



Il teatro. La voce dell'anima.

CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL
“FARE CHE CIÒ ACCADA”.
MOLTO, MOLTO PRIMA
CHE IL SIPARIO SI ALZI
GENERALI È LÌ.



GENERALI

www.generali.com

Carré "Les toits de Paris"
in twill di seta.
Guanti in renna scamosciata.

Hermès.
San Marco, 1292.
Tel. 041 241 17 15.



HERMÈS,
EVASIONI PARIGINE





Ristorante LA COLOMBA



VENEZIA

San Marco 1665 - Piscina di Frezzeria
Tel. 041.5221175 - Fax 041.5221468

Da oltre settant'anni ritrovo e cenacolo di artisti, sede del primo premio di pittura dell'Italia del dopoguerra nel 1946, le sale di questo ristorante hanno ospitato i pittori protagonisti del rilancio dell'arte italiana ed europea. Oggi continua la tradizione...

For over 70 years it has been a meeting place and a artistic coterie, including in its membership the best italian painters since 1946. The "Colomba" has encouraged the protagonists of the rebirth of italian and european art. Today continues the tradition...



SAN MARCO HOTELS
VENEZIA

Albergo Cavalletto Et Doge Orseolo ****
San Marco Palace Ist
Suites Torre dell'Orologio Ist
Hotel Ambassador Tre Rose ***
Hotel Royal San Marco ***
Albergo San Marco ***
EVENTS VENUE Casino di Commercio

Ristorante "La Colomba"
Ristorante "Ai Do Dai"
Caffè Ristorante "Eden"
Bar Americano

San Marco Hotels



La *San Marco Hotels* offre con i suoi alberghi, sale congressuali, appartamenti, ristoranti e bar, tutti situati nella famosa Piazza San Marco, la migliore soluzione per i vostri soggiorni di lavoro e piacere. Tutto quello che non pensavate di poter trovare nel cuore culturale di Venezia.

San Marco Hotels is proud to invite you to enjoy the warm welcome of its hotels, meeting rooms, suites, restaurants and bars, all located in the most famous Venice's place: St. Mark Square. The easiest solution to mix pleasure and business in the historical centre of Venice.

www.sanmarcohotels.com

 **Electrolux**

Thinking of you



Bulgari - 1930

Platinum ring realized by Sergio Bulgari
Oval cut natural cushion sapphire 2.06ct
Oval cut natural Cushion sapphire, top press quality 1.54ct



Netherlands 19th century



Japan, India 1870



Italy, Russia 18th-1917

In the atelier LE ZONE you feel a real love for art and beautiful things. Passionate antiques collector, Michele Dal Bon, offers a wide choice of jewellery, watches, icon paintings and antique silver.

Nell'atelier LE ZONE si respira l'amore per l'arte e per il bello. Appassionato collezionista di antiquariato, Michele Dal Bon propone un'ampia scelta di gioielli, orologi, icone e argenti antichi.

LE ZONE
GIOIELLI VENEZIANI

Calle dei Botteri, 1566
San Polo, Venezia
tel/fax 041 2758694
www.lezonicantiques.com

PER SCOPRIRE IL FASCINO DI UN LUOGO ANDATE OLTRE.



Nasce TClub, una nuova idea di viaggio che vi accompagna oltre i soliti orizzonti. Resort esclusivi dall'elevato standard di comfort, con servizio personalizzato, in luoghi dalla bellezza e dal mare incontaminati. Una vacanza in perfetta



Una vacanza lunga un viaggio.

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2006-2007



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russel Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

*estensione Fa¹ - Fa⁵,
trasposizione tonale da 415hz a 440hz,
dimensioni 247×93×28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

Incontro con l'opera

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 9 gennaio 2007 ore 18.00
OLGA VISENTINI e PIER LUIGI PIZZI

Il crociato in Egitto

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 6 febbraio 2007 ore 18.00
PAOLO COSSATO

La vedova scaltra

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 12 marzo 2007 ore 18.00
QUIRINO PRINCIPE

Francesca da Rimini

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
venerdì 20 aprile 2007 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

La traviata

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 11 giugno 2007 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Siegfried

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 17 settembre 2007 ore 18.00
LUCA MOSCA, GIANLUIGI MELEGA e
PAOLO PETAZZI

Signor Goldoni

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 1 ottobre 2007 ore 18.00
FABIO BIONDI

Erocle sul Termodonte

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 17 ottobre 2007 ore 18.00
MARIO BORTOLOTTO

Thaïs

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 5 dicembre 2007 ore 18.00
PHILIPPE DAVERIO

Turandot

Incontro con il balletto

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 10 luglio 2006 ore 18.00
LEONETTA BENTIVOGLIO

Agua di Pina Bausch

Un gioiello
si distingue sempre.

Anche in volo.

Immagina di trovarti in un luogo dove lo **stile** e la **cura del particolare** sono di casa.

Pensa di poter volare portando sempre con te una parte di Italia.

La **presenza capillare** negli aeroporti regionali, l'appartenenza al **network Lufthansa Regional**, la **qualità del servizio** sono gli altri motivi per viaggiare con **Air Dolomiti**, la compagnia regionale italiana del **Gruppo Lufthansa**.

Dall'aeroporto più vicino a te puoi **volare in tutto il mondo** grazie al **network dei partner Star Alliance** ed investire così il tuo tempo mentre viaggi. Ovunque tu sia non puoi confonderti.

Non è un sogno, è Air Dolomiti.

www.airdolomiti.it

 **AirDolomiti**

 **Lufthansa**

V o l a c o n S t i l e

**NELL'ALIMENTAZIONE MODERNA
OGNUNO È PROTAGONISTA.**

SPECIALI SALUTE: BISCOTTI, FROLLINI, WAFER E CRACKER
SENZA ZUCCHERO, SENZA GRASSI, SENZA COLESTEROLO, SENZA SALE, SENZA GLUTINE
TRADIZIONALI: BISCOTTI, FROLLINI E WAFER

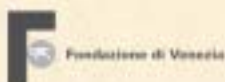


È LA NOSTRA STRADA
UNA SICUREZZA PER VOI.
UN IMPEGNO PER NOI.

Galbusera

A CIASCUNO IL SUO

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia

 GENERALI



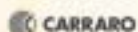
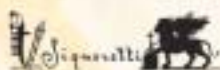
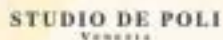
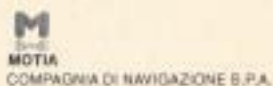
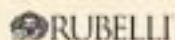
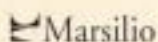
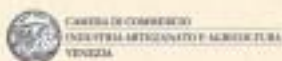
CASINÒ DI VENEZIA



ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari

presidente

Fabio Cerchiai

Giorgio Orsoni

Luigino Rossi

Giampaolo Vianello

Gigliola Zecchi

Davide Zoggia

William P. Weidner

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano

Adriano Olivetti

Paolo Vigo

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



L'OLIMPIADE

dramma per musica in tre atti
libretto di Pietro Metastasio

musica di **Baldassare Galuppi**

Teatro Malibran

venerdì 13 ottobre 2006 ore 19.00 turno A
domenica 15 settembre 2006 ore 15.30 turno B
mercoledì 18 ottobre 2006 ore 19.00 turno D
venerdì 20 ottobre 2006 ore 19.00 turno E
domenica 22 ottobre 2006 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 8





G. Bernasconi, *Ritratto di Baldassare Galuppi*. Incisione. Di Metastasio il Buranello musicò (in diversi casi in più versioni): *Issipile*, *Alessandro nell'Indie*, *Adriano in Siria*, *Didone abbandonata*, *L'Olimpiade*, *Demetrio*, *Semiramide riconosciuta*, *Artaserse*, *Demofonte*, *L'eroe cinese*, *Siroe*, *Ezio*, *Ipermestra*, *Ciro riconosciuto*, *La clemenza di Tito*, *Antigono*, *Il re pastore*.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Dunque ha più saldi nodi / l'amistà che l'amore?»
di Michele Girardi
- 11 Marco Marica
L'Edipo in Elide, ovvero il conflitto tra passione e razionalità
nell'*Olimpiade* di Metastasio e Galuppi
- 29 Stefano Telve
Superficie e profondità nella lingua della *naturalizza* metastasiana
- 53 *L'Olimpiade*: libretto e guida all'opera
a cura di Franco Rossi
- 119 *L'Olimpiade*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 123 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 129 Franco Rossi
Bibliografia
- 133 *Online*: L'isola del famoso
a cura di Roberto Campanella
- 137 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Un Buranello d'Europa ...
a cura di Franco Rossi

L'OLIMPIADE,

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI
NEL REGIO-DUCAL TEATRO
DI MILANO,

Nel Carnovale dell' Anno 1748.,

DEDICATO
A SUA ECCELLENZA
IL SIGNOR
FERDINANDO BONAVENTURA
DEL SAC. ROM. IMP.
CONTE DI HARRACH

In Rohrau, Signore di Schluckenau,
Großpriefen, Obermarckerstorf, Janowitz,
Namiest, e Luderzow,
Cavallerizzo Maggiore Ereditario
dell' Austria Inferiore, e Superiore,
Intimo attuale Consigliere di Stato
Di S. M. R. I.,
Land-Maresciallo, e Colonnello Generale
nell' Austria Inferiore,
Governatore, Luogotenente, e Capitano
Generale della Lombardia Austriaca.



IN MILANO, X MDCCLXVII.

Nella R. D. C., per Giuseppe Richino Malatesta Stampatore
Regio Camerale. *Con Licenza de' Superiori.*

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'*Olimpiade* con musica di Galuppi; balli di Francesco Sauveterre; scene dei «Signori Fratelli Galliani [*sic* ma Galliari]», costumi di Francesco Mainino. Cantavano: Ottavio Albuzio (Clistene), Barbara Stabili (Aristea), Angiola Caterina Riboldi (Argene), Angelo Maria Monticelli (Megacle), Giovanna Cesati (Licida), Anna Galeotti (Alcandro), Francesco Triulzio (Aminta). Milano, Biblioteca Braidense.

L'OLIMPIADE

dramma per musica in tre atti

libretto di Pietro Metastasio

musica di **Baldassare Galuppi**

in occasione del 3° centenario della nascita

Editore proprietario Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Edizione a cura di Carlo Steno Rossi e Franco Rossi

Revisione a cura di Andrea Marcon e Claire Genewein

Prima rappresentazione in tempi moderni

personaggi e interpreti

Clistene Mark Tucker

Aristea Ruth Rosique

Argene Roberta Invernizzi

Megacle Romina Basso

Licida Franziska Gottwald

Alcandro Furio Zanasi

Aminta Filippo Adami

maestro concertatore e direttore

Andrea Marcon

regia

Dominique Poulange

scene e costumi

Francesco Zito

light designer

Fabio Baretin

Orchestra Barocca di Venezia

con sopratitoli

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Venice Music Festival

Orchestra Barocca di Venezia

Andrea Marcon, *direttore*

flauti traversieri Claire Genewein, Michele Favaro; *oboi* Michele Favaro, Arrigo Pietrobon; *corni* Dileo Baldin, Francesco Meucci; *trombe* Diego Cal, Paolo Bacchin; *fagotto* Andrea Bressan; *violini primi* Luca Mares, Gisella Curtolo, Vania Pedronetto, Giuseppe Cabrio; *violini secondi* Giorgio Baldan, Gianpiero Zanocco, Massimiliano Tieppo, Massimiliano Simonetto; *viola* Alessandra Di Vincenzo, Mario Paladin, Meri Skejic; *violoncello* Francesco Galligioni, Carlo Zanardi; *violone* Alessandro Sbrogiò; *liuto* Ivano Zanenghi, Evangelina Mascardi; *clavicembalo* Carlo Steno Rossi

direttore musicale di palcoscenico Maria Cristina Vavolo
direttori di palcoscenico Paolo Cucchi, Lorenzo Zanoni
responsabile allestimenti scenici Massimo Checchetto
maestro di sala Joyce Fieldsend
maestro aggiunto di sala Jung Hun Yoo
altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin

assistenti musicali Carlo Steno Rossi, Claire Genewein
assistente ai costumi e responsabile vestizione Carlos Tieppo
maestro aggiunto di palcoscenico Roberto Bertuzzi
maestro rammentatore Roberta Paroletti
maestro alle luci Giovanni Dal Missier
capo macchinista Vitaliano Bonicelli
capo elettricista Vilmo Furian
capo attrezzista Roberto Fiori
responsabile della falegnameria Adamo Padovan
coordinatore figuranti Claudio Colombini
scene Decorpan (Treviso)
 Paolino Libralato (Treviso)
costumi Nicolao Atelier (Venezia)
calzature Pompei (Roma)
parrucche e trucco Fabio Bergamo (Trieste)

sopratitoli realizzazione Studio GR (Venezia)
 la cura dei testi proiettati è di
 Maria Giovanna Miggiani

«Dunque ha più saldi nodi / l'amistà che l'amore?»

Nella sua storia recente, il Teatro La Fenice sembra ripercorrere con affetto qualche tratto della tradizione settecentesca, ospitando al Teatro Malibran *L'Olimpiade* di Galuppi, dopo aver dato quella di Cimarosa (1784) nel 2001, e nel farlo ripropone il medesimo allestimento, affidandolo inoltre allo stesso concertatore e direttore, Andrea Marcon. A rendere viepiù attraente questa prima ripresa moderna il fatto che il dramma per musica di Galuppi fu scritto per il Regio Ducal Teatro di Milano nel 1747, cioè per la stessa piazza per cui sarebbe stato prodotto il *Lucio Silla* di Mozart nel 1772, dato alla Fenice nel giugno scorso. Una trama piuttosto fitta lega questi tre momenti, dunque: da una parte il pubblico di affezionati potrà sperimentare una fra le principali caratteristiche del sistema produttivo settecentesco, confrontando due titoli sullo stesso libretto, dall'altra potrà verificare l'evoluzione del genere serio nel repertorio di uno fra i più celebri teatri dell'epoca, nell'arco di un quarto di secolo (dal 1747 al 1772).

Ma il dato comune incisivo è senz'altro l'autore dei versi e della strategia drammatica di fondo, Pietro Metastasio, vale a dire uno fra i numi tutelari della poesia del dramma per musica, di cui fu il massimo autore. Consigliamo il lettore meno ferrato di rivolgersi ai numerosi dati offerti da Franco Rossi nella prefazione all'edizione del libretto, per avere un'idea della presenza di Metastasio nell'arco di tutto il secolo e per constatarne la capillare diffusione in Italia e in Europa, che, nel caso della sola *Olimpiade*, vede sfilare «una settantina di autori per ben centoventitré libretti diversi». Alla lingua di Metastasio è dedicato il saggio di Stefano Telve, che ne studia con finezza il rapporto con la drammaturgia, notando, fra l'altro, che il «testo a stampa del libretto del 1747 [...] presenta ritocchi d'un certo interesse rispetto al testo del 1733», quando fu intonato per la prima volta da Caldara, a Vienna. Su questi cambiamenti s'intrattiene dettagliatamente Rossi, che ha approntato un'edizione del libretto del 1747 sulla base della copia custodita alla Biblioteca Braidense di Milano: l'appendice di varianti permette di leggere anche la prima *Olimpiade* pubblicata da Van Ghelen nel 1733, controllata sull'edizione recente, ma già assunta a testo di riferimento, dei *Drammi per musica* del poeta cesareo, curata da Anna Laura Bellina (2002-2004).

Scorrendo le pagine di questo numero 8 della «Fenice prima dell'Opera», si potrà notare che Rossi vi figura anche come autore, oltre che della consueta rubrica dedicata al materiale d'Archivio (vi si legga l'interessante scontro fra Petrassi e Wolf-Ferrari, condito di «saluti fascisti»), anche della bibliografia, nonché curatore, con Carlo Steno

Rossi, della partitura che verrà eseguita in questo ciclo di recite. Franco Rossi, tra i più noti studiosi del compositore di Burano, si muove con pieno agio fra manoscritti autografi e copie, mettendo in rilievo «la cura minuziosa del particolare» che questi documenti mettono in luce, particolarmente per «la ricchezza delle indicazioni dinamiche, [...] ma anche [...] di legature, staccati, picchettati, abbellimenti di ogni genere, oltre naturalmente alle implicite indicazioni di fraseggio»; particolari già precocemente notati dallo storico Caffi nel 1854, il quale scrisse che «l'orchestra era prima di Galuppi, un tesoro poco conosciuto e meno curato, ma ch'egli ben conoscendo e curando, si accinse a sviscerare», facendo in modo che «piuttostoché parte accessoria, fosse anch'essa nel dramma parte necessaria ed essenziale». Nonostante ciò, in parecchie arie emergono le qualità drammatiche del compositore, specie in quelle per i due tenori dell'opera, Clistene e Aminta, i cui interpreti eccellevano nella coloratura di forza, e sono stati serviti a puntino.

La vicenda dell'*Olimpiade* godeva nella sua epoca di un'attenzione speciale, oltre che per la qualità dei versi, anche perché venne ritenuta fra i modelli imprescindibili di una trama d'intrigo. Nel saggio d'apertura, Marco Marica si spinge oltre il primo livello, in cui l'azione «manifesta un'irrazionalità di fondo», per rintracciare «un principio razionale [...] nell'ironia e nello spirito parodistico [...]». La vicenda di Licida, che secondo l'«argomento» costituisce l'azione principale del dramma, è conosciuta sul mito di Edipo». Ma quando finiscono le analogie «inizia la parodia. Mentre Edipo, divenuto adulto, uccide il padre Laio – che non riconosce, esattamente come accade a Licida – per futili motivi (non gli cede il passo per strada), e sposerà inconsapevolmente la madre, Licida è terrorizzato già dal solo sguardo di Clistene, e non avrà la forza di ucciderlo. Egli inoltre non ama la madre, bensì desidera la sorella, che fortunatamente non arriverà a sposare perché costei ama il suo miglior amico, il quale incarna invece proprio quelle virtù morali ed eroiche che connotano Edipo».

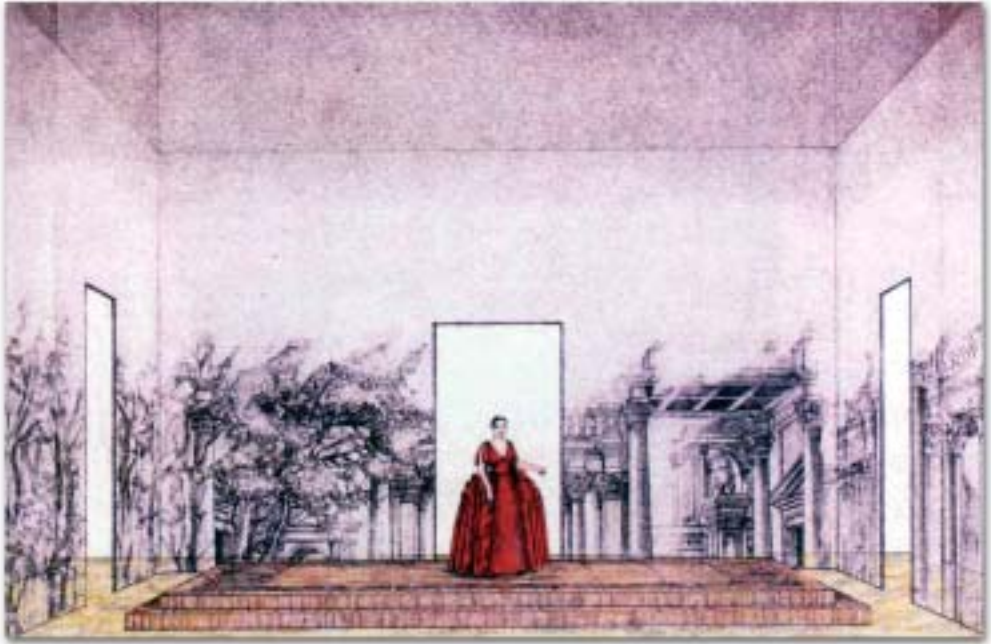
Lasciamo alla lettura le ipotesi dello studioso sul perché Metastasio abbia scelto di sdoppiare Edipo nei due protagonisti dell'*Olimpiade*, per osservare con lui l'acume del musicista nel raccogliere, forse inconsciamente, la sfida del poeta cesareo. Galuppi, infatti, collegò diversi momenti-chiave della vicenda tramite il recitativo accompagnato e diverse arie dei protagonisti con stilemi comuni, perciò Marica si chiede se sia «possibile leggere l'affinità musicale tra i due fratelli unicamente in termini di convenzioni operistiche, che assegnavano a personaggi di pari rango arie simili sul piano stilistico? Probabilmente sì. Tuttavia nulla esclude che Galuppi abbia voluto anche leggere tra le righe del dramma metastasiano, sottolineando le 'affinità elettive' tra i due fratelli, tra i due amici e tra Megacle e Argene, e rendendo così esplicito attraverso la musica il dubbio che assale il lettore alla fine del dramma: siamo sicuri che l'esito 'giusto' della vicenda sia quello che ci viene narrato da Metastasio?».

Restiamo con il dubbio, in attesa di un'altra *Olimpiade* ...

Michele Girardi



Pompeo Batoni (1708-1787), *Ritratto di Metastasio*. Firenze, collezione privata.



Francesco Zito, bozzetto scenico e figurini (Aristea e Clistene) per *L'Olimpiade* di Cimarosa, Venezia, La Fenice al Malibran, 2001; regia di Dominique Poulange (l'allestimento è ora ripreso, sempre al Malibran, per *L'Olimpiade* di Galuppi).

Marco Marica

L'Edipo in Elide, ovvero il conflitto tra passione e raziocinio nell'*Olimpiade* di Metastasio e Galuppi

Quasi trent'anni fa, nel suo fondamentale studio sull'opera italiana del Settecento, Reinhard Strohm metteva in guardia il lettore circa le pressoché insormontabili difficoltà del pubblico moderno a farsi un'immagine corretta delle opere serie di quel secolo.¹ Con il passar del tempo, è del tutto tramontato l'ambiente culturale e sociale nel quale sono nati capolavori di Hasse, Pergolesi, Vinci, Galuppi e Jommelli e col quale essi avevano un fittissimo e vitale rapporto osmotico. Rimane il fatto che una tradizione si è definitivamente interrotta e che nulla, neppure gli studi filologici più accurati, è in grado di richiamarla in vita.

Per fare un paragone, è come se tra un secolo si cercasse di ricreare un grande evento musicale dei nostri giorni, ad esempio un concerto *pop* in uno stadio, avvalendosi delle registrazioni e dei filmati odierni; supponendo che dal punto di vista tecnico l'operazione sia realizzabile, così come oggi è possibile allestire a teatro *L'Olimpiade* di Galuppi del 1747, il risultato sarà inevitabilmente qualcosa di assai differente dallo spettacolo originale. Ciò perché un concerto *pop* è oggi in primo luogo un *evento*, cioè si nutre di fattori strettamente legati all'*hic et nunc* della *performance* – persino quando si tratta di un *tour* internazionale di un artista, con lo stesso programma per ogni concerto in ogni nazione –, mentre gli aspetti immutabili (quelli che dal punto di vista filologico costituiscono il *testo*) sono solo una componente, non la principale, dello spettacolo. E allora, così come nessuno considererebbe mai come autentico un concerto di Madonna nel quale manchi la *pop star*, sostituita da una controfigura che canta le sue canzoni, allo stesso modo dobbiamo rassegnarci all'idea che *L'Olimpiade* di Galuppi che andiamo ad ascoltare oggi ci offre un'immagine assai differente di quella andata in scena al Regio Ducal Teatro di Milano nel 1747. Infatti se ai *fans* di tutto il mondo poco interessa chi scrive i testi e le musiche di Madonna, allo stesso modo il pubblico milanese della prima dell'*Olimpiade* era più interessato ad acclamare il celebre castrato Angelo Maria Monticelli nei panni di Megacle o l'altrettanto celebre tenore Ottavio Albuzio in quelli di Clistene, piuttosto che l'autore della musica che avrebbero cantato. Per noi *L'Olimpiade* è un'opera di Galuppi su libretto di Metastasio; per i contemporanei le cose stavano invece in maniera assai differente.

¹ REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento* [trad. ampliata di *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, 1979], Venezia, Marsilio, 1991.

Gli *autori* dell'*Olimpiade* milanese erano i cantanti, poi veniva Metastasio e buon ultimo Galuppi: esattamente al contrario rispetto alla gerarchia di oggi, che risulta esattamente capovolta; tuttavia se essa vale per un'opera di Verdi, Puccini o Wagner, applicandola rigidamente all'*Olimpiade* di Galuppi corriamo il rischio, nella migliore delle ipotesi, di comprendere ben poco di quell'opera e, nella peggiore, di considerarla solo un inutile ferro vecchio. Il nodo gordiano da sciogliere per avvicinarsi all'opera settecentesca senza pregiudizi – senza cioè, come avvertiva Stroh, passare dall'eccesso di discredito, caratteristico dell'Ottocento e di buona parte del Novecento, all'entusiasmo acritico della 'riscoperta' – sta dunque tutto lì: nell'accettare che l'opera seria è morta per sempre, insieme ai protagonisti che l'hanno resa grande in tutta Europa, con l'avvento del melodramma ottocentesco, e che per richiamarla in vita bisogna in qualche misura ricrearla *ex novo*. Come ogni grande manifestazione culturale del passato, l'opera del Settecento può infatti ancora dirci qualcosa, commuoverci, entusiasmarci, e conquistarsi un posto nel nostro panorama culturale. L'importante è accantonare lo spirito necrofilo e aridamente 'filologico' che accompagna le cosiddette riesumazioni e cercare nella *nostra* cultura musicale, nel nostro modo di rapportarci al teatro musicale, gli strumenti per far tornare a splendere le opere del secolo diciottesimo. L'opera seria italiana era infatti tutto fuorché ingessata e noiosa: riuscire a farla rivivere, a renderla nuovamente una creatura brillante e affascinante sotto ogni aspetto, rimuovendo quella patina museale che col tempo le si è incrostata, è senz'altro una sfida imponente per gli interpreti odierni. Ma in quale altro repertorio operistico essi godono di così tanta libertà e possono realmente dimostrare di essere artisti originali? E in quale altro ambito musicale la filologia e gli studi musicologici, anziché imporre vincoli e censurare gli interpreti, li stimolano a riappropriarsi in pieno della loro fantasia creativa?

Torniamo alla questione iniziale: che cosa è morto definitivamente dell'opera seria? Nel Settecento si attribuiva a tutto ciò che costituisce il *testo* – la musica, il libretto, la scenografia – un'importanza incomparabilmente inferiore rispetto ai giorni nostri, quando andiamo all'opera attratti soprattutto dal titolo e dal nome del compositore, e solo in seconda istanza dagli interpreti (cantanti e direttore) e dall'aspetto visivo (regia, scenografia e costumi). Una delle conquiste maggiori e durature dei compositori dell'Ottocento è stata proprio quella di ribaltare le gerarchie all'interno dello spettacolo operistico, attribuendo alla musica la priorità assoluta e fissando il testo musicale nella partitura in maniera vincolante per gli esecutori. Nel Settecento, al contrario, l'attenzione del pubblico era focalizzata non solo sul testo, ma anche – se non soprattutto – su quanto fa da contorno al testo musicale e verbale, cioè sul *con-testo*, in primo luogo sulla *performance* degli interpreti, i cui compensi notoriamente erano infatti di parecchie volte superiori a quelli del compositore e del librettista. Ma anche la circostanza della rappresentazione – il teatro, il periodo dell'anno, l'esistenza o meno di una ricorrenza speciale da celebrare, il tipo di pubblico che assisteva allo spettacolo, ecc. – svolgeva un ruolo oggi difficilmente immaginabile, e spesso incideva profondamente sulla natura del testo che ci è pervenuto.

Oggi il contesto ha perso gran parte della sua importanza, e siamo persino disposti ad ascoltare l'opera in forma di concerto, senza scenografie e senza azione scenica. Da *spettatori* siamo divenuti meri *ascoltatori* dell'opera, complice anche la fruizione domestica attraverso il CD; pretendiamo sempre esecuzioni senza imprevisti, di alto livello e sostanzialmente simili le une alle altre. Non è un caso che l'originalità di una rappresentazione operistica si manifesti oggi soprattutto nella regia, l'unico aspetto dello spettacolo nel quale ci lasciamo ancora stupire, forse anche perché la volontà normativa degli operisti dell'Otto-Novecento non è riuscita ad assoggettarlo completamente, insieme a tutto ciò che riguarda la componente visiva.

Per l'opera settecentesca, che proprio nella sfera musicale viveva di novità e imprevisti, l'evoluzione storica che ha trasformato musica e libretto in un testo immutabile ha costituito il colpo di grazia; col tramontare della prassi esecutiva a cui erano legati, che li rendeva vivi e affascinanti, i lunghi recitativi al clavicembalo e l'interminabile collana di arie tutte con la stessa forma ABA hanno finito per apparire di una noia mortale. Al naufragio sono sopravvissute solo alcune arie celebri, strappate al loro contesto e pubblicate in antologie di «arie antiche» a uso delle scuole di canto, a cui apparivano particolarmente indicate per la loro presunta 'facilità'.

Nel Settecento i cantanti e la loro capacità di seduzione sul pubblico erano il cardine su cui si incentrava lo spettacolo operistico e al quale venivano subordinati tutti gli altri aspetti della produzione. I compositori a mo' di sarti 'cucivano' la parte sulla voce dei cantanti, e costoro si sentivano pienamente autorizzati a mettere nel proprio baule di viaggio le arie che più avevano loro portato successo, per poi esibirle – esattamente come si fa con un abito di gala – in altre opere, non importa se scritte da un altro compositore e senza curarsi troppo della coerenza del testo con la nuova situazione drammatica. Del resto, è noto che i castrati più acclamati comparivano in scena con abiti propri, non necessariamente coerenti con l'ambientazione storico-geografica dell'opera; fino all'Ottocento inoltrato era ancora prassi comune riutilizzare costumi e scenografie da un'opera all'altra, riadattandoli alla meno peggio. Non era una dimostrazione di sciatteria o di eccesso di parsimonia: semplicemente non si dava importanza a un aspetto sul quale oggi invece si gioca in parte il prestigio di una rappresentazione.

I compositori, dal canto loro, non erano da meno, e non si facevano alcuno scrupolo a inserire nelle nuove opere arie scritte in precedenza, ovviamente senza cambiare neppure il testo, giacché lo stretto legame tra parola e musica era uno dei capisaldi dell'estetica settecentesca, come attestano le infinite polemiche circa la preminenza dell'uno o dell'altra; piuttosto stavano attenti che l'«affetto», cioè lo stato d'animo del personaggio, fosse lo stesso. La polemica circa la superiorità della musica o delle parole, e le riflessioni di tipo estetico e drammaturgico, erano infatti una questione puramente tra letterati: i musicisti consideravano il libretto un materiale grezzo su cui lavorare, e se un'aria era ben riuscita non vi erano motivi per cui non potesse essere ripresentata a un nuovo pubblico. Secondo questo sistema almeno cinque arie dell'*Olimpiade* di Galuppi sono state 'riciclate' da opere precedenti, ma nessuno del pubblico milanese si sarebbe sentito frodato per questo dal compositore, che invece, nell'impiegare quelle

cinque arie che riteneva particolarmente riuscite e che non si erano ancora ascoltate a Milano, intendeva trattare al meglio il suo uditorio.

Ad indignarsi erano semmai i puristi del testo letterario, che lamentavano l'intrusione di versi alieni all'interno di un libretto; poiché i libretti venivano musicati più volte, quelli di Metastasio addirittura fino a molte decine di volte, le arie 'intruse' erano la norma. Infatti anche il testo poetico, apparentemente l'aspetto più sacrosanto dell'opera settecentesca, poteva venire ampiamente bistrattato a seconda delle esigenze del momento, a dispetto delle ricorrenti *querelles* sull'opera in musica, che si appellano proprio al libretto e alla sua necessità, in quanto poesia 'impura', destinata cioè alla musica, di basare le sue fragili fondamenta estetiche quantomeno su un'assoluta coerenza dell'azione drammatica. Il libretto dell'*Olimpiade* di Galuppi presenta numerose varianti rispetto al testo originale metastasiano del 1733, scritto a Vienna per Antonio Caldara (cfr. al riguardo la guida all'ascolto in questo volume). Ciò si spiega non solo con ragioni contingenti, che giustificano ad esempio l'eliminazione dei cori tranne il *Tutti* finale (già eliminati da Pergolesi a Roma nel 1737),² ma anche con motivi estetici: nel 1747 a Milano la presenza di scene pastorali, che si trovano nell'opera di Caldara, erano considerate antiquate, un retaggio dell'opera barocca.³

Anche la maggiore brevità dei recitativi nel libretto intonato da Galuppi è riconducibile a un mutamento di gusto, che sposta l'interesse dalla ricchezza e complessità dell'intreccio, del resto già ampiamente noto al pubblico grazie alla vasta diffusione dei drammi per musica di Metastasio, ai singoli punti nodali del dramma, cioè a quelli che il poeta cesareo, inaugurando un termine destinato ad aver ampia fortuna nel melodramma ottocentesco, definisce le «situazioni», ovvero gli stati d'animo dei personaggi che risultano alla fine di una scena o di una sequenza dell'azione. E poiché in ogni «situazione» i personaggi sono sempre combattuti tra due stati d'animo differenti, solo la musica, attraverso la forma *standard* dell'aria con *da capo*, è in grado di esprimere in maniera sincronica tale dicotomia d'affetti, mentre la poesia, accantonati i versi sciolti del recitativo, si cristallizza nelle canoniche due quartine 'liriche' (ottonari, settenari, senari, quinari, quinari doppi o decasillabi), col loro linguaggio conciso e sentenzioso, che in ciascuna quartina sintetizza – com'ebbe a dire Metastasio nel 1747 in una lettera a Giuseppe Bettinelli – il «contrasto di questi due universali principi delle operazioni umane, passione e raziocinio».

Come si vede, il passo verso l'estetica melodrammatica ottocentesca, a noi senza dubbio assai più familiare, non è poi così lungo: la tendenza alla concentrazione dei recitativi accelera verso la fine del Settecento, fino a trasformarsi nelle brevissime «sce-

² Sulle fortuna operistica dell'*Olimpiade* di Metastasio cfr. COSTANTINO MAEDER, *Metastasio, «L'Olimpiade», e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993.

³ Cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Luci della pastorale e ombre della tragedia nel trittico viennese: «Demetrio», «Olimpiade», «Demofoonte»*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: La poesia, la musica, la messa in scena, e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala di Felice e Rossana Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 233-266.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta (con musica di Caldara) dell'*Olimpiade* di Metastasio; scene di Giuseppe Galli Bibiena, balli di Alessandro Phillebois, con arie di Niccolò Matteis. Nell'elenco degli 'attori' (p. 6) non figurano i nomi dei cantanti. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'*Olimpiade* con musica di Cimarosa (Vicenza, Eren-
 tenio, 1784); balli (*Amori di Ero, e Leandro e La Pastorella delle Alpi*) di Domenico Ricciardi. Cantavano: Mat-
 teo Babini (Clistene), Francesca Danzi Le Brun (Aristea), Rosa Rota (Argene), Giuseppe Benigni (Licida), Lui-
 gi Marchesi (Megacle), Giuseppe Desirò (Aminta). Padova, Museo Civico. L'opera di Cimarosa è stata ripresa
 a Venezia, La Fenice al Malibran, 2001.

ne», che nei melodrammi di Donizetti e Verdi precedono i numeri musicali propriamente detti, mentre il concetto di «situazione» si arricchisce di una connotazione dinamica. Nelle arie dell'opera seria i personaggi *analizzano* razionalmente il proprio stato d'animo dibattuto tra due opposti sentimenti, ma non prendono alcuna decisione – ciò avviene nei recitativi –, in quelle del melodramma ottocentesco al contrario i personaggi *decidono* di agire in una determinata maniera. Pertanto la musica nelle arie, duetti e concertati non può più tornare sui suoi passi come nelle arie col *da capo*, bensì è tutta protesa in avanti, in una progressiva accelerazione del tempo che porta dal cantabile iniziale alla stretta finale in tempo veloce. Nell'Ottocento muta pertanto la «situazione», che da statica diviene dinamica, ma non la tendenza a frammentare il dramma in una serie di «situazioni» espresse musicalmente. Ripercorrere a ritroso l'estetica della «situazione», dalle estreme propaggini ottocentesche alle ascendenze metastasiane, può essere una valida chiave d'accesso per avvicinarsi all'opera seria settecentesca.

Per molto tempo uno degli ostacoli principali alla presenza di opere serie del Settecento nei teatri d'opera odierni è derivato dalla lunghezza e monotonia dei recitativi; nonostante i già citati tagli al testo originario, il libretto dell'*Olimpiade* di Galuppi consta in massima parte di versi sciolti, centinaia di versi destinati a cantarsi in stile recitativo; solo in tre casi, che vedremo in seguito, troviamo recitativi accompagnati. Le arie, come accade di regola nei drammi per musica metastasiani, si trovano sempre alla fine della scena, e come si è detto sono formate prevalentemente da due quartine, nelle quali il poeta condensa il dissidio interiore del personaggio. Non vi era alcuna ragione per modificare uno schema così rigido, perché esso costituiva soltanto l'impalcatura, non la sostanza del dramma per musica; ogni deroga a questo principio formale implicava una forte giustificazione dal punto di vista della «situazione». Il fatto ad esempio che la celebre aria «Se cerca, se dice» sia formata eccezionalmente da tre quartine è dovuto allo stato d'animo di Megacle, che medita il suicidio e ha pertanto letteralmente perso la ragione.

Già nel corso del Settecento si erano levate voci contro la monotonia del recitativo secco, una peculiarità tutta italiana che non compare nelle tradizioni operistiche degli altri paesi europei; ma gran parte delle critiche venivano d'Oltralpe, in particolare dalla Francia, dove una convenzione formale altrettanto rigida di quella italiana nelle sezioni dinamiche assegnava alla *tragédie lyrique* il monopolio del recitativo accompagnato e all'*opéra-comique* quello del parlato. Criticare il recitativo perché 'noioso' è senz'altro legittimo, ma rivela unicamente una sostanziale incomprensione dei principi estetici che l'hanno generato. Critiche analoghe potrebbero essere rivolte infatti all'alesandrino, il metro aulico per eccellenza del teatro classico francese, che ha gli accenti sempre nella stessa posizione e che per i non nativi francesi produce rapidamente un senso di monotonia ritmica.

Per gli italiani del Settecento il recitativo non era affatto noioso; l'opera era un divertimento, nessuno si sarebbe mai sognato di renderla noiosa proprio attraverso ciò che prevale quantitativamente all'ascolto. Il punto è che al pubblico italiano dell'epoca il recitativo doveva apparire più o meno come una forma nobilitata di parlato; que-

sto significa che la componente extramusicale dell'opera seria, cioè la recitazione e l'aspetto diegetico del dramma, confinato nei recitativi, andrebbero oggi rivalutati. Il fossato tra teatro di parola e teatro d'opera, divenuto incolmabile nel melodramma ottocentesco (immaginare di rappresentare il libretto della *Traviata* senza musica sarebbe del tutto assurdo), non era ancora così profondo nel Settecento. Il punto è semmai che almeno fino a Goldoni gli italiani non conoscevano quella forma di linguaggio 'piano' e quella recitazione naturalistica propria del teatro di prosa francese, soprattutto delle commedie: da noi il teatro o era farsesco, con la Commedia dell'arte, o era aulico, con i drammi in versi come quelli di Metastasio, che per tutto il Settecento e parte dell'Ottocento venivano rappresentati a teatro senza musica, come vere e proprie *pièces* e con tanto di quartine liriche alla fine delle scene. I recitativi, insomma, non erano semplicemente un'inevitabile pausa tediosa tra un'aria e l'altra, bensì costituivano l'ossatura drammatica dell'opera; poiché l'opera seria era un genere aulico, era del tutto coerente che impiegasse il linguaggio della poesia 'alta' e che anzi lo nobilitasse ulteriormente, sottolineando attraverso il recitativo le naturali pause e cadenze melodiche del parlato.

Se il pubblico, a quanto riferiscono le cronache dell'epoca (quasi sempre però scritte da viaggiatori stranieri, non sempre obiettivi), si distraeva durante i recitativi, non era per pura noia; la prassi di andare tutte le sere a teatro rendeva la trama dell'opera rappresentata ben nota. È da credere che i cantanti non fossero così pedestri e noiosi nell'interpretare i recitativi, ma ovviamente davano il meglio di sé nelle arie. Era lì che potevano fallire clamorosamente o far venire giù il teatro con gli applausi; l'*evento* musicale era l'aria, non il recitativo. Avete mai visto uno stadio di calcio in cui i tifosi si scaldano quando il gioco è al centrocampo?

Oggi, a distanza di quasi tre secoli, è difficile appassionarsi ai recitativi secchi: gli italiani, che hanno la fortuna di capire il testo, percepiscono la linea melodica frammentata e gli accordi del clavicembalo come un inutile ostacolo alla recitazione, mentre gli stranieri sono condannati ad annoiarsi mortalmente, anche se i sopratitoli traducono fedelmente il testo. Ma accorciare drasticamente i recitativi non è neppure una soluzione, poiché essi sono fondamentali per comprendere il dramma, soprattutto oggi che nessuno legge più o rappresenta a teatro Metastasio, e pertanto i dialoghi sono fondamentali per seguire le azioni intricate delle opere serie settecentesche. Accorciare i recitativi, o tagliare le scene dialogate nell'*opéra-comique* e nel *Singspiel*, vuol dire unicamente piegare ai nostri gusti – o forse sarebbe meglio dire adattare ai nostri limiti – l'opera del passato, optando per una soluzione che non risolve il problema (la difficoltà di ridare forma e calore agli altrimenti esangui recitativi secchi) e al contempo ne crea uno ben maggiore di comprensione dello sviluppo drammatico.

La recitazione, nelle arie e non solo nei recitativi, doveva essere uno dei cardini dell'interpretazione dei cantanti. Poiché la trama era nota, e in più veniva riassunta con tanto di conclusione nell'«argomento» posto all'inizio del libretto, l'attenzione si spostava non su *cosa* accade nell'azione, bensì su *come*. Questo *come* non coincide del tutto con le arie, come si potrebbe pensare; esso è dato in primo luogo dall'intreccio, sta-

bilito dal librettista ed esposto in maniera sommaria sin dall'«argomento», e in secondo luogo dalla musica, che nelle arie traduce in suoni e canto l'essenza di una «situazione». Fin qui rimaniamo sul piano del testo, cioè di quegli elementi (libretto e partitura) fissati una volta per tutte sulla carta, che si sono conservati fino a noi e che ci consentono di allestire ai nostri giorni un'opera settecentesca. Poiché nelle innumerevoli riprese di un medesimo libretto la musica era ogni volta differente, l'interesse cadeva sul *come*, anche quando la trama era ben nota. Infine vi era l'interpretazione, o forse sarebbe meglio dire la *performance*, vero regno della variabilità e dell'imprevisto, nel quale il *come* dell'azione risultava ogni volta originale e conferiva a ogni rappresentazione di un'opera la caratteristica dell'evento eccezionale. La storia del teatro musicale degli ultimi due secoli è stata al contrario una lotta progressiva contro l'arbitrarietà e l'imprevedibilità della *performance*. Ora che buona parte dell'originalità della rappresentazione si gioca soprattutto sulla regia, non a caso spesso messa sul banco degli imputati da parte della critica, è forse una coincidenza che proprio nei paesi anglosassoni, dove più forte è la tradizione del teatro di regia, si assista anche a una maggiore rinascita dell'interesse per l'opera del Sei-Settecento?

Torniamo brevemente sulla struttura narrativa delle opere settecentesche e sull'importanza dell'intreccio come declinazione di un nucleo drammatico sostanzialmente noto al pubblico, anche nel suo scioglimento finale. All'usanza di rimusicare gli stessi libretti bisogna infatti aggiungere il fatto che gran parte dei soggetti erano derivati dalla storia, dalla tragedia o dalla mitologia classica, cioè dalle fondamenta della cultura settecentesca. Nei suoi quattrocento anni di vita l'opera in musica ha sempre attinto da ogni dove i suoi soggetti, e pertanto si è sempre presentata come una sorta di rilettura o di reinterpretazione di storie di successo. Solo nel Settecento, tuttavia, soprattutto con Metastasio, il tessuto narrativo, la fisionomia dei personaggi e la struttura drammatica del libretto assumono caratteristiche pressoché immutabili. Come è possibile coniugare tutto ciò con l'esigenza di novità e varietà profondamente radicata nell'arte occidentale?

Sulle modalità di svolgimento dell'intreccio nei drammi per musica di Metastasio, e sull'abilità del poeta cesareo di coniugare varietà e osservanza di regole autoimposte, ha scritto recentemente pagine illuminanti Gilles de Van, il quale ha sottolineato come alla base dei libretti metastasiani vi sia un equilibrio tra due piani differenti, cioè tra un'azione principale, esplicitata nell'«argomento» e già nota al pubblico nelle sue linee generali, e ciò che lo studioso francese chiama un'«azione d'intreccio», che fornisce il materiale alle varie e complesse peripezie dei personaggi.⁴ Mentre l'azione principale è di tipo razionale e «fornisce il messaggio globale dell'opera confermando la fondatezza del regime monarchico: la monarchia vacilla ma sormonta la crisi, più energica di prima»,⁵ l'azione d'intreccio è di matrice passionale, cioè irrazionale; essa è quel «de-

⁴ GILLES DE VAN, *Il groviglio dell'intreccio: appunti sulla drammaturgia di Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio* cit., pp. 161-172.

