

Pier Giuseppe Gillio

TRA CONSERVAZIONE E INNOVAZIONE: ASPETTI
DI VERSIFICAZIONE NEI LIBRETTI DI APOSTOLO ZENO

A diversità di quanto richiamato dal titolo del convegno, il mio contributo è legato ad aspetti tecnici di scrittura. A significanti piuttosto che a significati. Del resto la versificazione è elemento che condiziona in modo cogente la partitura, per cui credo debba esserle sempre più riservata quell'attenzione di cui il passato è stato alquanto parsimonioso, probabilmente a causa di un retaggio culturale mai del tutto smarcatosi dall'estetica crociana, che inibiva o sviliva la considerazione di tecniche e momenti costruttivi autonomi dall'individualità della creazione artistica. Ma vorrei anche premettere che nonostante i limiti richiamati avremo l'opportunità di considerare alcuni aspetti tecnici della scrittura di Zeno che non sembrano affatto neutrali sotto il profilo musicale e drammatico.

La ricerca ha per oggetto le forme dell'aria e pertanto esclude i numeri *d'ensemble* e i recitativi. I risultati dell'indagine esposti in appendice conseguono allo spoglio dei 33 libretti contenuti nei primi sette tomi della raccolta pubblicata dall'editore Pasquali nel 1744; con esclusione dei drammi composti da Zeno in sodalizio con Pietro Pariati.¹ I testi delle arie di

¹ *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno già Poeta e Istorico di Carlo VI Imperadore e ora della S.R. Maestà di Maria Teresa Regina d'Ungheria e di Boemia ec. ec.*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1744, 10 tomi. Sono omessi dallo spoglio i libretti del tomo VIII, di soggetto sacro, e quelli dei tomi IX-X, frutto di collaborazione con Pariati. Omessi anche *Engelberta* (tomo IV) e *Svanvita* (tomo VII); infatti nel primo caso la collaborazione di Pariati è asseverata dal libretto milanese del 1708 e nel secondo è sostenuta da GIROLAMO TIRABOSCHI,

cui è descritta la struttura metrica sono 1047.²

Se si considera che tra il primo e l'ultimo libretto di Zeno (*Gli inganni felici* del 1695 ed *Enone* del 1729) trascorrono trentacinque anni, non sorprenderà di riscontrare trasformazioni rilevanti. Tuttavia occorrerà distinguere tra il processo evolutivo riguardante l'incremento di dimensioni e la morfologia delle arie – che conosce esiti prossimi a quelli della normalizzazione metastasiana – e la disposizione regressiva alla conservazione di tipi versali o eterometrie del tutto abbandonati da Metastasio. Le due diverse tendenze sono considerate nei paragrafi separati che seguono.

Biblioteca modenese, Modena, 1783, Tomo IV, p. 48. Esclusa infine *Psiche* (tomo VII) per essere *Serenata* e non dramma teatrale suddiviso in atti. Ricordo che dati globali relativi alle misure versali di 506 arie, suddivise nelle famiglie iso- ed etero-metriche e appartenenti a quindici libretti, sono già stati offerti dal fondamentale studio metastasiano di ELISA BENZI, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pp. 253-254; lo studio dell'italianista considera anche livelli fonici, retorici, sintattici che esulano dalla presente indagine.

² Il computo è fatalmente soggetto a scelte discrezionali. Come nel caso di luoghi in cui cantano l'uno dopo l'altro due personaggi senza la separazione di un recitativo. Ho escluso di considerarli "a due" perché non c'è intreccio, ma giustapposizione di interventi, così li ho censiti come si trattasse di due diverse arie. Ma poiché entrambe presentano sul libretto il medesimo schema di struttura e, in casi accertati, la seconda costituisce musicalmente nulla più di una ripresa – semplice o variata – della prima, la scelta di descriverne una sola sarebbe forse stata parimenti legittima. I casi cui mi riferivo sono offerti dalla superstite partitura degli *Inganni felici* di C.F. Pollarolo (accessibile nella ristampa anastatica Garland, 1977, vol. 16 di *Italian Opera 1640-1770*). Qui, alla scena I.17, le due arie, di forma da capo, differiscono solo sul piano tonale (Re minore la prima, Sol minore la seconda) e in III.15 non presentano diversità alcuna. Caso analogo è offerto dalla scena II.9 del *Tito Manlio* (1696) di Pollarolo, su libretto di Matteo Noris; le due arie, contigue nel libretto e con identica veste musicale nella partitura, compaiono ricopiate in due differenti luoghi della *Scelta d'ariettine dell'Opera intitolata il Tito Manlio* (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Rari 6.5.11, cc. 42 e 48). La qual cosa mi sembra comprovare che fossero considerate numeri distinti.

1. DIMENSIONI E ASSETTO STROFICO DELLE ARIE

Le trasformazioni qui considerate riflettono e assecondano l'evoluzione musicale dell'aria. Un'evoluzione rappresentata dal superamento di ariette con intercalare a beneficio crescente della nuova forma d'aria «da capo», di struttura più regolare e di dimensioni più ampie, in particolare della prima strofa.

Dai dati analitici sulle strutture delle arie offerti dall'appendice sono tratti i dati sintetici compendati nella Tavola 1. La loro assegnazione a due periodi di produzione consente di cogliere immediatamente dimensioni e caratteri delle principali trasformazioni intervenute.³

La considerazione di archi temporali meno estesi – che i dati analitici prodotti in appendice tuttavia consentono – può evidenziare più efficacemente la forbice delle diversità. Per esempio: nei cinque libretti ancora appartenenti al secolo XVII la percentuale delle arie di dimensioni ridotte (prime cinque categorie della Tavola 1) è del 64,9% contro il 52,8% del macro-periodo 1695/1717. Al capo opposto, ovvero nell'ultimissimo periodo di produzione, il modello IV+IV – che sarà poi il favorito da Metastasio – esubera sensibilmente dalla percentuale del 26,5% del macro-periodo 1718/1729, pervenendo negli ultimi tre libretti al 34,9% (*Mitridate*, 1728; *Caio Fabrizio* ed *Enone*, 1729). E in *Imeneo* (1727) raggiunge il 48% mentre nel *Siroe* di Metastasio, dell'anno precedente, si arresta al 33,3%.

TAVOLA 1 - Morfologia strofica delle arie.

SCHEMI STROFICI	LIBRETTI 1695/1717 (nn. 1-17)	LIBRETTI 1718/1729 (nn. 18-33)
II ; III ; IV ⁴	25 (4,28%)	10 (2,15%)
II + II	78 (13,37%)	15 (3,23%)
II + III	138 (23,67%)	28 (6,03%)

³ Il primo periodo è fondamentalmente quello veneziano; il secondo corrisponde al tempo della collaborazione di Zeno con Antonio Caldara, a Vienna.

⁴ Qualche nota sulle arie monostrofiche. Grazie a interpunzione e rientri

II + IV	50	(8,57%)	11	(2,37%)
III + II	17	(2,91%)	4	(0,86%)
III + III	118	(20,24%)	79	(17,02%)
III + IV / + V / + VI	61	(10,46%)	66	(14,22%)
IV + II / + III	16	(2,74%)	19	(4,09%)
IV + IV	47	(8,06%)	123	(26,50%)
> IV + IV	3	(0,51%)	18	(3,87%)
=> IV + > IV	11	(1,88%)	67	(14,43%)
Tot.	564		440	
Altri modelli	19	(3,25%)	24	(5,17%)
Tot. complessivo	583		464	

Si tratta dunque di dati utili a definire misura e tempi di adesione da parte di Zeno al ben noto fenomeno di dilatazione dei testi delle arie. Tendenza su cui ho peraltro avuto già modo di soffermarmi nel contributo al convegno su Stampiglia (sorta di prima puntata del presente articolo), cui faccio rinvio.⁵

I dati in appendice rendono anche conto della tendenza alla simmetria dei testi. Doppi tetrastici, doppi pentastici, doppi

tipografici, l'edizione Pasquali, ben sorvegliata da Zeno, consente di distinguere agevolmente i testi di forma AB AB da quelli di schema ABAB – anche quando sintassi e senso non vi soccorrono – e ciò a diversità di alcune edizioni di singoli libretti. Forse non sarà del tutto inutile rammentare che la distinzione tra arie mono e bistrofiche non riguarda la partitura, dove le ariette hanno d'ordinario forma musicale bipartita; ovvero tripartita se si considera il quasi immancabile «da capo». E ciò persino con testi che sembrerebbero di più problematica partizione, come quelli di schema ABBA o ABA, mentre in questi casi anche la citata partitura degli *Inganni felici* evidenzia soluzioni con una prima parte costituita da un unico verso. Sempre a proposito di testi monostrofici si aggiungerà che le minime dimensioni di alcuni potrebbero non giustificare la loro iscrizione tra numeri chiusi come quelli delle arie; tuttavia, senza collazione con le partiture, la loro esclusione dallo spoglio assumerebbe carattere perigliosamente discrezionale.

⁵ PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il revisore revisionato. Qualche osservazione sulle strutture metriche del libretto di Stampiglia e sul loro superamento*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, pp. 389-407.

esastici costituiscono infatti il 32,7% delle arie del secondo periodo. Le arie asimmetriche del primo periodo, con prima strofa di due o tre versi e seconda di dimensioni maggiori, sembrerebbero retaggio del genere d'aria «con intercalare»; la cui prima parte – come ancora nel 1714 ricordava Pier Jacopo Martello – non doveva eccedere i tre versi.⁶ Regola ribadita teoricamente, ma di fatto già scaduta alla fine del Seicento: sebbene non ancora nel libretto, ma nella partitura, dove il compositore iterava più volte versi e frazioni di versi, al fine di procurare maggior consistenza alla prima sezione.⁷

I dati statistici rendono conto in misura parziale del ventaglio dei modelli strofici adottati dal primo Zeno. Una sostanza morfologica che per essere definita richiede la considerazione delle molteplici forme assunte dai modelli generali, con esiti di varietà che sembrerebbero persino cifra del linguaggio di Zeno. Provo a chiarire il concetto prendendo come esempio il modello distico + tristico che nel primo libretto di Zeno, *Gli inganni felici*, conosce dieci occorrenze. Si tratta di texture di medesima e assai ordinaria configurazione strofica, ma di fatto molto diverse tra loro non per schemi rimici (in otto casi i testi sono conformi al modello AB CCB) ma per assetti metrici.⁸

⁶ PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, Roma, Francesco Gonzaga, 1715, p. 183. In realtà, come noto, da tempo il limite non era più invalicabile. Ancora più in ritardo sui tempi il Quadrio che un trentennio più avanti si limiterà a riprendere le definizioni di Martello; cfr. FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, libro II, Milano, Francesco Agnelli, 1744, p. 444. Scordando peraltro che egli stesso, due anni prima, aveva riconosciuto libertà di dimensioni alla prima parte dell'aria: «La quantità stessa dei versi, ond'è formata la prima parte d'un Arietta, ella è arbitraria e può esser di due, di tre, di quattro e anche di più versi, secondo la loro lunghezza e la lor brevità. La seconda parte può essere e conforme alla prima o da essa difforme»; *ivi*, vol. II, libro II, 1742, p. 335.

⁷ Cfr. anche PAOLO FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 46-47.

⁸ Nella tavola che segue il numero anteposto alle lettere indica il metro (8/4 per esempio indica versi ottonari e quadrisillabi); la lettera minuscola contrassegna i metri più brevi, le lettere in corsivo i versi tronchi, la sottoli-

TAVOLA 2 - Strutture metriche di tipo distico-tristico
nei *Rivali generosi*.

