitamente piaciuti i ridicoli che con tanta saviezza il Sig. Gigli vi ha aggiunti. I cambiamenti che per entro vi si son fatti, sono di sì piccola conseguenza che non mi hanno dato fastidio, né me l'han fatta parer diversa da quella ch'io prima la pubblicai.<sup>7</sup>

Anche se il poeta senese viene oggi ricordato nelle storie letterarie soprattutto per la sua vena comica, indubbiamente egli ebbe una certa familiarità anche con gli stili più elevati, tanto che nella recezione della sua *Griselda* godranno di maggior fortuna non tanto le sezioni ridicole in stile di intermezzo, pur lodate dall'austero e severissimo Zeno, quanto i versi decisamente tragici – alquanto più tragici di quelli originali – inseriti nel cruciale dialogo del secondo atto fra

<sup>5</sup> *Griselda drama per musica rappresentato in Firenze nel carnevale del 1703*, Vincenzo Vangelisti, Firenze, 1703 (esemplare consultato: I-Bc).

<sup>6</sup> Come dimostrerò in uno studio di prossima pubblicazione, delle tre arie conservate alla Biblioteca del Conservatorio di Milano (*Ariette della Griselda del Signor Tomaso Albinoni*, I-Mc, Fondo Nosedà A. 8/19), solo «Fa' di me ciò che ti piace» è di genuina paternità albinoniana, mentre gli altri due componimenti sono da ascrivere a Domenico Sarro.

<sup>7</sup> APOSTOLO ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano* [...], Venezia, Sansoni, 1785, 6 voll., I, p. 143 (lettera n. 75). L'autografo di questa lettera è conservato in I-Fn, Magliab. cl. VIII, cod. 917.

Griselda e Ottone. In conclusione, parecchi versi della *Griselda* vivaldiana non sono né del Goldoni, né dello Zeno, ma di Girolamo Gigli: non sarebbe dunque fuori luogo se nelle riprese contemporanee dell'opera di Vivaldi si apponesse la dicitura «libretto di Apostolo Zeno con modifiche di Girolamo Gigli, sottoposto a revisione da Carlo Goldoni».

Rimane da chiarire in che modo la revisione Gigli, ormai vecchia più di trent'anni, sia finita sulle scrivanie di Vivaldi e Goldoni. L'ipotesi più verosimile è che Michele Grimani, proprietario dei teatri San Samuele e San Giovanni Grisostomo, abbia fornito ai due autori un esemplare della *Griselda* rappresentata al San Samuele nel 1720 con musiche di Giuseppe Orlandini: anche quest'ultimo libretto, infatti, segue da vicino la redazione Gigli piuttosto che quella originaria dello Zeno.<sup>8</sup> È quasi certo che Goldoni ebbe davanti agli occhi tale libretto poiché nella versione musicata da Orlandini il personaggio di Costanza si trasforma in Oronta, e se è vero che nell'opera di Vivaldi il personaggio mantiene il suo nome originale, il ruolo di Oronta ricompare nella tragicommedia in endecasillabi sciolti *Griselda* scritta dallo stesso Goldoni per l'attrice Cecilia Rutti e rappresentata al San Samuele l'autunno di quel medesimo 1735.<sup>9</sup> Anche la tragicommedia goldoniana appare fortemente influenzata dalla redazione Gigli, come documenta il seguente passo tratto dalla scena quarta del secondo atto:

GRISELDA

Su via, s'altro non vuoi che il di lui sangue,  
trafiggi, impiaga, e se a ferir quel seno  
il tuo ferro non basta, eccone un altro. (*Gli getta lo stile*)  
Chiedesti la sua morte o l'amor mio?  
Fida la madre viva, e mora il figlio.

Fu probabilmente Michele Grimani a decidere di rappresentare una nuova versione musicale di *Griselda* al teatro di San Samuele. Una lettera dell'epistolario edito di Apostolo Zeno (17 settembre 1729) offre un interessante esempio dei rapporti intercorsi tra l'affermato poeta e l'influente proprietario teatrale.<sup>10</sup> Dal documento si evince che Grimani in persona aveva stabilito di mettere in scena il *Mitridate* zeniano al San Giovanni Grisostomo per il carnevale 1730, ma il librettista, all'epoca sovraccarico d'impegni alla corte di Vienna, si trovò costretto a declinare l'invito di riaggiustare il dramma per il prestigioso teatro venezia-

<sup>8</sup> *Griselda, Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele nel mese di maggio dell'anno 1720. Dedicato a Giorgio Parker figlio unico di S.E. milord Parker gran cancelliere della Gran Bretagna*, Venezia, Marin Rossetti, 1720 (esemplari consultati: I-Bc, I-Vnm).