⁵ Ivi, p. 164.

siderio, positivo o negativo, che mette in moto l'intreccio», ma che, in quanto contrastante con l'azione principale, risulta essere un «desiderio sbagliato o desiderio perverso». ⁶ Nell'*Olimpiade* l'azione principale, come ci spiega l'«argomento», è il riconoscimento di Licida come Filinto, figlio di Clistene (l'agnizione finale è uno dei *topoi* più frequenti della drammaturgia, non solo di Metastasio), mentre l'azione d'intreccio prende le mosse dal suo desiderio 'sbagliato' di partecipare ai giochi olimpici e conquistare Aristeia (desiderio 'sbagliato' perché Licida dimentica così Argene, e allo stesso tempo 'perverso' perché Aristeia è in realtà sua sorella). A questi due livelli della trama Metastasio, che rifiuta l'unità d'azione aristotelica, ne aggiunge spesso uno intermedio, che de Van, riprendendo la terminologia metastasiana, chiama l'«azione subalterna»; ⁷ nell'*Olimpiade* essa è costituita dall'amore di Megacle e Aristeia, e più genericamente dai giochi olimpici che si svolgono sullo sfondo.

Grazie alla presenza di questi tre livelli Metastasio può razionalisticamente tenere in equilibrio esigenze diverse, quali la raffigurazione del conflitto umano tra sfera razionale ed emotiva (con la vittoria finale della prima), tra ragion di stato e affetti privati, tra etica e passione, ma anche tra ordinamento monarchico e spinte democratiche; il poeta inoltre, grazie ai tre tipi d'azione appena descritti, riesce a bilanciare il rispetto dell'unità e l'esigenza di varietà, l'abbondanza di peripezie e la chiarezza del percorso drammatico, la varietà degli affetti delle arie e la coerenza della loro successione. In questo equilibrio razionale, che varia in ogni singolo dramma per musica di Metastasio, risiede il *come* di ciascun libretto, «dandoci il piacere emotivo della sorpresa e quello intellettuale della verifica di un senso morale e simbolico». ⁸ Allo stesso modo, il *come* della musica – lo abbiamo già visto – cambia di volta in volta, non solo perché cambia il compositore che intona il libretto, ma anche perché gli interpreti sono sempre differenti. Se dunque, per parafrasare le parole di Gilles de Van, anche quando oggi andiamo ad ascoltare un'opera di Verdi o Puccini proviamo «il piacere emotivo della sorpresa [dato dalla novità degli interpreti e della regia] e quello intellettuale della verifica [poiché riconosciamo una musica nota]», a maggior ragione tale piacere doveva colmare gli ascoltatori di un tempo, che assistevano a uno spettacolo – un evento – ogni volta differente. Che distanza abissale da quell'immagine di noia e freddezza marmorea che fino a poco tempo fa veniva attribuita all'opera italiana del Settecento!

Poiché disponiamo solo del testo musicale e verbale dell'*Olimpiade*, è giocoforza limitare le osservazioni seguenti a questi due aspetti dell'opera; in che misura invece i singoli interpreti influenzassero il prodotto finale della rappresentazione può essere oggi solo oggetto di congetture. Per fare un esempio, sappiamo che nel *da capo* delle arie era consuetudine eseguire abbellimenti virtuosistici, e che pertanto l'apparente 'facilità' delle linee melodiche era solo un modo per lasciare libertà ai cantanti; tuttavia è difficile

⁶ Ibid.

⁷ Ivi, p. 165.

⁸ Ivi, p. 163.



Frontespizio del libretto per la ripresa dell'*Olimpiade* di Pergolesi al Pavone di Perugia, 1738; scene di Pietro Carattoli (la prima aveva avuto luogo al Tordinona di Roma nel 1735). Cantavano: Settimio Canini (Clistene), Barbara Stabili (Aristea), Giuditta Fabiani (Argene), Prudenza Sani (Megacle), Agata Lamparelli (Licida), Crescenzo Collantonj (Aminta), Nicola Grimaldi (Alcandro). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).



Frontespizio del libretto per una rappresentazione fiorentina (Pergola, carnevale 1758) de *L'Olimpiade* (non menzionato il musicista); balli di Gio. Battista Galantini, costumi di Giuseppe Compstoff. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Domenico Pignotti (Clistene), Costanza Romani (Aristea), Bianca Riboldi (Argene), Gio. Belardi (Megacle), Maria Anna Bianchi (Licida), Angiolo Monanni (Aminta). Per Ulderico Rolandi si tratta della prima rappresentazione con musica di Sarti, ma l'attribuzione non trova riscontri, e anzi *L'Olimpiade* non figura nel catalogo del musicista faentino nei grandi repertori (MGG, GROVE, DEUMM). La presenza di parecchie arie mutate rispetto al testo metastasiano canonico può far pensare a una sorta di pasticcio.

valutare oggi il margine di questa libertà interpretativa, e ancor più difficile è per i cantanti odierni ricrearla a posteriori.

Il teatro di Metastasio in generale, e il libretto dell'*Olimpiade* in particolare, sono stati studiati ampiamente sotto più punti di vista; tuttavia finora sono state esaminate soprattutto altre versioni musicali dell'*Olimpiade*, in particolare quella di Vivaldi (1734), Pergolesi (1735), Jommelli (1761), Piccini (1768), Cimarosa (1784) e Paisiello (1786). L'opera di Galuppi risente invece del ritardo con cui la musicologia si è avvicinata alla sua produzione seria, messa in ombra dal ruolo chiave che il musicista di Burano ha svolto nella storia del genere buffo con i suoi lavori su libretto di Goldoni. L'*Olimpiade* non è però affatto un'opera minore, e il modo con cui il compositore si è accostato al libretto metastasiano ci rivela le sue straordinarie doti teatrali.

L'eliminazione dei cori e delle scene pastorali nell'*Olimpiade* di Galuppi ha determinato una concentrazione della trama sulle vicende personali dei personaggi, in particolare le due coppie di giovani amanti, sui quali è imperniata l'azione d'intreccio. I giochi olimpici rimangono sullo sfondo, e forniscono unicamente il pretesto all'avvio dell'azione. Il fatto che tutti i personaggi si trovino in terra straniera – Clistene e la figlia sono corinzi, Licida è, o meglio crede di essere cretese, Megacle è ateniese, Argene infine è nativa di Creta –, non è per nulla irrilevante ai fini del dramma. Tutti i personaggi sono infatti letteralmente 'spaesati' – *verfremdet* – a Olimpia; Licida e Argene lo sono anche in un senso morale, poiché si trovano in Elide per sfuggire al tormento amoroso, al fatto cioè che il re di Creta si è opposto alle loro nozze. Argene è in incognito, travestita da pastorella, e sembra quasi che voglia ritrovare la sua purezza virginale – l'ha forse perduta quando Licida le ha promesso amore e le ha dato in pegno un monile? – immergendosi in un contatto più diretto con la natura. Licida, al contrario, ha talmente interiorizzato il conflitto circa la sua identità – non sa che è figlio di Clistene, eppure una forza misteriosa trattiene la sua mano al momento di ucciderlo – da chiedere all'amico fraterno Megacle di spacciarsi per lui. Per aver celato la sua identità, rivelata da Aristeia, Licida è costretto a lasciare Olimpia; poiché non accetta tale verdetto, desidererà prima di uccidersi, quindi tramerà di assassinare Clistene, ma non ne avrà la forza, e alla fine verrà perdonato dal re, e assolto dal popolo sovrano.

Come nel gioco delle coppie di *Così fan tutte* di Da Ponte, che sotto più aspetti trae spunto dall'*Olimpiade*, tra Argene e Licida, da un lato, e Aristeia e Megacle, dall'altro, c'è una sostanziale affinità elettiva, che ha bisogno di ostacoli esterni per venire riconfermata. Argene e Licida amano infatti i travestimenti e la loro condotta morale è meno ineccepibile di quella della coppia Megacle-Aristeia; entrambi sfidano le convenzioni sociali ribellandosi alla volontà di Clistene, e devono pertanto 'riconquistare' il loro diritto ad amarsi superando le avversità con la propria forza morale.

Tuttavia a questa affinità elettiva se ne oppone una altrettanto forte, sebbene antitetica, che lascia intravedere come forse le coppie 'giuste' sono quelle imposte dagli eventi, cioè Aristeia-Licida – coppia impossibile, perché incestuosa – e di conseguenza Argene-Megacle. Questi ultimi due pagano lo scotto di essere di rango sociale inferiore

rispetto alle persone amate, tuttavia hanno un indubbio coraggio e nobiltà d'animo, che li spingono al sacrificio di sé; entrambi fuggono in terre lontane per il bene della persona amata, ed entrambi hanno pulsioni suicide: Megacle è fuggito a Creta dopo che Clitene ha negato il suo matrimonio con Aristeia, poiché egli non è di sangue reale – tuttavia dimostrerà la sua nobiltà spirituale vincendo le olimpiadi e sacrificando la propria felicità a quella dell'amico Licida – e nel corso del dramma tenta il suicidio gettandosi in mare da una rupe. Argene si è rifugiata in Elide ed è pronta ad offrirsi al boia al posto di Licida (III.9). Laddove Aristeia e Licida agiscono in modo razionale e calcolato, Argene e Megacle si muovono irrazionalmente e d'impulso. Il cuore spinge Argene nelle braccia di Licida e Aristeia in quelle di Megacle, mentre la ragione sembrerebbe suggerire un abbinamento diverso dei giovani amanti, sulla base della loro affinità caratteriale. Ma anche l'amicizia tra Megacle e Licida, sebbene non lasci trasparire in superficie nulla di erotico, ha tutte le connotazioni dell'amore, compresa quella cruciale dell'indissolubile identificazione dell'uno con l'altro – Megacle si spaccia per Licida per conquistargli la *sua* donna! – e il fatto di accettare il sacrificio di sé a vantaggio dell'amico. Poiché siamo in Grecia e tra gli eroi greci il confine tra amore amicale e amore erotico è sempre labile – probabilmente con gran rammarico di Metastasio – anche Megacle e Licida formano in un certo senso una possibile 'coppia', quanto meno sul piano ideale dell'amicizia. Del resto se il ruolo di Licida fu interpretato da una donna (Giovanna Cesati), quello di Megacle era affidato a un castrato, cioè a una voce che univa la potenza della voce virile alle note acute di quella femminile. Non erano né androgini, né *drag queens*, né *femminielli* i castrati, e ancora si discute se fossero in grado di avere rapporti sessuali normali, aldilà della loro sterilità; tuttavia la virilità del loro aspetto esteriore, accentuata dal grande torace e dall'altezza inconsueta che pare li caratterizzassero, gettava inequivocabilmente un ponte verso la femminilità attraverso la voce. E se erano amati dal pubblico proprio per via del registro acuto di voce, che veniva abbinato ai personaggi moralmente 'elevati' dell'opera seria, cioè ai giovani eroi, i castrati erano anche figure *transgender*, aldilà – al di sopra – delle tradizionali definizioni di genere maschile e femminile. Irreali e fantastici, come i personaggi che interpretavano, i castrati aprivano le porte a un immaginario erotico nel quale, probabilmente, l'illecito diveniva lecito, in quanto proiettato in una sfera puramente artificiosa e teatrale, e ogni frase amorosa si colorava inevitabilmente di una nota sessualmente ambigua.

Per tornare ai personaggi dell'*Olimpiade* di Metastasio, l'autore, con l'ironia e il distacco che caratterizzano spesso i suoi drammi, propone almeno tre possibili esiti al gioco delle coppie che forma l'«azione d'intreccio» del suo dramma; sebbene si equivalgano sul piano degli affetti, ovviamente solo una delle tre soluzioni è possibile sul piano sociale, ed è quella che vediamo rappresentata alla fine dell'opera. È tuttavia una soluzione a cui si giunge in modo artificioso, cioè irrazionale, attraverso l'atto di clemenza di Clitene sotto la spinta dell'acclamazione popolare.

Ecco dunque il paradosso di fondo di tutta l'azione dell'*Olimpiade*: la soluzione più logica sul piano drammatico è quella che riafferma le regole della società, cioè la prima promessa d'amore tra le due coppie; essa tuttavia si realizza violando una regola

ben più importante della società feudale, vale a dire l'autorità del re, che termina al calar del sole e viene rimpiazzata dalla volontà popolare di graziare Licida. La soluzione più razionale sul piano drammatico è pertanto anche la più irrazionale dal punto di vista sociale. Escludendo evidentemente l'ipotesi che Licida e Megacle fuggano via insieme e dimentichino le donne amate, anche la terza ipotesi, quella che abbina sulla base dell'affinità d'animo Argene e Megacle, da un lato, e Aristeia e Licida, dall'altro, manifesta un'irrazionalità di fondo: essa sarebbe razionale dal punto di vista degli affetti, ma assolutamente irrazionale, anzi perversa, da quello sociale, perché sancirebbe contemporaneamente la liceità dell'incesto e del tradimento della parola data. Si direbbe quasi che Metastasio si sia cacciato in un vicolo cieco, e che per una volta il «contrasto di questi due universali principi delle operazioni umane, passione e raziocinio» non sia risolvibile, poiché nell'*Olimpiade* ogni soluzione, sia la più passionale, sia la più razionale, si basa su premesse irrazionali.

Poiché non è possibile credere che proprio uno dei libretti più celebri di Metastasio si basi su un errore di fondo di drammaturgia, dobbiamo ritenere che anche l'irrazionalità dell'azione che abbiamo rilevato sia riconducibile a un principio razionale. A mio avviso tale principio è rintracciabile nell'ironia e nello spirito parodistico dell'*Olimpiade*. A dispetto della tragicità della trama, il dramma è una sorta di mascherata carnevalesca. Tutti i personaggi agiscono in un contesto estraneo, l'Elide, e rivestono ruoli o abiti inusuali e paradossali. Clistene è un re in trasferta e *ad interim*, ma un potere regale limitato nel tempo ed *extra moenia*, costretto ad abdicare alla fine del dramma, è di per sé assurdo e caricaturale. Megacle è l'eterno straniero, mai a suo agio nei propri panni e pertanto sempre pronto a svestirli, fuggendo o togliendosi la vita. Aristeia, una principessa greca, è ridotta al rango di pegno per il vincitore, come nelle peggiori tradizioni barbariche. Argene si traveste da pastorella, pur essendo di sangue nobile, e solo lei sa perché. Licida è un principe infedele e imbecille, che manda avanti l'amico fraterno per conquistare con l'inganno una bella fanciulla – che magagne ha mai da nascondere questo giovane eroe? – e che quasi se la fa sotto quando incontra per la prima volta Clistene (II.6), spacciandosi per il servitore Egisto. Che poi tutti i personaggi convergano a Olimpia non è una mera forzatura della trama, bensì l'elemento cruciale dell'azione. Olimpia è il non-luogo delle parate carnevalesche, e i giochi olimpici sono una metafora ironica e sorniona del carnevale, quando tutti si travestono e vengono sovvertite le regole della società. Qual è allora il tema del carro allegorico dell'*Olimpiade*? A cosa allude la parodia che si annida nella trama?

La vicenda di Licida, che secondo l'«argomento» costituisce l'azione principale del dramma, è coniata sul mito di Edipo. Come l'eroe mitologico anche Licida appena nato viene fatto allontanare dal genitore, per via di un oracolo che rivela che il figlio diverrà un parricida; inoltre come nella tragedia di Sofocle, anche nell'*Olimpiade* il servitore incaricato di affidare il neonato alle onde, Alcandro, ha pietà del bambino e lo affida a degli sconosciuti, che lo porteranno altrove, a Creta, dove Edipo-Filinto diviene Licida, sostituendo il figlio del re appena morto. Ma qui finiscono le analogie e inizia la parodia. Mentre Edipo, divenuto adulto, uccide il padre Laio – che non ricono-

sce, esattamente come accade a Licida – per futili motivi (non gli cede il passo per strada), e sposerà inconsapevolmente la madre, Licida è terrorizzata già dal solo sguardo di Clistene, e non avrà la forza di ucciderlo. Egli inoltre non ama la madre, bensì desidera la sorella, che fortunatamente non arriverà a sposare perché costei ama il suo miglior amico, il quale incarna invece proprio quelle virtù morali ed eroiche che connotano Edipo.

Se Licida avesse sposato Aristeia avremmo avuto una sorta di «amore velsungo» con oltre un secolo d'anticipo, con chissà quali ricadute sulla storia dell'opera; ma poiché Metastasio non era Wagner ed era interessato al dramma a lieto fine, non alla tragedia, ha voluto scrivere uno scioglimento positivo per il mito di Edipo, cioè per la vicenda personale di Licida. Metastasio era però tutto fuorché uno sprovveduto, e sapeva bene che il mito non si può modificare; d'altro canto non intendeva derogare al principio del lieto fine, poiché da esso deriva la lezione morale della vicenda. Pertanto ha sdoppiato la figura di Edipo in Licida e Megacle – Metastasio, che chiamava il castrato Farinelli suo «gemello», era particolarmente attratto dalle figure maschili complementari – e, con mano leggera e incredibile genialità, ha scritto un dramma in forma di parodia, cioè qualcosa di totalmente ardito e originale, nel quale la parodia è chiarissima ma non smaccata, tanto da consentire un'azione assolutamente coerente e 'seria' nella sostanza, pur strizzando continuamente l'occhio allo spettatore.

Il perché della scelta del mito di Edipo non è noto, ma si possono formulare delle ipotesi al riguardo. La vicenda di Edipo, ben prima di Freud, demarca chiaramente i limiti che, secondo il mondo classico, eros e passione amorosa non possono travalicare, ribadendo così il tabù dell'incesto, del parricidio e dell'infanticidio. Metastasio condivide pienamente questi valori, ma allo stesso tempo crede razionalisticamente che ogni forma di passione, non solo quella amorosa, sia di per sé pericolosa e potenzialmente perversa qualora prenda il sopravvento. Proprio perché Edipo incarna l'eccesso assoluto dell'eros e della passione amorosa la sua vicenda può essere rappresentata o in chiave tragica, ma questo non era nelle corde del poeta cesareo, oppure in chiave distaccata, cioè parodistica, senza per questo perdere il suo valore esemplare. La parodia, in altri termini, è il filtro di protezione che ha consentito al poeta di maneggiare una materia incandescente senza lasciarsi travolgere. Per questo è necessario che tutti i personaggi convergano a Olimpia, perché lì, come in un asettico laboratorio d'analisi, le loro passioni possono essere controllate dall'autore e guidate verso il lieto fine edificante.

Galuppi ha fundamentalmente ignorato la componente parodistica del testo metastasiano, sia perché la musica, a differenza della poesia, non ha la possibilità di esprimere ambiguità e doppi sensi, sia perché l'estetica dell'opera settecentesca non affidava al compositore il compito di fissare una 'tinta' complessiva; il musicista doveva solo sfruttare al meglio e valorizzare la situazione emotiva contenuta in un'aria. Mancando il tessuto connettivo tra le arie, affidato ai recitativi, l'operista del Settecento non era in grado di creare ampie strutture drammatiche attraverso la musica, ma unicamente di illuminare in maniera frammentaria singole «situazioni». In questo senso la musica veniva dopo le parole, o più esattamente dopo il dramma.

Galuppi, tuttavia, ha compreso appieno l'importanza che nell'«azione principale» spetta alla componente 'edipica', cioè alla pulsione omicida di Licida nei confronti di Clistene e, parallelamente, alla sua condanna a morte da parte del re-padre; il compositore ha perciò collegato tra loro questi episodi salienti del dramma, sottolineandone così lo stretto nesso logico e il carattere sacrificale. Nella scena ottava dell'atto terzo tutto è pronto per l'esecuzione capitale di Licida, che veste la bianca tunica delle vittime sacrificali. Clistene incede con la scure in mano verso il giovane, che ancora ignora di essere Filinto, invocando il sommo padre degli dei e degli uomini, Giove. Clistene recita la sua preghiera accompagnato dagli archi, che eseguono un'inquietante figurazione melodica discendente dal marcato ritmo giambico, che allude all'incedere lento e solenne del re verso la vittima. Il gesto di Clistene è dunque doppiamente significativo: non solo egli attende per la seconda volta alla vita del figlio, ma lo sacrifica anche al 'padre' Giove, irato con gli uomini poiché Licida, con un gesto sacrilego, ha interrotto i riti sacri a conclusione dei giochi olimpici. L'uccisione di Licida assume così una dimensione 'edipica', in quanto gesto d'amore verso Giove, ma è allo stesso tempo un sacrificio volontario, al quale Licida si sottomette per espiare la sua condotta immorale.⁹

Qualcosa di analogo era avvenuto nella scena nona dell'atto primo, quando Megacle, incapace di scegliere tra l'amore per Aristeia e l'amicizia per Licida, decide di sacrificare l'amore, cioè la sua unica ragione di vita; poiché Licida un giorno gli ha salvato la vita, ora Megacle gliela rende sotto forma di sacrificio, ponendo così le basi per il suo tentato suicidio nell'atto successivo. Anche in questo caso Galuppi ha sottolineato il carattere gravido di conseguenze della decisione di Megacle con un recitativo accompagnato, nel quale gli archi intonano una figura discendente dal ritmo anapestico seguita da dei tremoli, entrambe immagini musicali della morte. Non una morte qualsiasi, bensì un sacrificio della vita per amore dell'amico.

Il terzo recitativo accompagnato dell'opera – non ve ne sono altri – si trova poco prima della fine dell'atto secondo (scena quindicesima), prima dell'aria del protagonista «Gemo in un punto, e fremo» con cui forma un tutt'uno. Licida ha appena appreso che dovrà allontanarsi da Olimpia e rinunciare per sempre ad Aristeia; prima si scaglia contro il messaggero (Alcandro), quindi rivolge la spada contro se stesso. Per la prima volta il protagonista ha compreso che avendo violato le leggi e mancato alla parola data ad Argene ha causato l'infelicità sua, dell'amico, di Aristeia e di Argene. Solo levandosi di mezzo, cioè sacrificando se stesso per amore della felicità altrui, l'ordine può essere ristabilito. Gli archi intonano anche stavolta una breve figurazione ripetuta più volte, nella quale il ritmo anapestico e gli accordi spezzati discendenti si alternano a un altro collaudato *topos* della morte (una sequenza di note ribattute formate da una terzina di crome seguita da una semiminima e da una pausa). Il nesso tra il desiderio di morte dei due amici fraterni, la valenza sacrificale della loro aspirazione al suicidio e la

⁹ Questo recitativo accompagnato viene da un pasticcio londinese, poiché dalla fonte milanese mancano i fascicoli corrispondenti all'intera scena, ma crediamo che una simile scelta, data la didascalia del libretto (che prescrive una «grave sinfonia») fosse già realizzata a Milano nel 1747.

pena capitale comminata a Licida risultano evidentissimi nella musica di Galuppi, così come il fatto che questi sacrifici sono legati al mito di Edipo.

Nelle arie solistiche, in particolare quelle dell'atto primo, Galuppi ha posto una cura estrema nel definire al contempo la psicologia generale del personaggio e lo stato d'animo specifico in cui si trova. Nei primi numeri dell'opera i personaggi principali vengono passati in rassegna, e ciascuno attraverso la sua prima aria presenta il proprio 'biglietto da visita'. Megacle appare subito come un giovane eroico e impulsivo («Superbo di me stesso»), Clistene come un vecchio ieratico e bacchettone («Del destin non vi lagnate»), un tratto che ritornerà nell'atto secondo («So, ch'è fanciullo Amore»), Aristeia invece come una ragazza volitiva e capricciosa («Tu di saper procura»), la cui linea melodica si sofferma e inciampa in abbellimenti e volatine. Le scene pastorali omesse vengono riassunte invece nell'aria di Argene «Più non si trovano», che con il suo cullante Sol maggiore in $\frac{3}{4}$, lo stile sillabico e l'insistenza sui gradi fondamentali della scala costituisce la quintessenza della musica agreste. È questo uno dei pochi punti di tutta la partitura in cui Galuppi dimostra di partecipare all'ironia e al gioco parodistico di Metastasio. Argene ha appena appreso che Licida l'ha dimenticata, ma anziché scagliarsi furiosa in un'aria di vendetta, si trincerava beata nel suo ruolo di pastorella rassegnata all'infedeltà degli spasimanti, specie se d'alto lignaggio. La sua predica contro i fidanzati infedeli è tanto scontata quanto puramente di circostanza, come tradisce una musica quanto mai impersonale e 'tipica', legata cioè al ruolo sociale del personaggio piuttosto che alla sua psicologia. Argene ha preso troppo sul serio il suo travestimento, o non ha la coscienza abbastanza a posto da fare la morale a chicchessia?

Licida è l'ultimo a presentarsi sulla scena con un'aria («Mentre dormi Amor fomenti») e da subito rivela una sostanziale affinità musicale con la sorella. Anche Licida infatti è ben conscio del suo rango sociale – l'introduzione strumentale è tutto un fiorire di note puntate e gruppetti, simboli musicali d'alterigia – e come Aristeia ha una certa propensione per i funambolismi vocali, per ora messi a freno, ma pronti a scatenarsi nella sua aria alla fine dell'atto secondo «Gemo in un punto, e fremo», tratta dall'*Arminio*, nella quale il protagonista ingaggia una vera e propria gara di bravura con la tromba concertante. È possibile leggere l'affinità musicale tra i due fratelli unicamente in termini di convenzioni operistiche, che assegnavano a personaggi di pari rango arie simili sul piano stilistico? Probabilmente sì. Tuttavia nulla esclude che Galuppi abbia voluto anche leggere tra le righe del dramma metastasiano, sottolineando le 'affinità elettive' tra i due fratelli, tra i due amici e tra Megacle e Argene, e rendendo così esplicito attraverso la musica il dubbio che assale il lettore alla fine del dramma: siamo sicuri che l'esito 'giusto' della vicenda sia quello che ci viene narrato da Metastasio?

Stefano Telve

Superficie e profondità nella lingua della *naturalezza* metastasiana

1. *L'inalterabile fisionomia metastasiana*

La mia *Olimpiade* è stata rappresentata e replicata in tutti i teatri d'Europa, ed io non mi son mai mosso da Vienna: or come volete, mio caro signor don Saverio, ch'io giudichi della preminenza delle musiche che l'hanno vestita?¹

Metastasio non avrebbe potuto giudicare non solo della musica, ma anche delle parole. Il poeta era però consapevole dell'opportunità dei cambiamenti dei nuovi compositori nei confronti dei suoi testi, manifestando ora approvazione ora dissenso per i risultati,² e appare interessato dal lavoro svolto sull'*Olimpiade* da Gluck, Jommelli e Vinci, ma per Galuppi spenderà, com'è noto, parole severe:

sarà un ottimo maestro per i violini e i violoni e per i cantanti, ma cattivissimo mobile per i poeti. Quando egli scrive, pensa tanto alle parole quanto voi pensate a diventar papa; e se ci pensasse non so se farebbe di più. Ha una feconda miniera d'idee, ma non tutte sue; né sempre ben ricucite insieme. In somma non è il mio apostolo.³

All'atto della revisione Galuppi, per riprendere le parole di Kimbell, manifesta un «dwindling interest» nei confronti del libretto originale:⁴ si eliminano i cori, alcune arie sono sostituite, altre aggiunte, i recitativi sono ritoccati.⁵ Il testo drammatico della partitura del musicista (Milano, Teatro Ducale, 26 dicembre 1747), tra quelli fino ad allora prodotti, è insomma «quello che apporta il maggior numero di alterazioni all'origi-

¹ Cit. in BRUNO BRIZI, *Fingere per delinquere e fingere per ammaestrare. Un modello di teatro di poesia: «L'Olimpiade» di Metastasio*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 179-202: 179.

² Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Le revisioni dei drammi metastasiani nello sviluppo dell'opera seria dal 1770 al 1830*, in *Metastasio nell'Ottocento*, a cura di Francesco Paolo Russo, Roma, Aracne, 2003, pp. 43-60: 52. Sulle intonazioni dei suoi libretti cfr. anche ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le lettere, 1998, pp. 19-29.

³ Lettera a Carlo Broschi detto Farinello, Vienna, 27 dicembre 1749, cit. in ROSY CANDIANI, *Metastasio da poeta di teatro a virtuoso di poesia*, Roma, Aracne, 1998, sp. p. 304.

⁴ DAVID KIMBEL, *Italian Opera*, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1991, pp. 250-278: 268.

⁵ Si vedano, in questo volume (pp. 55-120), la prefazione e l'edizione del libretto, e le relative appendici, a cura di Franco Rossi, che documenta i cambiamenti intercorsi fra *L'Olimpiade* viennese del 1733 e quella intonata da Galuppi.

nale».⁶ Il testo esecutivo è però il punto d'arrivo di un'evoluzione avviata già col testo a stampa del libretto del 1747 che, come si vedrà nel corso di questa lettura linguistica, presenta ritocchi d'un certo interesse rispetto al testo del 1733 (che leggiamo nell'edizione Brunelli).

È cosa pacifica che le opere metastasiane abbiano un'autonomia letteraria tale che il loro valore si preservi di là da ogni rimaneggiamento.⁷ Valore, intanto, storico e culturale, se consideriamo che le opere di Metastasio, e *L'Olimpiade* in modo particolare, divennero largamente popolari proprio grazie alle numerosissime edizioni letterarie (e a questo proposito, come ha notato Agostino Ziino, il fatto che nell'avvertenza al lettore si manifestasse spesso l'esigenza di dichiarare che il libretto era stato rimaneggiato indicherebbe non solo scrupolo e correttezza, ma forse anche che «le versioni uscite dalla penna del Poeta Cesareo erano ancora nella memoria di tutti»)⁸ In secondo luogo, il dramma rimane, diciamo così, *compos sui* nonostante adattamenti e altri travagli anche dal punto di vista stilistico: le numerosissime varianti formali apportate ai testi non sono tali infatti da alterare le fattezze originali, o perlomeno non al punto che un ascoltatore o un lettore indugerebbe a riconoscerci la firma del suo autore: «ciò che risulta il dato più resistente alle manipolazioni e alle alterazioni intervenute nelle riprese musicali» – ricorda Bruno Brizi – «è il suo inconfondibile linguaggio, che risponde con precisione geometrica al sistema concettuale della topica delle passioni».⁹ D'altra parte si ricorderà che Metastasio «riconosce ed incoraggia la loro considerazione [*scil.*: delle opere] come testi per la lettura e come testi per la scena teatrale», un'ambivalenza che in parte vanifica la *querelle* sulla preminenza tra la musica e le parole e che fu già ravvisata da alcuni contemporanei, come ad esempio il Pignotti: «Metastasio ha scritto drammi troppo belli per essere rappresentati», e «conoscendo bene quanto poco poteva esser gustato dal pubblico, nello scrivere ha certamente avuto in vista i lettori» (*Osservazioni sullo stile del Metastasio, e sul dramma l'Ezio del dottor Lorenzo Pignotti*).¹⁰

⁶ COSTANTINO MAEDER, *Metastasio, «L'Olimpiade» e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 74. Sulle varianti formali in generale cfr. FRANCO PIPERNO, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, II: *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Torino, UTET, 1996, pp. 97-199, spec. § 5. *La drammaturgia metastasiana*, pp. 129-133.

⁷ Per questioni filologiche bastino qui pochi rinvii: la nota ai testi di ANNA LAURA BELLINA, in PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll.; (per *L'Olimpiade*, in particolare, cfr. II: *Il regno di Carlo VI*, Venezia, Marsilio, 2003; pp. 221-296, commento e note pp. 756-763); GIAN PAOLO MARCHI, *La prosa del Settecento. Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, X, *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 995-1038, spec. pp. 1032-1034; CANDIANI, *Metastasio da poeta di teatro cit.*, pp. 9-27, e i saggi di SERGIO DURANTE e MARIA GRAZIA ACCORSI, nel volume *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, Lucca, LIM, 1995.

⁸ Sulla popolarità delle opere di Metastasio cfr. BRIZI, *Fingere per delinquere cit.*, p. 185; si cita da AGOSTINO ZIINO, «*Ritorna vincitor*»: *proposte per una ricerca sulla fortuna di Metastasio nell'Ottocento*, in *Metastasio nell'Ottocento cit.*, pp. 1-11: 4.

⁹ Cfr. BRIZI, *Fingere per delinquere cit.*, p. 185.

¹⁰ Si cita da CANDIANI, *Metastasio da poeta di teatro cit.*, p. 11 e n. 5.

2. *L'eloquio lieve e naturale del dramma senza pathos metastasiano*

A un lettore moderno d'eccezione, Walter Binni, lo stile dell'*Olimpiade* sembrò «chiaro e tenero, elegante e semplice». Questi aggettivi, che colgono bene l'essenza metastasiana, se avvicinati a una luce storico-linguistica assumono differenti rilievi tonali: se *chiarezza* ed *eleganza* si mantengono inalterate, rientra nell'ombra la *tenerezza* e viene alla luce la *semplicità* e, con essa – aggiungeremmo insieme a Friedrich Lippmann – la *naturalità*.¹¹

Ma a differenza delle prime, queste ultime due, in un dramma per musica, non sono qualità in assoluto: se infatti è impossibile eccedere in *chiarezza* ed *eleganza*, portare oltre la misura la *semplicità* e la *naturalità* può comportare uno scadimento del tono nel comico. Già Ippolito Pindemonte, nelle sue *Osservazioni sulla Didone* diceva di trovare il registro del dramma «troppo naturale», «basso», «comico». ¹² Questo, però, non significa affatto che pareri diversi siano da recusare. Anzi: Aurelio Bertòla De' Giorgi, che peraltro fu uno dei più lucidi critici di Metastasio, svolge considerazioni in direzione diversa:

Se il pregio della locuzione è riposto nell'esser chiara e non bassa; e se bassezza fuggono gli scrittori collo scegliere le parole fra quelle del consueto dialetto, come un tal pregio mancherà a Metastasio, che ha scelto con tanto criterio, con tanta nobiltà, con tanta disinvoltura? Si vorrebbe forse in bocca di Aristeo, di Dircea, di Zenobia una trasposizione bembesca, o un contorno di frasi del Casa? Ridondano pure di cotesti lirici infioramenti tanti de' nostri vecchj tragici eccitatori eccellenti della noja e del sonno.¹³

La contrapposizione tra i due giudizi è meno netta di quel che pare. Pindemonte pensa, in generale, al registro drammatico; Bertòla pone attenzione soprattutto ai fatti sintattici e ritiene che un dettato di taglio rinascimentale, cioè ricco di inversioni tra parole (*trasposizioni*) e adornato di «lirici infioramenti» (e qui, avanzando un'ipotesi, si potrebbe pensare all'uso dell'aggettivazione), quale quello dei due letterati citati, tra i massimi dell'epoca, sia da evitare.

Si tratta di giudizi che valgono per tutti i drammi metastasiani, e dunque anche per *L'Olimpiade*, come si può ravvisare già nelle battute d'apertura del dramma tra Licida e l'aio Aminta (I.1).¹⁴ Converrà non soffermarsi troppo, tuttavia, sull'accentuato dida-

¹¹ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, 'Semplicità' e 'naturalità' in Metastasio: a proposito di alcuni giudizi sul suo stile formulati nel secondo Settecento, in *Il canto di Metastasio*, atti del convegno di studi, Venezia (14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, 2 voll., Bologna, Forni, 2004, I, pp. 3-25 (da p. 3 si traggono le parole di Binni).

¹² Ivi, p. 11 e segg.

¹³ AURELIO BERTÒLA DE' GIORGI, *Osservazioni sopra Metastasio* [Bassano del Grappa, Remondini, 1784], a cura di Gian Piero Maragoni, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 51-52.

¹⁴ Qui e in seguito il testo di riferimento è «L'OLIMPIADE / *Dramma per musica* / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO-DUCAL TEATRO / DI MILANO / NEL CARNOVALE DELL'ANNO 1748. / *dedicato / a Sua eccellenza / il signor / Ferdinando Bonaventura / del Sac. Rom. Imp. / Conte di Harrach* [...], Milano, Giuseppe Richino Malatesta, MDCCXLVII».



Testatina (II) nel libretto per la ripresa dell'*Olimpiade* di Traetta a Firenze Pergola, 1767. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

scalismo d'avvio, che anima le parole di Aminta prima («Breve cammino / non è quel che divide / Elide, in cui noi siamo, da Creta ov'ei restò») e di Licida poi («Non si contrasta, Aminta, / oggi in Olimpia del selvaggio ulivo / la solita corona. Al vincitore / sarà premio Aristeia, figlia reale / dell'invitto Clistene, onor primiero / delle greche sembianze; unica e bella / fiamma di questo cor, benché novella»), sottolineato da chiare e variate formule introduttive (LICIDA «Sai pur che...», «T'è noto / ch'escluso è...»). Il didascalismo è momento essenziale del disegno drammaturgico metastasiano, fungendo solitamente da premessa (atto primo; e si veda più avanti ARGENE «A te già dissi che...», I.4) allo svolgimento (atto secondo) e all'epilogo (atto terzo) dell'azione.

Come è d'altra parte chiara la resa espressiva della consueta opposizione tra la ragione (Aminta) e il sentimento (Licida), che prende forma nell'alternanza tra un dettato ora assertivo e netto (AMINTA «L'ali alle piante / non ha Megacle al fin. Forsi il tuo servo / subito nol rinvenne. Il mar frapposto / forse ritarda il suo venir. T'accheta: / in tempo giungerà. Prescritta è l'ora / agli Olimpici Giuochi / oltre il meriggio, ed or non è l'aurora») ora emotivo e franto dell'altro, mosso da interrogative retoriche (LICIDA «T'è noto...», «Vedi...», «Odi...») e da figure di ripetizione, specie dall'epanalessi che, in diversi passi del dramma, segnala l'enfasi emotiva dei personaggi (LICIDA «E in chi poss'io / fuor che in me più sperar? Megacle istesso, / Megacle m'abbandona», I.10; MEGACLE «Tutte ho presenti / tutte le smanie sue», II.10; ARISTEA «Io dal fato io sono oppressa», II.3; ARGENE «Tutto, per pena mia, tutto rammento», II.4; ARGENE «Questa mi rendi, Amor, questa mercede», II.4).

Conta semmai, a definire lo stile nelle sue coordinate principali, la modalità del rapporto tra i due e il tono di certe espressioni. La subalternità sociale di Aminta, aio e consigliere di Licida, è nelle cose, ma le premesse, nella scena d'inizio, appaiono di fatto sovvertite: Aminta ostenta un certo distacco dai sentimenti del padrone, e prende poco sul serio le sue preoccupazioni, le sue capacità di pianificare il da farsi («Ma quale sarebbe il tuo disegno?»), nonché le possibilità di realizzarlo:

LICIDA All'ara innanzi
presentarmi con gli altri.
AMINTA E poi?
LICIDA Con gli altri
a suo tempo pugnar.
AMINTA Tu!
LICIDA Sì. Non credi
in me valor che basti?
AMINTA Eh qui non giova,
prence, il saper come si tratti il brando. (I.1)

A fronte dell'atteggiamento di Aminta, l'irrequietezza di Licida assume a poco a poco pieghe quasi infantili, che sboccano in quel dileggio finale che impietosamente sottrae ogni *pathos* alla sua angosciata attesa:

AMINTA Ma senti.
LICIDA No, no.
AMINTA Vedi che giunge...
LICIDA Chi?
AMINTA Megacle.
LICIDA Dov'è?
AMINTA Fra quelle piante
parmi... No... non è desso.
LICIDA Ah mi deridi:
e lo merito, Aminta. (I.1)

Passo in cui tra l'altro ritroviamo anche il gusto dell'illusionismo, dell'inganno dei sensi che tiene in sospenso gli animi, e che trova espressione anche in altre formule: in quella d'ascendenza ariostesca «vedo o parmi?» («Ma veggo, o parmi?... / Sì, Toante s'appressa», *Issipile*, III.1), «Sogno o son desto!» (esclama Licida stentando a riconoscere Argene, II.12; ricorrente anche in altri melodrammi), «M'inganno, o...» («M'inganno, / o pur Cesare è questi?», *Catone in Utica*, III.3; «Signor! M'inganno, o sei / tu di Lenno il regnante?», *Issipile*, II.13), oltre che nell'uso di verbi come *figuro*, *finigo*, *immagino* (e si ricordi il sonetto *Sogni e favole io finigo*, composto nello stesso anno dell'*Olimpiade* e preludio al melodramma).¹⁵

¹⁵ Cfr. WALTER BINNI, introduzione al Convegno indetto a Roma, presso l'Accademia dei Lincei, in occasione del secondo centenario della morte di Metastasio, Roma, 1985, pp. 11-23: 19.

Ma se in questo avvio Aminta pare saggio consigliere, questo stesso atteggiamento risulta inopportuno due scene più avanti (1.3), quando la prudenza invocata da Aminta è tale da sconfinare nella iettatura:

Più lento, o prence,
 nel fingerti felice. Ancor vi resta
 molto di che temer. Potria l'inganno
 esser scoperto: al paragon potrebbe
 Megacle soggiacer. So ch'altre volte
 fu vincitor: ma un impensato evento
 so che talor confonde il vile, e 'l forte:
 né sempre ha la virtù l'istessa sorte

Diversamente che nella prima scena, la condotta suggerita da Aminta va in senso opposto allo svolgimento degli eventi: il pubblico non può ammettere che le Cassandre abbiano qualche effetto su uno dei protagonisti e plaude dunque con soddisfazione alla reazione di Licida che contrariato sbotta: «Oh sei pure importuno / con questo tuo noioso / perpetuo dubitar». E l'espressione, si badi, ricalca non a caso, quasi *ad verbum*, un'analogia lagnanza espressa questa volta da Aminta nei confronti di Licida in apertura di dramma: «Deh modera una volta / questo tuo violento / spirito intollerante». È dunque un botta e risposta, e la specularità lampante – complice l'identità dello schema metrico-sintattico a contrasto con l'inversione delle parti – è indice di un sottile filo d'ironia.

La raffinatezza e la sapienza stilistica con cui Metastasio tesse queste trame poggia anche su una fine sensibilità storico-linguistica. Ancora nella scena prima, ad esempio, Aminta si rivolge a Licida esortandolo e assicurandolo:

Ancor non dèi
 condannarlo però. Breve cammino
 non è quel che divide
 Elide, in cui noi siamo,
 da Creta ov'ei restò. L'ali alle piante
 non ha Megacle al fin.

L'immagine dell'*ali alle piante* è, tradizionalmente, di circolazione lirica (solo un esempio, da Tasso: «in aiuto / chiamava Proserpina / Palla e Diana, pallida e tremante, / ch'ale quasi a le piante / ponean per prender l'arme», *O bel colle, onde lite*, vv. 56-60). Qui, invece, pencola chiaramente verso una connotazione comica e colloquiale: non è infatti traslato o similitudine nobilitante inserita in un discorso descrittivo come nella lirica tassiana, ma è iperbole conclusiva di un discorso argomentativo, in cui *al fin*, infatti, non ha il valore temporale evenemenziale consueto dei melodrammi (come, poniamo, in una frase come «Alfin giungeste...» e simili) ma evidenzia una considerazione finale: «Elide è lontana da qui, e Megacle, d'altra parte (d'altronde, in fondo), non ha le ali ai piedi». Si delinea qui insomma una sorta di anfibologia stilistica, in bilico tra il lirico e il comico, che parrebbe avere ricadute anche storico-linguistiche: se prima di Metastasio l'immagine è d'ambito lirico, con lui e dopo di lui viene traghettata nel-



Frontespizio per la ripresa dell'*Olimpiade* con musica di Traetta (nel libretto: Trajetta) a Firenze, Pergola, 1767 (la prima aveva avuto luogo all'Accademia Filarmonica di Verona, 1758); scene di Giuseppe del Moro, costumi di Constantino Mainero, balli di Francesco Turchi (senza note tipografiche). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Antonio Raff (Clistene), Anna de Amicis (Aristea), Luigia Fabbris (Argene), Angiolo Monanni, detto Manzuoletto), Giovanni Manzuoli (Megacle), Vincenzo Massetani (Aminta).

le risorse 'comiche' delle commedie per musica di Goldoni e Da Ponte («Come! sentite, dite. Par ch'abbia ai piedi l'ale», *Torquato Tasso*, II.7; «Il birbo ha l'ali ai piedi», *Don Giovanni*, II.10), autori che a Metastasio devono molto.

Questi scambi di battute e l'ironia sottesa ridimensionano, livellandole, le differenti *personæ* teatrali (re o confidenti, principi o servi) e rende drammaturgicamente paritari personaggi che per ruolo sociale pari non sarebbero. A questo proposito, a ulteriore testimonianza che la gerarchia sociale non debba manifestarsi più di tanto, ma rimanere perlopiù chiusa nell'ingranaggio della trama – come appunto avviene nell'*Olimpiade*, in cui le vicende evidenziano dinamiche e valori umani sostanzialmente estranei allo spunto d'avvio dell'intero dramma, cioè alla disparità sociale tra le due coppie di innamorati, Licida e Argene, e Aristea e Megacle, di cui ci si dimentica presto – si può

forse indicare un'altra costante metastasiana. Nel conversare tra loro, tutti i personaggi usano sempre, indifferente, il *tu*: l'allocutivo, così, risulta completamente privo della consueta connotazione sociale e figura solo in quanto necessario correlato linguistico di un'esigenza comunicativa. Questa caratteristica, che potremmo chiamare «complanarità allocutiva», contribuisce a schiacciare fortemente la dimensione storico-sociale dei personaggi e a proiettarli in una dimensione assoluta, quasi fossero essi stessi nient'altro che maschere dei sentimenti umani, ovvero pretesti di una finzione letteraria. Lo scarto sociale, quando c'è, è segnalato dall'espressione di alcune formule di rispetto, ristrette tuttavia ai referenziali *prence* per Licida (detto da Aminta I.1, I.3; da Megacle I.2, I.8, II.8, ecc.) e *principessa* per Aristeia (detto da Argene I.4, I.6; da Alcandro II.2; da Megacle II.9, ecc.) e a un trasversale, quanto scialbo, *signor* (detto da Megacle a Licida I.8, e al re Clistene II.6 e III.11; da Alcandro a Megacle I.10, e a Clistene III.7-8; da Aminta a Licida II.13 e a Clistene III.11).

Quest'uso complanare del *tu* si dovrà senz'altro a una suggestione d'ambiente del mondo greco e latino classico, dove questa era l'unica forma allocutiva conosciuta. Una suggestione che si accompagnerebbe ad altre consimili, come l'uso esclusivo di *germano* e *germana* al posto di *fratello* e *sorella*, la cui storia semantica sarà parsa al Metastasio troppo connotata in senso cristiano. Di là da questi rilievi, è certo che allo scrittore l'epoca antica interessava per la distanza indefinita dello sfondo, senza che ciò comportasse necessariamente anche una ricostruzione archeologica: tant'è che nell'*Eroe cinese*, può dirsi *germana* anche Ulania, di stirpe tartara.