1. I.6	8 AB CCB
2. I.7	6 AB CDB
3. I.10	6 AB CCB
4. I.11	7 <u>AB</u> 8 CCB
5. I.14	8 AB CCB
6. II.9	8/4 AB CcB
7. II.15	8/4 AB AcB
8. III.1	8 AB CAB
9. III.1	7 AB CCB
10. III.18	7AB 5+5CC 9B

La prima, la quinta e l'ottava aria sono in ottonari, ma una ha uscite tronche di fine strofa, le altre uscite piane; la seconda e la terza sono in senari, ma l'uscita di fine strofa è tronca in un caso e nell'altro no; la sesta e la settima utilizzano le commistioni ronsardiane di ottonari e quadrisillabi; la quarta assegna misure settenarie alla prima strofa e ottonarie alla seconda; la nona è in settenari di forma piana e sdrucchiola; la decima è caratterizzata da eterometria vistosa, con settenari, quinari doppi, novenario.

Si è rilevato come la produzione di Zeno risulti allineata alla forte tendenza, in atto nei primi decenni del secolo, all'aumento di dimensioni dell'aria. Ma Zeno è anche in costante ricerca della varietà, così non mancano alcuni casi – le classiche eccezioni che confermano la regola – di arie che eccedono le dimensioni consuete alla produzione di Metastasio.⁹ Benché dimensioni eccezionali interessino soltanto un'aria della *Sirita* (1719) che ha

neatura gli sdrucchioli.

⁹ Negli ultimi libretti di Zeno ne figurano alcune di 11 o 12 versi e nel *Venceslao* (1703) un'aria è svolta in 16 quinari (III.3).

forma e carattere di un più antico *lamento*:

Languì finora il cor
Certo di non goder.
Forte nel suo dolor
Non ebbe altro piacer,
Che di penar
Senza sperar.

Il labbro non osò
Dirvi del sen trafitto,
Pupille vaghe,
Le piaghe,
E sospirò.

Ma debole sospiro
D'immenso aspro martiro
Fede non fa.
Né mai svegliar pietà
In te sperai, crudel,
Ch'io già sapea fedel
Penare amante di altra beltà.

Così
Languendo
Piangendo,
Tacendo
Vissi in amor:
Se dirsi vita
Può di chi muor
Sempre al dolor.
Or solo a me traluce
Di speme il bel seren,
Se ben di fosca luce
Forse è balen.

Ma per chi ognor languì,
Sempre ascoso a' rai del dì,
Lume torbido, e lontano
Bello anche appar.

Per me sperar
Dolce or sarà:
Che almeno
Nel mio seno
Di qualche bene
Amor godrà.
Sì: spera, o cor.
Sì: godi, o amor.

Sirita, III.3

2. PARTICOLARITÀ DELLE MISURE METRICHE VERSALI

Detto delle macrostrutture dell'aria, possiamo volgere l'attenzione alle misure versali. Nell'articolo precedentemente citato rilevavo come le scelte di Stampiglia preconizzassero ampiamente la normativa metrica metastasiana che in ambito metrico ripudierà dalle arie:

- gli assetti eterometrici;
- le misure di trisillabi e quadrisillabi, essenzialmente associate alle testure eterometriche;
- il settenario anapestico, a beneficio delle due forme giambiche esclusive;
- forme anomale dell'ottonario, come quella con seconda o quarta sede tonica;
- il novenario, avvertito come un asimmetrico verso composto;
- l'endecasillabo, la cui varietà di schemi ritmici confligge con la regolarità del ritmo musicale.

Scelte che di fatto si traducono nell'adozione dei ritmi semplici fondamentali: giambico (settenario), trocaico (ottonario), dattilico (senario), anapestico (decasillabo). Ma con Zeno le cose vanno diversamente, a cominciare dalle opzioni eterometriche che coinvolgono una parte rilevante della sua produzione. Considerando questo aspetto, il pensiero corre al lapidario giudizio di Saverio Mattei:

Lo stesso Zeno però, che diede forma regolare ai drammi per musica, nelle arie fu duro e fu irregolare, accoppiando spesso versi di testura differente, di metri disuguali e di accenti così diversamente collocati che la musica non poteva adattarvi un motivo fluido e continuato.¹⁰

Dopo aver citato come esempio di disomogeneità ritmica un'aria dell'*Ambleto* e una del *Costantino*, Mattei aggiunge, associando nella riprovazione l'opera di altri autori premetastasiani:

Qualche ingegno sublime e raro risplendeva ancor fra le tenebre, ma era un urto felice per caso, più che per sistema, e mancando il fondamento della poesia regolare, la musica si sosteneva per forza di arte di contrappunto e di armonia ricercata, più che per invenzione di aggradevoli motivi e per estro di vivace melodia.¹¹

Sempre nell'articolo sopraccitato ricordavo come le arie eterometriche conoscano una qualche diffusione negli ultimi decenni del Seicento, con soluzioni talora molto eccentriche, come nei libretti di Girolamo Frigimelica Roberti, oppure semplicemente atte a marcare uno scarto di registro con l'intercalare, come in quelli di Matteo Noris e Nicolò Minato.

Tuttavia, in Zeno e autori coevi, le eterometrie sono spesso apparenti, come in questa seconda strofa d'aria che – senz'oltraggio a senso e a sintassi – può essere riportata a una configurazione più regolare di tre ottonari con rimalmezzo:

¹⁰ *Memorie per servire alla vita del Metastasio raccolte da Saverio Mattei*, In Colle, nella stamperia di Angiolo M. Martini, e Comp., 1785, pp. 63-64.

¹¹ *Ibid.*

TESTO DEL LIBRETTO

Con piacer della speranza
 La baldanza
 De' tormenti,
 Va perdendo
 Il fiero
 Orgoglio.

EQUIVALENZA ISOMETRICA

Con piacer della speranza
 La baldanza de' tormenti,
 Va perdendo il fiero orgoglio.

Narciso, II.4

E così quest'altra strofa, riconducibile a due settenari e un quinario:

TESTO DEL LIBRETTO

Tu nel suo male
 Intanto,
 Col pianto
 Di un rivale
 Il tuo consola.

EQUIVALENZA ISOMETRICA

Tu nel suo male intanto,
 Col pianto d'un rivale
 Il tuo consola.

Eumene, I.15

Le eterometrie apparenti sembrano talora concepite più per appagare l'occhio di chi legge che l'orecchio di chi ascolta, dal momento che sulla partitura fratture e *découpages* quasi mai disvelano funzioni strutturanti. Per tale ragione, gli schemi metrici prodotti in appendice descrivono versi "ricomposti" mentre le presenze di rime interne sono dichiarate da un asterisco.¹²

¹² Criteri identici hanno guidato lo spoglio dei versi di Metastasio condotto da Elisa Benzi: «Nei drammi esaminati si è scelto dunque di ricomporre due o più versi minori in un verso più esteso qualora quest'ultimo già figurasse nella tessitura dell'aria e l'intervento riducesse lo spettro dei metri di volta in volta impiegati»; E. BENZI, *Le forme dell'aria* cit., p. 29.

Eterometrie reali

Ben diverso il caso di altri testi, la cui fisionomia eterometrica è tutt'altro che apparente. Come nelle tre arie seguenti.

Di oscure foreste,	senario
Di sorde tempeste	senario
La fierezza tenterò.	ottonario
E vedrò	quadrisillabo
Di un amico sì crudele,	ottonario
Di una sposa sì infedele,	ottonario
Per me oggetto meno acerbo	ottonario
Farsi l'orride belve e il mar superbo.	endecasillabo

Inganni felici, III.3

I vostri fulmini a chi serbate,	quinario doppio
Se tutti in seno non li vibrare	quinario doppio
Del traditor	quinario tronco
Su, dall'Etra incenerite...	ottonario
Ah, no; fermate.	quinario
Più tosto cadano	quinario sdrucchiolo
Queste vendette sul mio dolor.	quinario doppio
spergiura sarò.	senario tronco
Troppo cara mi è la sua vita	decasillabo
E in onta ancora del mio furor,	quinario doppio
L'amo, benché infedel, benché tradita.	endecasillabo

Inganni felici, II.12

Fieri spirti di Rege oltraggiato,	decasillabo
Dolci affetti di padre amoroso,	=
Deh lasciatemi in riposo.	ottonario
Sì tacete... o Dio! Pavento	=
Nella vita de' figli il giuramento.	endecasillabo

Faramondo, III.11

Simili sbalzi di andamento ritmico sono certamente incompatibili, per dirla col Mattei, con motivi melodici “fluidi e continuati”. Per contro mi sembra possano influire sensibilmente sull'espressività che ne esce frastagliata dalla stretta alternanza di indugi, celerità, sussulti.

La famiglia più comune di arie eterometriche è quella “madrigalesca” ovvero con versi che hanno forti relazioni di parentela – sono gli emistichi dell'endecasillabo, talora associati alla misura intera – e che pertanto non generano divaricazioni ritmiche marcate.¹³

Come in quest'aria dell'*Eumene*, dove fa comparsa anche la misura intera:

Cuor che ben ama,	quinario
Non sperì libertà.	settenario
Se scuoter brama	quinario
Le sue catene,	quinario
Allor più sente,	quinario
Nell'inutil desio, la crudeltà.	endecasillabo

Eumene, III.14

Altra famiglia di arie eterometriche è quella con alternanze “ronsardiane” di ottonari e quadrisillabi. Introdotte da Ansaldo Cebà e Gabriello Chiabrera nel repertorio canzonettistico, trovarono larga accoglienza in quello melodrammatico di tutto il secolo XVII.

¹³ Ovvero non marcate come quelle che caratterizzano le mescolanze di versi parisillabi e imparisillabi. Le arie eterometriche in metri imparisillabi presentano elementi di prossimità con gli ariosi per condivisione di misure versali; i gradi di diversità sono tuttavia istituiti dalla maggiore o minore libertà di disegno degli assetti strofici. La presenza di arie in madrigalesco nei più antichi libretti di Giovanni Faustini, ove potevano assumere forme di ballata, è indagata da NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, pp. 27-37.

Sei piacer, o sei dolor,	ottonario
Dio di amor?	quadrisillabo
Pensa l'alma e ancor nol sa.	ottonario
Sei diletto, ma spietato;	ottonario
Sei tiranno, ma soave,	ottonario
Misto grato	quadrisillabo
Di fierezza e di pietà.	ottonario

I rivali generosi, II.5

Concludendo le osservazioni sulle arie eterometriche ricorderò che la loro percentuale nei libretti di Zeno è del 38,6% per il periodo 1695-1717 e del 34% per il 1718-1729.¹⁴ Dunque la persistenza nel secondo periodo è alquanto significativa, benché l'eterometria risulti mitigata da commistioni versali più semplici e uniformate.

Sempre tenendo presente l'ordine delle innovazioni metastasiane precedentemente esposto, si considereranno ora gli aspetti di diversità relativi alle scelte delle misure versali.

Trisillabo

Non dà luogo a isometrie e soltanto in quattro casi occorre in arie in versi madrigaleschi.¹⁵

¹⁴ Preciso di aver considerato eterometriche le arie in ottonari e quadrisillabi, isometriche quelle in quinari e quinari doppi. Ragione ne è che sotto il profilo della messa in musica il quinario doppio non presenta diversità rispetto all'intonazione di due quinari. Caso diverso quello dell'ottonario i cui emistichi possono essere sia quadrisillabi sia quinari.

¹⁵ *Narciso* I.6; *Eumene* II.19; *Griselda* II.12; *Meride e Selinunte* V.4. La sequenza di dodici trisillabi, piani e tronchi, in un'aria de *L'amor generoso* («A chi non posso amar», I.5) costituisce di fatto una eterometria apparente, potendo essere risolta in misure quinarie e settenarie. La presenza del trisillabo in testi madrigaleschi è giustificata dal fatto che il verso può costituire elemento del settenario giambico.