<sup>9</sup> Sulla tragicommedia (edizione moderna in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, voll. 14., IX, pp. 139-208, con annotazioni alle pp. 1312-1314), cfr. FRANCO FIDO, *Le tre Griselde: appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1982, pp. 345-363.

<sup>10</sup> APOSTOLO ZENO, *Lettere*, cit., IV, pp. 264-265 (lettera n. 748 a Michele Grimani a Venezia, da Vienna, 17 settembre 1729).

no e mandò in ogni caso al Grimani una serie di suggerimenti per procedere nel modo più opportuno. Fra l'altro, il poeta raccomandò ai rappezzatori di turno «discretezza e moderazione»; soprattutto chiese espressamente di pubblicare tra virgolette i versi omessi in partitura. Se per la revisione del *Mitridate* l'adattatore Domenico Lalli cercò di attenersi a tali istruzioni, certamente per la *Griselda* di Vivaldi e Goldoni gli appelli dello Zeno caddero nel vuoto.

Ignoriamo il modo in cui Grimani e Vivaldi vennero a contatto nel 1735, ma sappiamo che Anna Girò era già stata scritturata al San Samuele cinque anni prima.<sup>11</sup> Se Michele Grimani chiese al Prete rosso di impegnarsi in una nuova versione della *Griselda*, probabilmente non faticò a ottenerne l'assenso: infatti, secondo la ben nota testimonianza goldoniana della XIII *Prefazione* Pasquali, Vivaldi dichiarò che l'opera in questione era «bellissima» e che la parte della prima donna non poteva essere migliore.<sup>12</sup> Sicuramente il Prete rosso conosceva da tempo il dramma di Zeno: nell'opera *Tito Manlio* rappresentata al Teatro Arciduciale di Mantova nel carnevale del 1719, all'inizio del terzo atto, il personaggio di Manlio canta due endecasillabi in forma di arioso tratti con la massima fedeltà dall'originale *Griselda* zeniana (II.9). È molto significativo che questi versi non compaiano nelle precedenti *Griselde* di Albinoni e di Orlandini: ne consegue che Vivaldi deve avere attinto il distico di endecasillabi dall'*editio princeps* veneziana del 1701 con musica di Antonio Pollarolo, oppure da una delle successive revisioni rispettose dello stesso passo.<sup>13</sup>

È molto probabile che Goldoni, nel suo ingrato lavoro di «stroppiatore de' drammi», abbia tenuto sul suo tavolo almeno tre differenti versioni del libretto:

- 1) quella originale di Zeno, forse posseduta dallo stesso Vivaldi (VE01),
- 2) il libretto per Orlandini del 1720, probabilmente messo a disposizione dal Grimani (VE20),
- 3) infine il libretto più recente, riferito a una ripresa della *Griselda* di Albinoni al Teatro San Cassiano nel 1728 (VE28).<sup>14</sup>

Sicuramente ebbe davanti a sé anche un esemplare del *Demofonte* di Metastasio, da cui – come ha per primo osservato Reinhard Strohm – deriva il testo della sezione B dell'aria di *Griselda* «Ho il cor già lacerato» alla fine del primo atto.<sup>15</sup> La ragione storica di tale 'impasticciamento' va ricondotta al fatto che nel carnevale dello stesso 1735 una versione del *Demofonte* metastasiano, con musi-

<sup>11</sup> La cantante partecipò alla rappresentazione della *Dalisa*, su libretto di Minato rielaborato da Lalli, musica del giovane Hasse. Cfr. NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 124; MICHAEL TALBOT, *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 196-205.

<sup>12</sup> CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., I, p. 721.

<sup>13</sup> Per esempio, le riprese della *Griselda* rappresentate a Verona nel 1703, a Ferrara nel 1708 o a Milano nel 1712.