Se tutto questo è *naturale* per la sensibilità classicista del Bertòla, è certamente «troppo naturale» per quella preromantica del Pindemonte e la sua idea del tragico, a cui saranno sembrate estranee anche altre caratteristiche di questo «dramma senza pathos» metastasiano. Ad esempio, tra le tante, uno scambio come quello tra Licida e Megacle, quando questi scopre che l'amico ama, come lui, Aristeia (I.8). Riportiamo per esteso, sia pure in modo incompleto, la scena:

LICIDA Oh dolce amico! Oh cara
 sospirata Aristeia!

MEGACLE Che!

LICIDA Chiamo a nome
 il mio tesoro.

MEGACLE Ed Aristeia si chiama?

LICIDA Appunto.

MEGACLE Altro ne sai?

LICIDA: Presso a Corinto
 nacque in riva all'Asopo, al re Clistene
 unica prole.

MEGACLE (Aimè! Questa è il mio bene).
 E per lei si combatte?

LICIDA Per lei.

MEGACLE Questa degg'io
 conquistarti pugnando?

LICIDA Questa.
 MEGACLE Ed è tua speranza e tuo conforto
 sola Aristeia?

LICIDA Sola Aristeia.
 MEGACLE (Son morto)
 LICIDA Non ti stupir. Quando vedrai quel volto,
 forse mi scuserai. D'esserne amanti
 non avrebbon rossore i numi istessi.
 MEGACLE (Ah così nol sapessi!)

LICIDA Oh, se tu vinci,
 chi più lieto di me! Megacle istesso
 quanto mai ne godrà! Dì; non avrai
 piacer del piacer mio?

MEGACLE Grande.
 LICIDA Il momento,
 che ad Aristeia m'annodi,
 Megacle, di, non ti parrà felice?

MEGACLE Felicissimo. (Oh dei!)

LICIDA Tu non vorrai
 pronubo accompagnarmi
 al talamo nuzial?

MEGACLE (Che pena!)

LICIDA: Parla
 MEGACLE Sì; come vuoi. (Qual nuova specie è questa
 di martirio, e d'inferno!)

LICIDA Oh quanto il giorno
 lungo è per me! Che l'aspettare uccida
 nel caso, in cui mi vedo,
 tu non credi, o non sai.

MEGACLE Lo so, lo credo.
 LICIDA Senti, amico. Io mi fingo
 già l'avvenir: già col desio possiedo
 la dolce sposa.

MEGACLE (Ah questo è troppo!)

LICIDA E parmi...

Fermiamoci qui, perché il passo è lungo e offre diversi spunti. A proposito delle figure di ripetizione che intessono il dialogo – anche qui in bilico tra comico e drammatico – risalta il rovesciamento delle parti a metà del brano: prima è Licida a dare risposte, poi è Megacle; la funzione della ripetizione, come nelle conversazioni reali, è interazionale e indica accordo completo, ma solo nella seconda parte assume un valore antifrastico, nascosto per il diretto interlocutore, ma palese per il pubblico.

Il rovesciamento dall'uso confermativo effettivo a quello antifrastico è incardinato sull'espressione (*Son morto*), o meglio su una reazione emotiva di Megacle, che non sfugge a Licida: «Non ti stupir. Quando vedrai quel volto, / forse mi scuserai. D'esserne amanti / non avrebbon rossore i numi istessi». Il volto di Megacle è evidentemente

cambiato di colore, e lo stesso si ripeterà poco dopo, in un'altra scena di reticenza coatta, con Aristeo (I.10), che esclama: «Megacle amato, / e tu nulla rispondi? / E taci ancor? Che mai vuol dir quel tanto / cambiarti di color?»: si tratta insomma di un *topos* metastasiano, che fa il paio con la parola-tema del *rossore* ricordata da Licida.

Ma in quel passo, oltre ad alcuni aspetti retorico-stilistici, può notarsi anche un minuto fatto grammaticale, uno spiraglio che forse consente di guardare la *naturalità* del mondo metastasiano da un'altra angolazione, quella della grammatica della poesia.

3.1. *Un'inudibile melodia*

Il fatto grammaticale riguarda il condizionale *avrebbon(o)*, in particolare la sua desinenza *-ono*, desinenza quattrocentesca che non entrò mai, davvero, in poesia, e che a quest'epoca era in via di dismissione. Trovare qui questa forma non è del tutto atteso, se consideriamo l'aderenza di Metastasio ai canoni classicisti, e richiede una spiegazione. Per inquadrare meglio il fenomeno, è opportuno dare un'occhiata a tutto il *corpus* dei melodrammi (nell'edizione Brunelli).¹⁶ Dopo un sondaggio esteso, le motivazioni della presenza della forma risultano almeno in parte eufoniche: per la sesta persona del condizionale Metastasio preferisce solitamente *-ian(o)* (ad es. *avriano*), di larghe benemerite poetiche, ma si riserva in seconda battuta di ricorrere anche ai concorrenti *-ebber(o)* e *-ebbon(o)* (*avrebbero* e *avrebbono*): il primo è usato sia per verbi correnti come *essere* e *dovere* («Forse non so che indegni / sarebb' d'Elpinice / quei, che Adrasto propone, / affetti vari», *Ipermestra*, II.7; «Non dovrebbero i regnanti / tollerar sì grave affanno», *La clemenza di Tito*, I.9), sia per verbi che per scarsa o scarsissima circolazione nel patrimonio poetico mal tollererebbero l'uscita in *-ian(o)*, come ad esempio *ambire* («a lei / ti ambirebber consorte i voti miei», *Nitteti*, I.8); il secondo, *-ebbono*, subentra al primo là dove così suggerisce il contorno fonico, com'è il caso di un brano del *Demofonte*: «troppo degli avi / ne arrossirebbon l'ombre», I.3, dove è evidente che la soluzione «arrossirebber l'ombre» sia stata scartata perché avrebbe sortito un cattivo effetto all'orecchio. Quando in Metastasio si affaccia una forma marginale della tradizione poetica, assisteremmo dunque a un evento raro e motivato: il che conferma la cura formale e la rappresentatività di Metastasio nella storia della poesia italiana più alta. Setacciando il testo si adunano altri segnali di questo tipo.

Più avanti, in III.6, Aminta si abbandona a un altro monologo raziocinante, com'è nella sua natura, e dopo essere stato tentato dalla fuga decide di rimanere: «Licida involva / me ancor ne' falli sui: / si mora di dolor, ma accanto a lui». Qui e altrove, *sui* e *tui*, forme che si diraderanno fortemente dopo il Settecento, ricorrono solo per servitù rimiche, e così è anche per altre due forme che tuttavia non sono affatto minoritarie in poesia, né

¹⁶ Per sondaggi mirati ed estesi a più opere, come quelli che seguono, i testi metastasiani possono essere consultati con profitto attraverso la *LIZ. Letteratura italiana Zanichelli*, Bologna, 1997. Di qui in avanti, si sottintende la consultazione di LUCA SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.

in assoluto, né in Metastasio: *quai* e *tai*. Alle ragioni metriche (le due forme sono gli equivalenti monosillabici di *quali* e *tali*) si assommano in questo caso condizionamenti fonosintattici: *quai* e *tai* non si possono avere davanti a parola cominciante per vocale, e passion prediligere la posizione anteposta al nome (in funzione di aggettivo), dove non portano accento di frase, come avviene per *tai* in due passi dell'*Olimpiade*:

Se fosse a tempo
Megacle giunto a tai contese esperto,
pugnato avria per me. (I.1)

Van di tai fregi adorne
in Elide le ninfe? (III.10)

Viceversa, la forma *tali* pare ricorrere di preferenza dopo il verbo (in funzione di aggettivo predicativo) dove può essere sotto accento di frase (solo due le occorrenze di *tali* nei melodrammi: «Non credo che sian tali / d'Idaspe i sensi», *Siroe*, I.16; «Son tali i detti miei, / che un reo [...]», *Ezio*, III.6).

Meccanismi analoghi regolano anche la distribuzione della coppia *stesso* / *istesso*. In questo caso la *i-* iniziale non ha motivazioni eufoniche (come nella didascalia *con isdegno*, II.2) ma etimologiche (derivando da ISTUM+IPSUM). *Istesso*, solitamente preferito a *stesso*, cede il passo alla forma concorrente quando precede un pronome personale. Si ricorderà la fierezza di Megacle nell'aria in I.1:

Superbo di me stesso
andrò portando in fronte
quel caro nome impresso,
come mi sta nel cor

E altri momenti dell'opera:

ARISTEA Ah fuggir da me stessa
potessi ancor, come dagli altri. (I.4)
MEGACLE E ho da condurla io stesso
in braccio al mio rival! (I.9)
ARISTEA Io dal fato io sono oppressa:
perdo altrui, perdo me stessa. (II.3)

Una certa dipendenza della tessitura linguistica da condizionamenti contestuali ed eufonici è riscontrabile anche in altre serie di varianti. Esemplichiamo ancora, per concludere questo aspetto, con tre schede riguardanti le più importanti e diffuse forme verbali.

Della triade *vedo* / *veggo* / *veggio* Metastasio scarta la prima forma e accoglie la seconda e la terza, strumenti usuali di ogni versificazione: delle due è *de plano veggo*, preferita a *veggio* oltre che per le solite esigenze rimiche anche per un'eufonica *variatio*, ora intraversale (a), ora intersersale (b):

(a) «pur veggo al fine un raggio», *Catone in Utica*, III.5; «e veggo un raggio / del favor degli dei nel tuo coraggio», *Demetrio*, I.5; «veggo già lampeggiar l'armi rubelle», *Issipile*, I.9;

- (b) «e delle aperte logge / mi veggo», *Ezio*, II.2; «Sì, ma non veggo / agio a parlargli», *Achille in Sciro*, II.1; «Io veggo / quanto ti deggio», *Temistocle*, II.11; «Ah! veggo / quanto poco deggio / da una figlia sperar», *Ipermestra*, I.9; «mi veggo intorno / di domestiche fiamme e pellegrine / questa reggia avvampar», *Antigono*, I.1.

Diversamente, nel caso di *chiedo / chieggo / chieggio* si preferisce il primo e si opta per gli altri in relazione al contesto: la cura della partitura fonica avrà suggerito di evitare *chiedo* per non avere una collisione omofonica o quasi con *credo* e con *perdon* in «Non più, cara, non più. Basta, ti credo. / Detesto i miei sospetti: / te ne chieggo perdon. Barbare stelle!» (*Adriano in Siria*, I.14), mentre si riserva *chieggio* a comodità rimiche (*chieggio: deggio* in *Didone abbandonata*, II.4 e in *Ipermestra*, II.6).

Nel caso di *debbo / devo / deggio*, la forma con palatale *deggio* non è così marcata come negli altri due verbi citati e può essere stata sostituita con *debbo* per la succitata collisione parafonica. Se questo è ragionevole in contesti come: «Perché debbo fuggir?» (*Artaserse*, III.1), «Né pianger debbo?» (*Adriano in Siria*, I.11), così non è però in qualche altro caso. Ha invece più libera circolazione la terza persona *debbe* (fatta eccezione per *debbe: sarebbe*, *L'Olimpiade*, II.6), mentre *devo* è rarissima e figura solo una volta, in rima con *bevo* (*Artaserse*, III.11).

L'attenzione alla compagine fonetica, alla superficie del significante, certamente non stupirà in un testo per musica di un poeta come Metastasio. Questi appunti, del resto, non fanno altro che confermare per altra via quanto scritto a suo tempo da Fedele d'Amico e da Franco Gavazzeni:

la ragion d'essere di quella strenua semplificazione era musicale: nelle sue raffinatissime oviètà Metastasio offriva al teatro musicale coordinate immediatamente intelligibili, chiarezza lampante di motivi e perciò disponibilità illimitate, così nel piano drammaturgico generale come nella scansione dei sentimenti, delle esitazioni, delle risoluzioni; oltre che un'eufonia quale non si potrebbe immaginare meglio predestinata al belcanto.

Non diversamente, ciò che contraddistingue Metastasio è

la natura del linguaggio, dello stile, dell'artificio metrico, insomma di quel «significante» in cui non a torto Franco Gavazzeni scorge il vero contenuto del nostro poeta.¹⁷

Se sino a qui Metastasio bordeggia fin dove può le risorse grammaticali elette da secoli di versificazione scostandosene solo quando così suggeriscono metro e contesto fonetico, il poeta manifesta qualche predilezione personale e alcune spiccate tendenze che concorrono a confermare la semplicità e la naturalezza del poetare metastasiano. Alla ricerca dell'eufonia appena illustrata ne aggiungeremmo alcune altre ricavabili da settori diversi della lingua.

¹⁷ FEDELE D'AMICO, *Un'arietta grande grande*, «L'Espresso», 19 giugno 1983 (in margine al Convegno indetto a Roma, presso l'Accademia dei Lincei, in occasione del secondo centenario della morte di Metastasio, e i cui atti furono pubblicati nel 1985), poi in Id., *Tutte le cronache musicali*. «L'Espresso» 1967-1989, 3 voll., Roma, Bulzoni, 2000, III, pp. 2010-2012: 2012 e 2011.

3.2. *Il foco lirico delle passioni su un fondale senza tempo*

La seconda tendenza riguarda un fenomeno apparentemente solo fonetico: l'alternanza dittongo / monottongo. Nell'esordio di Licida: «Ho risoluto, Aminta; / più consigli non vuo'» (I.1) e ancora più avanti nelle parole di Argene: «Vuo' che Clistene, / vuo' che la Grecia, il mondo / sappia ch'è un traditore» (II.4) spicca la forma di prima persona *vuo'*, primo indizio di una preferenza per le forme dittongate confermata anche altrove: «Sieguimi, o figlia» ordina Clistene ad Aristeia (I.5), che poi dice ad Argene: «convien ch'io siegua il padre» (I.6). Sono forme – diffuse in tutto il *corpus* di melodrammi – che all'epoca erano in fase declinante in poesia anche se non ancora passate allo *status* stilisticamente marcato di arcaismi.

In questi minuti fatti fonomorfolgici possono affacciarsi anche note di stile molto nette; e non potrebbe essere diversamente, se pensiamo all'alto grado di codificazione linguistica della nostra poesia. In un luogo del libretto del 1747 si rinuncia ad esempio al poeticissimo *core* e si preferisce *cuore* (mai attestato nel *corpus* dei melodrammi dell'edizione Brunelli): «Adesso intendo / l'eccessiva pietà, che nel mirarti / mi sentivo nel cuor», III.11. Ma rimane invece intatto, nel testo del 1747, *fuoco*, sia nell'aria di Megacle «Lo seguitai felice» (III.3):

Lo seguitai felice
 quand'era il ciel sereno,
 alle tempeste in seno
 voglio seguirlo ancor.
 Come dell'oro il fuoco
 scuopre le masse impure,
 scuoprono le sventure
 de' falsi amici il cor.

sia nel finale, quando Clistene, pur di tenere fede al suo ruolo di detentore della legge, condanna a morte il figlio che tale si era rivelato a lui solo pochi attimi prima:

È forse

la libertà de' falli
 permessa al sangue mio? Qui viene ogni altro
 valore a dimostrar, l'unico esempio
 esser degg'io di debolezza? Ah questo
 di me non oda il mondo. Olà, ministri,
 risvegliate su l'ara il sacro fuoco.
 Va, figlio, e mori. Anch'io morirò fra poco. (III.10)

In entrambi i casi si fa riferimento a fiamme vere, e la forma è *fuoco*. L'*Olimpiade* non offre altri esempi della parola; ma scandagliando nel resto del *corpus* metastasiano (ed. Brunelli) e confrontando i contesti si può notare che i diversi profili fonetici suggeriscono diverse specificità semantiche. Nei melodrammi *foco* è sempre indice d'amore (ventidue volte, con usi e sfumature variabili), con tre eccezioni:

L'arte ravviso
 che per giovarmi usasti. Era il tuo fine,
 cred'io, d'aggiunger foco al loro sdegno
 (*Catone in Utica*, II.7)

Che ascolto! Ircano,
 chi mai ti rese umano?
 dov'è il tuo foco e l'impeto natio?
 (*Semiramide*, II.2)

Odi quel fasto?
 Scorgi quel foco?
 Tutto fra poco
 vedrai mancar
 (*Semiramide*, III.6)

Si noterà che solo una volta la parola compare in punta di verso, laddove *foco* 'amore' si pone di solito in questa posizione di grande rilievo (per diciannove volte su ventidue, e solo pochissime volte abbinato a un rimante), e inoltre è spesso arricchita da un possessivo (anteposto o posposto: *mio* 7, *tuo* 6, *vostrò* 1) eventualmente ornato dell'epiteto *bel* (4). Per *fuoco* invece l'accezione amorosa non si dà con altrettanta evidenza, benché non si escluda completamente.

Un'altra scelta linguistica che contribuisce notevolmente a contenere gli innalzamenti di tono e a dare al dialogato un'intonazione moderna e complessivamente naturale, e dunque con una forte ricaduta stilistica, consiste nell'accoglimento parco e accorto di latinismi fonetici. Rispetto a molta poesia coeva, queste forme ricorrono molto di rado nei melodrammi, non sono mai esclusive né predominanti e sono qualitativamente poco spiccate (si tratta di *ebro*, *femina*, *lauro*, *nepote*, *publico* e *secreta*, talvolta preferite alle concorrenti *ebbro*, *femmina*, *alloro*, *nipote*, *pubblico*, *segreta*).

Basterà fornire un elenco delle principali voci che presentano la possibilità di una fisionomia latineggiante per avere un quadro più preciso. Tra quelle che presentano un'alternanza tra consonante scempia e consonante doppia, si nota che abbiamo sempre e solo *abbondare*, *affliggere*, *dubbio*, *fabbro*, *frode*, *immagine*, *labbro*, *obbligo*, *provvedere*, e mai i corrispettivi *abondare*, *affligere*, *dubio*, *fabro*, *fraude*, *imagine*, *labro*, *obligo*, *provvedere*, e mancano anche pseudolatinismi come *abandonare*, *inamorare*, *inanzi*, *palido*, *rinovare*, *scetro*.

Per le voci con alternanza vocalica, si ha sempre *leone*, *lode*, *lungo*, *nembo*, *nemico*, *nuovo*, *oro*, *sepolto*, *sicuro*, *soave*, *sorgere*, *sospiro*, *veleno*, *volgo* e mai *lione*, *laude*, *longo*, *nimbo*, *nimico*, *novo*, *auro*, *sepulto*, *securò*, *suave*, *surgere*, *suspiro*, *veneno*, *vulgo*, né, per quelle con cambi di consonante, forme poetiche arcaizzanti come *sagro*, *savere*, *sovra* e *fatiga*.¹⁸

¹⁸ Si consideri tuttavia che nei libretti degli anni Trenta erano ancora presenti alcune oscillazioni grafiche (cfr. *Libretti italiani d'opera*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, p. 1825).

La patina anticheggiante non è dunque tra le risorse stilistiche messe a frutto dal Metastasio; e anzi, proprio questo disinteresse nei confronti di una pigmentazione linguistica antiquaria sottolinea che tra i contenuti e la forma c'è una divaricazione profonda, se non proprio un distacco. La *naturalità* della conversazione tra i personaggi, da questo punto di vista, consisterebbe in un'effettiva modernità storico-linguistica che, per la povertà di spiccati connotati latineggianti, finirebbe col rappresentare anche, nei confronti dell'azione scenica, una sorta di fondale acronico.

3.3. *La sublimazione ritmica dell'artificialità*

La distanza dal modello poetico più aulico è misurabile anche nell'ordine delle parole, e in particolare nel numero piuttosto contenuto di quelle figure di inversione consuete del genere melodrammatico e tragico.

Anche qui, nella semplicità e nella scorrevolezza del dettato, non mancano elementi di artificialità. Ma, senza dimenticare che si tratta di un'artificialità convenzionale perfettamente consona al genere, e che non poteva certamente risultare tale a un ascoltatore o a un lettore di drammi per musica dell'epoca, va detto che la struttura dei sintagmi complessi (riferendoci qui ai gruppi nominali composti da tre o più elementi) sembrerebbe costruita secondo precisi criteri metrici.

Nell'eventualità di un sintagma composto da nome + aggettivo qualificativo + aggettivo dimostrativo, ad esempio, la sequenza degli elementi è spezzata dalla tmesi e riorganizzata, solitamente, con il dimostrativo isolato alla sinistra della frase e il resto, solidale, posto in clausola. L'isolamento ritmico dell'elemento con legame più debole col sintagma è dato dal cambio di verso (A) o da una cesura (qui segnalata con | ; B) o da entrambi (C):

- A: «Questo s'eviti | formidabile incontro.», 1.9; «a questo | preparato non sei | colpo crudele. |», III.7; «questa, che a te si svena, | sacra vittima accogli. Essa i funesti, | che ti splendono in man, | folgori arresti. |», III. 8;
- B: «| con questa in volto | infame macchia e rea, |» (1.9); «Una io vi reco | vittima volontaria ed innocente, |» (III.8);
- C: «Da' mesti amici | questi a lui son dovuti | ultimi uffici. |» II.13; «e que' confusi | fra le lagrime alterne | ultimi baci. |», «questa, che a te si svena, | sacra vittima accogli. Essa i funesti, | che ti splendono in man, | folgori arresti. |», III.8.

Questo assetto non cambia con l'ulteriore aggiunta del possessivo:

- A: «Deh! Modera una volta | questo tuo violento | spirito intollerante» (1.1), «Oh sei pure importuno | con questo tuo noioso | perpetuo dubitar» (1.3);
- B: «abbiamo | che soffrire abbastanza | nella nostra servil | sorte infelice» (1.5).

Altrettanto si riscontra osservando una particolare tipologia di sintagma complesso, formato da due elementi omogenei (perlopiù due aggettivi o due nomi: X) correlati con *e* e dipendenti da un terzo elemento (di solito un nome o un verbo: Y):

con questa in volto | *infame macchia e rea*» (I.9);
la mia pace io commetto | e *la mia vita* (II.8).

Questa disposizione (X Y e X) ha una larghissima diffusione in tutti i melodrammi, specie con quantificatori generici come *cento X e cento*:

Non ti sovviene
che cento volte e cento. (II.4)

Veggano ancor ben | cento volte e cento. (III.10)

Esempi di *quanto X e quanto*, *tanto X e tanto*, *cento X e cento*, *mille X e mille*, e ancora *donde X e donde*, *dove X e dove* e tanti altri tipi si incontrano quasi ad apertura di pagina. Questa figura topologica è evidentemente una figura soprattutto ritmica. Del costruito è rilevante in particolare il segmento ‘e X’, che agisce ritmicamente anche là dove la dittologia è solo apparente, cioè là dove l’elemento ripetuto non è collegato a quanto precede ma, con un *enjambement*, a quanto segue nel verso successivo:

Altra specie di guerra, altr’armi ed altri
studi son questi. (I.1)

Ora un sostegno ed ora
perde una stella. (III.5)

Scomparsa la dittologia, rimane la clausola ritmica, che Metastasio ricrea in vari modi. Si prenda ad esempio un passo dall’*Alessandro nell’Indie* (II.7), in cui figura due volte a brevissima distanza:

ALESSANDRO	Crudel, t’arresta.	
CLEOFIDE		(Aita, o stelle!)
ALESSANDRO		<i>E donde</i>
	tanto ardimento e tanta	
	temerità!	

Si consideri che, per riprendere un’immagine di Gianfranco Contini, lo stesso otre può ospitare vini diversi: la clausola ritmica può ripresentarsi indipendentemente dalla figura topologica in cui l’abbiamo notata, e dunque reiterarsi in varie foggie. Per dare un’idea dell’incidenza della clausola nei melodrammi di Metastasio basti saggiare la ricorrenza del solo «e dove» in fine di verso, allegando qualche passo per esteso:

ALESSANDRO Intendo.
Solo mi vuoi. Bella Erissena, e *dove*
dalla real Cleofide lontana
solinga errando vai?
(*Alessandro nell’Indie*, III.3)

VALENTINIANO Ingratissima donna, e quando mai
io da te merital questa mercede?
Vedi, amico, qual fede
la tua figlia mi serba?



Giuseppino Galliari, bozzetto scenico (1.2; «Vasta campagna alle falde di un monte, capanne pastorali sparse di qua e di là, ponte sul fiume») per la prima rappresentazione dell'*Olimpiade* con musica di V. Federici al Regio di Torino, carnevale 1789. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Libretto conservato nella Raccolta Rolandi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Cantavano: Domenico Mombelli (Clistene), Anna Casentini (Aristea), Caterina Lorenzini (Argene), Gaspare Savoj (Licida), Luigi Marchesi (Megacle), Rosa Mora (Aminta); balli (*Sargine, Lorezzo, I vincitori de' giuochi olimpici*) di Gaspare Angiolini.

MASSIMO Indegna! e dove
 imparasti a tradir?
 (Ezio, II.14)

MITRANE: Alceste, e dove?

ALCESTE: Non arrestarmi. A Cleonice io vado.
 (Demetrio, II.2)¹⁹

L'artificialità di queste sequenze di parole si sublima nella musicalità che le governa, la quale funziona proprio in ragione della ripetitività degli schemi metrici e sintattici, vale a dire nella modularità del verso, che consente di essere scomposto in emistichi variamente assemblabili in nuovi metri: «limitandosi per lo più l'arte [cioè la musica] ne'

¹⁹ Altri dodici esempi sono disseminati negli altri melodrammi (*Achille in Sciro*, II.5; *Adriano in Siria*, II.8; *Ci-ro riconosciuto*, I.1; *Temistocle*, I.2-3; *Attilio Regolo*, I.1, I.4, III.6; *Ipermestra*, III.4; *Il re pastore*, I.6; *L'eroe cinese*, I.7; *Romolo ed Ersilia*, I.4).

recitativi alla sola cura di contenere le voci fra i confini dell'armonico sistema, lascia ad esse campo assai libero per imitar cantando le modificazioni del parlar naturale» (dall'*Estratto dell'arte poetica*).²⁰

3.4. Nelle profondità del minimalismo semantico

Accordare le parole tra loro con un'impercettibile eufonia, liberarle del paludamento etimologico per restituirle in una veste moderna e naturale, abbinarle tra loro in schemi metrici e sintattici stabili e componibili, è un lavoro di lima che Metastasio accompagna con interventi in profondità.

È nota, ad esempio, nell'ambito della sfera amorosa, la divisione in famiglie sinonimiche chiaramente distinte tra loro. Nel dialogo tra Megacle e Aristeia finalmente soli (II.9) si possono trovare alcuni esempi. Si tratta comunque di una sinonimia drammaturgica prima che linguistica, perché se chi *sospira* letteralmente non *si lagna*, e chi *delira* letteralmente non *langue*, comunque *ama*, e chiama il suo amore *idol mio*, *ben mio*, *mio core*, e ancora «mia speme, mio diletto, / luce degli occhi miei», come dice Aristeia a Megacle. Ma se nell'altalenante fortuna dell'amore tra *l'acquistare* e *il perdere* («e, s'ei t'acquista, io non ti perdo appieno», dichiara Megacle), l'amato non corrisponde, o rompe il patto d'amore, questi «soavi nomi», come li chiama ancora Megacle, si mutano in appellativi di segno opposto: Aristeia appella Megacle *ingrato* e più avanti Licida *infedele* e *barbaro* (II.11), il quale è chiamato infine *spergiuro* da Argene (III.5). Appellativi che altrove cedono il passo a *crudele*, *tiranno*, *incostante*, *infido*, *mancatore*. L'amante è così lasciato a manifestare la *pena*, il *tormento*, il *martire*, l'*affanno*, con *sospiri*, *pianto* e *delirio*, fino a *morire* o a *sentirsi morire* («Mi sentirei morire / nell'atto di lasciarla» dice Megacle, II.6).²¹

Questo minimalismo semantico amoroso non significa però che non trovino spazio anche raffinate sfumature per rappresentare sottili implicazioni sentimentali. Assistendo al drammatico incontro tra Licida e Megacle (III.8), pronto ognuno a sacrificarsi per la vita dell'altro, Clistene prorompe:

Non posso, Alcandro,
resister più. Guarda que' volti; osserva
que' replicati amplessi, que' teneri sospiri e que' confusi
fra le lagrime alterne ultimi baci.

Osservare è verbo meno ovvio rispetto a *vedere*, *guardare*, *mirare*, ed è rarissimo nella lingua melodrammatica e tragica nella librettistica ottocentesca. L'ampiezza semantica del verbo supera quella dei diretti concorrenti, e potrebbe derivare in parte da

²⁰ Cit. in DANIELA GOLDIN, *Le «tragiche miniature» di Metastasio: poesia e dramma nei recitativi metastasiani*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio* cit., pp. 47-72: 59.

²¹ Su questo aspetto cfr. CHIARA AGOSTINELLI, *Sul lessico amoroso dei melodrammi metastasiani*, «Studi linguistici italiani», XX, 1994, pp. 234-255.

usi passati (si pensi a: «Tu bene osserva / le mie parole» Guarini, *Il pastor fido*, III.5), come si può riscontrare dando un'occhiata agli altri drammi:

MEGABISE Arbace è il reo
 ARTASERSE Come!
 MEGABISE Osserva il delitto in quel sembiante»
 (*Artaserse*, I.11)
 Ascolta.
 Esattamente osserva
 l'aria, la voce, i moti suoi
 (*Ciro riconosciuto*, I.2, e *passim*)

Che il verbo implichi più che l'atto del vedere è segnalato dalla vicinanza di altri verbi, ad esempio *esaminare* e *rimirare* (con *ri-* iterativo e intensivo):

A lui
 parli Artabano: ei svelerà col padre
 quanto al giudice tace. Io m'allontano.
 In libertà seco ragiona: *osserva*,
esamina il suo cor. Trova, se puoi,
 un'ombra di difesa.
 (*Artaserse*, II.1)

Oh Dio! Nol vedi,
 Eurinome, tu stessa? *Osserva* il ciglio
 tumido di furor, molle del pianto
 che s'esprime dal cor quando s'adira.
 Il bianco crin *rimira*,
 che, di tiepido sangue ancor stillante
 gli ricade sul volto. Odi gli accenti;
 vedi gli atti sdegnosi.
 (*Issipile*, II.4)

Anche l'alternanza di *alma* e *anima* va oltre ragioni puramente metriche e risente di alcuni valori stilistico-semantici. All'atto di avviarsi al combattimento (I.10), Megacle dice ad Aristeo: «Ne' giorni tuoi felici / ricordati di me» e l'amante, ignara di quanto stava accadendo, risponde: «Perché così mi dici, / anima mia, perché?».

Nell'allocuzione (al vocativo), là dove in unione con *mia* ci si può riferire a una persona cara o a sé stessi, è consueto *anima* e mai *alma*. All'esempio appena citato altri se ne potrebbero aggiungere (ad esempio *Didone abbandonata*, I.18; *Ezio*, II.13; *Demetrio*, I.13). *Alma mia* figura invece in contesti non vocativi:

(Mancava all'alma mia quest'altro affanno)
 (*Ezio* II.2)

Si vada, e sia
 stimolo all'alma mia
 il debito d'amico
 (ivi, III.13)



Fabrizio Galliari, bozzetto scenico (1.4; «Vasta campagna alle falde d'un monte sparsa di capanne pastorali») per la ripresa dell'*Olimpiade* con musica di Hasse al Regio di Torino, carnevale 1765. Torino, Museo Civico d'Arte Antica. Libretto conservato nella Raccolta Rolandi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Cantavano: Guglielmo Ettore (Clistene), Caterina Pilaja (Aristea), Giuditta Lampugnani (Argene), Giuseppe Aprile (Meggale), Giuseppe Cicognani (Licida), Filippo Lorenzini (Alcandro), Giovanni Brunelli (Aminta); balli di Francesco Salomoni, con arie di Giuseppe Antonio Le Messier.

So che piace all'alma mia
Semiramide (1.11)

Rendimi il caro amico,
 parte dell'alma mia
 (*Artaserse*, II.1; altri ess. in altre opere).

Sottigliezze, forse, che tuttavia nell'insieme e nella ripetitività cooperano col resto alla nitidezza del codice metastasiano. Non manca anche un apporto originale più vistoso, che riguarda non la superficie sonora dell'accordo tra parole, né le accezioni e gli usi delle singole voci, ma più specificamente il lessico. Spicca ad esempio *mancatore*, originariamente attestato solo come *mancatore di fe(de)* nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto. Metastasio dismette completamente il valore religioso originario e adotta il semplice *mancatore*, introducendolo come vocabolo tecnico del lessico amoroso, che poi si ritroverà spesso in Goldoni e nei libretti di Verdi:

So che vuoi dirmi ingrato,
 perfido, mancator, spergiuro, indegno:
 chiamami come vuoi.
 (*Didone abbandonata*, II.11)

è questo
 che ho da te meritato?
 Barbaro! mancator! spergiuro! ingrato!
 (*Adriano in Siria*, II.3)
 (Ah! mancator, non sei contento ancora?)
 (*Achille in Sciro*, I.14).

La voce appartiene a un gruppo piuttosto folto di *nomina agentis* in *-ore*, che non sarebbe quantitativamente e qualitativamente così significativo se Metastasio non avesse fatta sua la propensione, tipica del suo tempo, a formare nuovi derivati. Tra i più originali si segnalano *apportatore* ('colui che è latore della volontà altrui (in forma scritta o no)'), *delatore*, *estimatore*, *insidiatore*, *intercessore*, *offensore*, *regolatore* («A saggio in vero / regolator commise il re di Creta / di Licida la cura», *L'Olimpiade*, II.4); non meno interessanti altre voci al femminile (*eccitatrice*, *osservatrice*, *regolatrice*, *seduttrice*, *violatrice*).

3.5. Umanità, partecipazione, amabile 'conversevolezza'

La snellezza del dialogo è raggiunta anche grazie alla scelta di alcune soluzioni linguistiche di tono colloquiale, sacrificando se necessario, in nome della semplicità e agilità della frase, anche le regole dello stile elevato. Così avviene là dove Alcandro usa in una frase ipotetica un tempo semplice (l'imperfetto indicativo) al posto di un tempo composto (il congiuntivo trapassato):

Che orrore!
 Che ruina! che lutto!
 Se 'l Ciel non difendea, n'avrebbe involti! (III.2)

Una semplificazione che Metastasio, e con lui altri poeti, di tanto in tanto si concedevano.²² Come sarà stato di grande comodità l'uso di «lo è» nel dialogato, che avrà avuto qualcosa di innovativo sia in sé (si diffonde solo dal tardo Cinquecento), sia, soprattutto, per la disinvoltura con cui ricorre nei melodrammi (e poi nelle commedie di Goldoni):

ARGENE È forse estinto
 quel traditor?
 AMINTA No, ma il sarà fra poco. (III.4)

Moderno, fresco e «troppo naturale» è, per concludere, il repertorio fraseologico della conversazione dei melodrammi. I personaggi interagiscono tra loro dispiegando un ventaglio di risorse espressive ampio e variato. Ora espressioni modalizzanti come «Lo credo, lo spero» e simili, poi comunissime in Goldoni e ancora nei libretti d'opéra:

²² Cfr. anche, tra gli altri, *Didone abbandonata*, II.4 e II.11; *Siroe* I.1. Sul fenomeno in poesia cfr. CARMELO SCAVUZZO, *Sull'indicativo irreali nella poesia italiana*, «Studi di grammatica italiana», XVIII, 1999, pp. 31-55.

- LICIDA Che l'aspettare uccida
nel caso, in cui mi vedo,
tu non credi, o non sai.
- MEGACLE Lo so, lo credo; (I.8)
- ARISTEA Il tuo valor primiero
hai pur?
- MEGACLE Lo credo
- ARISTEA E vincerai?
- MEGACLE Lo spero; (I.10)
- ARGENE E credi, Aminta,
ch'ei tornerebbe a me?
- AMINTA Lo spero; (II.4)
- LICIDA non merito perdono,
non lo spero, nol chiedo, e nol vorrei. (III.6)

Ora una serie di espressioni conative (imperativi, interrogativi) di stampo colloquiale e di partecipe emotività, che esemplifichiamo dall'*Olimpiade*:

«Vedi che»: AMINTA «Vedi che giunge...» (I.1); ARISTEA «Vedi Alcandro, che arriva» (II.1); ARGENE «Vedi che 'l Cielo / è stanco di soffrirlo» (III.3); ALCANDRO «Vedi se il Cielo / veglia in cura de' re!» (III.2).

«Ma senti»: MEGACLE «In queste fole, / finché l'ora trascorra, / trattener mi vorresti. Addio»
AMINTA «Ma senti» (I.1).

«Pur troppo è vero» (e simili): AMINTA «Io dico / pur troppo il ver» (II.13); LICIDA «(Pur troppo è ver)» (III.9).

«(Non) è ver(o)(?)»: ARISTEA «Grandi, è ver, son le tue pene / perdi, è ver, l'amato bene» (II.3); ALCANDRO: «Tempo or non è di rammentar sventure» CLISTENE «(È ver). Premio Aristeia / sarà del tuo valor» (II.6); MEGACLE «In me non dicesti / mille volte d'amar [...]» ARISTEA «Lo dissi, è ver» (II.9); MEGACLE «Troppa ragione ha di punirlo, è ver» (III.3); «(Ah! non è ver!)» (II.7); ALCANDRO: «Signor, trascorre / l'ora permessa al sacrificio» CLISTENE: «È vero» (III.7); CLISTENE «Licida, parla» LICIDA [...] «No, non è vero» (III.8).

«Questo è troppo»: «(Ah questo è troppo!)» (I.8).

«Appunto» 'sì': MEGACLE «Ed Aristeia si chiama?» LICIDA: «Appunto» (I.8); ARISTEA «Licida!» ALCANDRO «Appunto» (II.12).

«Se puoi»: ARISTEA «Il mio dolor seduci; / raddolcisci, se puoi, / i miei tormenti in rammentando i tuoi» (I.4).

E l'elenco potrebbe arricchirsi attingendo dagli altri melodrammi formule come «E ti par poco?», «Pensaci», «Chi sa», «Pur troppo».

4. Galuppi e l'inalterabile fisionomia metastasiana

Certo, nel testo musicato da Galuppi, buona parte di questa agilità e 'conversevolezza' finisce col perdersi, insieme a tanto altro. I tagli eliminano le parti non strettamente necessarie alla meccanica dell'azione: via dunque scambi di battute di carattere interazio-

nale che frammentano il dialogato (ad esempio «E poi?» in I.1, e altre tra Megacle e Licida in I.8, e ancora in II.2 e *passim*), manifestazioni passionali e ripiegamenti lirici e intimistici (Aristea in II.1, Argene in II.3, e ancora parte del monologo di Licida, dove si esprime la metastasiana mescolanza degli affetti: «Ah questa / è ben miseria estrema. Odio la vita; / m'atterrisce la morte; e sento intanto / stracciarmi a brano a brano / in mille parti il cor. Rabbia, vendetta, / tenerezza, amicizia, / pentimento, pietà, vergogna, amore / mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide / anima lacerata / da tanti affetti e sì contrari?», e *passim*), indugi descrittivi fisiognomici («i labbri / vermigli sì, ma tumidetti; e forse / oltre il dover», I.4; «Non lo ravvisi al volto / di polve asperso? All'onorate stille, che gli rigan la fronte?», II.7; «Armato il braccio, / nuda la fronte avea, lacero il manto, / scomposto il crin», III.2), frasi fatte e detti proverbiali («Amore non vive, / quando muor la speranza», I.1; «Dolce è il mirar dal lido / chi sta per naufragar», II.5; «Si stanca il cielo / d' assister chi l'insulta», III.1), note didascaliche di carattere retrospettivo (in I.1, I.4, I.8) e prospezioni future («Vanne, disponi / tutto o mio caro Aminta. Io con la sposa / prima che il sol tramonti / voglio quindi partir», I.3; e «Ancor vi resta / molto di che temer. Potrà l'inganno / esser scoperto: al paragon potrebbe / Megacle soggiacer.» *ivi*).

La riduzione di soste e digressioni dall'*hic et nunc* dell'azione toglie ariosità alle scene e finisce col comprimere ulteriormente il susseguirsi degli eventi, già di per sé piuttosto rapido (se si pensa ad esempio a un melodramma ottocentesco), penalizzando la dimensione lirica nonché l'espressione di certe peculiarità drammaturgiche metastasiane come, in primo luogo, le «dubbiezze» dei sentimenti e la vivacità del conversare, ciò che insomma riguarda prima di tutto l'espressione delle emozioni umane. Ma tant'è; anche così attenuata o indebolita, la fisionomia drammaturgica dell'opera metastasiana e il suo mirabile equilibrio tra naturalezza ed artificio, tra drammatico e comico, rimanevano intatti, e le permettevano di continuare a scolorare nel mito.



G. Zuliani (incisore), vignetta scenica (II.11) per *L'Olimpiade*, da *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio* [...], II, Venezia, presso Antonio Zatta, MDCCLXXXI. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

L'OLIMPIADE

Libretto di Pietro Metastasio

Edizione a cura di Franco Rossi,
con guida musicale all'opera



Zucchi, *Pietro Metastasio*. È l'antiporta di *Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio* [...], I, Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, MDCCCLVIII. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

L'Olimpiade, libretto e guida all'opera

a cura di Franco Rossi

Intonare un dramma per musica di Metastasio era la miglior prova, per un operista settecentesco, di aver raggiunto una vera maturità. La fama assoluta del poeta cesareo non è confermata solo dall'ingente numero di compositori che vi si accostarono, ma anche dalla strabordante quantità dei rifacimenti di uno stesso titolo. In questo senso, il caso dell'*Olimpiade* è emblematico: il monumentale lavoro di catalogazione dovuto a Claudio Sartori cita una settantina di autori per ben centoventitré libretti diversi che, in tutto o in parte, si rifanno a questo fortunatissimo titolo, spaziando dall'esordio viennese del 1733, per la musica di Antonio Caldara, fino al 1798, con una ripresa dell'*Olimpiade* di Domenico Cimarosa al San Carlo di Lisbona.¹ In questa maestosa *parade* di compositori, dove spiccano i nomi di Vivaldi, Pergolesi, Hasse, Traetta, Jommelli, Sacchini, Piccinni, Anfossi, Sarti, Cherubini, Paisiello, va collocato anche Baldassare Galuppi. Il Buranello appare per tre volte con una prima assoluta al Regio Ducal Teatro di Milano nel 1747,² una ripresa a Praga nel 1750³ e un'altra a Siena nel 1763.⁴ A queste tre testimonianze certe, vanno aggiunti gl'indizi provenienti da una partitura manoscritta della Biblioteca del Conservatorio di Napoli, che comprende solo l'atto primo dell'opera, per di più frutto dell'accorpamento di arie di vari autori.⁵ La seconda fon-

¹ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994.

² «L'OLIMPIADE / *Dramma per musica* / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO-DUCAL TEATRO / DI MILANO / NEL CARNOVALE DELL'ANNO 1748. / *dedicato / a Sua eccellenza il signor / Ferdinando Bonaventura / del Sac. Rom. Imp. / Conte di Harrach* [...], Milano, Giuseppe Richino Malatesta, MDCCXLVII»; il libretto, che fornisce la base di questa edizione, è conservato nella biblioteca del Conservatorio di Bologna, nella biblioteca privata Sormani, alla Braidense di Milano e a Santa Cecilia a Roma.

³ «L'OLIMPIADE / *Dramma per musica* / DA RAPPRESENTARSI / NEL NUOVO TEATRO DI PRAGA / NELLA PRIMAVERA DEL 1750. [...], Praga, Ignatio Pruscha», s.d.; interpreti: Settimio Canini (Clistene), Elisabetta Ronchetti (Aristea), Leonilde Burgioni detta la Mantovanina (Argene), Antonio Francia detto il Perellino (Licida), Nicola Regginelli (Megacle), Francesco Werner (Aminta), Violante Masi (Alcandro). Il libretto è conservato a Roma nella Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia e al Národní Muzeum di Praga.

⁴ «L'OLIMPIADE / *Dramma per musica* [...] / DA RAPPRESENTARSI / IN SIENA / NEL TEATRO DELLA / VIRTUOSISSIMA ACCADEMIA / DEGL'INTRONATI / NELL'ESTATE DELL'ANNO 1763, Siena, Bonetti, 1763. Il libretto è conservato nella Library of Congress di Washington.