Quadrisillabo

Presente in testi eterometrici è di massima associato agli ottonari (in 79 arie, ove spesso conosce un'unica occorrenza), più raramente ad altre misure. Il verso risulta d'impianto soltanto in un'aria, ove assume anche forma sdrucchiola:

Tutta l'anima
Gode e giubila:
Né il mio tenero
Core amante
È bastante
Al suo piacer.

Pirro, II.6¹⁶

Quinario

Si presenta nelle forme di verso semplice e doppio. Le arie isometriche (in quinari, quinari doppi e loro commistioni) sono 74. In 96 arie eterometriche il verso è associato esclusivamente al settenario; talora la saldatura delle due misure si può prestare alla composizione di un endecasillabo, asseverando così la natura madrigalesca della testura. Per esempio nella strofa che segue, dove il secondo e terzo verso (un settenario e un quinario) possono essere letti come un endecasillabo con rima interna:

Piaghi Imeneo quel cor,
Che già poté di amor
Frangere il dardo.

Narciso, I.5

Si ricorderà che nei libretti di Metastasio le uniche arie eterometriche sono quelle in settenari con quinario in fine di

¹⁶ In questa prima strofa un solo quinario; nella seconda due. Tre quadrisillabi consecutivi anche in due arie di *Aminta* (I.7; III.11).

strofa.¹⁷ Anche qualche aria di Zeno è affine a questo modello, ma la maggioranza si presenta con schemi molto differenziati per posizione e numero dei quinari.

Senario

Compare in 67 arie isometriche e in 24 eterometriche.

Settenario

Nelle arie eterometriche è associato soprattutto al quinario, come già si è detto, e, in misura minore, all'endecasillabo. In sette arie convive, inusualmente, con l'ottonario. È il metro esclusivo di 179 arie (17% contro il 42% di Metastasio), con crescendo di presenze nell'ultimo periodo.

Tra i versi di cui Metastasio codifica l'esclusione è il settenario anapestico: radiato dai versi lirici per ragioni di euritmia e confinato nei recitativi a partire dai primi anni Ottanta del Seicento. Nei libretti di Zeno se ne possono ancora rinvenire alcune occorrenze.¹⁸

Ottonario

È il verso preminente. Le arie isometriche conoscono 293 occorrenze con una percentuale di presenza del 28% (la medesima dei libretti di Metastasio) che sfiora tuttavia il 36%

¹⁷ La forma stabilizzata da Metastasio (ma già collaudata da Matteo Noris e Antonio Salvi) testimonia l'ultima residuale persistenza dell'eterometria madrigalesca; tuttavia è anche consentanea ai precetti di padre Dante: «in un'opera d'arte elevata è ammissibile un solo quinario per stanza o al massimo due in una stanza a due piedi»; DANTE ALIGHIERI, *L'eloquenza in volgare*, traduz. di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1998, p. 189.

¹⁸ Per esempio: «Or che sento il piacer» (*Eumene*, II.4); «Di quel cor punirò /.../ Di aver data a un rival», «Ma se ottieni pietà», «Servir senza mercede, / Amar senza speranza» (*Faramondo*, I.14, II.13, III.10); «Spargerò l'alma e il sangue» (*Pirro*, I.5); «Scenderan sol per te» (*Mitridate*, II.6); «Coltivar sterpi e arene» (*Mitridate*, III.7); «Anche quel ruscelletto» (*Andromaca*, V.2). Noto tuttavia che in molti casi il settenario anapestico precede un verso quinario, consentendo così la ricomposizione di un endecasillabo. E poiché quest'ultimo determina il rallentamento del ritmo in chiusa di strofa, viene meno

sommando le 79 arie “ronsardiane” (il cui modello è invece assente in Metastasio). Il metro compare poi in una sessantina di arie eterometriche, associato a ogni tipo di misura versale.¹⁹

Può talora presentarsi in una forma poco comune derogando dalla canonica scansione trocaica. Nella prima strofa dell’esempio successivo troviamo infatti versi con ictus in quarta anziché quinta sede.²⁰

A te do l’ultimo amplesso;
E in partir l’ultimo sguardo
Chiedo a te, volto amoroso.
Crudo il porgi, o pur pietoso,
Ei sarà del mio destino
Sol diletto e sol riposo.

Faramondo, II.12

Novenario

Il verso, che dopo aver goduto di qualche fortuna nel secondo Seicento ritornerà reietto nel nuovo secolo, è adottato da Zeno soprattutto in arie eterometriche. È spesso associato – fatto piuttosto inusuale nella letteratura colta – all’ottonario. Come nella seguente strofa (con novenario, quinario, ottonario):

l’esigenza di euritmia che aveva determinato l’esclusione del settenario di terza specie.

¹⁹ Cesurabile, il verso è solitamente composto da quadrisillabo (tronco o piano) e quinario; meno frequente la partizione perfetta, in due quadrisillabi. Dicendo della produzione di Metastasio, Benzi rileva che «la metà degli ottonari nettamente cesurati è impiegata nell’ultimo verso della prima e, in maggior misura, nella seconda parte dell’aria»; E. BENZI, *Le forme dell’aria* cit., p. 24. Intendendo per versi «nettamente cesurati» quelli con rimalmezzo, se ne rileva un’alta percentuale anche nelle arie di Zeno; tuttavia, al contrario di quanto riscontrato da Benzi nelle arie di Metastasio, interessano in misura maggiore la prima parte dell’aria.

²⁰ Si ricorderà – sebbene si tratti di casi estremamente rari – che anche Metastasio scrive ottonari con ictus di quarta; cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *Alcune note sull’origine melica dei versi brevi italiani e sull’ictus mediano di settenario e ottonario*, «Stilistica e metrica italiana», XII, 2012, pp. 187-188.

Bella bocca, bocca vezzosa,
Non più sdegnosa
Forse un dì ti mirerò.
Aminta, II.14

Le arie isometriche in novenari sono sette.²¹ Singolare e molto ricercata la testura che segue: a eccezione del quarto verso (un ottonario che per dialefe può essere scandito come un novenario), il primo emistichio dei versi è un quadrisillabo, come d'ordinario, ma la sua forma è costantemente sdrucchiola:

Austro sibila, borea freme,
Uno in turbine, uno in procella:
E la pallida villanella
Qual più tema ancor non sa.
Sulle tenere spiche intatte
Rompe in lagrime, immobil geme:
Che se grandine allor le abbatte,
Di che vivere ella non ha.

Meride e Selinunte, III.12

Dopo i libretti datati 1721 Zeno abbandonerà definitivamente il metro.

Decasillabo

Le arie isometriche che utilizzano il verso sono diciotto (percentuale dell'1,7% contro il 5% di Metastasio) e negli ultimi diciassette libretti si riducono addirittura a quattro.

Il fatto che ben cinque arie in decasillabi si ritrovino nell'*Artaserse* (1705), scritto da Zeno in collaborazione con Pariati, offre un possibile indizio della diversità di gusto tra i due autori.

²¹ *I rivali generosi*, II.7; *Faramondo*, I.16 e 19; *Griselda*, III.3; *Sirita*, III.5; *Meride e Selinunte*, III.12.

Endecasillabo

L'endecasillabo non è soltanto largamente presente in testi eterometrici, ma è metro esclusivo di tredici arie composte in tempi diversi (1701-1728).²²

Versi tronchi e sdrucchioli

Nelle forme fortemente normalizzate della seconda metà del secolo l'uscita tronca del verso ha funzione di clausola strofica, cui corrisponde la cadenza melodica di tipo maschile del periodo musicale. Nei libretti di Metastasio l'uscita tronca del verso di fine strofa è obbligata, fatta eccezione per la tipologia d'aria in settenari con verso quinario finale.²³ Tuttavia, in Zeno e autori coevi, i versi piani in fine di strofa sono frequenti in tutte le tipologie.²⁴

Se nelle arie di Metastasio, in settenari o in quinari, è comune l'alternanza di versi piani, sdrucchioli e tronchi, nei libretti di Zeno possiamo trovare insistenza di uscite uguali. Per esempio in quest'aria dove otto versi su dieci sono sdrucchioli:

Son come annoso platano
Che in vista altero e immobile
Sfida dell'Austro i sibili;

²² *Griselda*, II.9; *Pirro*, II.9; *Amor generoso*, II.8; *Atenaide*, II.6 e III.14; *Lucio Papirio*, I.15; *Meride e Selinunte*, I.4 e V.5; *Nitocri*, II.5; *Euristeo*, III.7; *Andromaca*, II.4; *Gianguir*, IV.8; *Mitridate*, V.2.

²³ Nei libretti di Metastasio adottano configurazioni siffatte una sessantina d'arie; 37 di esse presentano il rovesciamento dell'ordine consueto per cui i settenari sono tronchi e il quinario piano. I dati si ricavano dalla tavola metrica prodotta da E. BENZI, *Le forme dell'aria* cit. pp. 270-302.

²⁴ Non così in periodo precedente. Basti ricordare che l'anonimo autore del *Corago* (1630 ca.) non soltanto ne dava per scontato l'uso, ma suggeriva il ricorso a «desinenza perfetta toscana» evitando versi «smezzati» ossia resi tronchi per apocope; cfr. *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, p. 78.

Ma il rodon tarli e vermini,
Che a terra il fan cader.
Questi ori e quelle porpore
Pur male il Re difendono.
Egli può far più miseri:
Ma non per esser misero
Egli non ha poter.

Ormisda, II.9

Nell'aria della scena successiva sono tutti tronchi:

Segui a regnar così sul proprio cor
E facil ti sarà
Regger a senno tuo l'altrui dover.
Se in lega e in amistà
Con la virtude ognor fosse il poter,
Pace saria il regnar
Ed il servir piacer.

Ormisda, II.10

In altra tutti piani:

Nero turbine si aggira,
E sospira il villanello
Per timor che dal flagello
Della grandine percosse
Sien le spiche biondeggianti.
Ma al soffiare di amico vento,
Ad un tratto il nembo fugge;
Si dilegua il suo spavento;
Ed ei torna a' giochi, a' canti.

Ormisda, III.13

Insistendo nel confronto con il sistema normativo metastasiano si ricorderà che quest'ultimo contempla terminazioni

sdrucchiole limitatamente a versi quinari e settenari.²⁵ Zeno, sia pure eccezionalmente, utilizza in forma sdrucchiola anche l'ottonario, come nel primo verso delle tre strofe dell'aria che segue.²⁶

La farà quell'ombra misera,
Che dall'urna, il sangue, grida,
Chieggo a te del mio omicida.

La farà l'egizio popolo,
Che fremendo il capo, grida,
Dammi tu di un parricida.

La farà la fiera Nemese
Che sdegnosa, estinto, grida,
Sia per te quel fraticida.

Nitocri, II.13

Si riscontrano inoltre anche casi di quadrisillabi sdrucchioli.

Inarcatura

Singolare, e ostico al grado più alto a una melodia regolare e «continuata», *Yenjambement* tra il primo e secondo verso di due arie:

Quella è mia figlia; e il mio
Sangue rispetta in lei.

Caio Fabrizio, III.4

²⁵ Sulle ragioni si veda PIER GIUSEPPE GILLIO, *Funzionalità musicale dei versi sdrucchioli. Note sui versi melici italiani tra XVII e XIX secolo*, Atti del Convegno internazionale di studi per i 75 anni di H.M. Schmid (Bolzano, 28-30 giugno 2012), di prossima pubblicazione.

²⁶ Altre occorrenze di ottonari sdrucchioli: «Alme perfide, insegnatemi», *Atenaide*, III.1; «Sovra il crin gli accesi fulmini», *Euristeo*, II.8; «Spargerà sospiri e lagrime», *Enone*, II.3.