<sup>14</sup> *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano nel carnevale 1728. Dedicata all'illustrissimo [...] conte Ottaviano Vimercati, nobile di Crema*, Venezia, Andrea Rumieri, 1708 [recte: 1728] (esemplare consultato: I-Bc).

<sup>15</sup> REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 238.

che di Gaetano Maria Schiassi e adattamento testuale del solito Domenico Lalli, era andata in scena al Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo.

L'accomodamento del libretto della *Griselda* per la rappresentazione con le musiche di Vivaldi mostra dunque le tracce di una disinvolta contaminazione, proprio com'era avvenuto nel caso prima discusso di Stanzani, che aveva impasticciato il libretto di Zeno sia con la versione Gigli del 1703, sia naturalmente con modifiche di propria invenzione.

Il processo di contaminazione è visibile anche nella scelta del nome dei personaggi e dei luoghi in cui si finge l'azione. Goldoni ripristina i nomi di Roberto e Costanza presenti in Zeno (VE01) e in Gigli (FI03), ma trasformati in Oronta e Tigrane nei libretti veneziani del 1720 e 1728 con musiche rispettivamente di Orlandini e di Albinoni. D'altra parte, l'avvocato veneziano accoglie da queste ultime fonti, proprio come farà anche per la tragicommedia, lo spostamento di luogo dalla Sicilia alla Tessaglia. Lo schema seguente, in cui sono evidenziati in neretto i nomi scelti per l'opera vivaldiana, riassume tale intrico onomastico:

<b>Costanza</b> (VE01, FI03, <b>VE35</b> )	Oronta (VE20, VE28, tragicommedia)
<b>Roberto</b> (VE01, FI03, <b>VE35</b> , tragicommedia)	Tigrane (VE20, VE28)
Sicilia (VE01, FI03)	<b>Tessaglia</b> (VE20, VE28, <b>VE35</b> , tragic.) <sup>16</sup>

Già si è detto che il dramma VE20, essendo stato rappresentato proprio al San Samuele, doveva essere un punto di riferimento quasi obbligato per la nuova produzione. Ma che Goldoni e Vivaldi abbiano tenuto conto pure del libretto VE28 (per la musica di Albinoni) è dimostrato dal fatto che scene intere, tra cui quella iniziale, sono perfettamente identiche, cosa che non avviene confrontando il testo con gli altri modelli VE01 e VE20.

Si può dunque affermare che i due libretti VE20 e VE28, ciascuno in modo diverso, esercitarono un influsso determinante sulla *Griselda* vivaldiana, pur senza sostituirsi del tutto alla fonte originale VE01 (o a qualche suo derivato), da cui dipende fra l'altro il mantenimento dei nomi di Costanza e Roberto.

Tenendo come base il testo VE28 intonato da Albinoni si ha un'immediata percezione degli interventi operati da Goldoni e Vivaldi. Un confronto sinottico dell'articolazione scenica renderà evidenti i punti in cui si concentrano le prin-

<sup>16</sup> A rigore bisognerebbe estendere l'esame anche alla prima rappresentazione della *Griselda* di Orlandini, avvenuta sotto il titolo alternativo de *La virtù nel cimento* al teatro di Mantova nel 1717. Purtroppo non mi è stato possibile consultare il relativo libretto. Reinhard Strohm mi ha comunque segnalato che in questa versione compaiono già – e probabilmente si tratta della prima volta – i nomi di Oronta e Tigrane, oltre all'ambientazione in Tessaglia. D'altra parte è difficile pensare che il libretto mantovano potesse essere facilmente reperibile nella Venezia del 1735; sicuramente erano più alla portata i libretti veneziani del 1720 e del 1728. Riguardo alla *Griselda* di Orlandini, sono convinto che abbia fatto il suo debutto a Mantova; la precedente rappresentazione di Brescia nel 1716 (*Griselda, drama per musica da rappresentarsi in Brescia nel Teatro dell'illustrissima Accademia il carnevale 1716* [...], Giovanni Maria Rizzardi, Brescia, 1716), che vari studi e voci di dizionario riferiscono a Orlandini, dovette essere in realtà un pasticcio basato in larga misura su arie di Albinoni, come dimostra un attento esame del libretto.