⁵ L'esecuzione dell'*Olimpiade* di Galuppi al Teatro San Carlo dovrebbe risalire all'anno 1750-1751 (cfr. FRANCESCO PIOVANO, *Baldassare Galuppi. Note bio-bibliografiche*, «Rivista musicale italiana», XIII/2-4, 1906, pp. 233-274, 333-365, 676-726: 714 al n. 2 del catalogo; manca tuttavia il libretto. Cfr. anche il ms di «Caro son tua così», conservato a Napoli (vedi oltre) e che riporta il rescritto S: *Carlo 1750*.

te, realizzata per Londra probabilmente da Charles Burney,⁶ è anch'essa un 'pasticcio' in cui prevale lo stile del Buranello, di cui si dirà meglio oltre. La presenza di un ingente numero di manoscritti parziali, che si riferiscono quasi esclusivamente a singole arie, testimonia lo schietto successo dell'opera di Galuppi, e suggerisce la possibilità di ulteriori riprese. La fortuna inglese è ulteriormente attestata dall'edizione a stampa *The favourite songs in the opera call'd L'Olimpiade* edita da Walsh a Londra (1755 c.), che già aveva pubblicato numerosi simili lavori per altre opere del musicista veneziano.⁷ Una terza possibile esecuzione potrebbe essere testimoniata dal manoscritto conservato presso l'Accademia Filarmonica di Torino, anch'esso (come quello napoletano) limitato al solo atto primo dell'opera, dove figura un'aria alternativa rispetto alla partitura milanese.⁸

Il libretto della prima milanese è di notevole interesse documentario: seguendo la prassi tipografica dell'epoca, l'editore riproduce sostanzialmente l'intero testo metastasiano, ponendo tra virgolette le parti che non vengono intonate, e scindendo così la responsabilità del compositore da quella del librettista (e a questo criterio ci siamo rifatti anche nella presente edizione). Questa prassi testimoniava spesso interventi circoscritti, ma in questo caso il Buranello espunse quasi cinquecento versi su poco meno di millecinquecento: quasi un terzo del libretto dunque. A distanza di quindici anni dalla prima apparizione dell'*Olimpiade* metastasiana,⁹ l'edizione milanese sembra proporre la versione originale per intero, in realtà anche questa impressione va corretta, perché ulteriori versi vennero eliminati, e diverse arie del poeta cesareo furono rimpiazzate, in genere per far posto ad arie dello stesso Galuppi, tolte dai suoi maggiori successi recenti.¹⁰

I cambiamenti apportati dal Buranello a un testo considerato già allora tra i più famosi nella storia dell'opera sono quindi molto profondi e potrebbero giustificare ampiamente la scarsa stima che di lui ebbe Metastasio, giudizio peraltro che questi riservò alla quasi totalità dei compositori dell'epoca, specie a chi non rispettava i suoi canoni

⁶ La fonte è stata reperita da Claire Genewein, che qui ringrazio per l'informazione; il lavoro è già menzionato da PIOVANO (*Baldassare Galuppi* cit., p. 715) che colloca alla stagione 1755-1756 la rappresentazione e la collega all'edizione a stampa londinese: «Al King's Theatre di Londra, durante la stagione 1755-56 si diede un pasticcio, *Olimpiade*, con musica di Galuppi in gran parte. Di tale pasticcio vennero pubblicati i 'favourite songs': tra essi ve ne son pure di Minati (?) e Pergolesi».

⁷ Copie dell'edizione settecentesca sono conservate a Londra (GB-Lcm), a US-ST e a Washington (US-Wc). La diversa formulazione delle arie presenti collocate in queste fonti (quasi sempre prive dei recitativi), come pure la diversa articolazione del libretto, suggerisce non solo la realizzazione di allestimenti diversi dotati di varianti più o meno articolate, ma che il musicista abbia provveduto alla redazione di arie staccate da riutilizzare nelle prime occasioni utili.

⁸ Due altre repliche sono citate ancora una volta da PIOVANO, entrambe a Mannheim (1749 e 1756), ma non documentate (*Baldassare Galuppi* cit., p. 715).

⁹ Per una edizione finalmente critica si veda PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2002-2004.

¹⁰ I versi eliminati, e quelli delle arie sostituite si possono leggere qui, nell'Appendice dedicata alle varianti, che comprende anche le differenze testuali fra libretto e partitura; essa consente al lettore di risalire alla prima versione del libretto (Vienna, Van Ghelen, 1733), qui adottata come base nella versione pubblicata in METASTASIO, *Drammi per musica* cit., II: *Il regno di Carlo VI*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 221-296.

poetici. Oltre al primo intervento censorio nei confronti dell'originale (operato d'intesa con il teatro) resta da comprendere e illustrare la *ratio* che portò a tagli tanto ampi; prendiamo ad esempio II.1: stesa interamente utilizzando la formula del recitativo (per ventisei versi) la scena viene drasticamente ridotta a tre versi e mezzo, minimizzando la descrizione dei timori e delle incertezze per l'esito di una gara a cui Aristeo e Argene non possono assistere, e che pertanto viene vissuta come ancor più incerta; lo spettatore apprende solo che non si conosce ancora il vincitore del combattimento e che è fatto divieto assistervi alle fanciulle, nulla di più.

Tuttavia l'opera viene accorciata non solo maneggiando l'accetta, ma anche il bisturi, e basti considerare la scena di apertura: Licida interloquisce con Aminta e canta «Al-l'ara innanzi presentarmi con gli altri». Viene quindi eliminato l'inutile «E poi?» di Aminta, e il successivo «Con gli altri», mantenendo invece «a suo tempo pagnar». La sorpresa di Aminta («Tu!») e il successivo rammarico di Licida («Sì. Non credi in me valor che basti?») sono superati delle parole di Aminta: «Eh qui non giova, prence, il saper come si tratti il brando». Il taglio rende quindi ben più rapida l'azione, togliendo poco alla pregevole vena lirica di Metastasio, ma guadagnando in ritmo ed efficacia drammatica. Buona parte degli interventi segue questa logica, che permette inoltre a Galuppi di enfatizzare alcune espressioni ritenute pregnanti.¹¹ Un dubbio, legittimo, potrebbe sorgere sulla paternità di questi tagli, sottraendone la responsabilità al musicista per attribuirli invece al poeta di teatro, affatto documentabile vista la scarsità dei documenti teatrali d'epoca, ma alcune comparazioni con altri libretti del Buranello ci dicono che il compositore agì in modo del tutto analogo anche nella *Clemenza di Tito* e nell'*Ifigenia in Tauride*, eliminando sistematicamente le parti ritenute poco significative per l'azione.

Allo stato attuale degli studi manca ancora una chiara definizione catalografica delle numerose fonti musicali manoscritte, sparse negli archivi di tutta Europa e sovente non identificate, specie quelle anonime.¹² L'unica partitura pressoché completa dell'*Olimpiade* è quella conservata nel fondo Nosedà (coll. G. 99) della Biblioteca del Conservatorio di Milano,¹³ peraltro frutto della attività di più copisti (forse con qualche scorcio autografo), ma che mostra una grave lacuna nelle scene finali dell'atto terzo, del quale pure è conservato il coro finale: mancano i recitativi conclusivi, dai primi versi di III.8, peraltro indispensabili per una esecuzione scenica, dal momento che contemplano lo scioglimento del dramma con la relativa agnizione. Si è già accennato ai manoscritti di Napoli e Torino, ma va riservata qualche considerazione in più al pasticcio recentemente individuato da Claire Genewein e conservato presso la British Libra-

¹¹ Vengono spontaneamente alla mente certe direttive impartite, oltre un secolo dopo, da Giuseppe Verdi ad Antonio Ghislanzoni nella stesura del libretto di *Aida*.

¹² La principale fonte a stampa (*The favourite songs* cit.) presenta una scelta di arie più vicine alla formula del pasticcio che a quella dell'opera vera e propria.

¹³ Purtroppo un'altra partitura, conservata nella Kgl. öff. Bibliothek di Dresda (oggi Sächsische Landesbibliothek) risulta dispersa in seguito ai tragici eventi della seconda guerra mondiale.

ry di Londra, documento che fa esplicito riferimento a Galuppi senza però distinguere tra i brani che risalgono alla sua penna e quelli provenienti da altri autori. Il ricorso a questa fonte permette di allestire l'opera e renderla rappresentabile, anche se con ogni probabilità la versione londinese non è riconducibile alla penna di Galuppi. In questo pasticcio, infatti, è stato intonato l'intero testo metastasiano, senza tener conto dei tagli della versione milanese (e quindi autoriale); occorre anche valutare che la realizzazione dei recitativi di un pasticcio era responsabilità del musicista di teatro, la qual cosa giustificerebbe l'utilizzo del più ampio testo originale. Meno determinante invece, ma pur sempre significativa, è la scrittura del ruolo di Alcandro, non più in chiave di contralto ma in quella di soprano.

Una qualche perplessità non può essere taciuta anche per la fonte milanese, o forse ancor più per la reale composizione del dramma.¹⁴ La sinfonia che precede l'opera¹⁵ e che occupa il primo fascicolo del manoscritto infatti è da attribuirsi a Giovanni Battista Sammartini, laddove invece esiste almeno un altro manoscritto (in parti d'orchestra) ascrivibile sicuramente a Galuppi. La stessa fascicolazione del volume è fortemente irregolare, alternando soprattutto fogli singoli a fascicoli di due fogli, come lo è la stessa numerazione dei fascicoli, proponendo una sequenza che va da 1 a 18 per poi iniziare nuovamente da 1 in coincidenza con l'inizio dell'atto secondo; questa disposizione lascerebbe intuire la volontà di dividere forse anche fisicamente i tre atti (il primo solidale con la sinfonia), ma anche questa divisione (comunque contraddetta dalla numerazione delle carte) presta il fianco a critiche, quando si consideri che a c. 79 appare in testa alla pagina il rescritto *Del Boranelli*, giustificando almeno il sospetto che la confezione del manoscritto non sia stata realizzata in maniera unitaria. Invece è del tutto ragionevole pensare a una copia almeno quasi completamente riconducibile a Galuppi, vista la sostanziale coincidenza tra il testo presente nel libretto (e che come abbiamo visto è assai originale) e la partitura. Ad aggiungere ulteriori dubbi alla valutazione del lavoro, e a confermare che si sia trattato di una versione che nasce con qualche caratteristica del 'pasticcio' valga la valutazione delle arie non metastasiane presenti in essa, confermate dalla presenza anche nel libretto a stampa: oltre a «Di più chiara luce adorno» (II.2), a «Il suo delitto atroce» (III.7), a «Per momenti a vagheggiar» (III.4) e a «S'egli non more al lato» (III.2) per le quali non è ancora stata identificata l'origine, è rimarchevole la presenza di «Si sprezzò il periglio» (III.6) tratta dall'*Evergete*, e ancor più di «Son qual per mar turbato» (II.12) e di «Tigre che sdegno ed ira» (II.5), ambedue tratte dal *Vologeso* di Apostolo Zeno e migrate poi nell'*Arminio*. *Evergete* e *Arminio* furono entrambe rappresentate nel 1747, la prima su libretto di Francesco Silvani e Domenico Lalli al Teatro Capranica di Roma (2 gennaio), la seconda su libretto di Antonio Salvi al Teatro Tron di Venezia (autunno).

¹⁴ Il primo studioso a porre seriamente in dubbio l'omogeneità della fonte è Howard Mayer Brown, curatore della prefazione alla edizione anastatica del manoscritto (*L'Olimpiade – Baldassar Galuppi. Introduction by Howard Mayer Brown*, New York & London, Garland, 1978).

¹⁵ *Sinfonia. / L'Olimpiade / Musica Del Sig: Baldassar Galuppi / detto il Boranelli*, c. 1.

Anche solo un primo sguardo alle invece assai numerosissime fonti manoscritte comprendenti arie in qualche modo riconducibili all'*Olimpiade* e attribuibili con certezza a Galuppi, almeno una novantina di fonti disperse nelle biblioteche di mezzo mondo, rende evidente la precarietà di tale lavoro (passibile di continui aggiornamenti) e che testimoniano l'incredibile fortuna di molti di questi brani. In molti casi questi materiali pongono però numerosi problemi di utilizzo e di coerenza; vista la presenza di almeno cinque rappresentazioni diverse, è giustificabile proporre una sintesi delle varie versioni? Questa posizione va evidentemente rifiutata in linea di principio, dal momento che, come è stato spesso sottolineato nella letteratura musicologica, è del tutto fuori luogo la creazione di una antistorica edizione critica di opere che hanno vita autonoma allestimento per allestimento, se non addirittura sera per sera. Diverso invece è il ricorso al recupero di parti mancanti, come qui avviene, soluzione che si rende necessaria proprio per completare il finale milanese mutilo.

La ripresa dell'*Olimpiade* offre oggi allo spettatore moderno una ulteriore possibilità di verifica della tenuta drammatica del Galuppi serio e l'occasione per accertare se sia giustificata l'antipatia del Metastasio nei confronti del Buranello o se piuttosto non sia da accogliere l'autorevole opinione di Gianfranco Folena: «Metastasio, il più grande poeta per musica del Settecento europeo, è stato anche il più grande nemico dei musicisti».

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 65
	<i>Scena IV^a</i>	p. 68
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 79
ATTO TERZO	<i>Scena prima</i>	p. 96
	<i>Scena VII^a</i>	p. 103
APPENDICI:	<i>Varianti</i>	p. 111
	<i>L'orchestra</i>	p. 116
	<i>Le voci</i>	p. 119



Marc'Antonio Dal Re (1697-1766), *Prospetto del Gran Teatro di Milano in occasione delle maestose Feste di giubilo per la Felice Nascita di Pietro Leopoldo, Arciduca d'Austria, celebrate da Sua Eccelle. Il Sig. Conte Plenipotenziario Gioan Luca Pallavicino, 1747*. Incisione acquerellata. Milano, Museo di Milano. Il Regio Ducale ospitò le prime galuppiane di *Ricimero*, *Ciro riconosciuto* (prima versione), *L'Olimpiade*, *Semiramide riconosciuta*, *Ezio*, *Ipermestra*, *La cameriera spiritosa*. I libretti sono di Metastasio, tranne il primo (di Silvani) e l'ultimo (di Goldoni).

L'OLIMPIADE

Dramma per musica
di Pietro Metastasio
da rappresentarsi
nel Regio-Ducal Teatro
di Milano
nel Carnovale dell'anno 1748

La musica è tutta nuova composizione
del sig. Baldassare Galuppi detto Buranello

ATTORI

CLISTENE, <i>re di Sicione, padre d'Aristea</i>	Tenore
ARISTEA, <i>sua figlia, amante di Megacle</i>	Soprano
ARGENE, <i>dama cretense in abito di pastorella sotto nome di Licori, amante di Licida</i>	Soprano
MEGACLE, <i>amante d'Aristea ed amico di Licida</i>	Soprano
LICIDA, <i>creduto figlio del re di Creta, amante d'Aristea ed amico di Megacle</i>	Soprano
ALCANDRO, <i>confidente di Clistene</i>	Contralto
AMINTA, <i>aio di Licida</i>	Tenore

Coro di pastori e ninfe, coro di atleti, coro di sacerdoti

Argomento

Nacquero a Clistene re di Sicione due figliuoli gemelli, Filinto ed Aristeia; ma avvertito dall'oracolo di Delfo del pericolo ch'ei correrebbe d'essere ucciso dal proprio figlio, per consiglio del medesimo oracolo, fece esporre il primo e conservò la seconda. Cresciuta questa in età ed in bellezza, fu amata da Megacle nobile e valoroso giovane ateniese, più volte vincitore ne' giuochi olimpici. Questi non potendo ottenerla dal padre, a cui era odioso il nome ateniese, va disperato in Creta. Quivi assalito e quasi oppresso da masnadieri, è conservato in vita da Licida, creduto figlio del re dell'isola, onde contrae tenera ed indissolubile amistà col suo liberatore. Avea Licida lungamente amata Argene nobil dama cretense e promessa occultamente fede di sposo; ma scoperto il suo amore, il re risoluto di non permettere queste nozze ineguali perseguitò di tal sorte la sventurata Argene che si vide costretta ad abbandonar la patria e fuggirsene sconosciuta nelle campagne d'Elide, dove, sotto nome di Licori ed in abito di pastorella, visse nascosta a' risentimenti de' suoi congiunti ed alle violenze del suo sovrano. Rimase Licida inconsolabile per la fuga della sua Argene; e dopo qualche tempo, per distrarsi dalla sua mestizia, risolse di portarsi in Elide e trovarsi presente alla solennità de' giuochi olimpici che ivi col concorso di tutta la Grecia dopo ogni quarto anno si ripetevano. Andovvi, lasciando Megacle in Creta; e trovò che il re Clistene eletto a presiedere a' giuochi suddetti, e perciò condottosi da Sicione in Elide, proponeva la propria figlia Aristeia in premio al vincitore. La vide Licida, l'ammirò ed obbliate le sventure de' suoi primi amori ardentemente se ne invaghì; ma disperando di poter conquistarla, per non esser egli punto addestrato agli atletici esercizi di cui dovea farsi pruova ne' detti giuochi, immaginò come supplire con l'artificio al difetto dell'esperienza. Si sovvenne che l'amico era stato più volte vincitore in somiglianti contese; e, nulla sapendo degli antichi amori di Megacle con Aristeia, risolse di valersi di lui, facendolo combattere sotto il finto nome di Licida. Venne dunque anche Megacle in Elide alle violenti istanze dell'amico; ma fu così tarso il suo arrivo che già l'impaziente Licida ne disperava. Da questo punto prende il suo principio la rappresentazione del presente drammatico componimento. Il termine o sia la principale azione di esso è il ritrovamento di quel Filinto, per le minacce degli oracoli fatto esporre bambino dal proprio padre Clistene; ed a questo termine insensibilmente conducono le amoroze smanie di Aristeia, l'eroica amicizia di Megacle, l'incostanza ed i furori di Licida, e la generosa pietà della fedelissima Argene (Herodotus, Pausanias, Natalis Comes, eccetera).

La scena si finge nelle campagne d'Elide, vicine alla città d'Olimpia alle sponde del fiume Alfeo.

SINFONIA

Come ogni opera settecentesca, anche *L'Olimpiade* di Baldassare Galuppi si apre con una sinfonia; oggi se ne conoscono principalmente due fonti, completamente diverse e ambedue giustificabili, sia pur per motivi opposti: la fonte più naturale è ovviamente il manoscritto (quasi) completo dell'opera, conservato presso la biblioteca del Conservatorio di musica «G. Verdi» di Milano nel fondo Nosedà (alla collocazione G.99) ma, come viene evidenziato da Howard Mayer Brown, curatore dell'edizione anastatica pubblicata da Garland nel 1978, questa sinfonia è in realtà da attribuirsi alla penna di Giovanni Battista Sammartini, vero e proprio *dominus* del panorama milanese della metà del secolo. Le due maggiori occasioni mondane a cavallo della metà del secolo, le feste asburgiche dello stesso 1747 (*La gara del genio della Germania con quello dell'Italia*) e la traslazione di Carlo Borromeo del 1751 lo vedono impegnato in primissimo piano e lasciano supporre una notevole sua influenza sul panorama musicale della città. La presenza di una sinfonia di altro autore (cfr. il *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini. Orchestral and Vocal Music*, a cura di Newell Jenkins e Bathia Churgin, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1976) potrebbe convincerci ulteriormente della natura miscelanea del volume, rafforzando l'impressione prodotta da una redazione affrettata e incompleta dell'opera (cfr. le arie riutilizzate) da parte di Galuppi.

La sinfonia di Sammartini, che occupa le cc. 1v-6v (c. 1 è dedicata alla titolazione del lavoro, il cosiddetto «sostituto del frontespizio») è redatta nei tradizionali tre tempi della «sinfonia avanti l'opera» o all'italiana, collocando i due tempi veloci alle estremità del brano; l'apertura è un $\frac{3}{4}$ in Re maggiore privo di indicazione agogica, affidato agli archi, ai quali si unisce una coppia di trombe in Re, con evidente funzione di ripieno. I due elementi di maggior spicco sono dati dalla rinuncia alla vera e propria caratterizzazione melodica, supplendo con l'uso dell'arpeggio in crome (bb. 1-5) e con l'adozione di rapide scalette in semicrome coniugate a quartine di note ribattute (bb. 7-14), alle quali segue una parte nella quale le due tecniche si alternano rapidamente (bb. 15-24), elementi continuamente ripetuti fino alla fine del tempo. Le parti degli archi risultano complete e compilate integralmente per quasi tutto il movimento, ivi compresa una effettiva parte dedicata alla viola, altrove spesso chiamata a raddoppiare all'ottava superiore il basso. Al secondo movimento (alla sottodominante, in Sol maggiore, e in tempo a cappella) è riservata una maggior attenzione melodica che sfrutta l'opposizione tra un disegno di terzine che si muovono per grado congiunto e alcuni inserti disegnati in un ritmo alla francese. È maggiore la presenza di segni di espressione, dagli *staccati* iniziali ai trilli, ad alcune legature di portamento; tacciono – come di tradizione – le trombe. Il tempo finale (Re maggiore, $\frac{3}{4}$) è particolarmente breve: sono solo 45 battute, ritornellate alla ventunesima, anch'esse destinate all'organico iniziale, anche se i violini suonano uniti per tutto il brano con le sole eccezioni delle tre battute precedenti il ritornello e il finale. La rapidità fulminea dell'esecuzione (che non riporta peraltro alcun andamento agogico nel manoscritto), è ovviamente preludio all'apertura del sipario.

Una seconda copia della Sinfonia è conservata nella Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek di Regensburg. In questo caso l'attribuzione è scontata: *Sinfonia dell'Opera Olimpiade / Violino Primo / Violino Secondo / Bracchie / Basso / Trombe 1mo / Trombe 2do Toni D: / Del Sig. Galuppi*; il manoscritto si presenta solo nelle nove parti d'orchestra in formato oblungo (2 vl I, 2 vl II, vla, bc, 2 Cr, 2 Tr; le parti dei violini risultano di mano diversa rispetto a tutte le altre). La scansione delle tonalità è uguale al brano della copia milanese, mentre compaiono le indicazioni agogiche: *Allegro* (Re maggiore, c), *Andante* (Sol maggiore, $\frac{2}{4}$), *Presto* (Re maggiore, $\frac{3}{8}$). Non ci possono esserci dubbi sull'attribuzione a Galuppi, fin dalle battute iniziali,

ESEMPIO 1 (sinfonia, bb. 1-4)

Allegro

cor I e II

tr I e II

vl I e II

vla e bc

dal momento che la struttura ed il disegno ripropongono in maniera puntuale alcuni elementi caratteristici delle numerosissime altre sinfonie d'opera del Buranello; tra gli altri è particolarmente evidente l'*incipit* del secondo tempo, che è steso dal compositore utilizzando stilemi ben presenti nella stesura dei tempi centrali delle proprie sonate dedicate al cembalo.

ATTO PRIMO

Fondo selvoso di cupa, ed angusta valle, adombrata dall'alto da grandi alberi, che giungono ad intrecciare i rami dall'uno all'altro colle, fra i quali è chiusa.

SCENA PRIMA

LICIDA, ed AMINTA

LICIDA

Ho risoluto, Aminta:
„più consigli non vuò.

AMINTA

„ Licida, ascolta:
„deh modera una volta
„questo tuo violento
„spirito intollerante.

LICIDA

„ E in chi poss'io
fuor che in me più sperar? Megacle istesso,
Megacle m'abbandona
nel bisogno maggiore! Or va, riposa
sulla fe' d'un amico.

AMINTA

Ancor non dei
condannarlo però.

„ Breve cammino
„non è quel che divide
„Elide, in cui noi siamo,
„da Creta, ov'ei restò. L'ali alle piante
„non ha Megacle alfin. Forsi il tuo servo
„subito nol rinvenne. Il mar frapposto
„forse ritarda il suo venir.

T'accheta:
in tempo giungerà. Prescritta è l'ora
agli Olimpici Gioochi
oltre il meriggio, ed or non è l'aurora.

LICIDA

Sai pur che ogni un, che aspiri
all'olimpica palma, or sul mattino
dee presentarsi al tempio? Il grado, il nome,
la patria palesar? Di Giove all'ara
giurar di non valersi
di frode nel cimento?

AMINTA

Il so.

LICIDA

T'è noto,
ch'escluso è dalla pugna
chi quest'atto solenne
giunge tardi a compir? Vedi la schiera
de' concorrenti atleti? Odi il festivo
tumulto pastorale? Dunque, che deggio
attendere più? Che più sperar?

AMINTA

Ma quale
sarebbe il tuo disegno?

LICIDA

All'ara innanzi
presentarmi con gli altri.

AMINTA

„ E poi?

LICIDA

„ Con gli altri
a suo tempo pugnar.

AMINTA

„ Tu!

LICIDA

„ Sì. Non credi
„in me valor che basti?

AMINTA

Eh qui non giova,
prence, il saper come si tratti il brando.
„Altra specie di guerra, altr'armi, ed altri
„studi son questi.

„ Ignoti nomi a noi
cesto, disco, palestra; a' tuoi rivali,
per lung'uso, son tutti
familiari esercizi.

„ Al primo incontro
„Del giovanile ardere
„ti potresti pentir.

LICIDA

„ Se fosse a tempo
„Megacle giunto a tai contese esperto,
„pugnato avrìa per me.

Ma s'ei non viene,
Che far degg'io? Non si contrasta, Aminta,
oggi in Olimpia del selvaggio ulivo
la solita corona. Al vincitore
sarà premio, Aristeia, figlia reale
dell'invitto Clistene: onor primiero

delle greche sembianze: unica,ⁱ e bella
fiamma di questo cor, benché novella.

AMINTA

Ed Argene?

LICIDA

Ed Argene
più riveder non spero.

„ Amore non vive,
„quando muor la speranza.

AMINTA

E pur giurasti
tante volte...

LICIDA

T'intendo. In queste fole
finché l'ora trascorra
trattener mi vorresti. Addio.

AMINTA

Ma senti.

LICIDA

No, no.

AMINTA

Vedi che giunge...

LICIDA

Chi?

AMINTA

Megacle.

LICIDA

Dov'è?

AMINTA

Fra quelle piante
parmi... no... non è desso.

LICIDA

Ah mi deridi:
E lo merito, Aminta. Io fui sì cieco,
che in Megacle sperai.
(*Volendo partire*)

SCENA II^a

MEGACLE, e detti

MEGACLE

Megacle è teco.

LICIDA

Giusti dei!

MEGACLE

Prence.

LICIDA

Amico.

Vieni, vieni al mio seno. Ecco risorta
la mia spemeⁱⁱ cadente.

MEGACLE

la mia spemeⁱⁱ cadente. E sarà vero,
che il Ciel m'offra una volta
la via d'esserti grato?

LICIDA

E pace, e vita
tu puoi darmi, se vuoi.

MEGACLE

Come?

LICIDA

Pugnando

nell'olimpico agone
per me, col nome mio.

MEGACLE

Ma tu non sei
noto in Elide ancor.

LICIDA

No.

MEGACLE

Quale oggetto
ha questa trama?

LICIDA

Il mio riposo. Oh Dio!
Non perdiamo i momenti. Appunto è l'ora,
che de' rivali Atleti
si raccolgono i nomi. Ah vola al tempio,
Dì, che Licida sei. La tua venuta
inutile sarà,ⁱⁱⁱ se più soggiorni.
Vanne. Tutto saprai, quando ritorni.

MEGACLE

Superbo di me stesso¹
andrò, portando in fronte
quel caro nome impresso,
come mi sta nel cor.

¹ Dopo aver chiarito le cause dell'agitazione di Licida nell'Argomento, le due scene iniziali dell'opera la dimostrano immediatamente allo spettatore dipingendo il rapporto, per certi aspetti anche ambiguo, che lo lega a Mega-

Dirà la Grecia poi,
che fur comuni a noi
l'opre, i pensier, gli affetti,
e al fine i nomi ancor.
(Parte)

SCENA III^a

LICIDA, ed AMINTA

LICIDA

Oh generoso amico!
„Oh Megacle fedel!

AMINTA

„ Così di lui
„non parlavi poc'anzi.

LICIDA

„ Eccoli al fine
„possessor d'Aristea.

„ Vanne, disponi
„tutto o mio caro Aminta. Io con la sposa
„prima che il sol tramonti
„voglio quindi partir.

AMINTA

Più lento, o prence,

segue nota 1

cle. Il carattere del giovane atleta, eroico, ma anche intransigente e profondamente ingenuo, non privo di elementi di prevegenza, è subito presentato in un'aria. Se l'agnizione finale motiverà con inusitati aspetti biologici l'amore (poi ricondotto nel suo ruolo corretto di sentimento fraterno) di Licida per Aristeia, è lecito per ora almeno nutrire alcuni sospetti sull'eccesso di lealtà dello stesso Megacle nei confronti di Licida, maturato anche a scapito dell'amore per la principessa. La struttura del brano, che si ripeterà invariata lungo quasi tutta l'opera, giustificando la sensazione di monotonia che spesso è associata alla musica di questo periodo, è quella dell'aria con *da capo*, organizzata su una preponderante parte A (*Allegro* – Si bemolle maggiore, c) per ben 114 bb., mentre la successiva parte B (in Mi bemolle maggiore) viene esaurita in una ventina di battute. Suona come evidente suggerimento alla forma musicale anche la struttura poetica dell'aria, formata da due quartine di settenari (tronco l'ultimo); è però anche vero che, una manciata di anni più tardi, lo stesso compositore sceglierà l'alternanza con arie bipartite pur in presenza dello stesso schema metrico. Come nella quasi totalità dell'opera, l'orchestrazione prescelta richiede l'uso dei soli archi, tra i quali la parte delle viole è ampiamente appiattita sull'ottava superiore del basso, a riempire un vuoto ben altrimenti colmato in altre composizioni, ad esempio quelle sacre. L'aria è introdotta da venti battute che tradizionalmente propongono il tema, poi esposto da Megacle, l'unico castrato di quella prima assoluta, e quindi il vero eroe dell'opera. *L'incipit* del contraltista

ESEMPIO 2 (Aria Megacle, I, bb. 101-103, 121-124)

Allegro
Megacle

17

v1 e II

Su - per - bo di me stesso, di me stes - so, an -

vla e bc

(Fa-Si)-Re-Fa, un rivolto dettato dall'arsi di far coincidere la tonica col battere) viene anticipato dagli archi, che abbelliscono il Re con una vera e propria 'diminuzione'. Quest'aria può contare su un'ampia serie di ulteriori testimonianze manoscritte, in tutto una dozzina di copie (in A-MT, senza coll., D-Dlb, Mus.2973-F-20, F-Pn, D.4302(2), F-Pn, D.4305(24), I-Gl, B.2b.63.A.1.22, I-LEpastore, MS.A.11, I-MC, 2-C-16/5a, I-MC, 2-D-1/8a, I-Nc, 34.5.29, I-Tlp (2 copie), I-Tf). Oltre alle altre copie di singole arie dell'opera delle quali vien dato conto di seguito, sono conservate anche due arie in A-Wn, SA.68.D.a, e F-Pn, Vmb.ms.87, per le quali siamo al momento impossibilitati a indicare il testo. Esistono inoltre, sempre chiaramente attribuibili a versioni alternative dell'opera, le seguenti arie: «Cara se le mie pene», S-Skma, SO-R (peraltro testualmente riferibile al *Farnaspe*), «Oh care selve», I-Tf, e «Pensa o Dio», F-Pn, D.4301(17).

nel fingerti felice.²

„ Ancor vi resta
 „molto di che temer. Potria l'inganno
 „esser scoperto. Al paragon potrebbe
 „Megacle soggiacer. So ch'altre volte
 „fu vincitor. Ma un impensato evento
 „so che talor confonde il vile, e il forte:
 „né sempre ha la virtù l'istessa sorte.

LICIDA

Oh sei pure importuno
 „con questo tuo noioso
 „perpetuo dubitar. Vicino al porto
 „vuoi ch'io tema il naufragio!
 „ A' dubbi tuoi
 chi presta fede intera,
 non sai mai quando è l'alba, o quando è sera.

Quel destrier che all'albergo è vicino³
 più veloce s'affretta nel corso:

non l'arresta l'angustia del morso,
 non la voce, che legge gli dà.

Tal quest'alma, che piena è di speme,
 nulla teme, consiglio non sente:
 e si forma una gioja presente
 del pensiero che lieta sarà.

(Partono)

SCENA IV^a

*Vasta campagna alle falde d'un monte, sparsa di Capanne pastorali. Ponte rustico sul Fiume Alfeo, composto di tronchi d'alberi rozzamente commessi. Veduta della Città d'Olimpia in lontano, interrotta da poche piante, che adornano la pianura, ma non l'ingombrano.*⁴

ARGENE in abito di pastorella, ed ARISTEA con seguito^{iv}

² Le parole di Aminta suonano alle orecchie di Licida (ma anche a quelle del pubblico) come una previsione importuna e presaga di sventure, sensazione corretta da un generoso taglio di Galuppi e riportata quindi a dimensioni ben più gestibili, preparando con sicurezza l'attesa esibizione di Licida sotto mentite spoglie.

³ Il brano di sortita di Licida suona come un'aria di paragone; se al posto del semplice pronome dimostrativo iniziale «quel», tuttavia, si leggesse «qual destrier» – scelta non peregrina se si considera l'*incipit* della seconda strofa («Tal quest'alma») –, allora il paragone risulterebbe maggiormente esaltato. La scelta di posticipare l'aria di sortita di Licida alla fine della terza scena e immediatamente prima del cambio scenografico restituisce all'interprete quel rilievo che poteva essere stato messo in dubbio dalla sontuosa presentazione di Megacle. Nonostante anche qui l'agogica sia *Allegro* (Do maggiore, ♩), la scansione del disegno musicale è profondamente diversa,

ESEMPIO 3 (Aria Licida, I, bb. 144-145, 265-268)

Allegro
 Licida

18

vi 1 e II
 Quel de - strier, che al - fal - ber - go è vi - ci - no, più ve -

vln e bc

affidandosi piuttosto a una pacata intelaiatura di semiminime, impreziosite da un fitto disegno di terzine di croce. Anche qui appare l'introduzione (di 21 bb.), caso tradizionale nella musica di Galuppi, che tende a dilatare lo spazio destinato al cantante, facendolo inoltre rifiatare, ma soprattutto creando una struttura che anticipa l'idea del rondò, con la sua alternanza di brani strumentali alla voce, come avviene in quest'aria nella parte immediatamente precedente la ripresa, che ritarda di altre dieci battute. Un'ulteriore copia di quest'aria si trova in F-Pn, D.4306(12).

⁴ Dopo l'esecuzione ravvicinata di due arie, e per illustrare i desideri e i sentimenti dei personaggi femminili, il recitativo metastasiano va ad occupare tutta la scena. Anche qui l'estensione della poesia è giustificata in parte dalla necessità di suggerire il triangolo (meglio: la doppia coppia) amorosa. Sotto alcuni aspetti, questi versi costituiscono la prova generale di quello che accadrà allorché Megacle scoprirà di aver conquistato (oltretutto in maniera truffaldina) la propria innamorata a favore dell'amico. Qui la situazione è più semplice, tanto da suggerire a Ga-

ARGENE

Già il rozzo mio soggiorno
torni a render felice, o principessa?

ARISTEA

Ah fuggir da me stessa
potessi ancor, come dagli altri. Amica,
tu non sai qual funesto
giorno per me sia questo.

ARGENE

È questo un giorno
glorioso per te.

„ Di tua bellezza
„qual può l'età futura
„prova aver più sicura?

A conquistarti
nell'olimpico agone^v
tutto il fior della Grecia oggi s'espone.

ARISTEA

Ma chi bramo non v'è.

„ Deh si proponga
„men funesta materia
„al nostro ragionar.

Siedi Licori,
„gl'interrotti lavori
(Siede Aristeia)
„riprendi, e parla.

Incominciasti un giorno
a narrarmi i tuoi casi. Il tempo è questo
di proseguirgli.^{vi}

„ Il mio dolor seduci,
„raddolcisci, se puoi,
„i miei tormenti in rammentando i tuoi.

ARGENE

„Se avran tanta virtù, senza mercede
„non va la mia costanza.

A tevvii già dissi
(Siede)
che Argene è il nome mio: che in Creta io nacqui

d'illustre sangue,

„ e che gli affetti miei
„fur più nobili ancor de' miei natali.

ARISTEA

„So fin qui.

ARGENE

„ De' miei mali
„ecco il principio.
Del cretense soglio
Licida il regio erede,
fu la mia fiamma, ed io la sua.

„ Celammo
„prudenti un tempo il nostro amor: ma poi
„l'amor s'accrebbe; e (come in tutti avviene)

„la prudenza scemò. Comprese alcuno
„il favellar de' nostri sguardi; ad altri
„i sensi ne spiegò; di voce in voce
„tanto in breve si stese
„il maligno romor, che

il re l'intese.
Se ne sdegnò; sgridonne il figlio;^{viii} a lui
vietò di più vedermi,

„ e col divieto
„gliene accrebbe il desio. Che aggiunge il vento
„fiamme alle fiamme: e più superbo un fiume
„fanno gli argini opposti. Ebbro d'amore
„freme Licida, e pensa
„di rapirmi, e fuggir. Tutto il disegno
„spiega in un foglio: a me l'invia. Tradisce
„la fede il messo, e al re lo reca. È chiuso
„in custodito albergo
„il mio povero Amante.

A me s'impone
che a straniero consorte
porga la destra. Io lo ricuso.

„ Ogniuno
„contro di me si dichiara. Il re minaccia;
„mi condannan gli amici. Il padre mio

segue nota 4

luppi un generoso accorciamento dei versi, che vengono pressoché dimezzati, guadagnandone abbondantemente in concisione drammatica, perdendo invece (e questo è lo scotto da pagare) parte della squisita eleganza metastasiana. Va qui sottolineato che comunque l'ansia manifesta di ridurre i tempi morti è dimostrata anche nelle molte altre opere su testo metastasiano, giudicate evidentemente un poco dispersive dal compositore e giustificando così l'invettiva e la evidente antipatia del poeta. Il successivo coro (cfr. var.^{iv}) fu tagliato per la cronica assenza di un complesso professionale nei teatri impresariali.

„vuol che al nodo acconsenta. Altro riparo
 „che la fuga, o la morte
 „al mio caso non trovo. Il men funesto
 „credo il più saggio; e l'eseguisco.

Ignota

in Elide pervenni.

„ In queste selve
 „mi proposi abitar. Qui fra Pastori
 „pastorella mi finisi; or son Licori.
 Ma serbo al caro bene
 fido in sen di Licori^{ix} il cor d'Argene.

ARISTEA

In ver mi fai pietà. Ma la tua fuga
 non approvo però.

„ Donzella, e sola
 „cercar contrade ignote:
 „abbandonar...

ARGENE

Dunque dovea la mano
 a Megacle donar?

ARISTEA

Megacle! (Oh Nome!)
 di qual Megacle parli?

ARGENE

Era lo sposo
 questi che il re mi destinò. Dovea
 dunque obbliar...

ARISTEA

Ne sai la patria?

ARGENE

Atene.

ARISTEA

Come in Creta pervenne?

ARGENE

Amor vel^x trasse
 (com'ei stesso dicea) ramingo afflitto.
 „Nel giungervi fu colto
 „da stuol di masnadieri, e oppresso ormai
 „la vita vi perdea; Licida a sorte
 „vi si avvenne, e 'l salvò. Quindi fra loro
 „fidi amici fur sempre. Amico al figlio,
 „fu noto al padre:

e dal reale impero
 destinato mi fu, perché straniero.

ARISTEA

Ma ti ricordi ancora
 le tue sembianze?

ARGENE

Io l'ho presente. Avea
 bionde le chiome, oscuro il ciglio:
 „ i labbri
 „vermigli sì, ma tumidetti; e forse
 „oltre il dover:

gli sguardi
 lenti, e pietosi: Un arrossir frequente:
 un soave parlar... Ma... principessa
 tu cambi di color! Che avvenne?

ARISTEA

Oh Dio
 quel Megacle, che piangi, è l'idol mio.

ARGENE

Che dici!

ARISTEA

Il vero. A lui
 lunga stagion già mio segreto amante
 perché nato in Atene
 niegommi il padre mio; né volle mai
 conoscerlo, vederlo,
 ascoltarlo una volta. Ei disperato
 da me partì: più nol rividi; e in questo
 punto da te so de' suoi casi il resto.

ARGENE

„In ver sembrano i nostri
 „favolosi accidenti.

ARISTEA

Ah s'ei sapesse
 ch'oggi per me qui si combatte!

ARGENE

In Creta
 a lui voli un tuo servo: e tu procura
 la pugna differir.

ARISTEA

Come?

ARGENE

Clistene
 è pur tuo padre; ei qui presiede eletto
 arbitro delle cose; ei può, se vuole...

ARISTEA

Ma non vorrà.

ARGENE

Che nuoce
principessa il tentarlo?

ARISTEA

E ben Clistene
vadasi a ritrovar.

ARGENE

Fermati. Ei viene.

SCENA V^aCLISTENE *con seguito, e dette*

CLISTENE

Figlia, tutto è compito. I nomi accolti,
le vittime svenate, al gran cimento
l'ora prescritta. E più la pugna ormai, senza offesa
[de' numi,

della pubblica fe', dell'onor mio
differir non si può.

ARISTEA

(Speranze addio.)

CLISTENE

Ragion d'esser superba^{xi}
io ti darei, se ti dicessi tutti
quei, che a pugnar per te vengono a gara.
V'è Olinto di Megara;
v'è Clearco di Sparta, Ati di Tebe,
Eriolo di Corinto; e fin^{xii} di Creta
Licida venne.

ARGENE

Chi?

CLISTENE

Licida, il figlio
del re cretense.

ARISTEA

Ei pur mi brama?

CLISTENE

Ei viene
con gli altri a pruova.

ARGENE

(Ah si scordò d'Argene).

CLISTENE

Sieguimi, o Figlia.

ARISTEA

Ah questa pugna, o Padre,
si differisca.

CLISTENE

Un impossibil chiedi:
dissi perché. Ma la cagion non trovo
di tal richiesta.

ARISTEA

A diventar soggette
sempre v'è tempo. È d'Imeneo per noi
pesante^{xiii} il gioco: e già senz'esse abbiamo
che soffrire abbastanza
nella nostra servil sorte infelice.

CLISTENE

Dice ogni una così: ma il ver non dice.

Del destin non vi lagnate,⁵

se vi rese a noi soggette:
siete serve, ma regnate
nella vostra servitù.

Forti noi, voi belle siete:
e vincete in ogni impresa,
quando vengono a contesa
la Bellezza, e la Virtù.

(Parte)

SCENA VI^aARISTEA, *ed* ARGENE

ARGENE

Udisti, o Principessa?

ARISTEA

Amica, addio.
Convien ch'io siegua il Padre. Ah tu, che puoi,
del mio Megacle amato,
se pietosa pur^{xiv} sei, come sei bella,
cerca, recami, oh dio, qualche^{xv} novella.

⁵ Ben più sintetica della precedente, la scena quinta risulta non solo più breve ma anche più significativa, vista la presentazione di Clistene, unica vera parte maschile dell'opera che qui è però notata – segno ulteriore della formulazione in termini di pasticcio della partitura – in chiave di soprano, e dunque adattata al rango vocale di un

Tu di saper procura⁶
dove il mio ben s'aggira:
se più di me si cura:
se parla più di me.

Chiedi, se mai sospira,
quando il mio nome ascolta:
se 'l proferì tal volta,
nel ragionar fra sé.

(Parte)

SCENA VII^a
ARGENE *sola*

Dunque Licida ingrato^{xvi}
già di me si scordò! Ecco lo stile
de' lusinghieri amanti.
Imparate, imparate
inesperte donzelle.
Par che su gli occhi vostri
voglian morir, fra gli amorosi affanni:
guardatevi da lor. Son tutti inganni.

segue nota 5

interprete tenorile d'eccezione per l'epoca, Ottavio Albuzio, capace di salire con facilità agli estremi del registro e di sostenere tessiture acute (cfr. es. 5). Dopo le iniziali due arie in tempo veloce, qui Galuppi sceglie lo stacco di un *Andante* (Si bemolle maggiore, ♯).

ESEMPIO 4 (Aria Clistene, I, bb. 489-491, 518-521)

Andante

Clistene

26

ESEMPIO 5 (I, bb. 558-562)

La seconda parte dell'aria viene proposta nel relativo minore della tonalità originaria. La fortuna di un'aria piuttosto banale sotto il profilo letterario, assai meno sotto quello musicale, è testimoniata dalla presenza di numerose copie manoscritte nelle biblioteche (in D-Mbs, Mus. ms.179, GB-Lbm, Add.31598,8, I-Nc, 34.5.29, I-Tf).

⁶ Il fulmineo recitativo metastasiano (ovviamente interamente rispettato) apre all'aria di Aristeia, la vera protagonista femminile dell'opera. L'*Andantino* (Fa maggiore, $\frac{3}{4}$) propone un tipico disegno galuppiano ($\text{♩} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$), atteggiando un'intenzione galante caratteristica delle sonate per cembalo del periodo (si pensi ad esempio alle edizioni inglesi dell'op. 1 e dell'op. 2) e ampiamente giustificata da un testo assolutamente vicino a questa scelta estetica:

ESEMPIO 6 (Aria Aristeia, I, bb. 682-685, 703-705)

Andantino

Aristeia

17

Più non si trovano⁷
fra mille amanti
sol due bell'anime,
che sian costanti:
e tutti parlano di fedeltà.

E il reo costume
tanto s'avanza,
che la costanza
di chi ben ama
ormai si chiama
semplicità.

(Parte)

SCENA VIII^a

LICIDA, e MEGACLE da diverse parti

MEGACLE

Licida.

LICIDA

Amico.

MEGACLE

Eccomi a te.

LICIDA

Compisti...

MEGACLE

Tutto, o Signor.

„ Già col tuo nome al tempio
„per te mi presentai. Per te fra poco
„vado al cimento.

Or fin che'l noto segno
della pugna si dia, spiegar mi puoi
la cagion della trama.

LICIDA

Oh, se tu vinci
non ha di me più fortunato amante
tutto il regno d'Amor.

MEGACLE

Perché?

LICIDA

Promessa

in premio al vincitore
è una real beltà. La vidi appena,
che n'arsi, e la bramai. Ma poco esperto
negl'atletici studi...

segue nota 6

Per quanto riguarda invece la struttura musicale, ci troviamo ancora di fronte alla riproposizione del modello fin qui seguito, come pure alla scelta di utilizzare i soli archi. L'aria risulta di grande presa sul pubblico, prova ne sia l'estrema diffusione che conobbe nel Settecento (copie ulteriori in D-Dlb, Mus.2973-F-21, F-Pn, D.4306(16), F-Pn, D.4307(17), F-Pn, Vm 7.7329, GB-Lbm, Add.31598,7, I-MC, 6-E-2/3a, I-Nc, 34.5.29, US-BEm, MS 1241.

⁷ La scena settima conclude la seconda grande scansione drammatica dell'atto primo: dopo la prima parte, destinata alla presentazione dei sodali di Licida, e la seconda, predisposta per la celebrazione delle due fanciulle ma anche di Clistene, con la quale di fatto si concludono (quasi) le arie di sortita dei singoli personaggi. L'aria di Argene, l'altra grande eroina dell'*Olimpiade*, per certi aspetti ripete sia le sensazioni di Aristeia, addolcendole, sia di conseguenza l'intonazione musicale, affidata ad una sorta di barcarola (Sol maggiore, $\frac{6}{8}$), più malinconica rispetto all'amica nella seconda parte, dove ripiega nella relativa minore della tonalità d'impianto, Mi.