Principierò dal vostro
Sangue a far guerra a Roma
Mitridatre, IV.4

Ricapitolando quanto fino a qui considerato, si potrà concludere che nonostante importanti momenti evolutivi la produzione di Zeno risulta più epigonica dell'antico che anticipatrice del nuovo. Infatti la «poesia regolare» e le «aggradevoli melodie» che saranno care al nuovo secolo non possono sortire da ritmi spezzati, da scansioni irregolari, da metri ibridi. Non già perché la melodia d'età metastasiana aspiri a simmetria (ristabilita soltanto in tempi successivi), ma perché la tirannide della vocalità virtuosistica ingiunge densità e autonomia di disegno delle colorature nonché assiduità e varietà di iterazioni: una libertà che senza il contrappeso di una base testuale regolare risulterebbe destabilizzante per la linea melodica (e in ogni caso neutralizzerebbe finalità ed effetti degli scarti ritmici dell'aria eterometrica).

Per contro i modelli formali di Zeno sono per lungo tempo quelli offerti dai libretti composti da Matteo Noris nell'ultimo decennio del Seicento, quando già potevano essere considerati fuori moda. Mi sembra poi che la resistenza alle nuove tendenze (ovvero il ritardo con cui Zeno a esse si arrende) sia manifesto nel corso di tutta la sua vicenda creativa. Si è infatti ricordato come ancora scrivesse arie in novenari nel 1721, in endecasillabi nel 1728 e in forme eterometriche fino all'ultimo libretto, aggiudicandosi così, nel confronto con i suoi contemporanei, la palma del librettista più conservatore.

Una misura del divario è offerta dalla collazione del primo libretto della *Nitocri* con quello accomodato da Domenico Lalli, *alias* Sebastiano Biancardi, per una rappresentazione veneziana del 1733.²⁷ I dieci anni trascorsi tra il primo e il secondo libretto

²⁷ L'opera fu eseguita nella stagione di carnevale al teatro di S. Giovanni Grisostomo; la musica era del compositore napoletano Giuseppe Sellitto;

non basterebbero a spiegare trasformazioni tanto rilevanti: nove delle 32 arie originarie sono infatti soppresse, cinque conservate, ben diciotto sostituite. Gli schemi strofici delle nuove arie sono: IV+III (3); IV+IV (9); V+III (4); V+V (1); VI+VI (1). Con l'eccezione di un'aria che associa un solo quadrisillabo all'ottonario d'impianto, tutte le testure sono isometriche. La prima strofa ha sempre dimensioni pari o maggiori della seconda.

Molto probabilmente l'inferiorità sofferta da Zeno nei confronti di Metastasio sotto il duplice profilo della padronanza tecnica e del gusto non è l'unico fomite delle «durezze» e «irregolarità» biasimate da Mattei. Infatti, a determinare le diverse scelte concorre il bisogno già rilevato di differenziare le forme, rifiutando *clichés* semplificati e uniformità di soluzioni. E il ventaglio diventa ovviamente più ampio quando accanto alle forme nuove permangono le antiche.

Mi sembra infine che tali scelte non rispondano soltanto a esigenze di stile letterario, ma conseguano a un consapevole orientamento drammaturgico volto a marcare le diverse funzioni espressive delle arie o, ancor più, le loro dinamiche interne, considerate poco conciliabili con la melodia «continua» perorata da Mattei. Ma c'è persino di più. Ancora al volgere del 1711 Zeno esprimeva un ideale di plastica subordinazione del significante al significato in una pagina della *Merope* travalicante le geometrie dell'aria – di vecchio conio o riformata – pervenendo a insoliti risultati di dinamismo e densità drammatici. Qui si alternano infatti versi recitativi e versi lirici (con inedita e inopinata commistione di sei diversi metri!) assecondando la convulsa sequenza di stati d'animo della regina che si crede responsabile della morte del figlio.²⁸

libretto in <http://www.braidense.it/rd/02873.pdf> .

²⁸ Nonostante il cambiamento dell'aria finale (volta in ottonari) la complessa scena è ancora conservata nell'*Oracolo in Messenia* intonato da Vivaldi nel 1738. Al recitativo accompagnato si alternano intonazioni dei versi lirici di cantabile intensità, come ben evidenzia la partitura superstite.

Ecco il velo funebre; ecco i ministri.
 Ecco la morte mia. Su: che si tarda?
 Il colpo che attendo,
 Crudeli, affrettate,
 Piego il capo. Ferite, troncate.
 Sposo, figli, Messeni,
 Moro e moro innocente.
 Innocente! Un'empia sei,
 Tu che il figlio hai trucidato.
 Perdona, o caro figlio.
 Io credea vendicarti e t'ho svenato.
 Escimi tutto in lagrime,
 Sangue che ancor dai vita al mio dolor.
 [...]

Mio dolce amor: pur salvo
 E ti trovo e t'abbraccio.
 Figlio, figlio... Non rispondi?
 Vieni, vieni, ond'io ti baci.
 Perché fuggi? Perché taci?
 O Dio! Che mi lusingo?
 Apro al figlio le braccia e l'aure stringo.
 Ombra amorosa anch'io
 Tosto ti seguirò
 Là negli Elisi,
 Solo per abbracciarti,
 O figlio amato.
 Allor col piano mio
 A te mostrar potrò
 Ch'io non t'uccisi;
 Ma sol poté svenarti
 Il crudo fato.

Merope, III.11

Se sperimentazioni siffatte non ebbero seguito, mi pare in ogni caso un punto fermo che il cammino di Zeno abbia direzione spesso divergente da quella inseguita da Metastasio. Una

direzione peraltro più sintonica con le tante voci critiche del secolo propense a un'opera seria meno condiscendente verso mode e primati musicali. Benché la storia seguisse poi un altro corso.²⁹

²⁹ Esprimo un sentito ringraziamento a Mariateresa Dellaborra e a Gaetano Pitarresi per gli utilissimi suggerimenti e ad Alfonso Cipolla che mi ha concesso di trattenere per il lungo periodo del lavoro i preziosi tomi dell'edizione Pasquali di sua proprietà.

APPENDICE

SCHEMI METRICI DELLE ARIE DI APOSTOLO ZENO (LIBRETTI DELL'EDIZIONE PASQUALI)

LEGENDA

Il numero che precede lo schema di partizione strofica e rimico indica il metro. Nelle arie con due diverse misure versali la lettera minuscola contrassegna la minore (es.: 8/4 AaB = ottonario, quadrisillabo, ottonario). Se i metri sono tre, la misura maggiore è evidenziata dal grassetto (es.: 5+5/7/5 Ab**CB** = settenario, quinario, settenario, doppio quinario). Nei pochi casi in cui i metri sono più di tre i numeri sono assegnati a singole strofe. I versi tronchi sono contrassegnati dal corsivo, gli sdruccioli da sottolineatura (es.: 7 ABAC = settenario piano, sdrucciolo, piano, tronco). L'asterisco contrassegna le strutture strofiche con versi ricomposti e rime interne.

I PERIODO (1695-1717)

1 - <i>Gli inganni felici</i>		Ve 1695	mus. C.F. Pollarolo	Pasquali VII	
I.1	-	II.1	-	III.1	8 AB CAB * 7 AB CCB
I.2	-	II.2	11/7 abA	III.2	11/8 aa bcC *
I.3	8/5 ABC BCd 8 AAB CCB	II.3	6 AB ACCB	III.3	8/6 aaB 11/8/4 bCCDD
I.4	9/8/5 AB Accb; 11/6 ab cacB	II.4	8 ABC DDEC *	III.4	8 AB CB CAB
I.5	8 AB CB*	II.5	11/8 Ab ba	III.5	6 AB AB *
I.6	8 AB CCB	II.6	11/7 Abc 5+5/5 Ac	III.6	5 AB CDDAB
I.7	6 AB CDB*	II.7	8/7 Abc ddc *	III.7-8	-
I.8	8 AB AB	II.8	7 AB AB	III.9	5+5/9/5 aB CCd *
I.9	8/4 AbCD CD	II.9	8/4 AB CcB *	III.10	8/4 AB CcAB
I.10	6 AB CCB	II.10	7/5 ABC DCDa	III.11	8 AB CBCB
I.11	8/7 ab CCB	II.11	11/7 aB cB *	III.12	7/5 abaccD; 11/7/5 a due
I.12	8 AB BA	II.12	5+5/8/5 AA b CDB 11/10/5+5 EbE *; 8 AB CDD B *	III.13	-
I.13	8 AB BA	II.13	8/4 aBC DBC *	III.14	8 ABB *
I.14	8 AB CCB	II.14	-	III.15	8 AB AB; 8 AB AB
I.15	-	II.15	8 AB AB	III.16	7 AB CCB
I.16	7 AB ACCB; 7 AB ACCB	II.16	8/4 AB AcB * 5/4 a AB C d EED	III.17	-
I.17	7 a due	II.17	7/5 abc DEC *	III.18	9/7 ab CCB
				III.19	6 a quattro

2 – Narciso		Anspach 1696	mus. F. Pistocchi	Pasquali VII	
I.1	7/6 a due; 8 <i>AB CDB</i> *	II.6	9/8 <i>AB ccb</i>	IV.3	8 <i>AB CCB</i>
I.2	7/5 coro	II.7	7/5 <i>ABC DAecc</i>	IV.4	8/5 a due; 7 <i>AB CB</i> ; 7 <i>AB CB</i>
I.3	5 <i>ABCD EAFFD</i>	III.1	-		
I.4	8 <i>AAB ACB</i>	III.2	5+5/5 <i>AB CcB</i> *	V.1	8 <i>ABC AC</i>
I.5	7/5 <i>AAb CDEb</i> *	III.3	8/4 <i>AB cAB</i> ; 8 <i>AB CCB</i>	V.2	8 <i>AB ACB</i> 11/7/5 <i>ABc ABC</i>
I.6	7/5/3 <i>aBaCD CBD</i>	III.4	11/7/6 <i>AB ccb</i>	V.3	5 <i>AB CCB</i> 11/7/5 <i>ABC defDbC</i>
I.7	8 coro; 9/8/5 <i>AB CbCb</i> *	III.5	11/7/6 <i>AB ccb</i>	V.4	8 <i>AB BA</i>
		III.6	5+5 <i>ABA</i> *	V.5	7/5 coro
II.1	-	III.7	7 coro	V.6	-
II.2	6 <i>AAB CCDDEE</i>	III.8	7 a due	V.7	8 a due
II.3	5+5/5 <i>AB cCB</i> *				7/5 coro
II.4	8 <i>ABC DEC</i> *	IV.1	10/5+5 <i>AB ab</i>		
II.5	7 a due	IV.2	7/5 <i>AbcD AefD</i>		

3 - I rivali generosi		Ve 1697	mus. M.A.Ziani	Pasquali V	
I.1-3	-	II.1	5+5/5 a due 7 a due	III.1	-
I.4	8 a due	II.2	5+5 a due ; 5+5 AB CCB	III.2	8/4 ABC DdEC ; 7 AB CCDB
I.5	8 ABC ABC	II.3	8 AB AB	III.3	-
I.6	8/6 Ab acb	II.4	5+5/8/5 A ba C DEec	III.4	5+5/5 AB CcB
I.7	-	II.5	8/4 A aB CDcB	III.5	9/8/4 A aB CB
I.8	5+5/5 aB AB	II.6	8 AB CAB	III.6	7 AB AB ; 7/5 Ab <u>CDB</u>
I.9	8 AB CCB	II.7	9 AB CB *	III.7	11/8/5 a B cCB
I.10	-	II.8	-	III.8	7/5 aaB CCB
I.11	8/4 Ab ACB	II.9	8 a due ; 7 AB CAB	III.9	8 AB AB
I.12	8 AB CCB	II.10	8 AB ACB *	III.10-11	-
I.13	8/4 AB a B ; 7/6 ab cdcEB	II.11	8 AB ACB	III.12	8 a quattro
I.14	8 AB CCDA* ; 8/4 AB cAdB	II.12	8 A AB CCDB ; 8 AB AB	III.13	5+5/5 a B aCB
I.15-16	-	II.13	8 AB CAB	III.14	8/4 a due
I.17	7/5 A AB C Cb				