cipali modifiche strutturali e drammaturgiche; si tenga presente che nell'opera di Albinoni, oltre alle già note trasformazioni di Costanza in Oronta e di Roberto in Tigrane, il personaggio di Aroldo corrisponde al soppresso «servo faceto» Elpino:

VE28 (Albinoni)	VE35 (Vivaldi)
I.1	I.1
I.2 Aria di Griselda	I.2 Omette l'aria di Griselda
I.3 Aria di Gualtiero	I.3 Nuova aria di Gualtiero
I.4+I.5 Aria di Griselda	I.4 Nuova aria di Griselda
I.6 Aria di Ottone	I.5 Nuova aria di Ottone
I.7	I.6
I.8 Duetto Gualtiero e Oronta	I.7 Nuova aria di Costanza
I.9+I.10 Aria Corrado + aria Tigrane	I.8 Omette l'aria di Corrado; nuova aria di Roberto
I.11 Aria di Aroldo	I.9 Omette l'aria di Aroldo
I.12	- Scena cassata in partitura
I.13 Aria di Griselda	I.10 Omette l'aria di Griselda
I.14 Aria di Ottone	I.11 Nuova scena con aria di Corrado
	I.12 Nuova scena con aria di Griselda
II.1 Aria di Corrado	II.1 Nuova aria di Corrado
II.2 Aria di Oronta	II.2 Nuova aria di Costanza
II.3 Aria di Tigrane	II.3 Nuova aria di Roberto
II.4	II.4 Scena abbreviata (battute cassate in partitura)
II.5	- Scena omessa
II.6	II.5 Aggiunge versi in coda al recitativo con nuova aria di Griselda (alcune battute sono cassate in partitura)
-	II.6 Nuova scena (Corrado e Ottone)
II.7 Aria di Ottone	II.7 Nuova scena con aria di Ottone
II.8 Aria di Griselda	- Scena cassata in partitura
-	II.8 Nuova scena (Costanza, Roberto, Griselda) con aria di Roberto
II.9	II.9 (Alcune battute sono cassate in partitura)
II.10	II.10
II.11 Aria di Gualtiero	II.11 Aria variata di Gualtiero
II.12	II.12
II.13	II.13
II.14 Aria di Oronta	II.14 Terzetto Gualtiero, Griselda, Costanza
-	II.15 Aria di Griselda
III.4	III.1
III.5	III.2
III.6 Aria di Griselda	III.3 Nuova aria di Griselda

III.7+8	Arie di Tigrane e Oronta	III.4	Nuova aria di Roberto
-		III.5	Nuova scena (Costanza) con aria
III.1+2	Aria di Ottone	III.6	Nuova aria di Ottone
III.3	Aria di Gualtiero	III.7	Nuova scena (Gualtiero) con aria
III.9	Aria di Aroldo	-	Omette la scena di Aroldo
III.10	Coro finale	III.8+9	Coro finale

Senza dubbio le differenze riscontrabili tra VE35 e VE28 sono assai minori rispetto a quelle tra VE35 e VE01: ciò significa che gli interventi innovativi genuinamente attribuibili a Goldoni sono in realtà meno numerosi di quanto i precedenti studi di John Walter Hill, Eric Cross e Franco Fido avevano evidenziato.<sup>17</sup> A prescindere dai frequenti ritocchi e dagli spostamenti del testo, sono relativamente scarse le scene interamente riscritte e tutte queste scene non comportano alcun cambiamento di *fabula* rispetto a VE28; esse risultano invece funzionali agli autoimprestiti musicali tanto cari al Prete rosso, così come all'eliminazione del servo Elpino / Aroldo, ormai ritenuto un inutile comprimario, o alla soppressione di alcune arie.

Tra la *Griselda* di Albinoni del 1728 e quella di Vivaldi non esistono grandi differenze neppure nella gerarchia dei personaggi; nel terzo atto, per esempio, nonostante gli spostamenti e la riscrittura di varie scene, la corrispondenza del numero delle arie è quasi perfetta:

VE28	(Albinoni)	VE35	(Vivaldi)
	Primo atto		Primo atto
Griselda	3	Griselda	2
Oronta	1 duetto	Costanza	1
Gualtiero	1 + 1 duetto	Gualtiero	1
Ottone	2	Ottone	1
Tigrane	1	Roberto	1
Corrado	1	Corrado	1
Aroldo	1	-	
	Secondo atto		Secondo atto
Griselda	2	Griselda	1 + 1 terzetto
Oronta	2	Costanza	1 + 1 terzetto
Gualtiero	1	Gualtiero	1 + 1 terzetto
Ottone	1	Ottone	1
Tigrane	1	Roberto	2
Corrado	1	Corrado	1
Aroldo	1	-	
	Terzo atto		Terzo atto
Griselda	1	Griselda	1

<sup>17</sup> JOHN WALTER HILL, *Vivaldi's Griselda*, «Journal of the American Musicological Society», 31, 1978, pp. 53-82; ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; FRANCO FIDO, *Le tre Griselde*, cit.

I SEGRETI DI *GRISELDA*

Oronta	1	Costanza	1
Gualtiero	1	Gualtiero	1
Ottone	1	Ottone	1
Tigrane	1	Roberto	1
Corrado	-	Corrado	-
Aroldo	1	-	-
Coro	1	Coro	1

Interessante il caso della scena ottava nel secondo atto: qui Vivaldi in un primo tempo mette in musica la scena di Griselda dormiente nella capanna, recuperando il bellissimo arioso «Sonno, se pur sei sonno» dal *Tito Manlio*, ma poi ci ripensa, decide di cassare la pagina e di sostituirla con una nuova scena conclusa da un'aria di Roberto abborracciata alla meno peggio da Goldoni. Per quale motivo? Forse – è un'ipotesi – Anna Girò non desiderava esprimersi con una vocalità così larga e patetica e chiese al compositore la sostituzione del brano. Una cosa, comunque, è certa: vecchia e nuova scena non possono coesistere. Se la recente incisione discografica diretta da Jean-Christophe Spinosi ha ripristinato l'arioso di Vivaldi, inserendolo, come nella partitura autografa, dopo la nuova scena, lo ha fatto per apprezzabili finalità storico-documentarie, ma dal punto di vista teatrale aveva indubbiamente ragione Vivaldi: la cancellatura della scena, una volta accettato l'inserito goldoniano, è l'unica soluzione corretta. Anche in questo punto, comunque, non ci si allontana dall'articolazione scenica del modello VE28.

Il confronto col libretto di Albinoni può essere illuminante anche per identificare l'aria della protagonista che Goldoni improvvisò in presenza di Vivaldi secondo il celebre aneddoto narrato nei *Mémoires*. John Walter Hill, nel suo brillante studio del 1978, aveva supposto che l'aria scritta su due piedi da Goldoni dovesse corrispondere a un rifacimento della zeniana «Se'l mio dolor ti offende» (III.3), che però sarebbe stata eliminata nel libretto del 1735.<sup>18</sup> Ma nella corrispondente scena III.2 di VE28 non appare nessun'aria di Griselda. Se Vivaldi e Goldoni tennero presente il testo di VE28, diventa poco probabile l'aggiunta di un'aria in quel punto. Esce invece rafforzata l'ipotesi proposta indipendentemente da Eric Cross e Olivier Rouvière,<sup>19</sup> secondo cui l'unica aria di Griselda nell'opera vivaldiana posta dopo un dialogo fra marito e moglie è «Son infelice tanto» al termine della scena III.3. L'interpretazione musicale offerta da Vivaldi, accentuando il senso di ribellione della protagonista in luogo della sua tradizionale sottomissione, ben si adatta alla descrizione riportata da Goldoni: «un pezzo d'espressione, d'agitazione, un'aria che esprima la passione in diversi modi, con parole tronche [nella versione francese, «entre coupés»], con sospiri lanciati, con azione, con movimento». Anche il libretto VE28 conferma

<sup>18</sup> JOHAN WALTER HILL, *Vivaldi's Griselda*, cit., p. 63.

<sup>19</sup> ERIC CROSS, *The Late Operas*, cit., p. 219; OLIVIER ROUVIÈRE, *De Zeno à Goldoni: trois versions de Griselda*, «Informazioni e studi vivaldiani», 19, 1998, pp. 75-99: 77.

che proprio in quel punto della scena – la corrispondente III.6 – era prevista un'aria di Griselda.