ESEMPIO 7 (Aria Argene, I, bb. 844-847, 878-871)

Argene 20

vi I e II
vln e vcl

Più non si tro - va - no fra mil - le, a - man - ti

Ulteriori copie manoscritte dell'aria in D-Dlb, Mus.2973-F-32, F-Pn, D.4301(15), F-Pn, D.4306(15), F-Pn, Vm7.7350, I-Nc, 34.5.29, I-Tf.

MEGACLE

Intendo. Io deggio
conquistarla per te.

LICIDA

Sì. Chiedi poi
la mia vita, il mio sangue, il regno mio,
tutto, o Megacle amato, io t'offro, e tutto
scarso premio sarà.

MEGACLE

Di tanti, o prence,
stimoli non fa d'uopo
al grato servo, al fido amico. Io sono
memore assai de' doni tuoi: Rammento
la vita che mi desti. Avrai la sposa:
speralo pur. Nella palestra elea
non entro pellegrin.

„ Bebbe altre volte
„i miei sudori: Ed il silvestre ulivo
„non è per la mia fronte
„un insolito fregio. Io più sicuro
„mai di vincer non fui. Desio d'onore,
„stimoli d'amistà mi fan più forte,
„anelo, anzi mi sembra
„d'esser già nell'agon. Gli emuli al fianco
„mi sento già; già gli precorro; e, asperso
„dell'olimpica polve il crine, il volto,
„del volgo spettator gli applausi ascolto.

LICIDA

Oh dolce Amico! O cara
(*Abbracciandolo*)
sospirata Aristeia!

MEGACLE

Che!⁸

LICIDA

Chiamo a nome
il mio tesoro.

MEGACLE

Ed Aristeia si chiama?

LICIDA

Appunto.

MEGACLE

Altro ne sai?

LICIDA

Presso a Corinto
nacque in riva all'Asopo. Al re Clistene
unica prole.

MEGACLE

(Ahimé. Questa è il mio bene.)
E per lei si combatte?

LICIDA

Per lei.

MEGACLE

Questa degg'io
conquistarti pugnando?

LICIDA

Questa.

MEGACLE

Questa. Ed è tua speranza, e tuo conforto
sola Aristeia?

LICIDA

Sola Aristeia.

MEGACLE

(Son morto).

LICIDA

Non ti stupir. Quando vedrai quel volto
forse mi scuserai. D'esserne Amanti
non avrebbon^{xvii} rossore i Numi istessi.

MEGACLE

(Ah così nol sapessi.)

LICIDA

Oh se tu vinci!
Chi più lieto di me? Megacle istesso
quanto mai ne godrà! Di, non avrai
piacer del piacer mio?

⁸ Dopo le vicende che portano Aristeia e Argene a conoscere la presenza di Licida solo attraverso le notizie che giungono dalla città, ponendo le premesse per tutti gli equivoci che renderanno attraenti i primi due atti dell'opera, anche qui la situazione drammatica viene ripetuta, ma senza alcuna possibilità di errore. Megacle apprende solo ora, dopo aver espresso il voto sacrilego di sostituirsi a Licida nei giochi sacri, la vera identità della fanciulla che dovrà conquistare e cedere alle brame dell'amico. Pur considerando sacre le leggi dell'amicizia e dell'onore è qui evidente anche la condanna del Fato nei confronti di Megacle. Dal canto suo Licida, poco oltre («Senti amico. Io mi fingo / già l'avvenir; già col desio possiedo»), non manca di esprimere una certa immaginazione erotica, che ferisce profondamente l'amico.

MEGACLE

Grande.

LICIDA

Il momento,

che ad Aristeia m'annodi,
Megacle di, non ti parrà felice?

MEGACLE

Felicissimo. (Oh Dei!)

LICIDA

„ Tu non vorrai
„pronubo accompagnarmi
„al talamo nuzzial?

MEGACLE

„ (Che pena!)

LICIDA

„ Parla.

MEGACLE

„Sì. Come vuoi. (Qual nuova specie è questa
„di martirio, d'inferno!)

LICIDA

„ Oh quanto il giorno
„lungo è per me! Che l'aspettare uccida
„nel caso, in cui mi vedo,
„tu non credi, o non sai.

MEGACLE

„ Lo so: lo credo.

LICIDA

Senti amico. Io mi fingo
già l'avvenir; già col desio possiedo
la dolce sposa.

MEGACLE

(Ah questo è troppo.)

LICIDA

E parmi...

MEGACLE

Ma taci. Assai dicesti. Amico io sono;
(Con impero)
il mio dover comprendo;
ma poi...

LICIDA

Perché ti sdegni? In che t'offendo?

MEGACLE

(Imprudente che feci!) Il mio trasporto
(Si ricompone)

è desio di servirti: io stanco arrivo
dal cammin lungo; ho da pugnar; mi resta
picciol tempo al riposo; e tu mel togli.

LICIDA

E chi mai ti ritenne
di spiegarti sin'ora?

MEGACLE

Il mio rispetto.

LICIDA

Vuoi dunque riposar?

MEGACLE

Sì.

LICIDA

Brami altrove

meco venir?

MEGACLE

No.

LICIDA

Rimaner ti piace
qui fra quest'ombre?

MEGACLE

Sì.

LICIDA

Restar degg'io?

MEGACLE

No.

(Con impazienza. E si getta a sedere)

LICIDA

(Strana voglia!) E ben riposa. Addio.

Mentre dormi, amor fomenti⁹

il piacer de' sonni tuoi
con l'idea del mio piacer.

Abbia il rio passi più lenti;
e sospenda i moti suoi
ogni zeffiro leggier.

⁹ L'aria di Licida è assai legata alla figura della prima interprete milanese, Giovanna Cesati:

SCENA IX^aMEGACLE *solo*

Che intesi, eterni dei! Quale improvviso fulmine mi colpì! L'anima mia dunque fia d'altri! E ho da condurla io stesso in braccio al mio rival! Ma quel rivale è il caro amico. Ah quali nomi unisce per mio strazio la sorte! Eh che non sono rigide a questo segno le leggi d'amistà. Perdoni il prence, ancor io sono amante. Il domandarmi

ch'io gli ceda Aristeo, non è diverso dal chiedermi la vita. E questa vita di Licida non è? Non fu suo dono? Non respiro per lui? Megacle ingrato e dubbitar potresti? Ah se ti vede con questa in volto infame macchia e rea ha ragion d'abborrirti anche Aristeo. No, tal non mi vedrà. Voi soli ascolto¹⁰ obblighi d'amistà, pegni di fede, graditudine, onore. Altro non temo, che il volto del mio ben. Questo s'èviti formidabile incontro. In faccia a lei,

segue nota 9

ESEMPIO 8 (Aria Licida, I, bb. 1061-1064, 1075-1078)

Andante

Licida 10

Men - tre dor - mi, A - mor fo - men - ti,

Lontano da qualsivoglia atteggiamento eroico, e orchestrato per soli archi, il brano (*Andante* - Mi maggiore, $\frac{3}{4}$) rievoca le caratteristiche di un'aria del sonno, anche in virtù delle coppie di note discendenti legate a due a due ripetendone sempre l'ultima, in una sorta di disegno ipnotico. Licida, pur fortemente perplesso sull'evidente cambio d'umore dell'amico, è tutto proiettato verso la conquista (che sente oramai a portata di mano) della bella Aristeo, e quindi vorrebbe proteggere se non il sonno almeno il riposo di un agitatissimo Megacle. Altre copie dell'aria si trovano nella edizione a stampa citata in RISM.G.291 e in versione manoscritta in D-F, Mus.Hs.1599, D-RH, Ms.934, D-Dlb, Mus.1-F-49,4-20, F-Pn, D.4306(13), I-Mc, Mus.Tr.Ms.457, D-Dlb, Mus.1.F.49,4-13, I-Tf, le ultime due con il testo «Vorrei dirle in brevi accenti».

¹⁰ Il nome dell'amata Aristeo scuote profondamente Megacle, il cui canto trascolora dal tradizionale recitativo secco usato finora ad un recitativo accompagnato. Le frasi salienti proposte dal giovane vengono punteggiate e rafforzate da veloci arpeggi discendenti dei violini (sulla triade di Do dopo il nome di Aristeo e ancora dopo «no, tal non mi vedrà», sulla triade di Fa dopo «fede, graditudine, onore», su quella di Si) dopo «volto del mio ben»); l'arpeggio cambia direzione dopo «formidabile incontro» (triade di Mi), quasi a segnalare lo scoprirsi di una via d'uscita, e quindi si risolve in un disegno per terze di note rapidamente cambiate:

ESEMPIO 9 (Recitativo Megacle, I, bb. 1191-1195)

Megacle

No, tal non mi ve-drà. Voi so-lo, a-scol-to,

Riappare l'arpeggio dopo la parola «tremar» che introduce l'incontro con Aristeo e il ritorno al recitativo secco.

misero che farei! Palpito, e sudo
solo in pensarlo, e parmi
instupidir, gelarmi
confondermi, tremar... No, non potrei...

SCENA X^a

ARISTEA, e detto, poi ALCANDRO

ARISTEA

Stranier.

(Senza vederlo in viso)

MEGACLE

Chi mi sorprende?

(Rivoltandosi)

ARISTEA

(Oh stelle!)

(Riconoscendosi)

MEGACLE

(Oh Dei!)

ARISTEA

Megacle! Mia speranza!

Ah sei pur tu. Pur ti riveggio. Oh dio
di gioia io moro. Ed il mio petto a pena
può alternare i respiri. Oh caro, oh tanto
e sospirato, e pianto

e richiamato invano. Udisti alfine
la povera Aristeia. Tornasti; e come
opportuno tornasti! Oh amor pietoso!
Oh felici martiri!

Oh ben sparsi fin or pianti, e sospiri!

MEGACLE

(Che fiero caso è il mio!)

ARISTEA

Megacle amato,

e tu nulla rispondi?

E taci ancor? Che mai vuol dir quel tanto
cambiarti di color? Quel non mirarmi
che timido, e confuso? E quelle a forza
lagrime trattenute? Ah più non sono
forse la fiamma tua? Forse...

MEGACLE

Che dici!

Sempre...^{xviii} sappi... Son io...

Parlar non so. (Che fiero caso è il mio!)

ARISTEA

Ma tu mi fai gelar. Dimmi: non sai
che per me qui si pugna?

MEGACLE

Il so.

ARISTEA

Non vieni

ad esporti per me?

MEGACLE

Sì.

ARISTEA

Perché mai

dunque sei così mesto?

MEGACLE

Perché... Barbari dei! (Che inferno è questo!)

ARISTEA

Intendo. Alcun ti fece
dubitar di mia fe'. Se ciò t'affanna,
ingiusto sei. Da che partisti, o caro,
non son rea d'un pensier. Sempre m'intesi
la tua voce nell'alma. Ho sempre avuto
il tuo nome fra' labbri,
il tuo volto nel cor. Mai d'altri accesa
non fui, non sono, e non sarò. Vorrei...

MEGACLE

Basta. Lo so.

ARISTEA

Vorrei morir più tosto,
che mancarti di fede un sol momento.

MEGACLE

(Oh tormento maggior d'ogni tormento!)

ARISTEA

Ma guardami: ma parla:

Ma di...

MEGACLE

Che posso dir?

ALCANDRO (*esce frettoloso*)

Signor t'affretta^{xix}

se a combatter venisti. Il segno è dato
che al gran cimento i concorrenti invita.
(Parte)

MEGACLE

Assistetemi o numi. Addio mia vita.

ARISTEA

E mi lasci così? Va: ti perdono
pur che torni mio sposo.

MEGACLE

pur che torni mio sposo. Ah sì gran sorte
non è per me.
(*In atto di partire*)

ARISTEA

Senti. Tu m'ami ancora?

MEGACLE

Quanto l'anima mia.

ARISTEA

Fedel mi credi?

MEGACLE

Sì, come bella.

ARISTEA

A conquistar mi vai?

MEGACLE

Lo bramo almeno.

ARISTEA

Il tuo valor primiero

hai pur?

MEGACLE

Lo credo.

ARISTEA

E vincerai.

MEGACLE

Lo spero.

ARISTEA

Dunque allor non son'io,
caro, la sposa tua?

MEGACLE

Mia vita... Addio.

Ne' giorni tuoi felici¹¹
ricordati di me.

ARISTEA

Perché così mi dici,
anima mia, perché?

MEGACLE

Taci bell'Idol mio.

ARISTEA

Parla mio dolce Amor.

a 2

Ah che parlando
tacendo

Tu mi trafiggi il cor.

ARISTEA

(Veggio languir chi adoro.
né intendo il suo languir!)

MEGACLE

(Di gelosia mi moro,
e non lo posso dir!)

a 2

Chi mai provò di questo
affanno più funesto,
più barbaro dolor?

Fine dell'ATTO PRIMO

¹¹ Era uso comune nell'opera seria del Settecento terminare il primo oppure il secondo atto con un duetto dei protagonisti, riservando una chiusura più solenne e più esteriore per il coro dei solisti alla conclusione dell'intera opera; naturalmente assumere un coro era un onere che l'opera impresariale ben difficilmente poteva permettersi, anche perché le cifre maggiori del bilancio erano riservate ai cantanti, alle macchine teatrali e alla scenografia. Nel caso dell'*Olimpiade* il duetto finale è non solo posto in una clausola, e quindi in una posizione di notevole rilievo, ma è anche giustificato dal particolare momento drammatico, con Megacle che vorrebbe da una parte mantener fede al proprio impegno e saldare così il debito di riconoscenza che lo lega a Licida, dall'altra vorrebbe trasgredire a quello che sente come il proprio dovere pur di riunirsi finalmente ad Aristeia. La fanciulla a sua volta fatica a comprendere un motivo francamente difficile da spiegare e di volta in volta si orienta verso le più diverse interpretazioni della freddezza dell'amato. Da una parte Megacle non può e non vuole spiegarsi più di tanto, dall'altra Aristeia non riesce a capire quali siano i termini del problema: è questo anche un modo per complicare il dramma fino a stringere un nodo, e per rinviare all'atto successivo la spiegazione di quanto sta avvenendo. La stesura poetica del duetto è estremamente equilibrata: due settenari (piano il primo, tronco il secondo) vengono attribuiti prima a Megacle e poi ad Aristeia, per poi lasciare un verso ciascuno. La seconda strofa contempla la stretta del duetto (con il classico finale unito) per poi ripassare a una coppia di settenari ciascuno e una terzina conclusiva. Ovviamente, la musica segue totalmente il suggerimento del testo letterario:

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

ARISTEA, *ed* ARGENE

ARGENE

Ed ancor della pugna¹²
l'esito non si sa?

ARISTEA

No, bella Argene.

È pur dura la legge, onde n'è tolto
d'esserne spettatrici!

ARGENE

„ Ah che sarebbe
„ forse pena maggior veder chi s'ama
„ in cimento sì grande, e non potergli
„ porger soccorso; esser presente...

ARISTEA

Io sono

„ presente ancor lontana. Anzi mi fingo
„ forse quel che non è. Se tu vedessi

„ Come sta questo cor! Qui dentro, amica,
„ qui dentro si combatte: E più, che altrove,
„ qui la pugna è crudele. Ho innanzi agli occhi
„ Megacle, la palestra,
„ i giudici, i rivali; io mi figuro
„ questi più forti, e quei men giusti. Io pruovo
„ doppiamente nell'alma
„ ciò che or soffre il mio ben: gli urti, le scosse,
„ gl'insulti, le minacce... Ah che presente
„ solo il ver temerei, ma il mio pensiero
„ fa ch'io tema, lontana, il falso, e 'l vero.

ARGENE

„ Né ancor si vede alcun.
(Guardando per la scena)

ARISTEA

Né alcuno... Oh Dio!

(Turbata)

ARGENE

„ Che avvenne?

ARISTEA

O come io tremo!

„ Come palpito adesso!

segue nota 11

ESEMPIO 10 (Duetto Aristeia-Megacle, I, bb. 1302-1304, 1316-1319)

Andantino

Megacle
10
Ne' gior - ni tuoi fe - li - ci ri - cor - da - ti di

vi I e II
vln e bc

L'*Andantino* (La maggiore, ♩), introduce con tredici battute affidate agli archi il tema esposto poi da Megacle; nuovo è invece l'inciso di Aristeia («Perché così mi dici»), mentre grande rilievo viene dato alla ripetizione isolata di «parla» (terza discendente), alternata ai ripetuti «taci» di Megacle, con intervalli via via crescenti di ampiezza (quinta il primo, sesta il secondo), mentre l'assieme procede per seste parallele e poi per terze. Anche questo brano è pensato sul modello dell'aria con *da capo*, dove la parte B inizia con «Veggio languir» (Fa diesis minore, $\frac{3}{8}$), non solo più sbrigativo (come sempre la parte B) ma anche meno articolato, dove la tonalità giustifica anche qualche piccolo madrigalismo: il Sol \sharp su «languir» e su «moro», il La \sharp su «martir» e Do \sharp e Sol \sharp su «barbaro». Sono ben dodici le copie sinora rinvenute del duetto, conservate in CH-Bu, kr IV 188 (Ms.180), D-B, Mus.ms. 6964, D-Mbs, Mus.ms.254, DK-Kk, Mu.6409.1533, F-Pn, D.4306(3), F-Pn, D.4303(9), GB-Lbm, Add.31598,10, GB-Lbm, Add.31647,15, I-LEpastore, MS.A.12, I-Nc, Scaff.64, N.178, S-SK, 494:17, US-NYp, Mus. Res. *MP, I-Tf.

¹² Fulmineo l'inizio dell'atto secondo: la scelta di ridurre all'osso l'intera prima scena è ottenuta tagliando impietosamente la descrizione dei sentimenti contrastanti nell'attesa dell'intervento di Alcandro. Sono solo sei battute che continuano però nella scena successiva, dove il risentimento del quale è bersaglio il povero Alcandro, del tutto all'oscuro della vicenda, offre l'occasione per le sole battute scherzose dell'opera.

ARGENE
 „ E la cagione?
 ARISTEA
 È deciso il mio fato.
 „Vedi Alcandro che arriva.
 ARGENE
 „Vedi Alcandro che arriva. Alcandro, ah corri,
 (*Verso la scena*)
 „consolane, che rechi?

SCENA II^aALCANDRO, *e dette*

ALCANDRO
 Fortunate novelle. Il re m'invia
 nunzio felice, o principessa. Ed io...
 ARISTEA
 La pugna terminò?
 ALCANDRO
 Sì: ascolta. Intorno
 già impazienti...
 ARGENE (*ad Alcandro*)
 Il vincitor si chiede
 ALCANDRO
 Tutto dirò. Già impazienti intorno
 le turbe spettatrici...
 ARISTEA (*con impazienza*)
 Eh ch'io non cerco
 questo da te.
 ALCANDRO
 Ma in ordine distinto...
 ARISTEA (*con isdegno*)
 Chi vinse dimmi sol.
 ALCANDRO
 Licida ha vinto.
 ARISTEA
 „Licida!
 ALCANDRO
 „ Appunto.

ARGENE
 „ Il Principe di Creta!
 ALCANDRO
 „Sì, che giunse poc'anzi a queste arene
 ARISTEA
 (Sventurata Aristeia!)
 ARGENE
 „ (Povera Argene!)
 ALCANDRO (*ad Aristeia*)
 Oh te felice! O quale
 sposo ti diè la sorte!
 ARISTEA
 Alcandro parti.
 ALCANDRO
 T'attende il re.
 ARISTEA
 Parti. Verrò.
 ALCANDRO
 T'attende
 nel gran tempio adunata...
 ARISTEA (*con isdegno*)
 Né parti ancor?
 ALCANDRO
 (Che ricompensa ingrata!)
 Di più chiara luce adorno¹³
 ha tua gloria in sì bel giorno
 il ciel, la terra, e 'l mar.
 Come mai la tua bell'alma
 senza pace, e senza calma
 par che goda di penar.

SCENA III^aARISTEA, *ed* ARGENE

ARGENE
 Ah dimmi, o principessa,
 v'è sotto il ciel chi possa dirsi, oh dio,
 più misera di me?

¹³ Nel dramma metastasiano non è prevista in questo punto la presenza di un'aria destinata ad Alcandro, che invece Galuppi mette in musica (*Andante* – Mi maggiore, $\frac{3}{4}$). È un brano scorrevole e di fattura elegante, anche se un po' di maniera, introdotto da una serie di quartine di biscrome dei violini disposte in ordine discendente, disegno che introduce la voce, che poi lo varia in combinazioni sempre diverse:

ARISTEA

Sì. Vi son'io.

ARGENE

„Ah non ti faccia amore
 „provar mai le mie pene. Ah tu non sai
 „qual perdita è la mia. Quanto mi costa
 „quel cor, che tu m'involi.

ARISTEA

„ E tu non senti,
 „non comprendi abbastanza i miei tormenti.

Grandi, è ver, son le tue pene:¹⁴
 perdi, è ver, l'amato bene.
 Ma sei tua; ma piangi intanto;
 ma domandi almen pietà.

Io dal fato, io sono oppressa.
 Perdo altrui; perdo me stessa:
 né conservo almen del pianto
 l'infelice libertà.

(Parte)

segue nota 13

ESEMPIO 11 (Aria Alcandro, II, bb. 33-36, 56-59)

Andante

Alcandro

19

Di più chia - ra lu - ce a - dor-no,

Assai meno significativo lo scorrere della seconda strofa (*Allegro* – La maggiore, *e*), basata su un fitto *ribattuto* (quartine di crome).

¹⁴ Anche la scena terza, pur se breve anche nel testo metastasiano, viene ulteriormente ridotta, eliminando l'intero secondo inciso di Argene; in questo modo Galuppi sottrae l'attenzione alle ambasce di Argene, per concentrarla su quelle di Aristeia, e senza pregiudicare la piena comprensione del testo (che pure in qualche modo allude proprio alla parte tagliata). Meno convincente è invece la stesura musicale, che non riceve dalla storia delle fonti lo stesso rilievo attribuito invece a molte delle altre arie (sono solo sei le arie della partitura dell'*Olimpiade* non altrimenti rinvenute).

ESEMPIO 12 (Aria Aristeia, II, bb. 156-160, 180-183)

Andante

Aristeia

19

Gran - di, è ver, son le tue pe - ne:

Anche quest'aria (*Andante* – Fa maggiore, $\frac{3}{4}$) è realizzata facendo uso di alcuni stilemi galuppiani, sia con l'insistito uso del ritmo alla francese, sia ancor più con la scelta di proporre insistentemente un disegno tipicamente cembalistico ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) che imprime a questo brano piuttosto un'intenzione dolente, allontanando nettamente quelle caratteristiche del testo che avrebbero potuto trasformarla in una sorta di aria di furore. Non è proprio il carattere di Aristeia, almeno non lo è ancora, dal momento che la fanciulla (colpita dagli eventi) non sa ancora reagire e si ripiega su se stessa, lasciando la scena alla conclusione del brano.

SCENA IV^a

ARGENE, e poi AMINTA

ARGENE

E trovar non poss'io
né pietà, né soccorso?

AMINTA

Eterni Dei!

Parmi Argene colei.

ARGENE

Vendetta almeno,

vendetta si procuri.

(Vuol partire)

AMINTA

Argene, e come

tu in Elide? Tu sola?

Tu in sì ruvide spoglie?

ARGENE

I neri inganni

a secondar del prence

dunque ancor tu venisti?

»

A saggio in vero

„regolator commise il re di Creta

„di Licida la cura. Ecco i bei frutti

„di tue dottrine. Hai gran ragione, Aminta,

„d'andarne altier. Chi vuol sapere appieno

„se fu attento il cultor, guardi il terreno.

AMINTA

(Tutto già sa.) Non da' consigli miei...

ARGENE

Basta... Chi sa? Nel Cielo

v'è giustizia per tutti, e si ritrova

talvolta anche nel mondo.

»

Io chiederolla

„agli uomini, agli dei. S'ei non ha fede

„ritegni io non avrò.

Vuò che Clistene,^{xx}

vuò che la Grecia, il Mondo

sappia, ch'è un traditore.

»

Acciò per tutto

„questa infamia lo siegua. Acciò che ogni uno

„l'abborrisca, l'eviti,

„e con orrore a chi nol sa l'additi.

AMINTA

Non son questi pensieri
degni d'Argene.

»

Un consigliere infido

„anche giusto è lo sdegno. Io nel tuo caso

„più dolci mezzi adoprerei. Procura

„ch'ei ti rivegga;

a lui favella: a lui

le promesse rammenta. È sempre meglio

il racquistarlo amante,

che opprimerlo nemico.

ARGENE

E credi, Aminta,

ch'ei tornerebbe a me?

AMINTA

Lo spero; al fine

fosti l'idolo suo.

»

Per te languiva,

„delirava per te.

Non^{xxi} ti sovviene,

che cento volte, e cento...

ARGENE

Tutto per pena mia, tutto rammento.

Che non mi disse un dì?¹⁵

Quai numi non giurò?

E come, oh dio! si può,

come si può così

mancar di fede!

Tutto per lui perdei,

oggi lui perdo ancor.

Poveri affetti miei!

Questa mi rendi amor

questa mercede?

(Parte)

¹⁵ Anche la musica dell'aria di Argene non è testimoniata in altre collocazioni all'infuori del manoscritto milanese, segno anche questo di una diffusione non raffrontabile a quella di altri brani dell'opera:

SCENA V^a

AMINTA solo

Insana gioventù! Qualora esposta
 ti veggio tanto agl'impeti d'amore,
 di mia vecchiezza io mi consolo, e rido.
 „Dolce è il mirar dal lido
 „chi sta per naufragar. Non che ne alletti
 „il danno altrui, ma sol perché l'aspetto
 „d'un mal, che non si soffre, e dolce oggetto.
 „Ma che? L'età canuta
 „non ha le sue tempeste? Ah che pur troppo
 „ha le sue proprie, e dal timor dell'altre
 „sepolta non è.

Son le follie diverse,
 Ma folle è ognuno; e a suo piacer ne aggira
 l'odio, o l'amor; la cupidigia, o l'ira.

Tigre, che sdegno, ed ira^{xxii 16}
 per la natia campagna
 feroce ognor respira,
 se vede la compagna
 insanguinata, uccisa,
 depone il fiero ardir.

Ma non si placa, o ascolta
 la gioventù feroce
 della ragion la voce,
 la forza del martir.

(Parte)

segue nota 15

ESEMPIO 13 (Aria Argene, II, bb. 348-350, 363-365)

Andante

Argene 12

Che non mi dis-se un di? Quai Nu - mi non giu -

Anche in quest'aria (*Andante* – La maggiore, c) l'espressione della delusione amorosa postula una notevole mobilità tonale, attestata da note che spingono la modulazione dalla tonalità d'impianto a quelle vicine e più lontane (il Re#, poco dopo La# per il «mancar di fede»), che nella malinconica sezione alla relativa minore, con sfumature (con un Re nella tonalità di La maggiore) sottolinea i «poveri affetti miei» (Do# in Fa# minore). Ancora una volta il brano è nella forma col *da capo*: evidentemente le sollecitazioni che Galuppi riceveva, ad esempio, da Carlo Goldoni (e che gli solleciteranno una concezione operistica più moderna, con maggior mescolanza fra tragico e comico) devono ancora attecchire nel suo dizionario. Anche la grammatica minima del compositore d'opera, che Goldoni avrebbe ben descritto nella narrazione immaginaria dei *Mémoires*, se viene in qualche modo rispettata da Metastasio, non ottiene altrettanta attenzione da parte del musicista, che evidentemente non riversa nell'*Olimpiade* quelle caratteristiche che risulteranno invece originali qualche anno più tardi nella *Ifigenia in Tauride* per San Pietroburgo (1768), motivato in questo da un dramma assai meno raffinato, ma anche più pratico (e meglio remunerato) di quello metastasiano.

¹⁶ Come abbiamo anticipato nell'introduzione a questa analisi, «Tigre che sdegno ed ira» (*Allegro* – Do maggiore, c) è un inserto, e anche un corpo estraneo nel dramma metastasiano. Il brano originale («Siam navi all'onde argenti», cfr. var.^{xxii}) del poeta cesareo non può certo essere segnalato come uno dei suoi capolavori, un'aria di paragone piuttosto debole e priva di quel nerbo che – del resto – manca anche allo stesso Aminta. Di ben altro peso i versi di Apostolo Zeno per il *Vologeso*, quindi ripresi da Antonio Salvi per *L'Arminio*, rappresentato un mese prima dell'*Olimpiade* al San Cassiano di Venezia (26 novembre 1747), che qui sostituisce il brano lirico metastasiano. Si avverte immediatamente una differenza di registro marcatissima: la figura di Aminta, pavido oltre ogni dire anche nel rivendicare nell'atto successivo il salvataggio di Filinto ad onta del desiderio paterno, è troppo debole nel resto del libretto per poter beneficiare di un testo così forte, pensato e costruito per un protagonista dell'opera veneziana. Siamo di fronte alla tipica aria di furore, coniugata nel testo al modello dell'aria di paragone. La tigre, animale allora totalmente sconosciuto ai più e in quanto tale maggiormente mitizzato, poco

SCENA VI^a

CLISTENE *preceduto da* LICIDA, ALCANDRO, MEGACLE
coronato d'ulivo, CORO D'ATLETI, GUARDIE, e POPOLO

Sudor più nobile
 „del suo sudore
 „l'arena olimpica
 „mai non bagnò.

ALTRA PARTE

„L'arti ha di Pallade:
 „l'ali ha d'Amore:
 „d'Apollo, e d'Ercole
 „l'ardir mostrò.

TUTTO IL CORO

„No: tanto merito,
 „tanto valore
 „l'ombra de' secoli
 „coprir non può.

CLISTENE

Giovane valoroso,
 „che in mezzo a tanta gloria umil ti stai,
 quell'onorata fronte
 lascia ch'io baci, e che ti stringa al seno.
 Felice il re di Creta
 che un tal figlio sortì! (se avessi anch'io
 serbato il mio Filinto)

segue nota 16

ha a che fare per la verità col povero Aminta, ma il desiderio di riprendere uno dei brani riusciti e di effetto della produzione recente ha il sopravvento sulla logica teatrale. Non è evidentemente un caso che il fascicolo risulti a tutti gli effetti un inserto, marcato addirittura com'è dal descritto «Del Boranelli», frase altrimenti incomprensibile in una partitura pensata, costruita e copiata *ex novo*. Inoltre per la prima volta in questa partitura compaiono pentagrammi per i fiati, anche se mancano le specifiche degli strumenti: ad onta di questa lacuna, sono chiaramente riconoscibili i corni (i cui ricchi armonici sono consentanei alla scrittura di Galuppi, che infatti li impiegò spesso) creando un connubio difficilmente scindibile con gli oboi, nei quali sono con ogni probabilità da riconoscere i due strumenti melodici. L'identificazione di questi strumenti è confermata dal manoscritto conservato nel Conservatorio di Venezia (I-Vc, B. 43 n. 7), mentre la copia in D-EB risulta essere una riduzione (prassi del tutto usuale) per voce e continuo. L'aria presenta una *incipit* assai vigoroso, marziale,

ESEMPIO 14 (Aria Aminta, II, bb. 470-473, 483-485)

Allegro
 Aminta 10

che anticipa il senso delle parole poi intonate dal tenore e introdotte da rapide scale di semicrome basate sulla dominante di Do. «Tigre che sdegno ed ira» è un lungo arpeggio sullo stato fondamentale e sul primo rivolto, che poi insiste sulla tecnica della nota ribattuta. Evidentemente il compositore qui insiste molto sull'assimilazione della melodia alla scrittura più puramente strumentale, il tutto steso su un basso spezzato, degno forse di 'sentimenti' un tantino più motivati che in un personaggio altrimenti scialbo come l'Aminta metastasiano, specie quando la tigre, «se vede la compagna»:

ESEMPIO 15 (II, bb. 543-547)

Aminta

(*Ad Alcandro*)

chi sa? sarebbe tal. Rammenti Alcandro,
con qual dolor tel consegnai? Ma pure...)

ALCANDRO (*a Clistene*)

(Tempo or non è di rammentar sventure.)

CLISTENE (*a Megacle*)

(È ver.) Premio Aristeia
sarà del tuo valor. S'altro donarti
Clistene può, chiedilo pur,

„ che mai
„quanto dar ti vorrei non chiederai.

MEGACLE

(Coraggio o mia virtù) Signor, son figlio,
e di tenero padre.

„ Ogni contento,
„che con lui non divido,
„è insipido per me.

Di mie venture
pria d'ogni altro^{xxiii} io vorrei
giungerti apportator. Chieder l'assenso
per queste nozze; e, lui presente, in Creta
legarmi ad Aristeia.

CLISTENE

Giusta è la brama.

MEGACLE

Partirò, se 'l concedi,
senz'altro indugio. In vece mia rimanga
(*Presentando Licida*)
questi della mia sposa.
servo, compagno, e condottier.

CLISTENE

(Che volto

è quello mai! Nel rimirarlo il sangue
mi si riscuote in ogni vene!) E questi
chi è? Come s'appella?

MEGACLE

Egisto ha nome,
Creta è sua patria. Egli deriva ancora
dalla stirpe real; ma più che il sangue
l'amicizia ne stringe; e son fra noi
sì concordati i voleri,
comuni a segno, e l'allegrezza, e'l duolo;
che Licida, ed Egisto è un nome solo.

LICIDA

(Ingegnosa amicizia!)

CLISTENE

E ben, la cura
di condurti la sposa
Egisto avrà. Ma Licida non debbe
partir senza vederla.

MEGACLE

Ah no. Sarebbe
pena maggior. Mi sentirei morire
nell'atto di lasciarla. Ancor da lunge
tanta pena io ne pruovo...

CLISTENE

Ecco che giunge.

MEGACLE

(O me infelice!)

SCENA VII^a

ARISTEA, *e detti*

ARISTEA (*non vede Megacle*)

„ All'odiose nozze,
„come vittima io vengo all'ara avanti.

LICIDA

„Sarà mio quel bel volto in pochi istanti.

CLISTENE (*ha per mano Megacle*)

Avvicinati, o figlia, ecco il tuo sposo.

MEGACLE

(Ah non è ver.)

ARISTEA (*stupisce vedendo Megacle*)

Lo sposo mio!

CLISTENE

Sì. Vedi

se giammai più ben nodo in ciel si strinse.

ARISTEA

(Ma se Licida vinse;
come il mio bene?... Il genitor m'inganna.)

LICIDA

(Crede Megacle sposo, e se ne affanna.)

ARISTEA (*additando Megacle*)

E questi, o padre, è il vincitor?

CLISTENE

Mel chiedi?

Non lo ravvisi al volto

„di polve asperso? All'onorate stille,
„che gli rigan la fronte?

A quelle foglie,
che son di chi trionfa
l'ornamento primiero?

ARISTEA
Ma che dicesti Alcandro?

ALCANDRO
Io dissi il vero.

CLISTENE
„Non più dubbiezze. Ecco il consorte, a cui
„il ciel t'accoppia: e nol potea più degno
„otterer dagli dei l'amor paterno.

ARISTEA
(Che gioia!)

MEGACLE
(Che martir!)

LICIDA
(Che giorno eterno!)

CLISTENE (*a Megacle, ed Aristeia*)
E voi tacete! onde il silenzio?

MEGACLE
(Oh Dio!
Come comincerò!)

ARISTEA
Parlar vorrei,
ma...

CLISTENE
Intendo. Intempestiva
è la presenza mia.

„ Severo ciglio,
„rigida Maestà, paterno impero
„incomodi compagni
„sogno agli amanti. Io mi sovvegno ancora
„quanto increbbero a me.

Restate. Io lodo
quel modesto rossor, che vi trattiene.

MEGACLE
(Sempre lo stato mio peggior diviene.)

CLISTENE
So, ch'è fanciullo Amore,¹⁷
né conversar gli piace
con la canuta età.

Di scherzi ei si compiace:
si stanca del rigore:
e stan di rado in pace
rispetto, e libertà.

(Parte)

¹⁷ L'aria di Clistene è una delle poche a non vantare ulteriori copie nei fondi bibliotecari ed archivistici; la struttura di essa, come già anticipato, non si diversifica dal materiale precedente, mantenendo la struttura dell'aria con *da capo* (*Andante* – Sol maggiore, $\frac{3}{4}$).

ESEMPIO 16 (Aria Clistene, II, bb. 672-677)

Andante

Clistene

So, che fan - ciul - lo è A - mo - re, fan - ciul - lo è A - mo - re,

vi I e II
vln e bc

La scelta della tonalità e del tempo ternario diversifica un poco l'impronta, ma consente al tenore di sfoggiare un'ampia gamma, che lo porta fino al $Si^{\#}_3$, e una piena omogeneità nel registro. Anche qui, dopo la rituale parte A, la parte successiva («Di scherzi ei si compiace») viene proposta nella relativa minore, seguita dalla rituale *Co-detta*, qui di sette battute. Il rinvio alla ripresa è qui più chiaro che in altri casi, segnalato esplicitamente *al segno*, indicazione altre volte taciuta ma comunque sempre chiaramente individuabile dalla condotta musicale. Anche questo brano è ingemmato di madrigalismi, come il subitaneo salto di sesta discendente in coincidenza della parola «scherzi» e le due battute in terzine che pongono in risalto «pace, rispetto e libertà». L'organico torna ai soli archi, relegando la viola al raddoppio della parte di basso. Siamo evidentemente ancora ben lontani dalle grandi arie della maturità di Galuppi, notevolmente più complesse come struttura, oltre che più fantasiose come

SCENA VIII^a

ARISTEA, MEGACLE, e LICIDA

MEGACLE

(Fra l'amico, e l'amante
che farò sventurato!)LICIDA (*piano a Megacle*)

(All'idol mio

è tempo ch'io mi scuopra).

MEGACLE

(Aspetta). Oh dio!

ARISTEA

Sposo alla tua consorte
non celar che t'affligge.

MEGACLE

Oh pena! Oh morte!

LICIDA (*a Megacle come sopra*)(L'amor mio, caro amico,
non soffre indugio).

ARISTEA

Il tuo silenzio, o caro,
mi cruccia, mi dispera.

MEGACLE

(Ardir mio cuore.

Finiamo di morir).

(*A parte a Licida*)

Per pochi istanti

allontanati, o prence.

LICIDA

E qual ragione...

MEGACLE (*come sopra*)Va'. Fidati di me. Tutto conviene
ch'io spieghi ad Aristeo.

LICIDA

„ Ma non poss'io
„esser presente?MEGACLE (*come sopra*)„ No, più che non credi
„delicato è l'impegno.

LICIDA

E ben. Tu 'l vuoi,
io lo farò. Poco mi scosto. Un cenno
basterà perch'io torni. Ah pensa amico
di che parli e per chi. Se nulla mai
feci per te, se mi sei grato e m'ami,
mostralo adesso. Alla tua fida aita
la mia pace io commetto e la mia vita.
(*Parte*)SCENA IX^a

MEGACLE, ed ARISTEA

MEGACLE

(Oh ricordi crudeli!)

ARISTEA

Alfin siam soli.

Potrò^{xxiv} senza ritegni
il mio contento esagerar, chiamarti
mia speme, mio diletto,
luce degli occhi miei...

MEGACLE

No principessa

questi soavi nomi
non son per me. Serbali pure ad altro
più fortunato amante.

ARISTEA

E il tempo è questo
di parlarmi così? Giunto è quel giorno...
Ma semplice ch'io son. Tu scherzi, o caro,
ed io stolta m'affanno.

MEGACLE

Ah non t'affanni

senza ragion.

ARISTEA

Spiegati dunque.

MEGACLE

Ascolta;
ma coraggio Aristeo. L'anima prepara
a dar di tua virtù la prova estrema.

segue nota 17

impianto. In quei casi, buona parte dei pezzi è infatti articolata anche su una doppia forma con *da capo*, proponendo una sorta di struttura AABAA o ancora ABCAB, come avviene ad esempio in numerosi brani di un altro celebre testo metastasiano, *La clemenza di Tito*.

ARISTEA

Parla; aimè! Che vuoi dirmi? Il cuor mi trema.

MEGACLE

Odi; in me non dicesti
mille volte d'amar più che 'l sembante
il grato cor, l'alma sincera e quella
che m'ardea nel pensier fiamma d'onore?

ARISTEA

Lo dissi, è ver. Tal mi sembrasti e tale
ti conosco, t'adoro.

MEGACLE

E se diverso
fosse Megacle un dì da quel che dici?
Se infedele agli amici,
se spergiuro agli dei, se fatto ingrato
al suo benefattor morte rendesse
per la vita che n'ebbe? Avresti ancora
amor per lui? Lo soffriresti amante?
L'accetteresti sposo?

ARISTEA

E come vuoi
ch'io figurar mi possa
Megacle mio sì scelerato?

MEGACLE

Or sappi
che per legge fatale
se tuo sposo divien, Megacle è tale.

ARISTEA

Come!

MEGACLE

Tutto l'arcano
ecco ti svelo. Il principe di Creta
langue per te d'amor. Pietà mi chiede
e la vita mi diede. Ah principessa,
se negarla poss'io, dillo tu stessa.

ARISTEA

E pugnasti...

MEGACLE

Per lui.

ARISTEA

Perder mi vuoi...

MEGACLE

Sì. Per serbarmi sempre
degno di te.

ARISTEA

Dunque io dovrò...

MEGACLE

Tu dei

coronar l'opra mia. Sì generosa,
adorata Aristeia. Seconda i moti
d'un grato cor. Sia qual io fui sinora
Licida in avvenire. Amalo. È degno
di sì gran sorte il caro amico. Anch'io
vivo di lui nel seno
e s'ei t'acquista io non ti perdo appieno.

ARISTEA

Ah qual passaggio è questo! Io dalle stelle
precipito agli abissi. Eh no; si cerchi
miglior compenso. Ah senza te la vita
per me vita non è.

MEGACLE

Bella Aristeia

non congiurar tu ancora
contro la mia virtù. Mi costa assai
il prepararmi a sì gran passo. Un solo
di quei teneri sensi
quant'opera distrugge!

ARISTEA

E di lasciarmi...

MEGACLE

Ho risoluto.

ARISTEA

Hai risoluto! E quando?

MEGACLE

Questo... (Morir mi sento).

Questo è l'ultimo addio.

ARISTEA

L'ultimo! Ingrato...

Soccorrete mi o numi; il piè vacilla;
freddo sudor mi bagna il volto; e parmi
che una gelida man m'opprima il cuore.
(*S'appoggia ad un tronco*)

MEGACLE

Sento che il mio valore
mancando va. Più che a partir dimoro
meno ne son capace.

Ardir. Vado Aristeia. Rimanti in pace.

ARISTEA

Come? Già m'abbandoni?

MEGACLE

È forza o cara

superarsi una volta.

ARISTEA

E parti...

MEGACLE (*in atto di partire*)

E parto

per non tornar più mai.

ARISTEA

Senti. Ah no... Dove vai?

MEGACLE

A spirar, mio tesoro,
 (*Megacle parte risoluto*)
 lungi dagli occhi tuoi.
 (*Ma si ferma alla scena*)

ARISTEA

Soccorso... io... moro.
 (*Sviene sopra un sasso*)

MEGACLE (*rivolgendosi indietro*)Misero me! Che veggo?¹⁸

Ah l'opresse il dolor.
 (*Tornando*)

Cara mia speme,

bella Aristeia, non avviliti; ascolta;
 Megacle è qui; non partirò; sarai...
 Che parlo? Ella non m'ode. Avete o stelle
 più sventure per me? No; questa sola
 mi restava a pruovar. Chi mi consiglia?
 Che risolvo? Che fo? Partir. Sarebbe
 crudeltà, tirannia. Restar. Che giova?
 Forse ad esserle sposo? E il re ingannato
 e l'amico tradito e la mia fede

e l'onor mio lo soffrirebbe? Almeno
 partiam più tardi. Ah che sarei di nuovo
 a quest'orrido passo. Ora è pietade
 l'esser crudele. Addio mia vita. Addio
 (*Le prende la mano e la bacia*)
 mia perduta speranza. Il ciel ti renda
 più felice di me. Deh conservate
 questa bell'opra vostra eterni dei
 e i di ch'io perderò donate a lei.
 Licida, dove è mai! Licida.
 (*Verso la scena*)

SCENA X^a

LICIDA, e detti

LICIDA

Intese

tutto Aristeia?

MEGACLE (*in atto di partire*)

Tutto. T'affretta, o prence,

soccorri la tua sposa.

LICIDA

Aimè! Che miro!

(*A Megacle*)

Che fu?

MEGACLE

Doglia improvvisa

le opresse i sensi.

(*Partendo come sopra*)

LICIDA

E tu mi lasci?

¹⁸ Inizia qui il recitativo forse più importante del libretto: finalmente Megacle è riuscito, in qualche modo, a confessare ad Aristeia i motivi che lo portano a battersi e, soprattutto, il fatto che non ha vinto la gara per amor suo, ma per tener fede al proprio onore. L'eloquio del giovane si rivela controverso sotto molti punti di vista, e giustifica ampiamente alcune valutazioni critiche sulla struttura dei testi operistici e della loro liceità; a queste valutazioni si contrappone però l'eleganza estrema del libretto e la sua presa sul pubblico, soprattutto in coincidenza dello svenimento della povera fanciulla. Sorprende che Galuppi, pur attentissimo in tante altre pagine all'effetto e alla drammaticità del verso, qui non abbia realizzato un'ampia scena, accompagnata non solo dal continuo ma anche, almeno, dagli archi. «Misero me che veggo» è una scena a sé, che viene adeguatamente messa in rilievo in tante altre intonazioni dell'*Olimpiade*, tra le quali va citata almeno quella di Tommaso Traetta, che tanta fortuna ebbe a sua volta nella tradizione manoscritta. Qui ci troviamo invece di fronte a un trascolorare del recitativo secco, che da questo momento alle battute successive fa ampio sfoggio di armonie cangianti. Una sola motivazione, oltre all'evidente affanno causato dai tempi strettissimi dopo il successo dell'*Arminto* a Venezia, può spiegare la scelta del Buranello: proiettare tutta l'attenzione dello spettatore su «Se cerca se dice», che, già negli anni a cavallo della metà del Settecento, è l'aria di gran lunga più famosa del melodramma.