4 - Eumene		Ve 1697	mus. M.A. Ziani	Pasquali V	
I.1	10/4 <i>AB CcB</i>	II.1-2	-	III.1	7/5 <i>ABC ADDc</i>
I.2	11/7/5 <i>AABC DEDc</i>	II.3	8 <i>AB ACB</i> ; 7 <u><i>AB CDB</i></u> *	III.2	8/7/5 <i>AAB cCb</i>
I.3-4	-	II.4	7/5 <i>AAb CDCb</i>	III.3	5/5 <i>AB CB</i> *
I.5	11/7/5 <i>AB CAb</i>	II.5	8 <i>AB CDa</i> *	III.4	5+5/5 <i>AB cacB</i> ; 8/4 <i>AaB CDCB</i>
I.6	7/5 <i>ABc DAC</i>	II.6	-	III.5	7/6/5 <i>ABCd ACd</i>
I.7	8 <i>AB AB</i>	II.7	7/6 <i>aB CDEB</i>	III.6	-
I.8	7/5 <i>ABc ABc</i>	II.8-9	-	III.7	7 <i>AB CCB</i>
I.9	8 <i>AB CAB</i>	II.10	7 <i>AB CCDB</i>	III.8	7/5 <i>ABAc</i> 11/6 <i>ddC</i>
I.10	8 <i>AB BA</i>	II.11	-	III.9	10/8 <i>AB ACb</i>
I.11	8 <i>ABC BDDC*</i>	II.12	8 <i>AAB CCAB</i>	III.10-12	-
I.12	-	II.13	6 <i>a due</i> ; 8 <i>AB CCDB</i>	III.13	11/7 <i>Abba</i>
I.13	7 <u><i>AB CDC</i></u> *	II.14	7/6/5 <i>AA\bar{B}c</i> 8/5 <i>BDc</i>	III.14	11/7/5 <i>aB acdB</i>
I.14	8 <i>AAB ACB</i>	II.15-17	-	III.15	-
I.15	7/5 <i>AbBc DEc</i> *	II.18	8 <i>AB AB</i>	III.16	7 <i>AB CCB</i>
I.16	9/8 <i>AB acB</i>	II.19	7/3 <i>aBC dDC</i>	III.17	10/7/6 <i>Aab CB</i>
I.17	8 <i>AB CCDC</i> *	II.20	5+5/5 <i>AbC AbC</i>	III.18	8 <i>a quattro</i>
I.18	10/8 <i>ABC ABdc</i>	II.21	6/5 <i>Abc bdedc</i>		

5 - Faramondo		Ve 1699	mus. C.F. Pollarolo	Pasquali VI	
I.1	-	II.1-2	-	III.1	8 AB CAB
I.2	8 AB CDCB	II.3	7/5 ABc BDDc	III.2-4	-
I.3	8 AB ACB	II.4	5 ABCB DAEB	III.5	7/5 ab CCb ; 7/5 ab CCb
I.4	7/5 ABAc DDc	II.5	-	III.6	8 ABC DCC *
I.5	8 ABC BC	II.6	7 ABB 8/4 CcB	III.7	-
I.6	5 ABB ACDCB	II.7	8/7/5 ABc BAc	III.8	8 AB CCAB
I.7-9	-	II.8-11	-	III.9	-
I.10	7 AB CB *	II.12	8 ABC CDC	III.10	7/5 aABC dDBC
I.11	8 AB AB	II.13	7/5 Ab CaCb	III.11	11/10/8 AB bcC
I.12	6 ABA CDDA	II.14	10/9/8 abC dCDC	III.12-15	-
I.13	-	II.15	7/5 AAb CCb	III.16	6 ABBC DEDC
I.14	7/5 AAb CDCb	II.16	-	III.17	8 AB CCB
I.15	manca	II.17	10 AB ACB	III.18	7/5 Ab CCb
I.16	9 AB ACB	II.18	8 AAB CB	III.19-21	-
I.17	7/5 AB CCb	II.19	-	III.22	7/5 tutti
I.18	-	II.20	5 ABCB DCDB		-
I.19	9 AB CB *	II.21	-		
I.20	8/5 AbB AcCB	II.22	10 AB AB		
I.21	8 AB AB	II.23	7 ABC AB		
I.22	6 ABAB CDCD	II.24-25	10/9/4 a due		

6 – Lucio Vero (poi <i>Vologeso</i>)		Ve 1700	mus. C.F. Pollarolo	Pasquali III	
I.1	-	II.1	6/5 aBC ADC *	III.1	8 a due
I.2	8 ABBA ; 7 ABCA DCDA	II.2	-	III.2-3	-
I.3	-	II.3	8 AB CCB	III.4	8 AB AB
I.4	8 AAB ACB	II.4	11/8 aA	III.5	-
I.5	-	II.5	8 AB CDCB	III.6	11/8 abA
I.6	9/8 AB ccb	II.6-8	-	III.7	8 ABC DDC
I.7	7/5 AB ACb	II.9	8/4 aB AB	III.8	7 AB CAB
I.8	8 AB ACB ; 8 AB ACB	II.10	9/8 Ab ab	III.9	-
I.9	8 AB CB *	II.11	8/4 aB AB	III.10	7 AB ACB
I.10	6 AABC DDBC	II.12	11/7 aaB cdcB	III.11	11/8 Abc bc ; 8 AB AB
I.11	-	II.13	8 AAB CCB	III.12	6 ABAB CDCD
I.12	7 AB ACB	II.14	8 ABC BC	III.13	9/8 aB acb
I.13	5 ABC DBEC	II.15	7 AB ACB	III.14	6 ABB
I.14	8 AAB CCB	II.16	10 AB AB	III.15	-
I.15	-	II.17	-	III.16	9/8 AB ab ; 5 tutti
I.16	8 a due	II.18	8/4 aAB CDB		
I.17	-	II.19	8 AABA		
I.18	8 AB ACB	II.20	7 ABC ADC		
		II.21	11/7 a due		

<i>7 – Griselda</i>		VE 1701	mus. A. Pollarolo	Pasquali III	
I.1	-	II.1	8 AB CCDB *	III.1	8 AB ACB
I.2	8 AB CCAB	II.2	-	III.2	11/7 ab ccB
I.3	7 ABCD ACD	II.3	7 AB CCB	III.3	9 AB ACB
I.4	-	II.4	8 AB CCB*	III.4	7/5 ABC DEFEC
I.5	7/5 ABc ABc	II.5	8 AB CCB	III.5-6	-
I.6	8/4 AB AaB	II.6	-	III.7	7 AABC DEBC
I.7	7 AB CAB	II.7	8 a due	III.8	8 ABC DADC
I.8	6 AB CACB	II.8	10/6 abb CdB	III.9	7 AB CCB
I.9	8 AB AB; 8 AB AB	II.9	11 ABAB ABCC	III.10	7/5 AB CCbb
I.10	8 AB ACB	II.10	8 a due	III.11	-
I.11	7 AB ACB	II.11	-	III.12	8 tutti
I.12-13	-	II.12	11/7/3 ABC ddC *		
I.14	8/4 AaB CCB	II.13-14	-		
I.15	11/7 aB cB *	II.15	8 AB CCB		
		II.16	7/5 ABc BAc		

8 – Temistocle		WN 1701	mus. M.A. Ziani	Pasquali I	
I.1	-	II.1	8/4 AB CcAB	III.1	-
I.2	8 AB ACB	II.2	7/5 aaB CB	III.2	11/7 ab aacB
I.3	5+5 AB AB *	II.3	7/4 aBC BDC *	III.3	-
I.4	8 AB ACB	II.4	8 AB BA	III.4	10/9/8 AB ccB; 8 AB BCB
I.5	7 AB CAB	II.5	6 AAB CCDB	III.5	5 ABAC DBDC
I.6	8 AA	II.6	9 a due	III.6	10/7 Aab Aab
I.7	-	II.7	8 AB CAB	III.7	6 ABBA
I.8	8 AB CAB			III.8-10	-
I.9	5 ABACD EFEGD			III.11	6 coro
I.10	7/5 ABc ADDcDc				

9 – <i>Aminta</i>		FI 1703	mus. T. Albinoni	Pasquali VI	
I.1	7 AB CCB	II.1	-	II.19	-
I.2	7/5 AAb CCDB *	II.2	7 <u>AB</u> CCDB*	II.20	5 ABC ADDC
I.3-4	-	II.3	9 ABA ; 7/5 AB CCDB	II.21	7 ABC BBC
I.5	7 AB AB	II.4	6 ABBC DDEC *	II.22	8 AB AB *
I.6	8 AB	II.5	8 ABCD EECD *		
I.7	7 ABB CCB ; 7 ABB CCB	II.6	-	III.1	-
I.8	8 AB CCB	II.7	8 AB CAB	III.2	8 ABA BCA ; 8 AB CCB
I.9	8/4 aB ACB	II.8	-	III.3	7 <u>AB</u> <u>CD</u> EFB *
I.10	7/5 ABc DABc	II.9	7 AB BCCb	III.4	8 AB AB *
I.11	7/5 ABcd BAd	II.10	8 a due	III.5	8 AB AB
I.12	6/5 aBC DAEC *	II.11	8 AB CDAB	III.6	-
I.13	7 AB AB	II.12	6 AB CDAB*	III.7	7/5 ABc DBDc ; 8 ABAB ; 8 ABAB
I.14	5+5 AB AB	II.13	10 AB AB*	III.8	7/5 ABc ABc
I.15	-	II.14	9/8/5 AaB 5+5/8 cDB*	III.9-10	-
I.16	11/7 aB aB	II.15	10/8 Ab cb ab	III.11	8/4 Abc DADC *
I.17	8/4 aBC DDC *	II.16-17	-	III.12-14	-
		II.18	8 AB CCB	III.15	tutti 5

10 – Venceslao		VE 1703	mus. C.F. Pollarolo	Pasquali V	
I.1	8 AB CCB ; 8/4 <i>AaB CDB</i>	II.3	8/4 AAB CcDB	IV.1	5 AABB
I.2	-	II.4	6 AB CACB	IV.2	8 a due
I.3	7 AB CDDB	II.5	8/4 AaB CCB	IV.3	10 AAB CCB
I.4	-	II.6	7 AB AB	IV.4	7/5 a due
I.5	8/5/4 <i>AbC ADDC</i>			IV.5-6	-
I.6	-	III.1-2	-	IV.7	8 AA; 7/5 <u>ABC</u> DEDc
I.7	11/7 <i>abc abC</i>	III.3	5 AAB CDDB	IV.8	6 ABAC DDBC
I.8	8 AB CCB	III.4	8 a due		
I.9-10	-	III.5	-	V.1	7/5 AB CCB
I.11	9/7/4 <i>aaB CCB *</i>	III.6	5 AABCCDE FFGGHHIE	V.2	-
I.12	-	III.7-9	-	V.3	7 ABC BAC
I.13	10/8 <i>Aab cb *</i>	III.10	7/5 <i>ABc DDBc</i>	V.4-5	-
		III.11	8 ABC DAC	V.6	8 AB AB
II.1	7/5 <i>ABbc ABC</i>	III.12	-	V.7	8 AB CAB
II.2	8 AB AB	III.13	10 AB AC ; 10 AB AC	V.8	11/8/7 AB ccB
		III.14	6 AB CACB	V.9	8 coro