La comparazione con VE28 consente inoltre di ricostruire con maggiori dettagli anche la collaborazione fra compositore e poeta. Annota Goldoni nella XIII *Prefazione* Pasquali: «Premeva estremamente al Vivaldi un poeta per accomodare e impasticciare il dramma a suo gusto, per mettervi bene o male le arie che aveva altre volte cantate la sua scolaria [Anna Girò]». È un'affermazione veritiera: il primo compito del librettista fu infatti quello di sostituire quasi tutti i pezzi chiusi di VE28 parafrasando vecchie arie, in parte già utilizzate dal musicista, oppure componendone di nuove. Questo, in ogni caso, valeva non solo per le arie della prima donna ma anche per tutti gli altri personaggi.

La ricollocazione di vecchie arie in un corpo drammatico estraneo diede filo da torcere al povero Goldoni, imponendogli artificiosi prolungamenti dei recitativi che precedevano. Un conto era sostituire un pezzo chiuso con un'aria di paragone dal carattere generico, buona a tutti gli usi, altra cosa inserire a forza vecchi versi dalla fisionomia più precisa e meno flessibile. Particolarmente complesso fu l'inserimento forzoso al termine della scena II.5 dell'aria di Griselda «No, non tanta crudeltà» precedentemente composta per l'*Adelaide* del 1735 al Teatro dei Filarmonici di Verona con protagonista Anna Girò. Vivaldi, con l'istinto e l'esperienza del musicista di teatro, ebbe sicuramente ragione nel collocare proprio in quel punto, dopo un interminabile recitativo, una melodia così incisiva ed efficace. Né il dramma di Zeno, né le successive revisioni della 'tradizione Gigli' prevedevano un'aria per quella scena; solo Alessandro Scarlatti, prima di Vivaldi, aveva sentito l'analoga esigenza di un inserimento lirico in quel preciso momento.<sup>20</sup> Dopo le drammatiche parole di Griselda «Fida la madre viva e il figlio mora», con cui terminava il dialogo fra la protagonista e Ottone in VE20 e VE28, Goldoni scrisse un recitativo di ricordo. Sul modello dell'*Adelaide*, per l'efficacia teatrale di quest'aria d'azione bisognava introdurre in scena accanto a Ottone un secondo personaggio malvagio: Corrado, sostituto naturale del soppresso servo Elpino. L'allungamento di II.5, d'altra parte, indusse Vivaldi a cancellare una porzione di recitativo che in un primo tempo Goldoni aveva mantenuto rispettando il testo di VE28; l'esito di questo ripensamento è attestato da alcune battute cassate in partitura. La musica dell'*Adelaide* è andata perduta, ma c'è da scommettere che Vivaldi vi attinse a piene mani per la composizione della nuova opera al San Samuele: lo conferma il documentato riuso della celebre aria «Agitata da due venti», in *Griselda* assegnata al personaggio di Costanza, un caso già discusso da Reinhard Strohm.<sup>21</sup>

Un'ultima riflessione merita la particolare vocalità richiesta da Vivaldi per Anna Girò. Si è ripetutamente detto che la Griselda del Prete rosso non appare remissiva come la leggendaria eroina immortalata da Boccaccio, ma si può approfondire ulteriormente questa osservazione. Mai come nell'opera di Vivaldi

<sup>20</sup> È interessante notare che il librettista di Alessandro Scarlatti, nella sua revisione del testo zeniano, non subì alcun influsso della versione Gigli.

<sup>21</sup> REINHARD STROHM, *L'opera italiana*, cit., p. 232.

un'interpretazione musicale di Griselda si è allontanata dal possibile modello dell'oratorio, cui la virtuosissima Griselda, possibile allegoria del biblico Giobbe o perfino del *Christus patiens*, com'è stato osservato, avrebbe potuto aspirare. Al contrario, le arie vivaldiane di Griselda sono tutte molto vicine al linguaggio musicale degli intermezzi comici: con il Prete rosso, insomma, la 'santa Griselda' si trasforma in una sorta di serva padrona. Forse lo spirito caustico e ribelle di Girolamo Gigli, che aveva inserito parti buffe nel dramma serio di Zeno quasi sempre eliminate nella futura ricezione dell'opera, ha trovato la sua incontrastabile nemesi storica, per circostanze del tutto fortuite e casuali, nello stile musicale così brillante di Antonio Vivaldi.