MEGACLE

Io vado...

(Tornando indietro)

Deh pensa ad Aristeia. (Che dirà mai

(Partendo)

quando in sé tornerà?

(Si ferma)

Tutte ho presenti

tutte le smanie sue). Licida, ah senti.

Se cerca, se dice:¹⁹

«L'amico dov'è?»

«L'amico infelice»

rispondi «morì».

Ah no, sì gran duolo

non darle per me.

Rispondi ma solo:

«Piangendo partì».

¹⁹ Dopo il recitativo più lungo dell'intera opera (e stranamente non abbreviato dal pur disinvolto Galuppi) ecco l'aria considerata come la più importante dell'opera, quella sulla quale sicuramente si doveva appuntare l'attenzione del pubblico. Prima del forse tardivo tentativo di suicidio di Megacle, ecco l'ultima sua dichiarazione d'amore, che prima pretende di far conoscere ad Aristeia la propria fine, poi più delicatamente preferisce comunicarle un distacco meno violento. È sintomatico il trattamento che il compositore riserva al brano: ci troviamo finalmente di fronte a un'orchestra al completo, naturalmente secondo i canoni dell'epoca, con l'aggiunta di due coppie di fiati, non specificate in partitura ma facilmente identificabili in due oboi e due corni. L'agogica non è indicata all'inizio, ma il suo andamento e il *Presto* che appare all'attacco della seconda parte suggeriscono qui un andamento relativamente moderato. La tonalità scelta è un Mi bemolle maggiore dolente in $\frac{3}{4}$.

ESEMPIO 17 (Aria Megacle, II, bb. 973-977)

I fiati, prevalentemente impiegati per rendere più piena la sonorità (eseguono quasi sempre note d'armonia), entrano solo dopo ventidue battute, in coincidenza di una parte dedicata al solo violoncello, che interviene con un *cantabile* che sostiene i lacerti del canto. La resa musicale dei versi è particolare: Galuppi prima intona pressoché per intero la prima strofa, per poi riprenderla a frammenti anche variamente assemblati, dando luogo a quelle ripetizioni così malviste dai critici dell'epoca. In questo caso la procedura è più complessa: quando si passa alla seconda strofa, solo i primi due versi vengono proposti in maniera lineare, per poi interpolare frammenti di altri versi («non darle per me. Se cerca rispondi rispondi ma solo piangendo partì»). Questo procedimento suggerisce che il personaggio cade quasi in una sorta di parossismo, e l'incoerenza dell'eloquio è dovuta allo stato di crisi in cui è piombato il povero Megacle: le parole «piangendo partì», in particolare, caratterizzate come sono dal ritmo francese, che mima in qualche modo il singulto, insieme al *pizzicato*, esplicitamente prescritto per gli archi gravi, bene rendono quella specie di delirante frenesia che invade il personaggio. Megacle sembra riconquistare la pace interiore nella ripresa, ma ancora una volta prima intervengono gli oboi, ricreando una frattura («ah no, no, senti», ecc.), secondati da veloci quartine ascendenti di semicrome arpeggiate dei violini; poi, autorevolmente, intervengono i corni, con un lungo pedale all'ottava. Per la prima volta nell'opera l'aria non è tripartita: anche questa scelta illustra al meglio l'importanza che lo stesso Galuppi attribuiva al brano, ben conscio di tutti i possibili paragoni – e non sempre a lui favorevoli – con gli altri autori. In questi anni il musicista, oramai affermato, aveva colto significativi successi a Londra, nel 1741, dove si privilegiava un linguaggio formale meno innovativo rispetto a buona parte del continente, ma doveva ancora ricevere le cariche più prestigiose a cui ambiva, e ciò lo poteva ulteriormente motivare nella scelta di modelli compositivi ancora sperimentali. La fortuna goduta da questo brano è testimoniata dal maggior numero di fonti (una ventina) rispetto a tutte le altre arie di quest'opera: in B-Bc, 3909, CH-Gpu, Ms.fr.219 (Ms.1340), D-B, Mus.ms. 6987, D-Dlb, Mus.2973-F-32,1, D-Mbs, Mus.ms.4236, D-Mbs, Mus.ms.6125, F-Pn, D.4306(5), F-Pn, D.4306(20), F-Pn, D.14806, F-Pn, Vm7.7327, GB-Lbm, Add.31598,9, GB-Lbm, Add.31648, vol. I.3, GB-Lbl, R.M.22.c.10.(2.), GB-Lbl, R.M.23.d.16.(5.), I-Bc, Ms.Mart.2.44,6, I-GLA.8.33, I-Nc, 34.5.29, I-Nc, 57.2.50, I-Tn, Giordano 60, I-TLp, US-Cn, VM23.I88a.

Che abisso di pene!
Lasciare il suo bene!
Lasciarlo per sempre!
Lasciarlo così!

(Parte)

SCENA XI^a

LICIDA, *ed* ARISTEA

LICIDA
Che laberinto è questo! Io non l'intendo.
Semiviva Aristeia... Megacle afflitto...

ARISTEA

Oh dio.

LICIDA

Ma già quell'alma
torna agli usati uffici. Apri i bei lumi
principessa, ben mio.

ARISTEA *(senza vederlo)*

Sposo infedele!

LICIDA

Ah non dirmi così. Di mia costanza
ecco in pegno la destra.

(La prende per mano)

ARISTEA

Almeno... O stelle!

(S'avvede non esser Megacle)

Megacle ov'è?

(E ritira la mano)

LICIDA

Partì.

ARISTEA

Partì l'ingrato!

Ebbe cor di lasciarmi in questo stato!

LICIDA

Il tuo sposo restò.

ARISTEA *(s'alza con impeto)*

Dunque è perduta.

l'umanità, la fede,

l'amore, la pietà? Se questi iniqui
incenerir non sanno,
numi, i fulmini vostri in ciel che fanno?

LICIDA

Son fuor di me! Di', chi t'offese, o cara?
Parla. Brami vendetta? Ecco il tuo sposo,
ecco Licida...

ARISTEA

Oh dei!

Tu quel Licida sei! Fuggi, t'involala,
nasconditi da me. Per tua cagione
perfido mi ritrovo a questo passo.

LICIDA

E qual colpa ho commessa? Io son di sasso!

ARISTEA

Tu me da me dividi,²⁰
barbaro, tu m'uccidi;
tutto il dolor ch'io sento
tutto mi vien da te.

No; non sperar mai pace.

Odio quel cor fallace;

oggetto di spavento

sempre sarai per me.

(Parte)

SCENA XII^a

LICIDA, *e poi* ARGENE

LICIDA

A me barbaro! Oh numi!

Perfido a me? Voglio seguirla; e voglio
sapere almen che strano enigma è questo.

ARGENE

Fermati, traditor.

LICIDA *(riconosce Argene)*

Sogno o son desto!

ARGENE

Non sogni no; son io

l'abbandonata Argene. Anima ingrata

²⁰ All'intervento di Licida, che dimostra ancora una volta tutta la propria inadeguatezza e il suo scarso acume, segue l'altra grande aria di Aristeia (*Presto* – Sol minore, **c**), che si propone come contraltare della precedente grande aria di Megacle. Ad onta dell'andamento strettamente sillabico, il brano è da considerarsi un'aria di furore, affetto che, in mancanza di un'esteso canto di coloratura del soprano, viene incarnato dal virtuosismo dei violini, con quartine di semicrome ribattute dei violini.

„riconosci quel volto
 „che fu gran tempo il tuo piacer. Se pure
 „in sorte sì funesta
 „delle antiche sembianze orma vi resta.

LICIDA

(Dove viene? In qual punto
 mi sorprende costei? Se più mi fermo
 Aristeia non raggiungo.) Io non intendo
 bella ninfa i tuoi detti. Un'altra volta
 potrai meglio spiegarti.
 (Vuol partire)

ARGENE (*trattenendolo*)

Indegno, ascolta.

LICIDA

(Misero me!)

ARGENE

Tu non m'intendi? Intendo
 ben io la tua perfidia. I nuovi amori,
 le frodi tue tutte riseppi; e tutto
 saprà da me Clistene
 per tua vergogna.
 (Vuol partire)

LICIDA

Ah no. Sentimi Argene.
 (*Trattenendola*)

„Non sdegnarti. Perdona
 „se tardi ti ravviso.

Io mi rammento

gli antichi affetti^{xxv} e se tacer saprai
 forse... Chi sa?

ARGENE

Si può soffrir di questa
 ingiuria più crudel? «Chi sa», mi dici!
 „Invero io son la rea. Picciole pruove
 „di tua bontà non sono
 „le vie che m'offri a meritar perdono.

LICIDA

Ascolta. Io vollen dir...

(*Vuol prenderla per mano*)

ARGENE

Lasciami ingrato;

non ti voglio ascoltar.

(*Lo rigetta*)

LICIDA

(Son disperato).

ARGENE

Son qual per mar turbato^{xxvi} 21
 misero passeggero;
 ah, l'inimico Fato
 fra turbini e tempeste
 mi spinge a naufragar.

Tu degli affanni miei
 ah, la cagion tu sei,
 ma non andarne altero,
 ma devi paventar.

(*Parte*)

segue nota 20

ESEMPIO 18 (Aria Aristeia, II, bb. 1158-1162)

Presto

Aristea

Vanno segnalati alcuni passi scabrosi per la voce, in funzione espressiva, come i numerosi salti d'ottava, quelli di settima discendente, in particolare alla parola «spavento» della seconda parte (Do₄-Re₃), e di sesta ascendente tra «pace» e «no», ad imprimere forza alla negazione. Ulteriori copie nelle biblioteche di F-Pn, D.4306(10), I-MC, 4-F-7/7g, I-MC, 2-D-1/7a, I-Nc, 34.5.29.

²¹ Ci troviamo nuovamente di fronte a un ulteriore importante autoimprestito, analogo al precedente «Tigre che sdegnò ed ira», e anche qui dettato dallo schietto successo dell'*Arminio* veneziano; in sostituzione dell'originale (cfr. var.^{xxvi}), Galuppi affida al personaggio di Argene un altro suo cavallo di battaglia, i cui versi vengono dal *Vo-*

SCENA XIII^a

LICIDA, e poi AMINTA

LICIDA

In angustia più fiera
io non mi vidi mai. Tutto è in ruina
se parla Argene. È forza
raggiungerla, placarla... E chi trattiene
la principessa intanto? Il solo amico
potria... Ma dove andò? Si cerchi. Almeno
e consiglio e conforto
Megacle mi darà.
(*Vuol partire*)

AMINTA

Megacle è morto.

LICIDA

Che dici Aminta!

AMINTA

Io dico

purtroppo il ver.

LICIDA

Come? Perché? Qual empio
sì bei giorni troncò? Trovisi; io voglio
ch'empio di vendetta altrui ne resti.

AMINTA

Principe nol cercar. Tu l'uccidesti.

segue nota 21

logeso di Zeno: anche qui la partitura prevede un'orchestra più ricca ed articolata, con le coppie di oboe e corni. La stesura di questa bella aria di paragone lascia trascolorare il furore, suscitato dal concetto del «mar turbato»; l'aria, sulla quale pesa più di qualche sospetto di autografia, è staccata in un tempo veloce (*Allegro* – Fa maggiore, *c*), e mette in mostra una scrittura degli archi assai rapida ed espressiva.

ESEMPIO 19 (Aria Argene, II, bb. 1298-1300, 1321-1324)

Allegro

Argene

20

ob 1 e II

cor 1 e II

vi 1 e II

via e bc

Son qual per mar tur - ba - to, per mar tur -

L'estensione vocale è una delle più estese dell'opera, tanto da collocare il brano tra i più virtuosistici, come mostrano i due passi melismatici che seguono la parola «naufregar»; nella prima esposizione la voce spazia per ben tredici battute dentro e sopra il rigo, dando vita sia a rapidissime cascate di note sia a effetti in eco, e alternando il *piano* al *forte* per evocare maggiormente il senso del naufragio; nel secondo caso le battute sono ben diciannove, e la voce si distende dal Si_b^4 al Do_3 .

ESEMPIO 20 (II, bb. 1383-1392)

Argene

spin - ge a nau - fra - gar,

Un contrasto di grande effetto viene dalla sezione B (*Largo* – Fa minore, $\frac{3}{4}$), dove il compositore privilegia piuttosto l'incedere elegante e languido suggerito da «gli affanni miei». La fortuna di questo brano non si esaurisce con *L'Olimpiade*, poiché appare – come dimostrano le ricerche di Luigi Ferrara – anche in *La governatrice scaltra*, rappresentata a Vigevano dieci anni più tardi ed è attestato anche dalle copie manoscritte in I-PS, B.116/2, I-MOe, Mus.F.1359.

LICIDA

Io! Deliri?

AMINTA

Volesse

il ciel ch'io delirassi. Odimi. In traccia
mentre or di te venia, fra quelle piante^{xxvii}
un gemito improvviso

sento; mi fermo; al suon mi volgo; e miro
uom che sul nudo acciario
prono già s'abbandona.^{xxviii}

Megacle ravvisai,
pensa com'ei restò, com'io restai.

«Senza Aristeia» mi disse sospirando
«non so viver né voglio. Ah son due lustri
che non vivo che in lei. Licida, oh dio,
m'uccide e non lo sa. Ma non m'offende.
Suo dono è questa vita, ei la riprende».

LICIDA

Oh amico! E poi?

AMINTA

Fugge da me, ciò detto,
come partico stral.

„ Vedi quel sasso,
„signor, colà, che il sottoposto Alfeo
„signoreggia ed adombra? Egli v'ascende
„in men che non balena.

„ In mezzo al fiume
si scaglia; io grido invan.

„ L'onda percossa
„balzò, s'aperse, in frettolosi giri
„si riunì, l'ascose.

„ Il colpo, i gridi
replicaron le sponde; e più nol vidi.

LICIDA

Ah qual orrida scena
or si scuopre al mio sguardo!
(*Rimane stupido*)

AMINTA

Almen la spoglia

che albergò sì bell'alma
vadasì a ricercar. Da' mesti amici
questi a lui son dovuti ultimi uffici.
(*Parte*)

SCENA XIV^a

LICIDA, e poi ALCANDRO

LICIDA

Dove son! Che m'avvenne? Ah dunque il cielo
tutte sopra il mio capo
rovesciò l'ire sue! Megacle, oh dio,
Megacle dove sei?

„ Che fo nel mondo
„senza di te? Rendetemi l'amico
„ingiustissimi dei. Voi mel toglieste,
„lo rivoglio da voi. Se lo negate
„barbari a' voti miei, dovunque ei sia,
„a viva forza il rapirò. Non temo
„tutti i fulmini vostri; ho cuor che basta
„a ricalcar su l'orme
„d'Ercole e di Teseo le vie di morte.

ALCANDRO

Olà.

(Licida non l'ode)

LICIDA

„ Del guado estremo...

ALCANDRO

Olà.

LICIDA

Chi sei

„tu che audace interrompi
„le smanie mie?

ALCANDRO

Regio ministro io sono.

LICIDA

Che vuole il re?

ALCANDRO

„ Che in vergognoso esiglio
quindi lungi tu vada. Il sol cadente
se in Elide ti lascia,
sei reo di morte.

LICIDA

A me tal cenno?

ALCANDRO

Impara

a mentir nome, a violar la fede,
a deludere i re.

LICIDA

„ Come? Ed ardisci
temerario...

ALCANDRO

Non più. Principe, è questo
mio dover; l'ho adempito. Adempi il resto.
(Parte)

„tenerezza, amicizia,
„pentimento, pietà, vergogna, amore
„mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide
„anima lacerata
„da tanti affetti e sì contrari?

Io stesso

SCENA XV^aLICIDA *solo*

Con questo ferro indegno²²
(*Snuda la spada*)

il sen ti passerò... Folle che dico?
Che fo? Con chi mi sdegno? Il reo son io,
io son lo scelerato. In queste vene
con più ragion l'immergerò. Sì, mori
Licida sventurato... Ah perché tremi
timida man? Chi ti ritiene?

„ Ah questa
„è ben miseria estrema. Odio la vita;
„m'atterisce la morte; e sento intanto
„stracciarmi a brano a brano
„in mille parti il cor. Rabbia, vendetta,

non so come si possa
minacciando tremare, arder gelando,
piangere in mezzo all'ire,
bramar la morte, e non saper morire.

Gemo in un punto e fremo;²³
fosco mi sembra il giorno;
ho cento larve intorno;
ho mille furie in sen.

Con la sanguigna face
m'arde Megera il petto;
m'empie ogni vena Aletto
del freddo suo velen.

(Parte)^{xxix}

Fine dell'ATTO SECONDO

²² La notizia, che peraltro poi si rivelerà falsa, della morte di Megacle e la successiva rivelazione dei fatti nascosti, che Licida neppure aveva saputo immaginare, hanno la capacità di trasformare il vanesio giovanotto in un uomo di ben diverso carattere. Il recitativo accompagnato «Con questo ferro indegno» offre all'unico vero colpevole dell'opera la possibilità di riscattarsi:

ESEMPIO 21 (Recitativo Licida, II, bb. 1536-1540)

Licida

Con que-sto fer-ro, in - degno, il sen ti pas-se - rò... Fol - le, che di - co? Che fo? Con chi mi sde - gno?

vi I e II

vln e bc

Il suo primo gesto d'ira è rivolto all'incolpevole Alcandro, e solo nelle battute successive Licida si rende conto di essere l'unico e vero responsabile della morte presunta di Megacle. In questo caso il recitativo trascolora quasi nell'aria successiva, «Gemo in un punto e fremo», degna conclusione dell'atto secondo.

²³ Contravvenendo ancora alla regola che vieta l'esecuzione di due arie consecutive dal medesimo carattere, anche il brano di Licida è certamente un'aria di furore, sottolineata nell'orchestrazione dall'uso delle trombe da caccia, adottate soprattutto per l'intenso colore che possono aggiungere e in considerazione di una chiusura d'atto altisonante.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Bipartita che si forma dalle ruine di un antico ippodromo, già ricoperte in gran parte d'edera, di spini e d'altre piante selvagge.

MEGACLE *trattenuto da* AMINTA *per una parte; e dopo* ARISTEA *trattenuta d'ARGENE per l'altra. Ma quelli non veggono queste.*

MEGACLE
Lasciami. Invan t'opponi.²⁴

AMINTA
Ah torna amico
una volta in te stesso.
„In tuo soccorso
„pronta sempre la mano
„del pescator, ch'or ti salvò dall'onde,
„credimi, non avrai. Si stanca il cielo
„d'assistere chi l'insulta.

MEGACLE
„ Empio soccorso,
inumana pietà! Niegar la morte
a chi vive morendo. Aminta, oh dio,
lasciami.

AMINTA
Non fia ver.

ARISTEA
Lasciami Argene.

ARGENE
Non lo sperar.

MEGACLE
Senza Aristeia non posso,
non deggio viver più.

ARISTEA
Morir vogl'io^{xxx}
dove Megacle è morto.

AMINTA (*a Megacle*)

Attendi.

ARGENE (*ad Aristeia*)

Ascolta.

segue nota 23

ESEMPIO 22 (Aria Licida, II, bb. 1560-1561, 1570-1573)

Licida 8

Ge - mo in un pun - to, e fre-mo: fo

L'estensione prevista per il cantante copre una dodicesima, offrendo all'incolore Licida la possibilità di riscattarsi; la presenza delle trombe da caccia costringe quasi il compositore a risparmiare sulle viole, che o tacciono o suonano all'ottava col basso, sopprimendo una delle parti reali della musica. Aria staccata in F-Pn, D.4306(11).

²⁴ Megacle non è morto, ma si è casualmente salvato. Egli non può comunque vivere senza Aristeia, ed Aristeia senza di lui, ma anche Licida apparentemente non può vivere senza Aristeia, e ancor più senza Megacle, sottolineando quell'amore 'efebico' tante volte testimoniato dai classici, e che anche qui fa spesso capolino. È su questi temi che gioca l'intera opera, ma la complicazione offerta dall'atto terzo è sottolineata dall'arresto di Licida e dalla sua conseguente condanna a morte. Al culmine di uno sviluppo lento ma inesorabile, la trama raggiunge qui il *climax*, stringendo in maniera pressoché inestricabile i nodi del dramma, anche se la sorpresa vera e propria (l'agnizione di Filinto in Licida) è ancora al di là da venire. Il racconto di Alcandro offre l'opportunità di provvedere in questa sede alla nuova aria per questo personaggio altrimenti meno definito.

MEGACLE

Che attender?

ARISTEA

Che ascoltar?

MEGACLE

„ Non si ritrova

„più conforto per me.

ARISTEA

„ Per me nel mondo

„non v'è più che sperar.

MEGACLE

Serbarmi in vita...

ARISTEA

Impedirmi la morte...

MEGACLE

„Indarno tu pretendi.

ARISTEA

Invan presumi.

AMINTA (*volendo trattener Megacle che gli fugge*)

Ferma.

ARGENE (*volendo trattener Aristeia come sopra*)

Senti infelice.

ARISTEA

O stelle!

MEGACLE

O numi!

(Incontrandosi a mezzo il teatro)

ARISTEA

Megacle!

MEGACLE

Principessa!

ARISTEA

Ingrato! E tanto
m'odi dunque e mi fuggi,
che per esserti unita,
s'io m'affretto a morir, tu torni in vita?

MEGACLE

Vedi a qual segno è giunta,
adorata Aristeia, la mia sventura.
Io non posso morir. Trovo impedito
tutte le vie per cui si passa a Dite.

ARISTEA

Ma qual pietosa mano...

SCENA II^aALCANDRO, *e detti*

ALCANDRO

Oh sacrilego! O insano!

Oh scelerato ardir!

ARISTEA

Vi sono ancora
nuovi disastri, Alcandro?

ALCANDRO

In questo istante
rinasce il padre tuo.

ARISTEA

Come?

ALCANDRO

„ Che orrore!

„Che ruina! Che lutto!

„se 'l ciel nol difendea, ne avrebbe involti!

ARISTEA

Perché?

ALCANDRO

„ Già sai che per costume antico
„questo festivo dì con un solenne
„sacrificio si chiude;

or mentre al tempio
venia fra' suoi custodi
la sacra pompa a celebrar Clistene,
„perché non so né da qual parte uscito
Licida impetuoso
ci attraversa il cammin. Non vidi mai
più terribile aspetto.

„ Armato il braccio,
„nuda la fronte avea, lacero il manto,
„scomposto il crin. Dalle pupille accese
„uscita torbido il guardo; e per le gote
„d'inaridite lagrime segnate
„traspariva il furore.

Urta, rovescia
i sorpresi custodi. Al re s'avventa:
«Mori» (grida fremendo) e gli alza in fronte
il sacrilego ferro.

ARISTEA

Oh dio!

ALCANDRO

Non cangia

il re sito o color. Severo il guardo
gli ferma in faccia e in grave suon gli dice:
«Temerario! Che fai?» Vedi se il cielo
veglia in cura de' re. Gela a que' detti
il giovane feroce. Il braccio in alto
sospende a mezzo il colpo; il regio aspetto
attonito rimira; impallidisce;
incomincia a tremar; gli cade il ferro;
e dal ciglio, che tanto
minaccioso pareo, prorompe il^{xxxix} pianto.

ARISTEA

Respiro.

ARGENE

O folle!

AMINTA

O sconsigliato!

ARISTEA

Ed ora

il genitor che fa?

ALCANDRO

Di lacci avvolto
ha il colpevole innanzi.

AMINTA

(Ah si procuri
di salvar l'infelice).
(Parte)

MEGACLE

E Licida che dice?

ALCANDRO

Alle richieste

nulla risponde. È reo di morte e pare
che nol sappia o nol curi. Ognior piangendo
il suo Megacle chiama;

„ tutti il chiede,
„lo vuol da tutti;

e fra' suoi labbri, come
altro non sappia dir, sempre ha quel nome.

S'egli non more a lato²⁵

del sospirato amico,
col suo bel nome amato
fra labbri spirerà.

E negli Elisi ancora,
come sarà^{xxxix} fin'ora
dice, che l'amerà.

(Parte)

SCENA III^a xxxiii

MEGACLE, ed ARISTEA

MEGACLE

Più resister non posso. Al caro amico,
per pietà, chi mi guida?

²⁵ Anche questo brano non appartiene a Metastasio (che in questo punto non prevede strutture legate al modello dell'aria, continuando la scena senza mutarne la numerazione) e la sua presenza piuttosto che da vere e proprie motivazioni drammatiche è suggerita dalla necessità di dar voce ancora una volta al contralto; a conferma di questa interpretazione valga l'osservazione che entrambe le arie attribuite al personaggio sono quelle di apertura del secondo e terzo atto, ovvero i punti tradizionalmente più deboli dell'opera, quando il pubblico è meno attento e più portato a distrarsi. L'aria (Do maggiore, $\frac{3}{4}$), che riecheggia una barcarola, piuttosto che mettere in luce la gravità della situazione (in fin dei conti si parla pur sempre di una condanna a morte) si estende dal Si₂ al Mi₄, varcando tutto sommato di poco il limite dell'ottava.

ESEMPIO 23 (Aria Alcandro, III, bb. 83-86, 114-120)

Anche il disegno dei violini è abbastanza semplice, volutamente semplice, e si giova di autoimprestiti di incisi e motivi, che Galuppi trasse da alcune sonate per cembalo coeve, come avviene alle bb. 18-19. La semplicità dell'assunto però nulla toglie alla godibilità di un'aria convenzionale ma anche scorrevole.

ARISTEA

Incauto! E quale²⁶

sarebbe il tuo disegno? Il genitore
sa che tu l'ingannasti;
sa che Megacle sei. Perdi te stesso
presentandoti al re; non salvi altrui.

MEGACLE

Col mio principe insieme
almen mi perderò.
(*Vuol partire*)

ARISTEA

Senti. E non stimi

consiglio assai miglior che il padre offeso
vada a placargli io stessa?

MEGACLE

Ah che di tanto

lusingarmi non so.

ARISTEA

Sì. Questo ancora

per te si faccia.

MEGACLE

O generosa, o grande,

o pietosa Aristeia. Facciano i numi
quell'alma bella in questa bella spoglia
lungamente albergar; ben lo diss'io,
quando pria ti mirai, che tu non eri
cosa mortal. Va', mio conforto...

ARISTEA

cosa mortal. Va', mio conforto... Ah basta;
non fa d'uopo di tanto.

Un sol de' guardi tuoi
mi costringe a voler ciò che tu vuoi.

Caro son tua così²⁷

che, per virtù d'amor,
i moti del tuo cor
risento anch'io.

Mi dolgo al tuo dolor;
gioisco al tuo gioir;
ed ogni tuo desir
diventa il mio.

(Parte)

²⁶ Nell'opera di buoni sentimenti del Settecento, e di Metastasio in particolare, la figura dell'eroe è totalmente idealizzata: una voce angelica (oppure neutra, ch'è peggio) attribuita al vero protagonista, una condizione asessuata che gioca invece proprio con la sessualità: l'amore nei confronti di Aristeia è forte e puro almeno tanto quanto il rispetto e il senso di gratitudine nei confronti di Licida, che peraltro spesso trascolorano in un'evidente attrazione di secondo grado. In questa parte del libretto, a questa situazione ibrida si unisce pure Aristeia, pronta da una parte a correre qualche rischio per salvare Licida e, allo stesso tempo, per recuperare il rispetto e l'amore del futuro marito. La risposta di Aristeia alla sconfinata ammirazione riservatela da Megacle può essere letta come un riconoscimento dei valori dell'innamorato: non è lei a vestire i panni dell'eroina, perché è obbligata a questa scelta.

²⁷ Un *incipit* squillante e gioioso, in Mi maggiore, avverte implicitamente il pubblico che Aristeia si rende conto, o almeno indovina, di aver quasi vinto la propria sfida.

ESEMPIO 24 (Aria Aristeia, III, bb. 267-270, 287-292)

Larghetto

Aristeia 15

vi I e II
C a - ro, son tua co - sì, son tua co - sì.

vi a e bc

L'aria (*Larghetto* – Mi maggiore, $\frac{3}{4}$) è condotta su un canto sillabico, che rifugge da involuti virtuosismi e fa percepire con assoluta chiarezza l'estrema eleganza del testo letterario, maggiormente avvertibile nella seconda strofa: «mi dolgo al tuo dolor, gioisco al tuo gioir» è un riferimento scoperto alla retorica dell'epoca, giustamente sottolineato dalla 'dolente' successione di un tetracordo cromatico discendente dei violini (Fa#-Mi#-Mi#-Re#), che sottolinea la duplice ripetizione del primo verso della seconda strofa. Allo stesso modo può essere intesa anche la scelta dell'uso della sordina per gli archi (espediente assai poco testimoniato nei manoscritti d'epoca) nella coda precedente la ripresa di A. Ulteriori copie in F-Pn, D.4306(9), I-Nc, 22.3.15, I-Nc, 34.5.29 e nei *Favourite Songs*.

SCENA IV^aMEGACLE, *ed* ARGENE

MEGACLE

Deh secondate o numi
la pietà d'Aristea.

„ Chi sa se 'l padre
„però si placherà! Troppa ragione
„ha di punirlo. È ver, ma della figlia
„lo vincerà l'amore. E se nol vince?
„Oh dio, potessi almeno
„veder come l'ascolta.

Argene, io voglio
seguirla da lungi.

ARGENE

seguirla da lungi. Ah tanta cura
non prender di costui.

„ Vedi che il cielo
„è stanco di soffrirlo.

Al suo destino
lascialo in abbandono.

MEGACLE

Lasciar l'amico? Ah così vil non sono.²⁸

Per momenti a vagheggiare^{xxxiv 29}
tornerò pupille care
quel sereno, che il mio seno
infiammò co' l primo sguardo.

Più valor trarrò da quelle
dolci labbra, luci belle,
che il momento del contento
al mio cor faran men tardo.

*(Parte)*SCENA V^aARGENE, *poi* AMINTA³⁰

ARGENE

E pure a mio dispetto
seno pietade anch'io.

„ Tento sdegnarmi,
„n'ho ragion; lo vorrei; ma in mezzo all'ira

²⁸ L'entrata in quinte di Megacle è funzionale alla necessità drammatica di ritrovare in scena, per il finale, tutti i protagonisti, permettendo lo scioglimento dell'opera nel modo più drammatico, almeno sotto il profilo teatrale.

²⁹ L'aria presente nel libretto non appartiene alla penna di Pietro Metastasio (cfr. var.^{xxxiv}); allo stato attuale della ricerca non sappiamo da quale opera sia stata tratta, almeno sotto l'aspetto testuale.

ESEMPIO 25 (Aria Megacle, III, bb. 416-418, 437-439)

Megacle 18

vi I e II
vle e bc

La stesura del brano (Mi bemolle maggiore, ϕ), che vanta una tessitura centrale per buona parte del testo, sventa solo in occasione della parola «sguardo», alla quale è sempre collegato un lungo melisma (ovviamente più ampio in occasione della prima ricorrenza della parola). L'aria vanta un discreto successo nei fondi bibliotecari; copie sono conservate in F-Pn, Vm7.7304, F-Pn, D.4306(7), D-RH, Ms. 241 e 242, l'aria originale metastasiana viene messa invece in musica nelle fonti I-Nc, 22.3.15 e F-Pn, D.4301(4).

³⁰ La scena che si apre permette al personaggio di Argene di riscattarsi dalle miserie umane che in precedenza aveva evidenziato. Anche qui i tagli operati da Galuppi sul testo sono veramente rilevanti, tuttavia ben calibrati per ottenere l'effetto che il compositore si prefigge; resta la sintesi degli eventi, vengono espunti alcuni rallentamenti, naturalmente perdendo con questo anche alcuni passi tipici dell'eleganza metastasiana. La versione milanese rende meno rancorosa la fanciulla tradita, sottraendola ad alcune tentazioni assolutamente umane ma che ne potrebbero offuscare la grandezza in paragone allo stesso Megacle, vero faro della vicenda.

„mentre il labbro minaccia, il cor sospira.
Sarai debole Argene
dunque a tal segno? Ah no. Spergiuro! Ingrato!
Non sarà ver.^{xxxv}

„ Detesto
„la mia pietà. Mai più mirar non voglio
„quel volto ingannator. L'odio; mi piace
„di vederlo punir; trafitto a morte
„se mi cadesse a canto
„non verserei per lui stilla di pianto.

AMINTA
Misero dove fuggo? Oh di funesto!
Oh Licida infelice!

ARGENE
È forse estinto
quel traditor?

AMINTA
No; ma 'l sarà fra poco.

ARGENE
Non lo credere, Aminta.
„ Hanno i malvagi
„molti compagni, onde già mai non sono
„poveri di soccorso.

AMINTA
Or ti lusinghi.
Non v'è più che sperar.
„ Contro di lui
„gridan le leggi; il popolo congiura;
„fremono i sacerdoti. Un sangue chiede
„l'offesa maestà; de' sacrifici
„che una colpa interrompa è il delinquente
„vittima necessaria. Ha già deciso
„il pubblico consenso.

Egli^{xxxvi} svenato
fia su l'ara di Giove. Esser vi dee
l'offeso^{xxxvii} re presente e al sacerdote
porgere il sacro acciaio.

ARGENE
E non potrebbe
rivocarsi il decreto?

AMINTA
E come? Il reo
già in bianche spoglie è avvolto.
„ Il crin di fiori
„io coronar gli vidi;
e il vidi, oh dio,
incaminarsi al tempio. Ah forse è giunto;
ah forse adesso, Argene,
la bipenne fatal gli apre le vene.

ARGENE
Ah no. Povero prence!
(*Piange*)

AMINTA
Che giova il pianto?

ARGENE
Ed Aristeo non giunse?

AMINTA
Giunse; ma nulla ottenne. Il re non vuole
o non può compiacerla.

ARGENE
E Megacle?

AMINTA
Il meschino
ne' custodi s'avvenne
che ne andavano in traccia. Or l'ascoltai
chieder fra le catene
di morir per l'amico.

„ E se non fosse
„ancor ei delinquente
„ottenuto l'avria.

Ma un reo per l'altro
morir non può.^{xxxviii}

ARGENE
„ L'ha procurato almeno!
„O forte! O generoso! Ed io l'ascolto
„senza arrossir?

Dunque ha più saldi nodi
l'amistà che l'amore?³¹ Ah quali io sento
d'un'emula virtù stimoli al fianco.
Sì; rendiamoci illustri;

³¹ In questa frase è contenuto tutto il senso dell'opera: l'amicizia (ma anche il rispetto dei patti, una valutazione persino eccessiva del concetto di onore) deve prevalere sull'amore, ritenuto un sentimento meno nobile. Con ogni probabilità pesano in questo atteggiamento le letture classiche e, ancor più, l'alta tradizione romana, feconda di innumerevoli esempi di rinuncia e di lealtà, da *Attilio Regolo* (uno dei primi soggetti metastasiani) ad *Alessandro*

„ infin che dura
 „parli il mondo di noi; faccia il mio caso
 „meraviglia e pietà;
 „meraviglia e pietà;
 né si ritrovi
 nell'universo tutto
 chi ripeta il mio nome a ciglio asciutto.
 Fiamma ignota nell'alma mi scende;³²
 sento il nume; m'inspira, m'accende,
 di me stessa mi rende maggior.
 Ferri, bende, bipenni, ritorte,
 pallid'ombre compagne di morte
 già vi guardo ma senza terror.
 (Parte)

SCENA VI^aAMINTA *solo*

Fuggi, salvati Aminta;
 „ in queste sponde
 „tutto è orror, tutto è morte.

E dove, oh dio,
 senza Licida io vado?
 „ Io l'educai
 „con sì lungo sudore;
 a regie fasce
 io l'innalzai da sconosciuta cuna;
 ed or potrei senz'esso
 partir così? No. Si ritorni al tempio;
 „si vada incontro all'ira
 „dell'oltraggiato re;
 Licida involva
 me ancor ne' falli suoi;^{xxxix}
 si mora di dolor, ma accanto a lui.
 Si sprezi il periglio,^{xl 33}
 finisca l'affanno,
 non ho più consiglio,
 già il Fato tiranno
 mi porta a morir.
 La sorte spietata^{xli}
 sdegnata è con me.
 Non voglio... non sento...

segue nota 31

Magno (che ancor deve diventare il deuteragonista reale del *Re pastore*), dal clementissimo *Tito*, delizia del genere umano che a sua volta verrà eretto a modello di magnanimità, proprio anche nella sua totale rinuncia all'amore, nella fattispecie quello dell'oramai imbarazzante regina Berenice.

³² Argene ha oramai abituato il pubblico a estensioni veramente ampie, che in questo brano (*Andante* – *Re maggiore*, *c*) vanno dal La₂ al La₄.

ESEMPIO 26 (Aria Argene, III, bb. 598, 606-608)

Andante

Argene 7

vi I e II
 vla e bc

Fiam - ma, i gno - - - - - ta nel -

L'estensione stessa, oltre che i numerosi passaggi d'agilità, suggerisce che la voce della cantante non fosse pesante, anche se doveva essere in grado di reggere veri e propri balzi dall'acuto e grave, e viceversa («rende», prima nona ascendente Si₂-Re₄, poi undicesima discendente La₄-Mi₃). L'aria conferma la sostanziale diversità di Argene: la fanciulla regge a un'esposizione ordinata solo nel primo emistichio: «fiamma ignota» è pressoché sillabato dalla voce, ferma su una sorta di pedale superiore che regge le rapide quartine degli archi. Nel prosieguo della parte A, alterna fasi sillabiche a passi di coloratura che sollecitano un'interprete provetta, con alternanza continua fra *legato* e *staccato* e una ritmica nervosa che alterna quartine a terzine spostando progressivamente la voce dal registro acuto a quelle intermedio. Una copia dell'aria si trova in F-Pn, D.4306(14).

³³ «Si sprezi il periglio» è l'aria conclusiva della penultima situazione drammatica: siamo a ridosso dell'epilogo che, sinora, si preannuncia del tutto catastrofico.

non chiedo... non spero...
più fiero tormento
di questo non v'è.
(Parte)

SCENA VII^a

Aspetto esteriore del gran tempio di Giove Olimpico, dal quale si scende per lunga e magnifica scala divisa in diversi piani. Piazza innanzi al medesimo con ara ardente nel mezzo. Bosco all'intorno de' sacri ulivi silvestri, donde formavansi le corone per gli atleti vincitori.

CLISTENE *che scende dal tempio preceduto da numeroso popolo, da' suoi custodi, da LICIDA in bianca veste, coronato di fiori, da ALCANDRO e dal coro de' sacerdoti, de' quali alcuni portano sopra bacili d'oro gli stromenti del sacrificio*

CORO

„I tuoi strali terror de' mortali³⁴
„ah sospendi gran padre de' numi,
„ah deponi gran nume de' re.

PARTE

„Fumi il tempio del sangue d'un empio
„che oltraggiò con insano furore,
„sommò Giove, un'immagine di te.

CORO

„I tuoi strali terror de' mortali
„ah sospendi gran padre de' numi,
„ah deponi gran nume de' re.

PARTE

„L'onde chete del pallido Lete
„l'empio varchi, ma il nostro timore,
„ma il suo fallo portando con sé.

CORO

segue nota 33

ESEMPIO 27 (Aria Aminta, III, bb. 677-679, 687-689)

Presto

Aminta

7

Si sprezz-zi, il pe-ri- gliò, fi- ni- sca l'af-fan- no, fi-

vi I e II

vla e bc

Anche in questo caso l'abilità di Francesco Trivulzio, interprete di una parte librettisticamente se non incolore quanto meno modesta, induce Galuppi a ricorrere ancora una volta a un autoimprestito, nella fattispecie dall'*Evergete* (anch'essa coeva a *Olimpiade*, composta solo qualche mese prima), e a sostituire l'originale (cfr. var.³⁴); i nuovi versi prestano il fianco a molte critiche, dal momento che non concordano quasi per nulla con il personaggio pavido e timoroso di Aminta, che subito prima rifletteva sull'opportunità di tagliare più o meno elegantemente la corda, anche se risolveva scegliendo di morire con il proprio allievo, Licida. Il brano (*Presto* – Fa maggiore, c) attacca come una vera e propria aria di furore, non lasciando dubbi sull'eroismo di Aminta, anche se le invitanti parole-chiave («periglio» e «affanno») scorrono senza l'enfasi dolorosa che tocca al «Fato tiranno...», intonato su un'espressiva discesa cromatica (Fa#-Fa#-Mi#-Mi-*Re*); ma la temperatura sale nuovamente fino al Do₄, quando il tenore evoca «la sorte tiranna sdegnata con me». Una maggiore pacatezza è invece riservata alle parole «non voglio... non sento...» ecc., dove i puntini di sospensione (puntualmente riportati in un manoscritto altrimenti assai avaro di segni di interpunzione) vengono sottolineati da ampie pause del canto e da una orchestrazione del tutto essenziale, che prevede qui solo la linea del basso continuo e quella del primo violino. *Arie staccate* in D-EB, Senza coll., I-MAC, Mss.Mus.99/19, I-PL, Pisani 18.

³⁴ Il taglio del coro metastasio, dovuto principalmente a una tradizione priva di particolare interesse per questo insieme, di cui preferiva il ruolo nelle istituzioni sacre, dona alla scena conclusiva una maestosità di assoluto rilievo: Clistene, dopo aver rischiato la vita per mano di Licida, ha appena perdonato quel giovane al quale si rivolge – raro caso di preveggenza – con il nome di figlio, tuttavia la legge gli impone di procedere comunque al sa-

„I tuoi strali terror de' mortali
 „ah sospendi gran padre de' numi,
 „ah deponi gran nume de' re.

CLISTENE

Giovane sventurato, ecco vicino
 de' tuoi miseri di l'ultimo istante.

„Tanta pietade, e mi punisca Giove
 „se adombro il ver,

tanta pietà mi fai,
 che non oso mirarti. Il ciel volesse
 che potess'io dissimular l'errore.
 Ma non lo posso, o figlio.

„ Io son custode
 „della ragion del trono. Al braccio mio

„illesa altri la diede;

„e renderla degg'io

„illesa o vendicata a chi succede.

„Obbligo di chi regna

„necessario è così come penoso

„il dover con misura esser pietoso.

Pur se nulla ti resta

a desiar, fuor che la vita, esponi

libero il tuo desire. Esserne io giuro

fedele esecutor. Quanto ti piace

figlio prescrivì e chiudi i lumi in pace.

LICIDA

Padre, che ben di padre,

non di giudice e re, que' detti sono,

non merito perdono,

non lo spero, nol chiedo e nol vorrei.

„Afflisse i giorni miei

„di tal modo la sorte,

„ch'io la vita pavento e non la morte.

L'unico de' miei voti

è il riveder l'amico

pria di spirar.

„ Già ch'ei rimase in vita,

„l'ultima grazia imploro

„d'abbracciarlo una volta e lieto io moro.

CLISTENE

T'appagherò.

(*Alle guardie*)

Custodi,

Megacle a me.

ALCANDRO

Signor tu piangi? E quale
 eccessiva pietà l'anima t'ingombra?

CLISTENE

Alcandro, lo confesso,

stupisco di me stesso. Il volto, il ciglio,

la voce di costui nel cor mi desta

un palpito improvviso

che lo risente in ogni fibra il sangue.

Fra tutti i miei pensieri

la cagion ne ricerco e non la trovo.

Che sarà, giusti dei, questo ch'io pruovo?

Il suo^{xiii} delitto atroce^{xiiil} 35

impegna il mio furore

segue nota 34

crifizio. La pacatezza con la quale espone il suo dovere è così convincente da indurre Licida a pentirsi della sceleratezza del proprio gesto (e probabilmente anche delle sciocchezze precedenti); la 'redenzione' avviene anche attraverso una non dichiarata rinuncia alla stessa Aristeia; questo atteggiamento, che rivela un giovane profondamente cambiato e maturato, fa breccia nel cuore di Clistene, aprendolo ad ansie e dubbi mai sopiti.

³⁵ Le parole dell'aria conclusiva, della quale ci sono fonti alternative in F-Pn, D.4301(11), ancora una volta non appartengono a Metastasio (cfr. var.^{xiiil}).

ESEMPIO 28 (Aria Clistene, III, bb. 796, 799-800)

Maestoso e staccato

Clistene

2

Il suo de - lit - to - a - tro - ce im -

vi I e II

vla e bc

ma nel mirarlo, un moto
anche a me stesso ignoto
desta la mia pietà.

Non devo, no placarmi,
vorrei, né so sdegnarmi,
pace il mio cor non ha.
(Parte)

SCENA VIII^a

MEGACLE *fra le guardie, e detti*

LICIDA
Ah vieni illustre esempio
di verace amistà. Megacle amato,
caro Megacle vieni.

MEGACLE
Ah qual ti trovo
povero prence!

LICIDA
Il rivederti in vita
mi fa dolce la morte.

MEGACLE

E che mi giova
una vita che invano
voglio offrir per la tua?
„ Ma molto innanzi
„Licida non andrai. Noi passeremo
„ombre amiche, indivise il guado estremo.

LICIDA

O delle gioie mie, de' miei martiri,
finché piacque³⁶ al destin, dolce compagno
separarci convien.

„ Poiché siam giunti
„agli ultimi momenti
„quella destra fedel porgimi e senti;
„sia preghiera o comando
„vivi; io bramo così.

Pietoso amico
chiudimi tu di propria mano i lumi.
Ricordati di me. Ritorna in Creta
al padre mio... (Povero padre!