11 – Pirro		VE 1704	mus. G. Aldovrandini	Pasquali VII	
I.1-2	-	II.9	11 AB AB	IV.1	8 AB CCB
I.3	8 AB AB	II.10	11/7/5 Ab ACB *	IV.2	-
I.4	8 AB CCB	II.11	6/4 AaB CCB	IV.3	8 AB AB
I.5	7 AB ACB	II.12	8/7/5 aAB CCB	IV.4	8/5 AB Acb
I.6	8 AB ACB			IV.5	8 ABBC DAC
I.7-8	-	III.1	8 AB CCB	IV.6	7 ABC BAC; 8 a due
I.9	6 ABAC DABC	III.2	-		
I.10	7/5 ABc DFDc *	III.3	7 AB AB	V.1	-
I.11	10 ABC BDC	III.4	7 AB CDCB	V.2	8 AB ACB
		III.5	8 AAB CCB	V.3	7 AB CAB
II.1	6 AB CCB	III.6	10 AB AB	V.4	8 ABA
II.2-3	-	III.7	6 AB CCB	V.5	-
II.4	8 AA BBA	III.8-9	-	V.6	7 ABC ABC
II.5	7 ABAC DBC	III.10	8 AAB CCB	V.7	8/4 AB CcB *; 8/4 AB CcB *
II.6	5/4 abdeeFgHilh ^f ; 7/5 ABc DDDc	III.11	8/4/2 AbbCC 11/8 DEFGG; 8 AB AB	V.8	5+5 AB CAB *
II.7	8 AB CCB	III.12	-	V.9-12	-
II.8	-	III.13	7 ABC DDC *	V.13	8 a quattro

12 – Teuzzone		MI 1706	mus. P. Magni – C. Monari	Pasquali IV	
I.1-2	-	II.1	-	III.1	8 AB CAB
I.3	7/5 <u>ABc</u> DBc	II.2	8 AAB ; 8 <u>AB</u> CCB	III.2	11/7 abc ddC
I.4	8 AAB CCB	II.3	8/4 aBaC BddC	III.3	-
I.5	10 AB AB	II.4-6	-	III.4	5 ABCB ABCB
I.6	7 AAB CDCB	II.7	7/5 <u>AAb</u> CCb	III.5	7/5 <u>AAb</u> CAb
I.7	8 a due ; 8 AB AB	II.8	-	III.6	-
I.8	8 coro ; 6 a tre	II.9	5 ABCD EEAD	III.7	8 a due
I.9	8 AB ACCB	II.10	-	III.8	-
I.10	7/5 ABc DADc	II.11	8 AB CAB	III.9	8 ABCDDC
I.11	10/8/5 soli e coro ; 5+5/8/5 AaB <u>dB</u>	II.12	7 ABB CCBB	III.10	11/7 aA bca
I.12	-	II.13-14	-	III.11	8/4 ABC BDC *
I.13	7/5 ABc ABc	II.15	7/5 AA b CC b	III.12-14	-
I.14	-	II.16	-	III.15	6 coro
I.15	8 AB CCB	II.17	5 ABC DBEC		
I.16	7 AB CCB	II.18	8/4 AB CcB		

13 – Amor generoso		Ve 1707	mus. F. Gasparini	Pasquali VI	
I.1	-	II.1	-	II.14	6 AAB CCB
I.2	8 AB AB	II.2	8 AAB CCB	II.15	-
I.3	7/5 <u>A</u> Bc DDBc	II.3	-	II.16	11/7 aaB aB
I.4	-	II.4	5 <u>A</u> B CCB		
I.5	7/3 AB CDdC *	II.5	11/6 aaC; 6 AB AB ; 11/7 aB accb	III.1-2	-
I.6	11/7 aB Ab	II.6	7 AAB CCDB *; 8 AB CB *	III.3	7 AB AB ; 7 AB AB
I.7	8 AB CDCB * ; 8 ABB CCBB	II.7	10 AB CCB	III.4	8 AAB CCB ; 7 AAB CCB
I.8	7 AAB CDCB	II.8	11 ABAB ABAB	III.5	11/8/7 aBB cacA dadA
I.9	-	II.9	7/5 ABBc DEFc *	III.6	10/8/4 AB CdCB
I.10	11/7 abc bddC	II.10	8 AB CCA	III.7	-
I.11	10 AAB CCB *	II.11	8 ABB CCB	III.8	8 AB ACB
I.12	11/7 a ^b abB	II.12	-	III.9	8 AB AB
I.13	6 AB CCB *	II.13	8 ABA CBCA	III.10	7 a due

14 – Scipione nelle Spagne		Barcellona 1710	mus. anonimo	Pasquali IV	
I.1-2	-	II.1	11/7 abc abC	III.1	8/4 aBC dBC
I.3	8 AB CCB	II.2	-	III.2	8/4 aBC ABC
I.4	8 AB CCB	II.3	5 AB CAAB	III.3	-
I.5	7/5 ABc DDc	II.4	8 AAB CCB	III.4	8 AAB CCB
I.6	8 a due	II.5	7 ABC DEFC	III.5	8/4 ABcD BED
I.7	8 ABC ABC ; 7/5 ABBc DEDc	II.6	-	III.6	7 ABC ABC
I.8	11/7 aaB ccB	II.7	11/7 aaB ccB	III.7	8/4 AAB cCB
I.9	8 AB AB	II.8	8/4 AaB CCB	III.8	6 AABC DDEEC
I.10	6 ABBC DCDC	II.9	-	III.9-12	-
I.11	6 AB CBCB	II.10	8 AB AB	III.13	8/4 aAB CCB
I.12	-	II.11	11/7 abC ddC	III.14	8 a due
I.13	8 ABC BDC	II.12	10/8 Aab Ccb	III.15	6 AABC DBDC
I.14	-	II.13	6 AB AC CB	III.16	-
I.15	8 AB AB	II.14	-	III.17	7 a cinque
I.16	10 ABC ABC	II.15	11/7 abC adC		
I.17	8/4 aAB CCB ; 8/4 aAB CCB	II.16	8/4 aAB CB		
		II.17-19	-		
		II.20	8 ABC ADC		
		II.21	7 ABC DEFC		

15 – Merope <i>(L'Oracolo in Messenia)</i>		VE 1712	mus. F. Gasparini	Pasquali I	
I.1	8 ABCAC DEFEF	II.1-2	-	III.1	-
I.2	5 ABBC (e coro); 7 ABA	II.3	8 AB AB ; 11/8 aabC ddC	III.2	11/5 abacbd ecD
I.3	5 ABC BAC	II.4	7/5 abbcCd EFED	III.3	-
I.4	-	II.5	7/5 AbcD 8/4EeFD	III.4	7/5 AAb CDDb
I.5	11/8 abC dabC	II.6	11/8 aaB cdB *	III.5	8 ABC ABC
I.6	11/7 ABBA CCDA*	II.7-8	-	III.6	8 a due
I.7	8 ABC AAC	II.9	7/5 Ab ACb	III.7	11/7 abC ddC
I.8	7 AAB; 7/5 AAb AAb	II.10	8/5 aAB CDDb	III.8-10	-
I.9	-	II.11	7/5 AAB CDDb	III.11	commistione di versi lirici e recitativi; 7/5 ABcDe ABcDe
I.10	8 AABC DEDC	II.12-13	-	III.12-13	-
I.11	11/8 abcC ; 7/5 AAbc DEDC	II.14	11/8 ab cbC	III.14	5 coro
I.12	8/7 aab CCB	II.15	8/7/4 AABC DdBC		
I.13	11/10 AB ab	II.16	7/5 AABCCbd 8/4 EeFD		

16 – <i>Atenaide</i>		WN 1714	mus. M.A. Ziani	Pasquali I	
I.1	7/5 <i>Aab Ccb</i>	II.1	5 ABAB CDDB	III.3	11/7 aaB cdB *
I.2	5 AABC DADEC	II.2	7/5 <i>AAb CDDb</i>	III.4	-
I.3	-	II.3	8/4 <i>AB CdB</i>	III.5	8 ABC ADC
I.4	8 AAB CB	II.4-5	-	III.6	8 AB CCDB
I.5	6 AB CDCB	II.6	11 AB AB	III.7	11/8/4 <i>AB ccDB</i> *; 6 AABC DDBC
I.6	8 AABC DEDC	II.7	11/7 <i>aabC ddbC</i>	III.8	7 ABACB DBDCB ; 8/5 a due
I.7	7/5 ABc DDBc	II.8	8 ABC ADC	III.9	-
I.8	-	II.9	5 AABC BDEC	III.10	6 ABC BDADC
I.9	-	II.10	8 <i>AB CBCB</i> *	III.11	7 ABC DABC
I.10	8/5 <i>AAb CDCB</i>	II.11	7/5 <i>AABC DDC</i>	III.12-13	-
I.11	6 AABC DDEC	II.12	10 <i>AB CAB</i> *	III.14	11 AB AB
I.12	7 AABC BDC	II.13	7 ABC ABDC	III.15	11/7/5 AABC DEEc
I.13	7 ABC ABC	II.14	8/5 abBC DC	III.16-18	-
I.14	8 <i>AB CAB</i> *			III.19	8 AAB CCB
		III.1	8/4 <i>AubC BC</i>	III.20	-
		III.2	-	III.21	8 coro

17– Alessandro Severo		VE 1717	mus. A. Lotti	Pasquali VI	
I.1	8 coro ; 6 AABC DBDC	II.1	8 a due	II.16	7/5 <i>ABBc DEDc</i>
I.2	8 a due	II.2	8 ABC BDAC	II.17	8 AB ACCB
I.3	8 ABC BDC *	II.3	8 AB AB		
I.4	8 ABA	II.4	-	III.1	8 AAB CCB
I.5	7 ABC DDC	II.5	11/8 <i>ab ccbB</i>	III.2	11/7 <i>aaB ccB</i>
I.6-8	-	II.6	8/4 AaB CB	III.3	11/7 <i>abcD aefD *</i>
I.9	7/5 AABBc <i>dEDc</i>	II.7	7/5 <i>AAb CCb</i>	III.4	7 AAB CCDB
I.10	5 AABC DEBDC	II.8	8/4 AaB CDB	III.5	8 ABC DAC
I.11	8 AB CCB	II.9-11	-	III.6-7	-
I.12	8/4 AB AcB	II.12	8/7/5 AAB CCb	III.8	8/4 AB AcDeB
I.13	6 AABC DEEC	II.13	8 AAB CCB	III.9	8 AAB CDB *
I.14	8 AB CDDB	II.14	8/5 <i>abcb deeB</i>	III.10	7/5 <i>ABcADc EEDBc</i>
I.15	7 ABBC DEDC	II.15	5 <u>ABCBD</u> ECEFFD	III.11	8/4 tutti

II PERIODO (1718-1729)

18 – <i>Ifigenia in Aulide</i>		WN 1718	mus. A. Caldara	Pasquali I	
I.1	-	II.1	-	III.1	8 AAB CCDB
I.2	8/4 AB CcB ; 11/7 abaC dedC	II.2	7/5 <u>ABBC</u> d ECEd	III.2	6 AABC DEDC
I.3	8 AAB CCB	II.3	-	III.3	-
I.4	7 ABAC DECDEC	II.4	7 ABC BC	III.4	8/4 AaBC DEdC
I.5	8 AB CB	II.5	8 <i>ABB</i> ; 8 <i>ABC</i> DEC *	III.5	11/5 Aabc <i>debfc</i> *
I.6	11/7 ABC bDC	II.6	9/8/7 <u>aB</u> CDCB	III.6	-
I.7-8	-	II.7	8 ABBC DDEC	III.7	11/7/5 ABBC ADDC
I.9	8 AB ACB	II.8	5 ABBCDE A <u>DF</u> GAGE	III.8-11	-
I.10	8/4 ABBC DdE <u>f</u> FC	II.9	8 <i>AB CB</i> *	III.12	8 ABC DDC
I.11	5 AABCD EFBGGD	II.10-12	-	III.13	7 <u>AB</u> DDE <u>B</u>
I.12	8/4 AB CdDB *	II.13	8 <i>ABC</i> DBC *	III.14	7/5 AabC DdeefC
I.13	8 ABC DDC *	II.14	7 <u>ABBC</u> DEEC	III.15	11/7/5 ABCd EB <u>CD</u> *
		II.15	-	III.16	7 <i>ABC</i> DDDC
		II.16	11/7 ABCD Ee <u>F</u> d	III.17-19	-
		II.17	7/5 AAb CDCb	III.20	5 coro e a due