„ A questo
„preparato non sei colpo crudele).

segue nota 35

Il testo e lo spirito di questo difficile brano (*Maestoso staccato* – Do minore, *c*) mostrano ancora una volta che l'impianto e la struttura generale dell'opera sono frutto di un intreccio sviluppato 'per accumulo', evidenziando quanto meno un atteggiamento che contrasta non di poco con le parole precedenti: se è vero infatti che è il (tentato) delitto atroce a irritare Clistene, è anche vero che la pietà dovrebbe essere sul punto di impossessarsi del sovrano. Sono affetti fortemente contrastanti, che vengono giustamente sottolineati nella seconda strofa, ad indicare il conflitto interiore del quale è preda il giudice. Ma la realtà che affiora dalla musica è francamente ben diversa, poiché emerge soprattutto il concetto di furore, l'affetto che resta maggiormente impresso nel cuore del pubblico. A ribadirlo passaggi come questo

ESEMPIO 29 (III, bb. 796, 809-812)



che porta la voce di forza al Do₄ (nota raggiunta nuovamente con salto di quarta a siglare la parte A).

³⁶ Nella partitura, il recitativo si interrompe definitivamente alla parola successiva a «piacque», per poi riprendere, dopo un salto di uno o più fascicoli, con il coro finale. Il materiale che viene qui eseguito fa parte di un pasticcio nel quale sono presenti in modo maggioritario arie di Galuppi e conservato a Londra, alla British Library, scoperto pochi mesi fa da Claire Genewein. Secondo la studiosa, il manoscritto rappresenta una versione curata probabilmente da Charles Burney; la scelta di ricorrere a questa fonte, unica in grado di colmare la lacuna creata nel manoscritto milanese, è obbligata, anche se può prestare il fianco a dubbi sulla paternità della musica: prima di tutto, secondo la tradizione teatrale dell'epoca i recitativi venivano composti dal musicista di teatro (e in questo caso dovrebbe trattarsi proprio di Burney), oppure da un compositore presente su piazza, e questo non era più il caso di Galuppi. In secondo luogo, questi recitativi prevedono la realizzazione di tutto, o quasi, il testo metastasiano, scelta come si vede profondamente aversata alla prima milanese e che si può realizzare tagliando il testo musicale esistente. Val la pena inoltre sottolineare che questa versione presenta alcune incongruenze nelle parti vocali.

„Deh tu l'istoria amara
 „raddolcisci narrando. Il vecchio afflitto
 „reggi, assisti, consola,
 „lo raccomando a te. Se piange,
 il pianto
 tu gli asciuga sul ciglio;
 e in te, se un figlio vuol, rendigli un figlio.

MEGACLE

„Taci. Mi fai morir.

CLISTENE

„ Non posso Alcandro
 „resister più. Guarda que' volti; osserva
 „que' replicati amplessi,
 „que' teneri sospiri, e que' confusi
 „fra le lagrime alterne ultimi baci.
 „Povera umanità!

ALCANDRO

Signor trascorre
 l'ora permessa al sacrificio.

CLISTENE

È vero.

Olà sacri ministri
 la vittima prendete.

„ E voi custodi
 „dall'amico infelice
 „dividete colui.

(Son divisi da' sacerdoti e da' custodi)

MEGACLE

Barbari, ah voi
 avete dal mio sen svelto il cor mio.

LICIDA

Ah dolce amico!

MEGACLE

Ah caro prence!
 a 2

Addio.

(Guardandosi da lontano)

CORO

„I tuoi strali terror de' mortali
 „ah sospendi gran padre de' numi,
 „ah deponi gran nume de' re.

(Licida va ad inginocchiarsi a piè dell'ara appresso al sacerdote. Il re prende la sacra scure che gli vien presentata sopra un bacile da uno de' ministri del tempio. E nel porgerla al sacerdote canta i seguenti versi, accompagnati da grave sinfonia)

CLISTENE

O degli uomini padre e degli dei³⁷
 onnipotente Giove
 „al cui cenno si muove
 „il mar, la terra, il ciel, di cui ripieno
 „è l'universo, e dalla man di cui
 „pende d'ogni cagione e d'ogni evento
 „la connessa catena,
 questa che a te si svena
 sacra vittima accogli; essa i funesti
 che ti splendono in man folgori arresti.

(Nel porgere la scure al sacerdote viene interrotto da Argene)

SCENA IX^a

ARGENE e detti

ARGENE

Fermati o re. Fermate
 sacri ministri.

CLISTENE

„ Oh insano ardir! Non sai,
 „ninfa, qual opra turbi?

ARGENE

„ Anzi più grata
 „vengo a renderla a Giove. Una io vi reco
 „vittima volontaria ed innocente
 „che ha valor, che ha desio
 „di morir per quel reo.

³⁷ Nella fonte londinese il presente brano è l'unico recitativo accompagnato, e la sua particolare struttura incoraggia la riproduzione anche della quota di testo altrimenti virgolettata (e quindi soppressa) nel libretto milanese. Sono poche note, ma indispensabili per accrescere la tensione dovuta all'imminenza del sacrificio. La stessa didascalia metastasiana, d'altro canto, suggerisce una scelta aperta anche all'orchestra, alludendovi apertamente nel citare la «grave sinfonia».

CLISTENE

„ Qual è?

ARGENE

„ Son io.

MEGACLE

„(Oh bella fede!)

LICIDA

„ (Oh mio rossor!)

CLISTENE

„ Dovresti

„saper che al debil sesso
„pel più forte morir non è permesso.

ARGENE

„Ma il morir non si vieta
„per lo sposo a una sposa. In questa guisa
„so che al tessalo Admeto
„serbò la vita Alceste e so che poi
„l'esempio suo divenne legge a noi.

CLISTENE

„Che perciò? Sei tu forse
„di Licida consorte?

ARGENE

„ Ei me ne diede
„in pegno la sua destra e la sua fede.

CLISTENE

„Licori, io che t'ascolto
„son più folle di te. D'un regio erede
„una vil pastorella
„dunque...

ARGENE

„ Né vil son io
„né son Licori. Argene ho nome; in Creta
„chiara è del sangue mio la gloria antica.
„E se giurommi fe' Licida il dica.

CLISTENE

„Licida parla.

LICIDA

„ (È l'esser menzognero
„questa volta pietà). No, non è vero.

ARGENE

„Come! E negar lo puoi? Volgiti ingrato,
„riconosci i tuoi doni,
„se me non vuoi. L'aureo monile è questo
„che nel punto funesto
„di giurarmi tua sposa„ebbi da te. Ti risovvenga almeno
„che di tua man me ne adornasti il seno.

LICIDA

„(Purtroppo è ver).

ARGENE

„ Guardalo, o re.

CLISTENE (*Alle guardie che vogliono allontanarla a forza*)

„

Dinanzi

„mi si tolga costei.

ARGENE

„ Popoli, amici,
„sacri ministri,
eterni dei, se pure
n'è alcun presente al sacrificio ingiusto,
protesto innanzi a voi, giuro ch'io sono
sposa a Licida e voglio
morir per lui; né... Principessa ah vieni,
soccorrimi; non vuole
udirmi il padre tuo.SCENA X^a

ARISTEA e detti

ARISTEA

Credimi, o padre,
è degna di pietà.

CLISTENE

Dunque volete
ch'io mi riduca a delirar con voi?
(*Ad Argene*)

Parla. Ma siano brevi i detti tuoi.

ARGENE

Parlino queste gemme,
(*Porge il monile a Clistene*)
io tacerò. Van di tai fregi adorne
in Elide le ninfe?CLISTENE (*lo guarda e si turba*)

Aimè. Che miro!.

Alcandro, riconosci
questo monil?

ALCANDRO

Se 'l riconosco? È quello
che al collo avea, quando l'esposi all'onde,
il tuo figlio bambin.

CLISTENE

Licida (oh dio
tremo da capo a piè). Licida sorgi,
guarda; è ver che costei
l'ebbe in dono da te?

LICIDA

„ Però non debbe
„morir per me. Fu la promessa occulta;
„non ebbe effetto e col solenne rito
l'imeneo non si strinse.

CLISTENE

„ Io chiedo solo
„se 'l dono è tuo.

LICIDA

Sì.

CLISTENE

Da qual man ti venne?

LICIDA

A me donollo Aminta.

CLISTENE

„ E questo Aminta
„chi è?

LICIDA

„ Quello a cui diede
„il genitor degli anni miei la cura.

CLISTENE

„Dove sta?

LICIDA

„ Meco venne,
„meco in Elide è giunto.

CLISTENE

Questo Aminta si cerchi.

ARGENE

Eccolo appunto.

SCENA XI^aAMINTA *e detti*

AMINTA

„Ah Licida...
(*Vuol abbracciarlo*)

CLISTENE

„ T'accheta.
„Rispondi e non mentir.

Questo monile

dove avesti?

AMINTA

Signor, da mano ignota
„già scorse il quinto lustro
„ch'io l'ebbi in don.

CLISTENE

Dov'eri allor?

AMINTA

Là dove

in mar presso a Corinto
sbocca il torbido Asopo.

ALCANDRO

„ Ah ch'io rinvengo
(*Guardando attentamente Aminta*)

„delle note sembianze
„qualche traccia in quel volto. Io non m'inganno.
„Certo egli è desso.

Ah d'un antico errore

(*Inginocchiandosi*)

mio re son reo. Deh mel perdona. Io tutto
fedelmente dirò...

CLISTENE

Sorgi, favella.

ALCANDRO

Al mar, come imponesti,
non esposi il bambin. Pietà mi vinse.

Costui straniero, ignoto
mi venne innanzi e gliel donai,

„ sperando

„che in remote contrade

„tratto l'avrebbe.

CLISTENE

E quel fanciullo, Aminta,
dov'è? Che ne facesti?

AMINTA

„ Io... (Quale arcano
„ho da scoprire!)

CLISTENE

„ Tu impallidisci? Parla,
„empio, di', che ne fu? Tacendo aggiungi
„all'antico delitto error novello.

AMINTA

L'hai presente, o signor, Licida è quello.

CLISTENE

Come! Non è di Creta
Licida il prence?

AMINTA

Il vero prence in fasce
finì la vita.

„ Io ritornato appunto
„con lui bambino in Creta, al re dolente
„offerirsi in dono;

ei dell'estinto invece
al trono l'educò per mio consiglio.

CLISTENE

Ah numi, ecco Filinto, ecco il mio figlio.
(*Abbracciandolo*)

ARISTEA

„Stelle!

LICIDA

„ Io tuo figlio?

CLISTENE

„ Sì. Tu mi nascesti
„gemello ad Aristeia. Delfo m'impose
„d'esporti al mar bambino, un parricida
„minacciandomi in te.

LICIDA

„ Comprendo adesso
„l'orror che mi gelò, quando la mano
„sollevai per ferirti.

CLISTENE

„ Adesso intendo
„l'eccessiva pietà che nel mirarti
„mi sentivo nel cuor.

AMINTA

Felice padre!

ALCANDRO

Oggi molti in un punto
puoi render lieti.

CLISTENE

E lo desio. D'Argene
Filinto il figlio mio,

Megacle d'Aristea vorrei consorte;
ma Filinto, il mio figlio, è reo di morte.

MEGACLE

Non è più reo quando è tuo figlio.

CLISTENE

„ È forse
„la libertà de' falli
„permessa al sangue mio? Qui viene ogni altro
„a dimostrar valor; l'unico esempio
„esser degg'io di debolezza? Ah questo
„di me non oda il mondo. Olà ministri
„risvegliate su l'ara il sacro fuoco.
„Va' figlio e mori. Anch'io morirò fra poco.

AMINTA

„Che giustizia inumana!

ALCANDRO

„Che barbara virtù!

MEGACLE

Signor t'arresta.

Tu non puoi condannarlo. In Sicione
sei re, non in Olimpia. È scorso il giorno
a cui tu presiedesti. Il reo dipende
dal pubblico giudizio.

CLISTENE

E ben s'ascolti
dunque il pubblico voto. A pro del reo
non prego, non comando e non consiglio.

CORO

Viva il figlio delinquente³⁸
perché in lui non sia punito
l'innocente genitor.

Né funesti il dì presente
né disturbi il sacro rito
un'idea di tanto orror.^{xivl}

Fine dell'ATTO TERZO

³⁸ Il coro riportato nel manoscritto milanese è fulmineo: sono solo ventisette battute, nelle quali ambedue le strofe vengono intonate di seguito.



Anton Maria Zanetti (1680-1767), Caricatura della Tesi («nell'anno 1718 in S. Angelo nel Drama intitolato Amor di figlia» [Claudio; la musica era di G. Porta]). Vittoria Tesi Tramontini (1700-1775) esordì a Parma (1717) in *Dafni* (Fileno). Partecipò alle prime rappresentazioni del *Sogno d'Olimpia* di De Majo, di *Ipermestra* e *Semiramide riconosciuta* di Gluck, di *Achille in Sciro* e *Didone abbandonata* di Jommelli (a parte il primo, tutti titoli metastasiani). Alla Tesi il poeta cesareo dedicò un componimento assai malizioso (*Scherzo estemporaneo*), che può leggersi in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, II, Milano, Mondadori, 1947, pp. 935-938.

segue nota 38

ESEMPIO 30 (coro, III, bb. 1100-1103)

La rapidità del brano (Re maggiore, c) e il passaggio al manoscritto londinese hanno suggerito l'adozione della versione qui conservata, non tanto per le sue dimensioni (sono due strofe di sedici battute ciascuna, quindi ancor più brevi o comunque sostanzialmente equivalenti, considerando ovvia la ripetizione) quanto per non staccare troppo la conclusione del recitativo dall'inizio del coro.

Varianti

Passi sostituiti o *tagliati* del primo libretto (11733)
e passi cambiati in partitura (*p*), o *non intonati*

i *p*: «*onor primiero / delle greche sembianze: unica*»

ii *p*: «*speranza*»

iii *p*: «*sarìa*»

iv 11733, I.4, taglio

CORO

O care selve, o cara
felice libertà!

ARGENE

Qui se un piacer si gode
parte non v'ha la frode;
ma lo condisce a gara
amore e fedeltà.

CORO

O care selve, o cara
felice libertà!

ARGENE

Qui poco ognun possiede
e ricco ognun si crede;
né più bramando impara
che cosa è povertà.

CORO

O care selve, o cara
felice libertà!

ARGENE

Senza custodi o mura
la pace è qui sicura,
che l'altrui voglia avara
onde allettar non ha.

CORO

O care selve, o cara
felice libertà!

ARGENE

Qui gl'innocenti amori
di ninfe...

(*S'alza da sedere*)

Ecco Aristeia.

ARISTEA

Siegui, o Licori.

v *p*: «*nell'olimpico agone*»

vi *p*: «*di proseguir*»

vii *p*: «*A te*»

viii *p*: «*Se ne sgridò sdegnosse il figlio*»

ix *p*: «*al caro bene serbo in sen di Licori*»

x *p*: «*lo*»

xi *p*: «*d'esser superba*»

xii *p*: «*infin*»

xiii *p*: «*presente*»

xiv *p*: «*più*»

xv *p*: «*qualche*»

xvi *l*1733, l.7, versi tagliati e sostituiti

Dunque Licida ingrato
 già di me si scordò! *Povera Argene*
a che mai ti serbar le stelle irate!
Imparate, imparate
inesperte donzelle. Ecco lo stile
de' lusinghieri amanti. Ognun vi chiama
suo ben, sua vita e suo tesoro; ognuno
giura che a voi pensando
vaneggia il dì, veglia le notti; han l'arte
di lagrimar, d'impallidir; talvolta
 par che su gli occhi vostri.

xvii *p*: «*avrebbe*»

xviii *p*: «*sempre*»

xix *p*: da «*Signor t'affretta*» a «*pur che torni mio*»

xx *p*: «*Io voglio che Clistene, / e che la Grecia / sappia,*»

xxi *p*: «*né*»

xxii *l*1733, ll.5, aria sostituita

Siam navi all'onde argenti
 lasciate in abbandono;
 impetuosi venti
 i nostri affetti sono;
 ogni diletto è scoglio;
 tutta la vita è mar.

Ben qual nocchiero in noi
 veglia ragion; ma poi
 pur dall'ondoso orgoglio
 si lascia trasportar.

(Parte)

xxiii *p*: «Pria d'ogni altro / di mie venture»

xxiv *p*: «posso»

xxv *p*: «amori»

xxvi *I1733*, II.12, aria sostituita

No, la speranza
 più non m'alletta.
 Voglio vendetta,
 non chiedo amor.
 Pur che non goda
 quel cor spergiuro,
 nulla mi curo
 del mio dolor.

xxvii *p*: «mentre or di te venia, odimi: in traccia»

xxviii *I1733*, II.13, versi tagliati

prono già s'abbandona. *Accorro; al petto
 fo d'una man sostegno,
 con l'altra il ferro svio. Ma quando al volto
 Megacle ravvisai,
 pensa com'ei restò, com'io restai.
 Dopo un breve stupore: «Ah qual follia
 bramar ti fa la morte?»
 io volea dirgli, ei mi prevenne. «Aminta,
 ho vissuto abbastanza»
 sospirando mi disse
 dal profondo del cor. «Senza Aristeia
 «non so viver né voglio. Ah son due lustri*

xxix *I1733*, II.15 didascalia: «*Siegue il ballo di cacciatori e cacciatrici.*».

xxx *p*: «degg'io»

xxxi *p*: «in»

xxxii *p*: «come fura»

xxxiii *I1733* manca il cambio di scena; da qui la numerazione cambia, scendendo di un'unità (III^a, ecc.)

xxxiv *I1733*, III.4, aria sostituita

Lo seguitai felice
 quand'era il ciel sereno;
 alle tempeste in seno

voglio seguirlo ancor.
 Come dell'oro il fuoco
 scuopre le masse impure,
 scuoprono le sventure
 de' falsi amici il cuor.

xxxv *p*: «*Ah no. Spergiuro! Ingrato! / Non sarà ver*»

xxxvi *p*: «tosto» e non «egli»; tale sostituzione è qui giustificata dal desiderio di sottolineare l'urgenza dell'azione, che del resto non può in alcun modo confondere lo spettatore.

xxxvii *p*: «*l'offeso*»

xxxviii *p*: «*Ma un reo per l' altro / morir non può*».

xxxix «*Licida involto me ne favelli*».

xl *l*1733, III.6, aria sostituita

Son qual per mare ignoto
 naufrago passeggero,
 già con la morte a nuoto
 ridotto a contrastar.

Ora un sostegno ed ora
 perde una stella; alfine
 perde la speme ancora
 e s'abbandona al mar.

(*Parte*)

xil *p*: «*tiranna*»

xiii *p*: «*tuo*»

xiii *l*1733, III.7, aria sostituita

Non so donde viene
 quel tenero affetto,
 quel moto che ignoto
 mi nasce nel petto,
 quel giel che le vene
 scorrendo mi va.

Nel seno a destarmi
 sì fieri contrasti
 non parmi che basti
 la sola pietà.

xiv *l* LICENZA

*Ah no; l'augusto sguardo
 non rivolgere altrove, eccelsa Elisa.
 Ubbidirò. Tu ascolterai, se m'odi,
 (dura legge a compir!) voti e non lodi.
 Veggano ancor ben cento volte e cento
 i numerosi tuoi sudditi regni
 tornar sempre più chiaro*

*questo giorno per te. Per te che sei
la lor felicità, che nel tuo seno
le più belle virtù, come in lor trono
l'una all'altra congiunte... Aimè! Perdono.
Voti in mente io formai; ma dal mio labbro
escon, per qual magia dir non saprei,
trasformati in tua lode i voti miei.
Errai; ma il mondo intero
ho complice nel fallo; e, non sdegnarti,
mi par bello l'error. L'anime grandi
a vantaggio di tutti il ciel produce.
Nasconderne la luce
perché? se agli altri il buon cammino insegna.
Le lodi di chi regna
sono scuola a chi serve. Il grande esempio
innamora, corregge,
persuade, ammaestra. Appresso al fonte
tutti non sono. È ben ragion che alcuno
disseti anche i lontani. Ah non è reo
chi celebrando i pregi
dell'anime reali
ubbidisce agli dei, giova a' mortali.*

*Nube così profonda
non può formarsi mai
che le tue glorie asconda,
che ne trattenga il vol.*

*Saria difficil meno
torre alle stelle i rai,
a' fulmini il baleno,
la chiara luce al sol.*

IL FINE

L'orchestra

2 Oboi	2 Corni
2 Fagotti	2 Trombe

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

Basso continuo nei recitativi (Cembalo, Violoncello, Contrabbasso)

Negli anni a cavallo della metà del Settecento la 'piazza' di Milano metteva a disposizione del compositore un insieme di buon livello, anche grazie al lavoro costante di Giovanni Battista Sammartini, attento conoscitore di ogni peculiarità dei singoli strumenti e delle tecniche d'orchestrazione. La varietà di 'specializzazione' di ciascun teatro (e della sua città) esercitava un certo peso sulle scelte del compositore e influiva sull'uso di ciascuno strumento, principalmente dei fiati. Le testimonianze esplicite sulle scelte strumentali di Galuppi e i motivi che le causavano sono scarse, ma le più famose sono, ancora una volta, quelle di Francesco Caffi:

L'orchestra, era prima di Galuppi, un tesoro poco conosciuto e meno curato, ma ch'egli ben conoscendo e curando, si accinse a sviscerare. [...] E veramente, non persuaso Galuppi di ciò che gli antecessori suoi avevan tenuto, che la voce umana esser dovesse unica molla del piacere in teatro, cominciò a mettere il suono in pieno concerto col canto e ad impastarlo con questo sicché fosse il compagno, anziché il servo, e l'orchestra piuttosto che parte accessoria, fosse anch'essa nel dramma parte necessaria ed essenziale. Brillanti accompagnamenti assegnò alla doppia fila de' violini: più maschio e spiritoso rese il lavoro degli stromenti a fiato, adoperandone spesso le note acute invece delle medie: secondo le proprietà loro e le occasioni, se ne servì e in sortita e in obbligazione. Aumentò in numero i contrabbassi che le colonne dell'orchestra intitolava [...]. La musica egli diceva doversi in teatro come la pittura trattare, in cui l'ampiezza e le distanze esigono esagerazioni di forze, ardire di lumi, varietà e miscuglio di tinte. Tanto anzi dell'effetto della scena era egli sollecito indagatore, che, abbreviate le piccole prove di camera, affrettava e moltiplicava le grandi sul palco, e dicea: «Voglio sentire l'orchestra, che del cembalo è poco a fidarsi»; e quasi sempre dopo o in corso di queste prove mutava, aggiungeva, cancellava sulla sua partitura a norma dell'effetto che avea

sentito. Così facendo egli acquistò anche un altro merito importante: vo' dir quello d'aver migliorata e perfezionata l'orchestra. Poco o quasi nulla adoperati dapprima, eran accidiosi e freddi i sonatori quanto la piccola musica che segnar si usava per essi: ma ben Galuppi li scosse dal loro letargo, li rese attivi, importanti, interessati nel buon riuscimento dell'opera. Era egli considerato appunto nelle prove difficile e molesto, perché, montato appena sul palco, trovava tosto di che ridire su tutto: e sul levar de' tempi e sull'union dell'arcata, e sulla precision de' tocchi, e sulle gradazioni di voce, e sul dar grazia e colore a' passi; infine, dall'accordatura incominciando e proseguendo fino alla coda dell'ultimo pezzo, di continuo li martellava: e non è a dirsi quanto ne indispettisser costoro. Ad un capo d'orchestra che sgarbatamente gli protestava una volta non potere i violini sostenere un tempo così stretto com'egli volea, bruscamente rispose: «Proveremo venti volte il pezzo, e se all'ultima non verrà bene, straccerò le carte, ma non rallenterò». Alla terza volta l'orchestra andò fulminante. Egli ordinò allora da capo incalzando ancor più; e l'orchestra lo seguì, e nessun si ruppe le braccia; ond'egli poi esclamò con quella sua naturale schiettezza: «Bravi! siete di quelle bestie che non conoscono la loro forza».¹

Al di là delle evidenti esagerazioni che intridono d'agiografia questa narrazione, alcuni elementi devono essere presi in considerazione: in primo luogo è del tutto vero che sarà proprio nel corso della sua direzione della Cappella Ducale di San Marco che si giungerà a una revisione dei ruoli dell'orchestra; in secondo luogo tutta la narrazione di Caffi insiste sempre e ripetutamente anche sulla precisione dell'esecuzione, e Caffi doveva sicuramente aver avuto notizie certe dal suo maestro, a sua volta allievo diretto di Galuppi.

Ancor più gioca però un ruolo determinante l'analisi dei manoscritti del Buranello, sia in copia, sia autografi. La cura minuziosa del particolare balza evidente a chiunque abbia potuto consultare una di queste fonti: non solo la ricchezza delle indicazioni dinamiche, enormemente più sfumate rispetto a una visione stereotipa a terrazze, ma anche una presenza ossessiva – e qui sono fondamentali gli autografi conservati ad esempio nei principali fondi sacri, a Venezia e a Genova – di legature, staccati, picchettati, abbellimenti di ogni genere, oltre naturalmente alle implicite indicazioni di fraseggio date dalle varie formulazioni dei gruppi di note di valore breve.

Nonostante questa consapevolezza e le continue esperienze anche all'estero Galuppi àncora completamente le proprie corde espressive agli archi. Questa disposizione, certamente di tradizione italiana, tende per di più a collocare la parte delle viole in una posizione inferiore rispetto a quella occupata dagli altri strumenti: ai violini (che tutto sommato in maniera abbastanza episodica sono uniti tra primi e secondi) affida una tessitura spesso assai acuta, costringendo a passi solo apparentemente facili. Ai bassi, dove raramente il compositore distingue tra violoncelli e violoni, è delegata la parte dell'armonia, contestualmente sfruttando anche le doti ritmiche esposte da disegni spesso elementari finalizzati anche alla necessità di contribuire a una buona tenuta di orche-

¹ FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797* [Venezia, 1854-1855], Firenze, Olschki, 1987, pp. 305-306.

stre che spesso – non va dimenticato – erano di modesta qualità e appannaggio di pochi veri professionisti e di numerosi avventizi.

La presenza dei fiati è ovviamente commisurata all'occasione che si vuol celebrare e alla necessità: le coppie, una di oboe e una di corni, costituiscono una sorta di assetto minimo nel quale intervenire, giocando poi con possibili varianti. È nota la relativa intercambiabilità tra i fiati² che permetteva di passare dai due oboe ai due flauti ai due fagotti, o ancora dai due corni alle due trombe, permettendo un gioco di colori che altrimenti avrebbe pesato negativamente sul bilancio teatrale. Altrove sono previste anche coppie di fagotti, ma poter disporre di questi fiati tutti più o meno assieme è caso raro: l'*Ifigenia in Tauride*, rappresentata a Pietroburgo nel 1768 con un'orchestra di corte, può permettersi non a caso di ricorrere a tutti gli strumenti citati e, in sovrappiù, anche ai timpani, espressamente segnati nella partitura. A corni e trombe è affidato prevalentemente un ruolo di tipo armonico, a flauti e oboe invece il rafforzare e qualche volta il sostituire un disegno melodico, anche se gli ultimi in più occasioni possono invece unirsi ai corni per creare l'impasto sonoro tanto ben descritto da Caffi.

Il caso del manoscritto milanese è in parte riconducibile a questa situazione, anche se merita una ulteriore osservazione. La data di realizzazione è ancora sia pur di poco precedente gli anni nei quali Galuppi inizierà a 'giocare' in maniera più pesante con l'orchestra: in questo saranno fondamentali le esperienze con gli ottimi insiemi di San Marco e soprattutto degli Incurabili. Inoltre il manoscritto pare essere abbastanza trasandato (forse anche per il modo nel quale si giunse alla sua realizzazione) e quindi in numerosi passi la scrittura è parzialmente incompleta: una valutazione di gran lunga migliore e più convincente del significato e delle possibilità dell'orchestra galuppiana emerge da alcune belle copie, come ad esempio le tre partiture conservate nella biblioteca del Conservatorio di Venezia.

² Il Liceo Musicale di Venezia ancora alla fine dell'Ottocento risparmia sul numero di insegnanti, affidando a ciascuno di loro l'incarico di impartire lezioni per strumenti considerati simili: non solo tromba e trombone, ma talvolta anche corno; violino e viola, violoncello e contrabbasso, flauto e oboe e altri accorpamenti ancora.

Le voci

Clistene

Aristeia

Argene

Megacle

Licida

Alcandro

Aminta

L'Olimpiade richiede la presenza dei sette tradizionali personaggi metastasiani. Due sono le coppie di innamorati, che peraltro interagiscono di volta in volta costruendo e distruggendo l'armonia che regna tra loro fino al finale, e con assi preferenziali non necessariamente limpidamente tratteggiati (la fratellanza tra Megacle e Licida, e l'abnegazione reciproca, non dista molto dall'amor virile, ad esempio). Alle vicissitudini di queste due coppie fa corona la presenza degli altri tre personaggi, tra cui il più significativo è Clistene: re e padre, nel finale si trova di fronte a una scelta drammatica, specie dopo aver riconosciuto la vera identità di Licida. Di rango minore sono Aminta e Alcandro, ambedue famigli di qualche personalità, con una leggera prevalenza del primo sul secondo. Il modo nel quale però sono trattati a livello musicale rivela numerose differenze: se ad Aminta vengono riservate arie di notevole impegno, Alcandro ricopre un ruolo inferiore, finendo ultimo se non nell'elenco dei personaggi almeno in quello delle effettive responsabilità.

Uno sguardo agli interpreti lascia pochi dubbi sui loro registri effettivi: se le fanciulle Aristeia e Argene furono ovviamente interpretate da donne, il discorso si complica per i personaggi maschili (tutti gli altri), visto che Megacle fu interpretato da Angelo Maria Monticelli, «all'attuale servizio dell'Augustissima nostra Sovrana», dunque evirato cantore, e qui primo uomo; Licida, invece, fu Giovanna Cesati, ruolo *en travesti* di Musico. La doppia coppia degli amanti fu trasformata in un pericoloso *poker*: Argene ama Licida che ama Aristeia che ama Megacle, ma la catena potrebbe continuare, unendo l'ultimo e il secondo anello... Clistene è un tenore (ma nel manoscritto la prima aria è inequivocabilmente scritta in chiave di soprano...); Alcandro, anch'egli personaggio maschile, è invece un contralto. Vien da credere che l'unico nel *cast* privo di ambiguità sia proprio Aminta, che non a caso esplose in continue affermazioni del proprio maschilismo: una vera 'tigre' sdegnata, come canta nella sua aria più celebre.

Uno sguardo sui primi interpreti: Angelo Maria Monticelli (Megacle) aprì la propria carriera nel 1728 a Venezia nel ruolo di Paride nell'opera *Le due rivali in amore* di Tomaso Albinoni, per concluderla nel 1756 a Genova, quale Scitalce nella *Semiramide riconosciuta* di Giuseppe Maria Buini. Il suo nome compare in 75 libretti (come ha accertato Sartori), per piazze molto importanti sia italiane, come Venezia, Milano, Napoli, Torino e Genova, sia straniere come Londra, Vienna e Dresda. Nella capitale inglese egli si esibì tra il 1741 e il 1744, proprio quando Galuppi lavorava al Teatro Haymarket, dove quindi potrebbe averlo conosciuto.

Aristea fu interpretata da Barbara Stabili Scarlatti, che a sua volta aveva iniziato la propria carriera a Genova nel 1726 con i ruoli di di Clodomiro in una anonima *Ade-laide* (dove peraltro ottiene di cantare – lei, esordiente – una sua aria di baule) e di Armindo in *Partenope* di Pietro Vincenzo Ciocchetti; anche la Stabili non ebbe una carriera lunghissima, chiusa nel 1753 a Reggio Emilia, dopo aver toccato piazze quasi tutte molto importanti ma tutte italiane. Ospite fissa dei teatri veneziani, si esibì spesso a Firenze e a Napoli, due tra le città più importanti del mondo operistico. Argene fu Angiola Caterina Riboldi, la più giovane del gruppo, visto il suo esordio del 1742 proprio a Milano; un manciata di anni di pausa e la sua ricomparsa sulle scene avviene ancora una volta a Milano, con *L'Olimpiade*, a iniziare questa volta una *tranche* più breve di carriera che si chiuse nel 1764 a Napoli dopo una trentina di apparizioni in teatri per la verità meno accreditati di quelli degli interpreti precedenti.

Anche di Giovanna Cesati, interprete di Licida, è nota la presenza in una trentina di allestimenti: dopo l'esordio nel 1742 a Verona, passò poi ad Alessandria, Brescia e Pavia per giungere a Milano, che rappresenta la sua grande occasione e dove rimase per un paio di anni, passando poi a Venezia per circa un lustro in una carriera che si concluderà proprio nella città lagunare nel 1761 con *L'amore artigiano* di Gaetano Latilla e *L'amore in caricatura* di Vincenzo Ciampi. Il personaggio di Clistene viene interpretato al meglio da Ottavio Albuzio (Albuzzi, Albrizzi): l'esordio avvenne a Venezia nel 1737 (Massimo in *Ezio*) dove chiuse anche la propria attività nel 1766 (Temistocle nell'opera omonima). Eccelleva nella coloratura di forza, giovandosi di un registro particolarmente esteso (due ottave piene).

Prezioso fu il cameo di Anna Galeotti, Alcandro; la cantante, sorella della dedicataria di uno dei più bei libri di cantate conservatisi (oggi nella biblioteca della Fondazione Levi di Venezia), prediletta da Gasparini e dal vecchio Albinoni, aveva iniziato la propria carriera un anno prima dell'*Olimpiade* milanese, ma già veniva citata in una dozzina di libretti. Dopo aver interrotto l'attività tra il 1757 e il 1764, la riprese per poche stagioni, anche se in città importanti come Firenze, Venezia e Milano. Brevissima fu la carriera di Francesco Triulzio (Trivulzio), che copre gli anni compresi tra il 1742 (esordio milanese nel ruolo di Matusio del *Demofonte* accreditato a Gluck dal Sartori) e il 1755 a Verona, dove fu Iarba in una delle tante *Didone abbandonata* rimaste anonime. Anche la parte sostenuta nell'*Olimpiade* attesta una voce importante ed estesa, che Galuppi scelse di valorizzare spingendola fino al Do₄.

L'Olimpiade, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Insieme ad altri titoli 'classici' di Pietro Metastasio degli anni Venti e Trenta del Settecento, il libretto dell'*Olimpiade* – steso nel 1733, a Vienna – rappresenta l'esempio paradigmatico d'una tipologia operistica del tutto diversa da quella alla quale, dal tardo Settecento ad oggi, il pubblico dell'opera è andato avvezzandosi. Per poterne comprendere gli aspetti è necessario aver chiara una premessa: dalla capitale asburgica Metastasio esercitò una sorta di dittatura letteraria sull'intero mondo operistico europeo, conservando il titolo di «poeta cesareo» per più di cinquant'anni (dal 1729 fino alla morte, sopraggiunta nel 1782) e rappresentando un imprescindibile punto di riferimento per chiunque – artefice, professionista, dilettante, semplice spettatore – si avvicinasse al mondo del dramma per musica.

Per l'indiscusso prestigio del suo autore e per l'intrinseca qualità letteraria, il libretto dell'*Olimpiade* rappresentò un modello fra i più ammirati (forse anzi, fra tutti, il più ammirato) del cosiddetto dramma d'intrigo, vale a dire d'una tipologia d'intreccio estremamente complessa, in cui la trama si snoda intorno ad una situazione conflittuale delineata nell'atto primo, della quale, senza che vi sia un vero sviluppo (ossia un mutamento), si presentano le ripercussioni sui personaggi in diverse circostanze, ciascuna delle quali offre un'occasione lirico-affettiva o sentenzioso-moraleggiante: le arie.

La peculiarità di simile complessa strutturazione delle trame ben corrispondeva ad una pratica frequentazione dei teatri, ben diversa da quella odierna, che comportava la presenza, per gran parte delle repliche o per tutte, quasi dello stesso pubblico che aveva assistito alla prima: pubblico cui i divi in palcoscenico dimostravano, di recita in recita, la capacità di variare in maniera sempre rinnovata i *da capo* delle arie. L'idea della variazione su un materiale 'dato' informava altresì lo stesso rapporto fra testo ed invenzione musicale sul piano della composizione: per questo il Settecento, soprattutto ma non esclusivamente nel versante dell'opera seria, consentiva come pacifica e concreta possibilità che non solo il medesimo soggetto ma addirittura lo stesso libretto potesse essere rivestito più e più volte di musiche diverse.

La fortuna settecentesca dell'*Olimpiade* ne offre una testimonianza affatto significativa: fino ai primi decenni dell'Ottocento se ne registrano (caso, beninteso, tutt'altro che unico per i testi di Metastasio) più di cinquanta intonazioni, ad opera di quasi tutti i più noti compositori. Dopo Caldara (autore delle musiche per la 'prima' viennese), e oltre a Galuppi, vi si cimentarono nomi come Vivaldi, Pergolesi, Leo, Wagenseil, Latilla, Hasse, Traetta, Jommelli, Piccinni, Sacchini, Gassmann, Bertoni, Anfossi, Sarti, Mysliveček, Cherubini, Paisiello, Cimarosa... Non si contano, inoltre, le arie musicate isolatamente: *L'Olimpiade* e gli altri libretti di Metastasio, per la loro raffinatezza e per l'intima musicalità del verso, rappresentarono per gli operisti del Settecento una sorta di banco di prova sul quale mettere a cimento le proprie capacità creative e imparare a ben scrivere in quello speciale settore della composizione che fu l'opera lirica.

Non diversamente da tutti i compositori cimentatisi con l'opera seria italiana durante il secolo, anche il «Buranello» Galuppi fu debitore nei confronti del modello drammaturgico metastasiano, che ne accompagnò l'intera parabola creativa: per rendersi conto di quanto Metastasio fosse presente nel catalogo di un compositore settecentesco, il caso di Galuppi è davvero emblematico; vale perciò la pena di scorrerne l'elenco completo (escludendo i rifacimenti di opere altrui, che ne comporterebbero un'ulteriore considerevole estensione): del poeta cesareo – oltre all'*Olimpiade*, presentata al Teatro Regio Ducale di Milano il 26 dicembre 1747 – Galuppi musicò l'*Issipile* (Torino, 1738), l'*Alessandro nell'Indie* (Mantova, 1738), l'*Adriano in Siria* (Torino, 1740), il *Ciro riconosciuto* (Milano, 1746), l'*Antigono* (Londra, 1746), il *Demetrio* (Vienna, 1748), l'*Artaserse* (Vienna, 1749), la *Semiramide riconosciuta* (Milano, 1749), il *Demofonte* (Madrid, 1750), la *Didone abbandonata* (Madrid, 1752), l'*Eroe cinese* (Napoli, 1753), il *Siroe* (Roma, 1754), l'*Ezio* (Milano, 1757), l'*Ipermestra* (Milano, 1758), la *Clemenza di Tito* (Torino, 1760), il *Siface* (rielaborato col titolo di *Viriate*, Venezia, 1762) la *Pace fra la Virtù e la Bellezza* (Pietroburgo, 1766).

A tanta quantità, che documenta fra l'altro il carattere internazionale dell'opera italiana e la fama europea dello stesso Galuppi, è da aggiungere che, non diversamente da qualsiasi altro compositore d'opera nel Settecento, l'influsso della concezione drammaturgica metastasiana riguarda pressoché ogni pagina lirica di Galuppi: soprassedere su questo aspetto – come si tende a fare oggi, quando perlopiù del Buranello ci si limita a prendere in considerazione la pur notevolissima produzione comica (gratificata dalla collaborazione con un altro grandissimo della letteratura settecentesca quale Carlo Goldoni) – è parziale e finisce per falsare la moderna prospettiva storica sul nostro autore.

Le 'variazioni' realizzate da Galuppi sul testo del Metastasio consistettero innanzitutto nella prassi tipicamente settecentesca della sostituzione di alcuni pezzi: cinque furono le arie trapiantate da opere preesistenti; fra queste emergono i brani pirotecnici tratti dall'*Arminio* dello stesso Galuppi (dato a Venezia qualche settimana prima dell'*Olimpiade* milanese); significativa fu anche l'estensione della parte di Alcandro, cui vennero assegnati due brani in più rispetto all'unico affidatogli dal Metastasio. Ulteriore richiamo ad una comune prassi dei tempi fu l'affidamento della stesura della sinfonia ad un altro compositore: segnatamente (e non a caso, data la piazza d'esordio) si trattò del milanese Giovambattista Sammartini.

Con le sue peculiari caratteristiche, l'*Olimpiade* di Galuppi seppe ottenere un successo che trascese la circostanza, assicurandosi fino agli anni Sessanta del secolo quella non comune notorietà che le valse l'ingresso nel ridottissimo novero delle opere di repertorio, riuscendo a guadagnarsi l'onore dell'allestimento in piazze di primaria importanza fra le quali Napoli e Praga.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Non distante dalla città di Olimpia, Licida, creduto figlio del re di Creta, attende con impazienza l'arrivo dell'amico Megacle. Poiché il vincitore delle imminenti Olimpiadi avrà in premio la mano della principessa Aristeia, Licida intende far gareggiare Megacle, che gli deve la vita ed è ben più addestrato, al posto suo e sotto falso nome, in modo da ottenere il premio tanto ambito. Egli non sa che Megacle è innamorato della stessa donna. Frattanto sopraggiunto, Megacle parte per la sua missione, mentre Licida stenta a frenare la sua impazienza.

In un luogo di campagna, sempre nei pressi di Olimpia, appare in incognito, tra pastori e ninfe, Argene, una dama cretese cui, tempo prima, Licida aveva promesso il proprio amore. Argene incontra proprio Aristeia e le narra la sua lacrimevole storia. Dopo l'abbandono dell'amante, è stata spinta dal re a sposare Megacle; per sfuggire a questa sorte ha lasciato Creta, determinata a ritrovare Licida. Aristeia le confessa di amare Megacle. Giunge intanto il re Clistene, padre di Aristeia, per annunciare l'inizio delle gare: sconsigliata per il destino che l'attende, Aristeia prega Argene di recarle qualche notizia di Megacle. In un secondo incontro con Licida, Megacle apprende con angoscia lo scopo del piano dell'amico: dapprima chiede a Licida di lasciarlo riposare, quindi, rimasto solo, si strugge nel dubbio, ma risolve di onorare l'amicizia per Licida e non l'amore verso Aristeia, che incontra casualmente. Megacle, tuttavia, non può rivelare alla donna il motivo del suo turbamento: la gara incombe.

ATTO SECONDO

Alcandro, confidente di Clistene, informa Aristeia e Argene dell'esito della gara. La vittoria è toccata a Licida (Megacle, in verità); ad Aristeia resta lo sconforto più amaro. Aminta, che incontra Argene, riflette sull'insensatezza dell'amore giovanile e sulle follie di ogni età. Il re Clistene proclama Megacle vincitore dei giochi. Questi inizia a mettere in opera il piano per la sostituzione con Licida: chiede di sposare Aristeia solo una volta giunto a Creta e l'affida nel frattempo a Licida, presentato come suo servo. L'arrivo di Aristeia, che scopre con gioia essere Megacle il vincitore, rischia di mandare all'aria l'intero piano cosicché, quando i due amanti restano soli, Megacle chiarisce definitivamente la situazione. Oppressa dal dolore, Aristeia sviene. Per non esasperare la propria e altrui disperazione, Megacle decide di partire prima che Aristeia riprenda i sensi e affida a Licida un enigmatico addio per l'amata. Una volta rinvenuta, Aristeia, trovando Licida di fronte a sé, reagisce con sdegno. Dopo che il principe ha subito anche la furia della respinta e ritrovata Argene, Aminta reca la tragica notizia dell'annegamento dell'infelice Megacle. In sovrappiù giunge la notizia che, per la disonestà nella gara, il re ha condannato Licida all'esilio. Affranto per la criticissima situazione prodotta, questi non trova neppure il coraggio di togliersi la vita.

ATTO TERZO

Un pescatore ha salvato Megacle. Ancora deciso a morire, il giovane incontra prima Aristeia, quindi Alcandro che gli narra dell'attentato contro il re: Licida si è avventato con la spada sguainata contro il sovrano, ma, preso dal rimorso, si è fermato prima di colpirlo ed è stato imprigionato. Condannato a morte, dal carcere invoca continuamente Megacle. Inutilmente Aristeia offre di intercedere per lui presso il padre.

È imminente il sacrificio del colpevole. Di fronte al tempio di Giove olimpico si appresta il sacrificio: Licida chiede di rivedere Megacle prima di morire, mentre il re si sente stranamente turbato. Commosi, i due amici s'incontrano brevemente. Il sacrificio viene interrotto dall'irruzione di Argene, che si offre come vittima in sostituzione di Licida. Mostra allora un monile che questi le ha donato: esterrefatto, Clistene lo riconosce come appartenente a suo figlio Filinto, abbandonato da bambino. Alcandro confessa allora di non aver annegato il bimbo che gli era stato affidato, ma di averlo consegnato ad Aminta. Clistene ha dunque ritrovato in Licida il fratello di Aristeia... ciononostante egli deve eseguire la condanna. Giunge però la notizia che la giornata in cui Clistene governava a Olimpia è ormai trascorsa: il re non è più dunque competente sul reo. Il popolo decide l'assoluzione del colpevole.

Argument

PREMIER ACTE

Non loin de la ville d'Olympia, Licida, fils supposé du roi de Crète, attend avec impatience l'arrivée de son ami Megacle. Comme le vainqueur des jeux olympiques qui approchent obtiendra la main de la princesse Aristeia, Licida veut demander à Megacle, qui lui doit sa vie et est bien plus entraîné que lui, d'y participer à sa place et sous son nom, afin de remporter pour lui ce prix si convoité. Il ne sait pas que Megacle est amoureux lui aussi de la princesse. Celui-ci survient, accepte et part accomplir sa mission, tandis que Licida a du mal à retenir son impatience.