19 – Sirita		WN 1719	mus. A. Caldara	Pasquali VI	
I.1	5/8 aBC DBC	II.1	-	III.1	7 AB CCAB
I.2	7 ABAC DEEFGC	II.2	11/7 aBB cDB	III.2	10/6 Abc aDDc
I.3	11/7/5 AABC <u>D</u> edC	II.3	11/8 ab CC	III.3	aria polimetrica di 42 versi
I.4	5 ABAC DEDC	II.4	8 AAB CCB	III.4	7/5 <u>A</u> bc
I.5	8 AB CCDB	II.5	5 <u>A</u> BC DEEC	III.5	9 AB AB AB ; 8 ABCD BEED
I.6	8 AB CAB	II.6	-	III.6	5 ABAC <u>D</u> E FGGE
I.7	-	II.7	10/8 Abbc ddeec	III.7	11/7 aaB ccdbB
I.8	8/4 AaB CDeB *	II.8	10, 8, 7, 5 coro e a due	III.8-9	-
I.9	6 ABBCD EEFGD	II.9	11/7/6 AB accb	III.10	8 AB CBB
I.10	-	II.10	8 AB CCB ; 7 ABC ADDC	III.11	5 coro
I.11	5 coro e solo ABCCD; 7/5 aAB CDDB	II.11	8/4 aBac bDdC	III.12	8, 7, 5 coro; 8 a due
I.12	8 AABC DBC			III.13	8 coro
I.13	7 AB ACB				

20 – Lucio Papirio		WN 1719	mus. A. Caldara	Pasquali I	
I.1	5 tutti; 5+5 <u>ABC</u> BDC	II.1	11/7/5 <u>ABCAB</u> dcd <u>B</u>	III.1	coro e solo 8 <u>ABBA</u> <u>CACA</u>
I.2	-	II.2	-	III.2	-
I.3	8/4 aBC BDDC	II.3	5 AABCD CAED	III.3	7 ABC DBDC
I.4	-	II.4	8 ABC DDC	III.4	11/10/6 Aab CcDB
I.5	8/4 ABaA CDEFA*	II.5	11/7 aB cdB	III.5	6 ABBC DDEC
I.6	8 ABC ACAC	II.6	11/7 aabC aadC	III.6	5 <u>ABCDE</u> <u>FGHI</u> E
I.7	11/7 aabC ddeC	II.7	11/5+5/7 Aab cdcB	III.7	8 <u>AB</u> CDD <u>B</u>
I.8	7 AAB CCDD <u>B</u>	II.8	9/8 AaB Ccdb	III.8	5+5 AAB CCB
I.9	8 aBBC dCDC	II.9	6 ABC BDAC	III.9	7 <u>ABC</u> <u>ADC</u>
I.10	8 ABC ADC	II.10	-	III.10	7 a due
I.11	7 a due	II.11	7 <u>ABC</u> <u>ADBDC</u>	III.11-15	-
I.12	7/5 ABc DBc	II.12	7 AAB CCB	III.16	11/7 tutti
I.13	7 <u>ABBC</u> DEDC	II.13	5 <u>ABCD</u> <u>EBFBGD</u>		
I.14	8/4 a tre				
I.15	11 AB AB				

21 – Meride e Selinunte		WN 1721	mus. G. Porsile	Pasquali III	
I.1	-	II.6	-	IV.1	8/4 <i>AbBCD ECED</i>
I.2	8/4 <i>AaB CcB</i>	II.7	11/8/4 <i>AAaBc DEeC</i>	IV.2	6 <i>ABA CDCA</i>
I.3	7 <i>ABAC DDAC</i>	II.8	7/5 <i>ABc DEDc</i>	IV.3	-
I.4	8/4 <i>ABCD EFfD</i> *; 11 <i>AB ACB</i>	II.9	8 <i>AABC DDEC</i>	IV.4	7 a due 5 <i>ABCB ADDEB</i>
I.5	7/5 <i>ABBCd EEBCd</i>	II.10	-	IV.5	6 <i>AAB CCDBEB</i>
I.6-7	-				
I.8	7/5 <i>AABc DBDEc</i>	III.1	8 <i>AB</i>	V.1	7 <i>ABBC DEDC</i>
I.9	6 <i>ABBC DBDC</i>	III.2-3	-	V.2	8 <i>AB CDDB</i>
I.10	8/4 <i>AAB CcAB</i>	III.4	8 <i>ABAC BDDC</i>	V.3	-
		III.5	7 <i>ABC DEC</i>	V.4	7/3 <i>aBBC DADC</i>
II.1	5 <i>AABBC DEEDC</i>	III.6-8	-	V.5	11 <i>AB AB</i>
II.2	-	III.9	8 <i>ABC DCC</i>	V.6-8	-
II.3	6 <i>AABC BDDC</i>	III.10	11/7 <i>AaB CddB</i>	V.9	5+5 coro
II.4	7/5 <i>AaB Cd EaEd</i> *	III.11	10 <i>AAB CCB</i>		
II.5	11/5 <i>aabbC deefgC</i>	III.12	9 <i>ABBC DEDC</i>		

22 – Ormisda		WN 1721	mus. A. Caldara	Pasquali IV	
I.1	-	II.1	8/4 coro; 5 a due	III.1	-
I.2	7 AAB CDCB	II.2	5 ABAC DCEDEC	III.2	7 <u>ABC</u> <u>DEC</u>
I.3	8 a due	II.3	7 AABC DDEC	III.3	6 AABCDE FFGHE
I.4	8 AAB CCB	II.4-5	-	III.4-5	-
I.5	11/7 abC abdC	II.6	7 a due	III.6	11/7 Abc aBC
I.6	8/4 AaB CBCB	II.7	5+5/5 AaBbc DEdc	III.7	-
I.7	5 ABCD AECBD	II.8	11/5 aabC dedC	III.8	5 <u>ABCD</u> <u>EBFD</u> ; 11/7 aaB ccB
I.8	8/4 ABC dBDC	II.9	7 <u>ABCDE</u> <u>FGHI</u> E	III.9-10	-
I.9-11	-	II.10	11/7 Ab Cb Cdc	III.11	10 AB ACB
I.12	8/4 AAB cCB	II.11	8/4 aABC DEEC	III.12	-
I.13	-	II.12	11/5 abbcD efgfD	III.13	8 ABBCD EFED
I.14	11/7 abaC ddeC	II.13	11/7 aaB ccB	III.14	7 ABCD ECED
I.15	-	II.14	8 AB AB	III.15	8 AAB CCB
I.16	6 AAB CCDDb			III.16	7 ABCCB DCDB
I.17	7/5 AABbbC ddeefc			III.17	-
I.18	7 AB CDDb			III.18	8 Tutti

23 – Nitocri		WN 1722	mus. A. Caldara	Pasquali III	
I.1	-	II.1	-	III.1	8 ABACD EFFGD
I.2	7 <i>AAB CDCB</i>	II.2	8/5 <i>aaBCD eeBCD</i>	III.2	7 <i>AABC DDBC</i>
I.3	11/7 <i>abC dAC</i>	II.3	<u>5</u> <i>coro</i>	III.3	-
I.4	6 <i>AABBCD</i> <i>EFEBGD</i>	II.4	-	III.4	7/5 <i>ABBe DEEc</i>
I.5	8 <i>AAB CCDB</i>	II.5	11 <i>AB AB</i>	III.5	-
I.6	11/7 <i>aaB cdcB</i>	II.6	-	III.6	8/4 <i>aBB CDCB</i>
I.7	6 <i>AABC DEEC</i>	II.7	8 <i>AB BAB</i>	III.7	6 <i>a due</i>
I.8	11/7 <i>abbC dadC</i>	II.8	11/7 <i>AbbA CcA</i>	III.8	-
I.9	-	II.9	-	III.9	6 <i>ABBC ADEDC</i>
I.10	5 <i>ABABAC</i> <i>DDCEFFC</i>	II.10	7/5 <i>ABBe DEDc</i>	III.10	11/5 <i>abcdE fghiE</i>
I.11-12	-	II.11	8 <i>AAB CCDB</i>	III.11	-
I.13	7/5 <i>aBaBc dEdEc</i>	II.12	-	III.12	11/7 <i>aabC bddC</i>
I.14	7 <i>ABCD EEFD</i>	II.13	8 <i>ABB CBB DBB</i>	III.13-16	-
I.15	7 <i>ABC DDC</i>	II.14	8 <i>AAB ACB</i>	III.17	11/7 <i>aab ccdB</i>
I.16	5 <i>ABCD ABCD</i>	II.15	8/4 <i>ABC DeFGC</i>	III.18	6 <i>AAB CDAB</i>
		II.16	5 <i>ABCCD AEECBD</i>	III.19-20	-
		II.17	8 <i>ABCAD EFED</i>	III.21	8 <i>coro</i>

24 –Euristeo		WN 1724	mus. A. Caldara	Pasquali V	
I.1	8 ABBC DEDC	II.1	7 ABBC DADC	III.1	8 AAB CCB
I.2	7 ABAC DBDC	II.2	5+5/5 AaB CcB	III.2	5 <u>ABCBC</u> <u>DEFEC</u>
I.3	7 AAB CCB	II.3	-	III.3	8 ABBC ADDC
I.4	-	II.4	8 AAB CCB	III.4	7 AAB CDCDEB
I.5	6 ABCBD CEEFD	II.5	7/5 aBBCD eCECD	III.5	-
I.6	11/7 AB ccB *	II.6	5 ABAC DEEC	III.6	6 ABAC DEDC
I.7	11/7/5 AAb CcB	II.7	-	III.7	11 AB AB
I.8	8 ABAC DEEC	II.8	8 <u>ABC</u> DBC	III.8	7 AB AB
I.9	7 AAB CCAB	II.9	8 AABC DDEC	III.9	-
		II.10	7/5 abC DDC	III.10	8 AB ACB
				III.11	-
				III.12	8 coro

25 - <i>Andromaca</i>		WN 1724	mus. A. Caldara	Pasquali II	
I.1	7 a due	II.3	7 <u>ABC</u> DEFEC	IV.1	8 <i>AABC DDBC</i>
I.2	8/4 aB aC cB	II.4	11 AB AB	IV.2	8/4 a due
I.3	-	II.5	7/5 <i>aAB CCB</i>	IV.3	-
I.4	7 ABCBD EFEGGD	II.6	8 AABBC DDEEC	IV.4	7 ABC ADC
I.5	-			IV.5	7 AB ACCB
I.6	11/7 aB ccB	III.1	8 ABC DDC	IV.6	8 a due
I.7	-	III.2	5+5/5 abAC dbdC		
I.8	8/4 aaBC DBC	III.3	7 <i>AAB CCB</i>	V.1	6 ABAB CBCB
I.9	10/6 aBbC ADdC	III.4	11/7 ab acB	V.2	11/7 AbC AdC
		III.5	8/5 <i>aabCD efbED</i>	V.3	11/7 <i>aBC dC</i>
II.1	7 AA BBA	III.6	-	V.4	10/6 <i>AbC DbAC</i>
II.2	7 ABBC ADDC	III.7	8 ABBC DEDC	V.5	8 ABC BDC
		III.8	-	V.6	-
		III.9	8 AB AB	V.7	8 coro

26 – Gianguir		WN 1724	mus. A. Caldara	Pasquali II	
I.1	8 <i>ABC BAC</i>	II.8	11/7/5 <i>AABc DBEC</i>	IV.8	11 <i>AB AB</i>
I.2	8 <i>ABBC DEEC</i>			IV.9	-
I.3	-	III.1	11/7/5 <i>aBcDE fGhGE</i>	IV.10	11/7 <i>abC addC</i>
I.4	8 <i>AB CCB</i>	III.2	11/8 <i>abcD abcD</i>	IV.11	8 <i>ABCD ECBD</i>
I.5	-	III.3	-	IV.12	8 <i>AABC DDEC</i>
I.6	8/4 <i>aBCD CED</i>	III.4	11/7 <i>aabcD effeD</i>		
I.7	7 <i>ABC ADEEC</i>	III.5	8 <i>ABBC BADC</i>	V.1	8 <i>ABC DBDC</i>
I.8	-	III.6-7	-	V.2	-
I.9	8 <i>coro</i> 6 <i>ABCBD EFGD</i>	III.8	6 <i>ABC DDC</i> ; 8 <i>AAB CCB</i>	V.3	11/7 <i>abbC deec</i>
				V.4	11/7 <i>Aab ccb</i>
II.1	7 <i>AB CB CB</i>	IV.1	7 <i>ABAC DEEC</i>	V.5	-
II.2	5+5/5 <i>aBB cDcB</i>	IV.2	-	V.6	11/7 <i>AbC DcC</i>
II.3	11/8 <i>aabC deec</i>	IV.3	8 <i>AABC BDDC</i>	V.7	7 <i>a due</i>
II.4	8 <i>ABBC DEDC</i>	IV.4-5	-	V.8	-
II.5	-	IV.6	8 <i>ABC ABC</i>	V.9	6 <i>tutti</i>
II.6	11/5 <i>abbcD eefgD</i>	IV.7	7 <i>ABC DAC</i>		
II.7	-				

27 - Semiramide		WN 1725	mus. A. Caldara	Pasquali II	
I.1	7 coro e a tre	II.5	7 ABABC ADADC	IV.3	8/4 AaBC DeDC
I.2	8 ABBC DEDC	II.6	8/4 ABB CdDB	IV.4	11/5 abbcD effcD
I.3	7 ABACD DCAD	II.7	7 AABC BDEDC	IV.5	8 AAB CCB
I.4	7/5 aABC DBC			IV.6	7 a due
I.5	8 ABCD CEAC ; 8 ABC ADC	III.1	5 ABBCAD EFEGD		
I.6	7 ABAC DBDC	III.2	7 AABC DEDC	V.1-2	-
I.7	8/4 AB cCB	III.3	7 ABAC DEDEC	V.3	7 AAB CDCB
		III.4	8 ABACD EFGD *	V.4	8/4 aABC BdDEeC
II.1	11/7 AaB CcB	III.5	8 ABC DBBC	V.5	7 AAB CDB ; 11/5 abcceE
II.2	8/4 AB CcDEFB			V.6	7 ABB ; 8/4 AABC DeDEC
II.3	-	IV.1	10/6 Abcbdc efed	V.7	-
II.4	7 ABABC DEDEC	IV.2	8 ABCD ABED	V.8	8 coro

28 – I due dittatori		WN 1726	mus. A. Caldara	Pasquali II	
I.1	5 <u>AB</u> BCD EEF <u>GD</u>	II.8	5+5/5 AA <u>b</u> C DDC	IV.8	11/7 abC aC
I.2	8/4 aBC DEDC	II.9	11/7 AbC <i>Dde</i> C	IV.9	8 ABC DDC
I.3	-			IV.10	-
I.4	7 ABACDE FC <u>GE</u>	III.1	7 a due ; 8 AAB CCB	IV.11	7 <i>AB AB</i>
I.5	8 AAB CCB	III.2	7 <i>ABAC EFFC</i>	IV.12	-
I.6	8 ABBC DEDC	III.3	-	IV.13	7 AAB CDCB
I.7	7 <u>AB</u> BCDEEC ; 7/5 <i>AbBcDe FDe</i>	III.4	10/6 AaB CcB	IV.14-15	-
I.8	8 ABCBDE FF <u>GE</u>	III.5	-	IV.16	8 a tre
		III.6	11/7 <i>abbC deeC</i>	IV.17	7 <i>AB CDCB</i>
II.1	8 AB CAB	III.7	8 AB CCB		
II.2	-	III.8	6 AABBC DEDFC	V.1	6 AABC DEEC
II.3	8 AAB CDD <u>B</u>			V.2	7 a due
II.4	-	IV.1	-	V.3	7 AABCD BEED
II.5	5 AB AB ; 8 a due	IV.2	8/4 AAB CcDB	V.4	11/5 a due
II.6	-	IV.3-6	-	V.5	10/6 AaB CAB
II.7	7 AABC DDEC	IV.7	8 AAB CCB	V.6	-
				V.7	6 coro

29 - Imeneo		WN 1727	mus. A. Caldara	Pasquali IV	
I.1	7 AABC DEEC	II.1	7/5 ABAc BABc	III.1	11/7 aaB ccB
I.2	8 ABAC DBDC	II.2	6 ABBC ADDC	III.2	8 ABAC DEDEC
I.3	8 ABBC ADDC	II.3	8/5 abBC DC	III.3	7 AAB CCDB
I.4	8 AABC DDBC	II.4	7 AABC ADC EEC	III.4	-
I.5	6 AB ACCB	II.5	11/6/5 ABABC ddecC	III.5	5 ABCD CEFD
I.6	7 AAB CDDB	II.6	10 AAB CCB	III.6	8 ABAC DEEC
I.7	6 coro; 5 coro	II.7	11/7 aaB ; 11/7 aaB	III.7	-
I.8	8 ABAC DAAC	II.8	7/5 AABc DEEc	III.8	6/5 aaBC dcAC
		II.9	11/7 abcD eaD	III.9-10	-
		II.10	11/7 abaC ddC	III.11	8 ABC DDC
				III.12-13	-
				III.14	8 a due e coro

30 – Ornospade		WN 1727	mus. A. Caldara	Pasquali II	
I.1	11/8/6 AaB CcdB	II.5-8	-	III.3	-
I.2	8 AABC DC	II.9	8 a tre	III.4	6 AAB CDDB
I.3	6 ABCD BEAFD	II.10	8 AAB CCB	III.5	7 ABC AAC
I.4	11/7 abC aC	II.11	7 AABC DDC	III.6	8 ABAC DEC
I.5	7 AABC (aria interrotta)	II.12	8/4 ABC dEDC *	III.7	6 ABACD EED
I.6	7 ABACCD EEFD	II.13	-	III.8	-
I.7	8 ABC DDC	II.14	11/7 aaB ccB	III.9	5+5/5 AbAc DdC
I.8	8/6 abbCD eeFFD	II.15	7 AB ACCB	III.10	8 AAB CCB
		II.16	11/6 ababC deedC	III.11	-
II.1	7 AABC DDEC	II.17	11/7/5 aaB CDDB	III.12	8 ABC DBC
II.2	-			III.13	7 AB CAB
II.3	10 AB AB	III.1	11/6 abba	III.14-15	-
II.4	7 AAB ACB	III.2	7 ABCD BEED	III.16	8 coro

31 – Mitridate		WN 1728	mus. A. Caldara	Pasquali V	
I.1	7 <i>ABBC DDAEC</i>	II.6	7 <i>ABC ADC *</i>	IV.3	-
I.2	-	II.7	8 <i>ABBC DEEC</i>	IV.4	7 <i>ABC ADCC</i>
I.3	8/4 <i>AbBC DEFC *</i>	II.8	7 <i>ABABCD EFEFGD</i>	IV.5	8 a due
I.4	7/5 <i>ABBe DEEBc</i>			IV.6-7	-
I.5-6	-	III.1	7 <i>AABBC DEDC</i>	IV.8	7 <i>ABAC DECEDC</i>
I.7	7/6 <i>aaBC 11/8/7 deDC</i>	III.2-4	-	IV.9	11/7 <i>abaC ddC</i>
I.8	8/4 <i>ABCcD EBFD</i>	III.5	11/7 <i>abaC</i>	IV.10	7 <i>AB CDB</i>
I.9	-	III.6	8/4 <i>AAbC DEC</i>		
I.10	7/5 <i>ABBe DEEc</i>	III.7	7 <i>ABBC DEEF</i>	V.1	11/7 <i>aaBc ddC</i>
I.11	11/7 <i>abaC dbbC</i>	III.8	8/4 <i>aBBCDDC</i>	V.2	8 <i>AB CAB</i> ; 11 <i>AB CAB</i>
		III.9-10	-	V.3-4	-
II.1	-	III.11	7 <i>AABC DEEDC</i>	V.5	11/7 <i>abBC dedC</i>
II.2	11/7 <i>abC aadC</i>	III.12	8 <i>ABAB CBCB</i>	V.6	6 <i>ABC ADC</i>
II.3	-			V.7	7 <i>coro</i>
II.4	8 <i>AAB CDCB</i>	IV.1	8 <i>ABBC DEEC</i>	V.8	11/5 <i>coro e solo</i>
II.5	7/5 <i>AABBe DDc</i>	IV.2	8 <i>AAB CCB</i>	V.9	8 <i>AAB CCB</i>

32 - Enone		WN 1729	mus. A. Caldara	Pasquali III	
I.1	11/7 aB cdc eB	II.6	7 ABAC DEDEC	IV.3	7 ABBC DDEC
I.2	-	II.7	7 a due	IV.4	5+5/5 abbcD CFFGD
I.3	8 ABCD BAED	II.8	7 ABC ADBC	IV.5	5+5 AB CCB
I.4	8 a due			IV.6	11/7 aB cdB
I.5	6 ABBC	III.1	8/5 coro	IV.7	7 AB ACB
I.6	7 AABC DDEC	III.2	8 ABCD EFED	IV.8	11/7 abaC ddeC
I.7	11/7/5 aBCD EFGF ; 7 ABBC DEEC	III.3	7 ABC BABC		
		III.4	7 AAB CCDB	V.1	-
II.1	8 AAB CCDB	III.5	7 ABBC DEEC	V.2	7 <u>A</u> BC <u>D</u> EC
II.2	-	III.6	6 ABBCD EEFFCD	V.3	8 AB CCB
II.3	8 <u>A</u> BBC DEEC			V.4-5	-
II.4	8 ABBC DEDEC	IV.1	-	V.6	7 ABCAD CEEFE
II.5	7 ABAC DEEC	IV.2	11/7 abbc deC	V.7	-
				V.8	11 coro

33 - Cajo Fabrizio		WN 1729	mus. A. Caldara	Pasquali I	
I.1	6 AABC BDDEC	II.3	-	III.3	-
I.2	8 AB ACB	II.4	11/7 abC ddeeC	III.4	7 ABAC DCDC
I.3	8/4 AaB CDB *	II.5	7 AABBC DDEC	III.5	-
I.4	6 AABBC DEEC	II.6	5+5/8 ABac dedc	III.6	8 ABABCB
I.5	8 AABC DADC	II.7	-	III.7	5 ABACB DEBFGFB
I.6	7 ABBC ADEDEC	II.8	8 AAB CCB	III.8	7 ABBC DDEC
I.7	7 ABC ADC	II.9	5 ABC DDEC	III.9	7 ABCD ECD *
I.8	11/7/5 ABCd CEbD	II.10	-	III.10-12	-
I.9-10	-	II.11	7 ABBC DEEC	III.13	6 AABBCD EFEGHD
I.11	8 AABC DDEC	II.12-13	-	III.14	-
		II.14	8 ABBC DEEC	III.15	8 ABC BDC
II	7, 5, 7 coro ;			III.16-17	-
II.1	5 ABACDC EBFC	III.1	7 ABAC BDDEC	III.18	6 coro e soli
II.2	8 ABBC DEEC	III.2	11/7 abbC abdC		