Dans la campagne aux environs d'Olympia, parmi les bergers et les nymphes, vit incognito Argene, une princesse de Crète qui était autrefois la fiancée de Licida. Argene rencontre la même Aristeia et lui raconte sa pitoyable histoire: après avoir été abandonnée par son amant, elle avait été poussée par le roi à épouser Megacle. C'est pour échapper à ce sort qu'elle s'est enfuie de Crète, bien décidée à retrouver Licida. Aristeia, à son tour, lui avoue qu'elle aime Megacle. Survient entre-temps le roi Clistene, père d'Aristeia, pour annoncer le début des épreuves. Aristeia, découragée par le sort qui l'attend, prie Argene de lui rapporter quelques nouvelles de Megacle. Dans une deuxième rencontre avec Licida, Megacle apprend avec angoisse le vrai but du plan de son ami et lui demande de le laisser seul, sous le prétexte qu'il doit se reposer avant de s'engager dans les épreuves. Ensuite, bien que déchiré entre ses sentiments, il résout de sacrifier son amour pour Aristeia à son amitié pour Licida. La princesse arrive; Megacle lui confirme qu'il l'aime, mais ne peut pas lui révéler la raison de son trouble: les jeux sont sur le point de commencer.

DEUXIÈME ACTE

Alcandro, confident de Clistene, communique à Aristeia et Argene le résultat des jeux: le vainqueur est Licida (Megacle, en vérité). Aristeia en a le cœur brisé. Aminta, précepteur de Lisida, après avoir rencontré Argene, fait des réflexions amères sur la folie des amours de jeunesse et sur les folies de tout âge. Le roi Clistene proclame Megacle vainqueur de jeux. Celui-ci, suivant le plan établi avec Licida, demande d'épouser Aristeia une fois rentré à Crète et pendant ce temps la confie

à Licida, qu'il présente comme son serviteur. L'arrivée d'Aristea, qui découvre à sa grande joie que le vainqueur n'est autre que Megacle, risque d'envoyer tout en l'air; ainsi, lorsque les deux amoureux restent seuls, Megacle doit expliquer la situation à sa bien-aimée, qui s'évanouit de douleur. Afin de ne pas exacerber son propre désespoir et le sien, Megacle décide de partir avant qu'elle ne retrouve ses esprits et charge Licida de lui transmettre son dernier adieu. Dès qu'Aristea revient à soi, elle repousse Licida avec rage et mépris; ensuite, le prince doit subir aussi la colère d'Argene, qui lui reproche sa trahison. Aminta apporte alors une nouvelle tragique: le malheureux Megacle s'est noyé. De surcroît, à cause de son imposture, le roi a condamné Licida à l'exil. Celui-ci, accablé de honte et de douleur, ne trouve même pas le courage de se donner la mort.

TROISIÈME ACTE

Megacle a été sauvé par un pêcheur. Il est encore résolu à mourir, mais la rencontre avec Aristeia l'en dissuade. Alcandro arrive, en apportant une terrible nouvelle: Licida a tiré son épée et s'est jeté sur le roi, mais s'est arrêté au dernier moment, saisi par les remords, et a été emprisonné. Il a donc été condamné à mort; dans sa prison, il ne cesse d'invoquer Megacle. Aristeia tente d'intercéder pour lui auprès de son père, mais sans résultat.

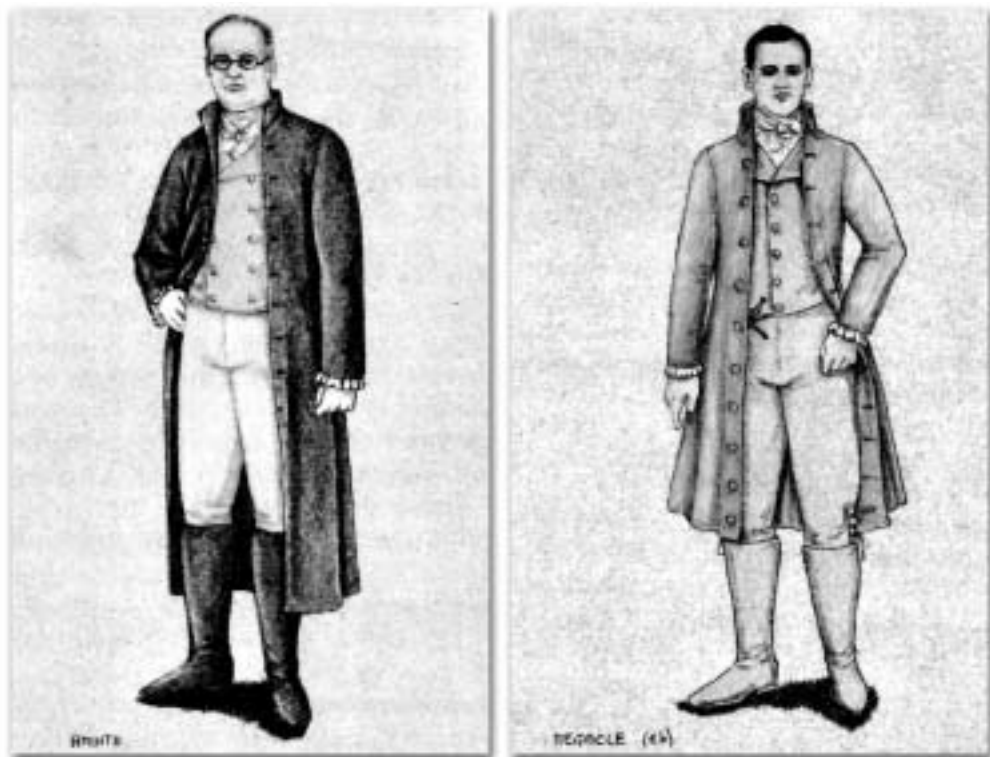
L'exécution du coupable approche. Devant le temple de Jupiter, tout est prêt pour le sacrifice; Licida demande de revoir Megacle avant de mourir, pendant que le roi confie à Alcandro qu'il se sent étrangement troublé. Après les adieux des deux amis, profondément émus, le sacrifice commence, mais il est brusquement interrompu par l'irruption d'Argene, qui offre sa vie en échange de celle de Licida et montre un collier qu'il lui avait donné autrefois. Clistene, abasourdi, le reconnaît: il appartenait à son fils Filinto, qui avait été exposé dans les langes, sur ses ordres, après une prédiction de l'oracle. Alcandro avoue alors que par pitié il n'avait pas abandonné l'enfant, mais l'avait confié au roi de Crète qui l'a ensuite élevé comme son propre fils. Licida est donc le frère d'Aristea... toutefois Clistene, son père, ne peut pas annuler sa condamnation. Mais Megacle lui rappelle qu'il n'est plus roi à Olympie, la journée des jeux s'étant écoulée: c'est donc le peuple qui a le pouvoir de décider du sort de Licida – et le peuple gracie le condamné.

Synopsis

ACT ONE

Not far from the city of Olympus, Licida who is believed to be the son of the King of Crete, is impatiently awaiting the arrival of his friend, Megacle. Since the winner of the imminent Olympics is to be given the hand in marriage of Princess Aristeia, Licida wants Megacle to take part, because he owes him his life and is much better trained than he is. He is to pretend to be Licida and thus win the much coveted prize. He does not know that Megacle is in love with the same woman. Once they have met, Megacle leaves on his mission while Licida is left to wait with great impatience.

In the countryside around Olympus Argene appears in disguise amidst shepherds and nymphs; she is from Crete and once upon a time, Licida promised her his love. Argene meets Aristeia and tells her her sorrowful story. After being abandoned by her lover, the King forced her to marry Megacle; to escape this terrible fate she left Crete, determined to find Licida. Aristeia confesses her love for Megacle. In the meanwhile Aristeia's father, King Clistene arrives, to announce the start of the competitions – distressed by the fate that awaits her, Aristeia begs Argene to bring her news of Megacle. When he meets Licida for the second time, Megacle is anguished to learn of the ob-



Francesco Zito, figurini (Aminta e Megacle) per *L'Olimpiade* di Cimarosa, Venezia, La Fenice al Malibran, 2001; regia di Dominique Poulange (l'allestimento è ora ripreso, sempre al Malibran, per *L'Olimpiade* di Galuppi).

jective of his friend's plan. First he asks Licida to let him go and rest and then when he is alone, he is overcome with doubt. However, he decides to honour his friendship with Licida and not his love for Aristeia, whom he meets by chance. Nevertheless, Megacle cannot tell the woman why he is upset because the competition has started.

ACT TWO

Alcandro, Clistene's friend, tells Aristeia and Argene the outcome of the competition. The winner was Licida (i.e. Megacle); Aristeia is overcome with despair. Aminta meets Argene and together they discuss the insanity of juvenile love and the madness of each age. King Clistene proclaims Megacle winner of the games. He then starts his plan to have Licida take his place. He asks to marry Aristeia once he has reached Crete and in the meanwhile entrusts her to Licida, whom he has introduced as his servant. When Aristeia arrives and is overjoyed to discover Megacle the winner, she almost ruins the whole plan so that when the two lovers are left alone, Megacle finally explains the situation. Overcome with sorrow, Aristeia faints. Hoping not to make their suffering worse, Megacle decides to leave before Aristeia regains consciousness and leaves an enigmatic farewell for his beloved with Licida. Once she has come to her senses and finds Licida before her, Aristeia reacts with outrage. Once the Prince has had to endure Argene's anger and refusal, Amin-

ta arrives with the tragic news that the unfortunate Megacle has drowned. This is followed by the news that due to dishonesty in the competition, the King has sentenced Licida to exile. He is so distraught by the outcome of the situation that he does not even have the courage to take his own life.

ACT THREE

Megacle was saved by a fisherman. Still convinced he wants to die, the young man first meets with Aristeia and then with Alcandro, who tells him about the attempt on the King's life - Licida recklessly threw himself at the King with his unsheathed sword but was overcome with remorse at the last minute and stopped before striking him. He was immediately imprisoned. Sentenced to death, he is now constantly crying out for Megacle. Aristeia offers to intercede on his behalf with her father but in vain.

It is almost time for the execution. Preparations are being made for the sacrifice in front of the Olympic Temple of Jupiter - Licida asks to be allowed to see Megacle before he dies, while the King feels a strange sense of disquiet. Greatly moved, the two friends meet briefly. The sacrifice is interrupted when Argene bursts in, offering herself as victim in Licida's place. She then shows a coin he gave her - horrified, Clistene recognizes it as one that belonged to his son Filinto, who was abandoned as a child. Alcandro then confesses he did not drown the child he had been entrusted with but had given it to Aminta. Clistene has therefore found Aristeia's brother in Licida - but the sentence must still be carried out. However, the news arrives that the day in which Clistene ruled Olympus has now passed - the king can therefore no longer rule the kingdom. The people decide to absolve the culprit.

Handlung

ERSTER AKT

Unweit der Stadt Olympia erwartet Licida, der vermeintliche Sohn des Königs von Kreta, ungeduldig die Ankunft seines Freundes Megacle. Da dem Sieger der bevorstehenden Olympiade die Hand der Prinzessin Aristeia als Prämie Winnt, plant Licida, den weit besser trainierten Megacle, dem er einst das Leben rettete, unter seinem Namen antreten zu lassen, um sich so den begehrten Preis zu sichern. Er weiß nicht, daß Megacle in dieselbe Frau verliebt ist. Der inzwischen eingetroffene Megacle bricht zu seiner Mission auf, während Licida seine Ungeduld nur mit Mühe zu zügeln vermag.

An einem Ort auf dem Lande, ebenfalls bei Olympia, erscheint Argene unerkannt zwischen Hirten und Nymphen. Dieser Dame aus Kreta hat Licida vor geraumer Zeit seine Liebe versprochen. Bei einer Begegnung mit Aristeia erzählt Argene ihre rührselige Geschichte: Nachdem der Geliebte sie verlassen hatte, wollte sie der König zur Heirat mit Megacle zwingen; um diesem Schicksal zu entrinnen, hat sie Kreta verlassen und ist nun fest entschlossen, Licida zu finden. Aristeia gesteht ihrerseits ihre Liebe zu Megacle. Unterdessen kommt König Clistene, Aristeas Vater, hinzu und verkündet den Beginn der Wettkämpfe: in Erwartung ihres unseligen Schicksals bittet Aristeia Argene, ihr eine Nachricht von Megacle zukommen zu lassen. Megacle begreift erst bei der zweiten Begegnung mit Licida voller Unbehagen, worauf der Plan seines Freundes abzielt: daher bittet er Licida zunächst, er möge ihn noch ein wenig ausruhen lassen. Als er allein ist, gerät er in einen starken Gewissenskonflikt. Er entscheidet sich schließlich zugunsten seiner Freundschaft zu Licida, die Liebe zu Aristeia müsse dahinter zurückstehen. Bei der anschließenden, zufäl-

ligen Begegnung mit Aristeia bringt er es jedoch nicht fertig, ihr den wahren Grund seines Kummers zu nennen: der Wettkampf steht an.

ZWEITER AKT

Clistenes Vertrauter Alcandro unterrichtet Aristeia und Argene über den Ausgang des Wettkampfes. Licida (d.h. in Wahrheit Megacle) habe den Sieg errungen; Aristeia steht ein bitteres Schicksal bevor. Aminta begegnet Argene und philosophiert über die Unsinnigkeit der Jugendliebe und die Wirrungen jeden Alters. König Clistene erklärt Megacle zum Sieger der Spiele, der nun das Täuschungsmanöver zugunsten Licidas einleitet: zu diesem Zweck bittet er, die Vermählung mit Aristeia bis zu seiner Ankunft in Kreta aufzuschieben, und gibt die Prinzessin in der Zwischenzeit in Licidas Obhut, den er für seinen Diener ausgibt. Als Aristeia eintrifft und voller Freude erkennt, daß Megacle der eigentliche Sieger ist, droht der Plan zu scheitern. Als die beiden Geliebten allein sind, klärt sie Megacle daher über den Stand der Dinge auf. Vom Schmerz überwältigt, schwinden Aristeia die Sinne. Um seine Verzweiflung nicht ins Unermeßliche zu steigern, beschließt Megacle aufzubrechen, bevor Aristeia wieder zu sich kommt; seinem Freund Licida vertraut er einige rätselhafte Abschiedsworte für die Geliebte an. Als Aristeia wieder zu sich kommt, empört sie sich gegen den bei ihr stehenden Licida. Nachdem der junge Prinz den Zorn der zurückgelassenen Geliebten über sich ergehen lassen und Argene wiedergefunden hat, überbringt Aminta die tragische Nachricht, der unglückliche Megacle habe sich ins Meer gestürzt. Damit nicht genug, erreicht Licida die Meldung, der König habe ihn wegen seines ehrlosen Verhaltens im Wettkampf zur Verbannung verurteilt. Licida ist vom Strudel der Ereignisse so niedergeschlagen, daß er nicht einmal mehr den Mut findet, sich das Leben zu nehmen.

DRITTER AKT

Ein Fischer hat Megacle gerettet. Weiter zum Selbstmord entschlossen, begegnet der Jüngling zunächst Aristeia und später Alcandro, der ihm von einem Anschlag auf den König berichtet: Licida habe sich mit gezücktem Schwert auf den Herrscher gestürzt, aber vor dem tödlichen Streich reumütig die Waffe sinken lassen und sei verhaftet worden. Der zum Tode Verurteilte rufe aus dem Kerker heraus ständig nach Megacle. Vergeblich bietet Aristeia an, bei ihrem Vater für ihn vorzusprechen.

Die Hinrichtung des Schuldigen vor dem Tempel des olympischen Jupiter steht unmittelbar bevor: Licida bittet, vor seinem Tode noch ein letztes Mal Megacle sehen zu dürfen, während den König ein seltsames Unbehagen befällt. Es kommt zu einer kurzen, ergreifenden Begegnung zwischen den Freunden. Die Hinrichtung wird jedoch durch Argenes Eintreffen unterbrochen, die sich erbietet, sich an Licidas Stelle zu opfern. Sie zeigt den Umstehenden ein Medaillon, das ihr der Verurteilte geschenkt hat; Clistene traut seinen Augen kaum: das Medaillon gehörte seinem Sohn Filinto, den er als Kind verstossen hat. Nun gesteht Alcandro, er habe damals den Befehl zum Kindesmord nicht ausgeführt, sondern den Knaben Aminta anvertraut. So hat Clistene in Licida den Bruder Aristeias wiedergefunden... dessen ungeachtet muß er das Urteil vollstrecken. In diesem Augenblick aber wird gemeldet, daß der Tag der Herrschaft Clistenes in Olympia abgelaufen sei; der König hat somit keine Macht mehr über den Schuldigen und das Volk entscheidet auf Freispruch.

Bibliografia

a cura di Franco Rossi

La bibliografia su Galuppi, tra i più celebri compositori della sua epoca, lamenta una certa rarità di pubblicazioni, le quali, per giunta, si rivelano spesso di scarsa profondità. Tale situazione trae origine dall'oblio sceso sulle composizioni del Settecento, a causa dei profondi mutamenti introdotti dal Romanticismo e dalla sua estetica. Per certi aspetti il Buranello fu più fortunato di altri colleghi (il solo Benedetto Marcello poté vantare una considerazione altrettanto vasta, anche in virtù dell'incredibile lavoro di propaganda che accompagnò la pubblicazione dell'*Estro poetico armonico. Parafrasi sui primi cinquanta salmi di Davide*), ma, come tutti, dovette attendere la riscoperta di Antonio Vivaldi a fine Ottocento, che avvantaggiò tuttavia compositori di musica strumentale, piuttosto che di teatro. Non è un caso che proprio tra le sonate destinate al cembalo vadano rintracciate alcune tra le composizioni forse anche ingiustamente più note di Galuppi, ponendo in secondo piano invece la sterminata produzione vocale, sacra o profana.

Deve quindi essere vista con grande favore l'ampia trattazione riservata all'attività di Galuppi maestro di cappella da parte di Francesco Caffi.¹ In questa pubblicazione di fatto miscelanea, dove gli avvenimenti riguardanti la cappella ducale di San Marco vengono narrati non sotto un profilo storico-critico, bensì sotto quello bio-agiografico, le pagine destinate al Buranello sono prodighe di informazioni di ogni genere, giustificate proprio dalla vera o presunta discendenza vantata dal biografo nei confronti del compositore, maestro del suo maestro. È difficile oggi discernere tra il vero e il falso, anche perché la vivezza della narrazione può trarre in inganno, rendendo meno credibili alcuni aspetti che invece meriterebbero maggior attenzione. Un manoscritto di Caffi, custodito nella Biblioteca Nazionale di San Marco, è altrettanto importante, perché illustra, sia pure per sommi capi e non risparmiando interpretazioni bizzarre, anche l'attività di Galuppi come operista;² il suo valore documentario (per alcuni aspetti imponente) attende ancora non tanto una rivalutazione dalla musicologia (già generosamente riconosciutogli), quanto dall'editoria. In realtà, però, tra i primi a delineare la figura – già affascinante – di Galuppi è sicuramente Charles Burney, che non solo ricorda il suo incontro diretto con il compositore, ma ne parla in modo lusinghiero anche nel quadro del suo lavoro storico-critico.³

Con gli anni a cavallo tra Otto e Novecento l'interesse nei confronti del compositore non dimostra flessioni, ma i lavori che vengono prodotti sono tutti o in larga parte generici e privi di una

¹ FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, Antonelli, 1854-1855; rist. a cura di Elvidio Surian, Firenze, Olschki, 1987, *passim*.

² FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica teatrale in Venezia*, I-Vnm, Ms. It. IV, n. 747 (=10462).

³ CHARLES BURNEY, *A general history of music, from the earliest ages to the present period (1789)*, London, T. Payne, 1789; CHARLES BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy*, London, T. Becket, 1771; trad. it.: *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979.

chiave di lettura che colga l'essenza del personaggio.⁴ Un primo grande risveglio è dovuto al lavoro assolutamente innovativo nei suoi aspetti documentari, realizzato da Francesco Piovano.⁵ Per la prima volta emerge una sorta di regesto delle fonti, principalmente librettistiche, che, ben prima della catalogazione imprescindibile di Claudio Sartori, offre allo studioso la possibilità di dimostrare nel modo più preciso la presenza assidua del compositore nell'Europa d'allora. Sarà forse anche in seguito a queste sollecitazioni che alcuni studiosi hanno ampliato questa già vasta indagine estendendola non soltanto alle fonti musicali. Una prima indagine di Fausto Torrefranca viene circoscritta al fenomeno cembalistico e della musica da camera da parte di chi individua, probabilmente a torto, in questi brani le possibili matrici di quello che fu lo sviluppo della grande scuola cembalistica di epoca classica in un impeto di rivalutazione nazionalistica della identità italiana.⁶ Il suo è a tutti gli effetti il primo lavoro tematico dedicato a Galuppi: è un tentativo coraggioso che verrà considerato e aggiornato da numerosi altri studiosi nel corso degli anni, da van den Borren⁷ a Raabe⁸, da Pullmann⁹ a chi scrive.¹⁰

Un nuovo motivo di interesse si ha a partire dalle celebrazioni tenute presso l'Accademia Chigiana nel 1948,¹¹ che hanno dato ulteriore impulso al recupero di un compositore che negli anni immediatamente precedenti aveva ottenuto attenzione anche nella editoria scientifica estera.¹² Ma il lavoro scientifico che segna in maniera netta e – ci si augura – definitiva la ripresa dell'interesse nei confronti del Buranello è dovuto a Reinhard Wiesend, che rivolse a Galuppi un'attenzione notevole e continua, a partire dal prezioso volume dedicato in particolare alla storia e alla struttura di una delle opere serie di gran lunga più fortunate del compositore, l'*Alessandro nell'Indie*,¹³ preceduto e seguito da una mole considerevole di studi su diversi aspetti della sua produzione.¹⁴

⁴ GIAN GIUSEPPE BERNARDI, *L'opera comica veneziana del sec. XVIII*, in *Atti dell'Accademia virgiliana di Mantova*, Firenze, Olschki, 1908; POMPEO MOLMENTI, *Il Buranello*, «Gazzetta musicale», 1899; ALFRED WOTQUENNE, *Baldassare Galuppi, 1706-1785*, Bruxelles, O. Schepens & c.ie, 1902.

⁵ FRANCESCO PIOVANO, *Baldassare Galuppi. Note bio-bibliografiche*, «Rivista musicale italiana», XIII/2-4, 1906, pp. 233-274, 333-365, 676-726.

⁶ FAUSTO TORREFRANCA, *Le sonate per cembalo del Buranello*, «Rivista musicale italiana», XVIII-XIX, 1911-1912; ID., *Per un catalogo tematico delle sonate per cembalo di Baldassare Galuppi detto il Buranello*, «Rivista musicale italiana», XVI, 1909, pp. 872-881.

⁷ CHARLES VAN DEN BORREN, *Contribution au catalogue thématique des sonates de Galuppi*, «Rivista musicale italiana», XXX, 1923, pp. 365-371.

⁸ FELIX RAABE, *Galuppi als Instrumentalkomponist*, Frankfurt s. O., Diss., 1929.

⁹ DAVID E. PULLMANN, *A Catalogue of the Keyboard Sonatas of Baldassare Galuppi*, Diss., American Univ., 1972.

¹⁰ FRANCO ROSSI, *Catalogo tematico delle composizioni di Baldassare Galuppi (1706-1785)*, parte I: *Le opere strumentali*, Padova, Edizioni de «I Solisti Veneti», 2006.

¹¹ ANDREA DELLA CORTE, *Baldassare Galuppi: profilo critico / discorso di A. Della Corte per l'inaugurazione della VI settimana*, Siena, Nello Ticci, 1948 («Quaderni dell'Accademia chigiana»); CLAUDIO SARTORI, *Le opere buffe di Galuppi*, estr. da «Accademia musicale Chigiana», Note e documenti, s.l., 1948.

¹² WERNER BOLLERT, *Die Buffoopern Baldassare Galuppis*, Berlin, Diss., 1935; ID., *Tre opere di Galuppi, Haydn e Paisiello sul «Mondo della luna» di Goldoni*, «Musica d'oggi», XXI, 1939, pp. 43-45.

¹³ REINHARD WIESEND, *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi*, Tutzing, Hans Schneider, 1984.

¹⁴ REINHARD WIESEND, *Galuppi-Handschriften als Quellen zu Münchner Operngeschichte*, «Musik in Bayern», XVI, 1978, pp. 29-39; ID., *Il giovane Galuppi e l'opera*, «Nuova rivista musicale italiana», XVII/3-4, pp. 383-397; ID., *Die Identifizierung eines unbekanntes Galuppi-Librettos, oder Von Schwierigkeiten der Opernforschung*, in *Georg Friedrich Händel: ein Lebensinhalt; Gedenkschrift für Bernd Baselt, 1934-1993*, a cura di Klaus Hortschansky e Konstanze Muskata, Kassel, Halle, 1995, pp. 505-516; ID., *Die Arie «Già si sa ch'un empio sei»: von Vivaldi oder von Galuppi?*, «Bollettino dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi», IV, 1983, pp. 76-80; ID., *Galuppi's erste Oper / Il primo melodramma di Galuppi*, «Quaderni di studi galuppiani», I, 1983, pp. 76-

Un nuovo motivo d'interesse è dovuto all'avvicinarsi della celebrazione del duecentesimo anniversario della morte del Buranello, che coinciderà con la pubblicazione di un volume miscelaneo interamente a lui dedicato; esso contiene una ventina di saggi che forse per la prima volta portano a precisazioni minuziose, anche di carattere biografico (e proprio queste rappresentano ancor oggi il fronte di gran lunga più scoperto e ricco di sorprese della ricerca).¹⁵ Nel frattempo l'interesse del mondo accademico e non solo dei musicologi si era concentrato sui drammi che più avevano beneficiato nel tempo di una ripresa teatrale, trainati in questa loro fortuna anche dall'interesse che il pubblico nutriva nei confronti del librettista, quel Carlo Goldoni oggi indiscutibilmente più celebre di Galuppi.¹⁶ Nel frattempo erano peraltro iniziate anche le prime ricerche di ampie dimensioni circa il fenomeno sacro, ricerche che, se affondano le proprie radici nelle tesi di Chiuminatto,¹⁷ e più tardi nel saggio di Hansell,¹⁸ sono poi continuate anche in anni più recenti, a partire dal monumentale lavoro catalografico e storico dedicato a San Marco¹⁹ e agli ospedali veneziani nel Settecento.²⁰

80; ID., «Galuppi», voce del *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [DEUMM], diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990, *Le biografie*, III, pp. 107-110; ID., *Zum Ensemble in der Opera seria*, Colloquium Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit (Siena 1983), «Analecta Musicologica», XXV, 1987, pp. 187-222.

¹⁵ *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, Atti del Convegno internazionale (Venezia 28-30 ottobre 1985), a cura di Maria Teresa Muraro e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1986 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 13»); contiene: DOMENICO CARBONI, *Alla corte Imperiale di Pietroburgo: fortuna delle opere di Baldassarre Galuppi in Russia*; GAETANO COZZI, *Una disavventura di pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi*; MARIA DELOGU, *Galuppi a Vienna: «Artaserse»*; CLAUDIO GALLICO, *Da «L'arcadia in Brenta» a «La diavolessa» di Goldoni e Galuppi: una via alla riforma dell'opera italiana*; HELEN GEYER-KIEFL, *Le opere sacre di Baldassarre Galuppi nel tempo del suo servizio agli Incurabili*; STEFAN KUNZE, *Per una descrizione tipologica della «introduzione» nell'opera buffa del Settecento e particolarmente nei drammi giocosi di Carlo Goldoni e Baldassarre Galuppi*; LAURA MEGNA -ERNESTO GUARINO, *Suggerimento biografico: in margine alla morte di Baldassarre Galuppi*; DALE E. MONSON, *Galuppi, Tenducci, and Motezuma: a commentary on the history and musical style of opera seria after 1750*; FRANCO PIVA, *L'Adamo o «della ricerca»*; FRANCO ROSSI, *Le musiche di Galuppi nelle biblioteche di Venezia*; ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio e Galuppi a Vienna*; EGIDA SARTORI, *Le sonate per cembalo di Baldassarre Galuppi*; MERCEDES VIALE FERRERO, *La vittoria d'Imeneo (1750): una festa musicale di Galuppi e l'organizzazione spettacolare*; GASTONE VIO, *I maestri di coro dei Mendicanti e la cappella marciana*; REINHARD WIESEND, *Baldassarre Galuppi fra opera seria e opera buffa*.

¹⁶ DANIEL HEARTZ, *Hasse, Galuppi and Metastasio, in Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, I, 1978, pp. 38-47; ID., *Vis comica: Goldoni, Galuppi and «L'Arcadia in Brenta»*, ivi, II, 1981, pp. 33-73; ID., *The creation of the buffo finale in Italian opera*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CLV, 1977-1978, pp. 67-77; WOLFGANG PLATH, *Mozart und Galuppi: Bemerkungen zur Szene «Ah non lasciarmi, no» KV 295a*, in *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, a cura di Erich Egg, München-Salzburg, Katzblücher, 1975, pp. 221-227; MICHAEL F. ROBINSON, *Three versions of Goldoni's «Il filosofo di campagna»*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., II, pp. 75-85; PIERO WEISS, *Goldoni poeta d'opere serie per musica*, «Studi goldoniani», III, 1973, pp. 7-40.

¹⁷ ANTHONY LAWRENCE CHIUMINATTO, *The liturgical works of Baldassarre Galuppi*, Diss., Northwestern University (Illinois), 1959.

¹⁸ SVEN HØSTRUP HANSELL, *Sacred Music at the «Incurabili» in Venice at the Time of J. A. Hasse*, «Journal of the American Musicological Society», XXIII, 1970, pp. 282-301, 505-521.

¹⁹ CLAUDIO MADRICARDO, *La cappella ducale di San Marco alla fine del Seicento: forme e sviluppi dell'istituzione musicale*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia 24-26 maggio 1990, Clusone 14-16 settembre 1990), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 99-113 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 29»); FRANCESCO PASSADORE-FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, 4 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1994-1996.

²⁰ JANE BERDES, *Musical life at the four «Ospedali grandi» of Venice, 1525-1855*, Ph.D., University of Oxford, 1989; DIANA BLICHMANN, *Terminologische und stilistische Aspekte der Mottetti a voce sola unter besonde-*



Frontespizio e antiporta di *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, I, Parigi, Presso la Vedova Quillau, MDCCCLV. L'antiporta (nell'angolo superiore sinistro, medaglione col ritratto del poeta cesareo) è firmata C[harles-Joseph-Dominique] Eisen (disegnatore; 1720-1778) e D[ominique] Sornique (incisore; c. 1707-1756). Contiene la celebre *Dissertazione* di Calzabigi; *L'Olimpiade* si trova nel tomo III (pp. 1-104). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

In occasione delle celebrazioni del terzo centenario, questa volta dalla nascita (quindi anche beneaugurante), molte sono state le iniziative portate a termine anche in ambito pratico e che hanno portato alla ripresa e alla incisione discografica di numerosi lavori del Buranello; tra tutte, quella che si preannuncia come una delle più importanti prevede la pubblicazione dell'*opera omnia* tastieristica e strumentale per i tipi dell'editore Armelin di Padova; in questo senso vedranno finalmente la luce anche alcuni lavori fino ad oggi confinati al mondo delle tesi di laurea.²¹

rer Berücksichtigung Antonio Vivaldis, in *La musica negli ospedali/conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento*, a cura di Helen Geyer e Wolfgang Osthoff, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2004, pp. 113-114; GIUSEPPE ELLERO, *La riscoperta della musica dei quattro Ospedali-Conservatori veneziani nel ventesimo secolo*, ivi, pp. 1-21; BERNHARD JANZ, *Niemand dachte damals an Geschmackverirrung zu Baldassare Galuppi Oratorium Jabel*, ivi, pp. 115-144; FRANCO ROSSI, *In margine agli Ospedali: i versetti per la vestizione*, ivi, pp. 219-236; Id., *La musica sacra di Galuppi tra ospedali e cappella ducale*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia-Palazzo Giustinian Lolin 5-7 settembre 1994), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 451-493; CLAUDIA VALDER-KNECHTGES, *Musiker am Ospedale degl'Incurabili in Venedig, 1765-1768*, «Musikforschung», XXXIV, 1981, pp. 50-56; PIER GIUSEPPE GILLIO, *Saggio bibliografico sui libretti di mottetti pubblicati dagli Ospedali di Venezia (1746-1792)*, «Rivista italiana di musica sacra», XIV, 1993, pp. 118-191.

²¹ ALVISE DE PIERO, *Il manoscritto B.15 del Conservatorio di Venezia*, Venezia, Università di Ca' Foscari, Diss., 2005.

Online

a cura di Roberto Campanella

L'isola del famoso

Gli abitanti di Burano (per chi non fosse troppo ferrato nella toponomastica lagunare, la patria dei merletti e dei tipici biscotti) possono nutrire un più che legittimo orgoglio, considerando il fatto che la loro piccola quanto graziosissima isola diede i natali a uno dei più insigni musicisti del Settecento, la cui fama varcò i confini di Venezia e dell'Italia per propagarsi in tutta Europa, e giungere fin nel lontano regno della zarina Caterina II. Si tratta ovviamente di Baldassare Galuppi, soprannominato appunto «il Buranello». La sua produzione è vastissima, in effetti, e ancora oggi non priva di interesse. Chi ha studiato pianoforte certamente ricorderà che nelle antologie di brani clavicembalisti italiani trascritti a scopo didattico, con cui ha dovuto cimentarsi intorno al quinto anno, compare quasi sempre anche il nome del Buranello, il quale è certamente uno degli autori più originali ed eleganti. Detto tra parentesi, ne era verosimilmente convinto anche Arturo Benedetti Michelangeli, che ad esempio prediligeva (ed eseguiva da par suo) la Sonata n. 5 in Do maggiore. Ma la vena creativa di Galuppi si rivelò nei più diversi generi musicali: acclamato nel Settecento soprattutto per le sue opere buffe, diede notevoli prove anche in quelle serie (non ultima proprio *L'Olimpiade*) così come nel repertorio sacro. Un musicista, dunque, a tutto tondo, da riscoprire e valorizzare, anche secondo l'opinione di Mario Messinis, che giustamente, in un articolo del 30 aprile 2006, consultabile su *Il Gazzettino Online*, sollecita maggiore attenzione per uno dei maggiori protagonisti nel panorama musicale del suo tempo, soprattutto in occasione del terzo centenario della nascita (Mozart permettendo!).¹

Con questo, intanto, abbiamo cominciato la nostra consueta rassegna telematica, che prosegue, sempre intorno al compositore di Burano, segnalando le pagine biografiche. Sull'edizione italiana della libera enciclopedia *Wikipedia* si trova un profilo, diviso in vita, opere e oratori, corredato da una pregevole immagine ad alta risoluzione, riprodotte un particolare del monumento che sorge nella colorita piazza Galuppi di Burano.² Qualche notizia sulla vita (in italiano e altre lingue) si trova anche sul dizionario *Karadar* (corredato dagli immancabili *files* MIDI e dalla riproduzione di una pagina musicale manoscritta),³ su un articolato sito italiano, dedicato a Händel (con l'ausilio di immagini)⁴ e sul portale francese *Lycos*, dove Marc Zuili traccia un sintetico ritratto del nostro autore (disponibile anche in inglese), che si conclude con la citazione di una poesia 'veneziana' di Robert Browning, di cui è noto l'amore verso la città lagunare, in cui tra l'altro si spense: *A Toccata of Galuppi's*, una nostalgica rievocazione della Venezia settecentesca con

¹ <http://gazzettino.quinordest.it/VisualizzaArticolo.php3?Codice=2901801&Luogo=Main&Data=2006-4-30&Pagina=CULTURA%20%26%20SPETTACOLI>.

² http://it.wikipedia.org/wiki/Baldassarre_Galuppi.

³ <http://www.karadar.com/Dizionario/galuppi.html>.

⁴ <http://www.haendel.it/compositori/galuppi.htm>.

espliciti riferimenti alla musica del Buranello. Delle altre sezioni che dovrebbero integrare la biografia di Zuili si può accedere solo a quella contenente citazioni e giudizi a proposito del compositore da parte di alcuni illustri contemporanei.⁵

Occupiamoci ora dell'altro grande protagonista dell'odierno spettacolo: Pietro Metastasio, l'autore di tanti fortunati libretti tra cui quello dell'*Olimpiade*, che – analogamente alla *Didone abbandonata* – ispirò un numero impressionante di compositori. Grazie alle sue celebri quanto sospirose 'ariette', dominò incontrastato le scene di tutta Europa, contribuendo in modo imprescindibile alla codificazione e diffusione del genere melodrammatico settecentesco con la sua languida *sensiblerie*. Il tutto si compì forse anche attraverso una sapiente operazione – diremmo oggi – 'mediatica': la trasformazione grecizzante del cognome (in origine 'Trapassi') ad opera del padre adottivo Gian Vincenzo Gravina, che – com'è noto – fu uno dei fondatori dell'Accademia d'Arcadia ed ebbe una decisiva influenza sulla formazione del giovane Pietro, favorendone la transizione dall'ambito giuridico a quello poetico-letterario, nel quale, a quanto pare, era già dotatissimo. Tutti i *Drammi per musica* di Metastasio sono reperibili su un sito imprescindibile, tra quelli di riferimento anche per la metodologia adottata, progettato da Anna Laura Bellina (curatrice dell'edizione cartacea pubblicata da Marsilio, di cui si dirà più oltre), insieme a Luigi Tassarolo, e ospitato dall'Università di Padova, come esito di un progetto di ricerca finanziato dal ministero in tempi di minore avarizia.⁶ I testi, con tanto di rientri per le arie e di versi spezzati, sono interrogabili sotto molteplici punti di vista, anche potendo contare sulla presenza di diverse edizioni dello stesso dramma (dell'*Olimpiade*, ad esempio, sono consultabili ben quattro edizioni dopo la prima viennese del 1733: Venezia 1733, Parigi 1755 e 1780, Torino 1757). Merita una citazione, inoltre, la condivisibile sensibilità che ha portato i curatori a inserire, nella pagina d'ingresso, il seguente avvertimento: «Questo sito parla italiano. È la lingua di Metastasio in particolare, e dell'opera in generale. La leggevano correntemente Caterina II di Russia, Maria Teresa d'Asburgo e Mozart, Maria Antonietta di Francia e Voltaire, Ferdinando VI di Spagna e il suo ministro Farinello, Giorgio III d'Inghilterra e Horace Walpole. Da Ponte la insegnava al Columbia College di New York. E certamente la sape-te anche voi». Sono parole che andrebbero tenute ben presenti, a fronte di un'ignoranza crescente per l'opera, proprio nel paese in cui ha avuto i natali, e specie da chi dovrebbe tutelare con acume maggiore i nostri beni culturali più preziosi!

Il sito del MOS (Metastasio Opera del Settecento) Ensemble contiene un esauriente e riccamente illustrato profilo biografico, insieme a documenti vari, tra cui il manierato ritratto firmato da Pompeo Batoni, i testamenti del poeta (oltre a quello di Gian Francesco Gravina), la riproduzione del frontespizio e della pagina iniziale di alcune partiture di musicisti 'metastasiani' e l'intera prefazione alla biografia redatta dallo storico della musica Charles Burney (1726-1814). Altre pagine del sito, ricche di foto, sono dedicate all'incontro viennese tra Metastasio e Burney del quale si propone anche la biografia (in italiano e in inglese); alla collaborazione, sempre nella capitale asburgica, tra il poeta cesareo e il più famoso tra gli «evirati cantori» dell'epoca, il mitico Farinelli; all'editoria e ai *multimedia*, alle Celebrazioni per il terzo centenario della nascita, alle *news* (di cui esiste anche un archivio) e, naturalmente, ad origini scopi e metodi esecutivi del MOS.⁷ Altri pregevoli documenti si trovano sul *server* dell'Università degli Studi di Firenze, che offre le copie fotostatiche di alcune pagine di un'edizione veneziana dei drammi (Bettinelli, 1734).⁸

⁵ <http://membres.lycos.fr/galuppi/>.

⁶ <http://147.162.119.49/metastasio/>.

⁷ <http://www.pietrometastasio.com/>.

⁸ http://wwwnt.unifi.it/biblio/libri_studio/indice.asp?flag=2&tipo=lib&cid=339.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'*Olimpiade* di Metastasio con musica di Hasse, Dresda, Hoftheater, 1756; scene di Giovanni Servandoni. Cantavano: Angelo Amorevoli (Clistene), Teresa Albuzzi Todeschini (Aristea), Caterina Pilaja (Argene), Angelo Mario Monticelli (Megacle), Giuseppe Belli (Licida), Pasquale Bruscolini (Aminta), Giuseppe Perini (Alcandro). Del libretto esistono due stampe: una bilingue e l'altra col solo testo italiano (si veda il catalogo di Sartori).

Qualche notizia biografica si può reperire anche sul già citato sito italiano, dedicato a Händel (con l'ausilio di immagini e di interessanti documenti, quali lettere autografe e testimonianze di suoi contemporanei)⁹ e su *Antenati* (seguita dalla sintesi di tre drammi famosi – *Didone abbandonata*, *Olimpiade* e *Attilio Regolo* –, da un elenco di opere, dal sonetto *Favole e sogni* – ispiratogli proprio dalla composizione dell'opera oggetto del presente volume –, oltre che da alcune pagine su *La cultura italica* (sic) *nel Primo Settecento*.)¹⁰ Altre biografie si trovano: in italiano su *Italia Libri* (piuttosto ampia)¹¹ e su *Letteratura italiana* di Luigi De Bellis (più breve),¹² in inglese su *TheatreHistory.com*.¹³

A parte va segnalato un sito italiano dedicato a Vittorio Alfieri, che propone una serie di notizie biografiche, citando, tra l'altro, un episodio (narrato dallo stesso Alfieri in *Vita*, III, 8), che

⁹ <http://www.haendel.it/librettisti/metastasio.htm>.

¹⁰ http://www.girodivite.it/antenati/xviiiisc/_metasta.htm.

¹¹ <http://www.italialibri.net/autori/metastasio.html>.

¹² http://digilander.libero.it/letteratura/lette_ita/settecento/metastasio.htm.

¹³ <http://www.theatrehistory.com/italian/metastasio.html>.

mette in evidenza il solco profondo esistente tra lo spirito libero ed inquieto del tragediografo astigiano e il troppo riverente Poeta cesareo.¹⁴ Su quest'ultimo, tuttavia, nonostante le stroncature alfieriane, continua a concentrarsi l'interesse degli studiosi. Ad esempio, sul portale *Eventi Parma* si può scorrere il programma del convegno svoltosi nella città emiliana presso la Casa della Musica il 24 e 25 maggio 2006 in occasione del terzo centenario della nascita del musicista,¹⁵ mentre su *Drammaturgia.it* si legge la recensione ai primi volumi contenenti l'edizione critica dei drammi per musica a cura di Anna Laura Bellina, apparsi tra il 2002 e il 2004.¹⁶ Per qualche ragguaglio su tutti e tre i volumi di cui si compone l'intera edizione dei drammi si consulti il sito della Marsilio.¹⁷ Una breve dispensa di Tarcisio D. Muratore su *L'Arcadia e Metastasio* viene offerta tra le pagine didattiche di *Telecultura*,¹⁸ mentre il sito della Scuola Media annessa al Conservatorio «Benedetto Marcello» dedica qualche parola anche al musicista di cui trattiamo, all'interno di un'ipertestuale sintesi storica riguardante *L'opera a Venezia al tempo di Marcello*, mettendo in risalto l'importanza da lui assunta nella diffusione dell'opera buffa.¹⁹

Ma è giunto il momento di verificare quale risonanza trovi nella realtà virtuale un lavoro del «Sig. Abate Pietro Metastasio», tanto apprezzato dai musicisti contemporanei come *L'Olimpiade*. Per quanto riguarda, in particolare, *L'Olimpiade* musicata da Galuppi, nel Dizionario dell'Opera (versione digitale del volume cartaceo edito da Baldini & Castoldi) si legge una breve presentazione con qualche ragguaglio sulla 'disinvolta' prassi compositiva, che del resto accomunava allora praticamente tutti i compositori, e sui brani più significativi, accennando, tra l'altro, alle cosiddette 'arie di paragone' (generalmente pezzi di bravura basati sull'imitazione di suoni o fenomeni naturali).²⁰

Il libretto nella versione originale concepita per la musica di Antonio Caldara – accompagnata dall'«Argomento», cioè la sintesi della vicenda, e dalla «Licenza», ovvero una conclusiva 'sviolinata' encomiastica rivolta all'imperatrice Elisabetta in occasione del suo genetliaco – è disponibile principalmente: su *Liber Liber*, la grande biblioteca (e audioteca) digitale, che si fa via via sempre più ricca di testi e documenti consultabili gratuitamente;²¹ su *Libretti d'opera italiani*, che lo fornisce in una migliore veste grafica con il corredo di alcuni dati statistici indicanti i tempi d'apparizione dei personaggi, oltre al grado di utilizzo degli stessi e dei vari registri vocali;²² e su *Intratext*, che permettere tutta una serie di operazioni sul testo, come cercare la lista delle parole in ordine alfabetico (secondo la lettera iniziale o finale), oppure ordinate in base alla frequenza o alla lunghezza. I dati complessivi sono anche presentati in forma di grafico. Sempre su questo sito sono disponibili molti altri testi metastasiani concepiti per le scene, oltre a un'imponente raccolta di lettere autografe.²³

È tutto: un saluto ai pazienti lettori nella speranza d'esserci fatti un po' d'onore in questa virtuale ... olimpiade.

¹⁴ http://72.14.221.104/search?q=cache:QkgA7LvFowJ:www.ctl.sns.it/cd%2520alfieri/Vita%2520di%2520Vittorio%2520Alfieri/Elementi/PER/PER_0044/index.html+metastasio&hl=it&gl=it&ct=clnk&cd=40.

¹⁵ <http://eventi.parma.it/page.asp?IDCategoria=26&IDSezione=89&ID=74496>.

¹⁶ <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=1500>.

¹⁷ <http://www.marsilioeditori.it/risultati.htm>.

¹⁸ <http://www.telecultura.it/dispense/arcadia.pdf>.

¹⁹ <http://smac.provincia.venezia.it/opera.html>.

²⁰ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1472.

²¹ <http://www.liberliber.it/biblioteca/m/metastasio/index.htm>.

²² <http://www.librettidopera.it/olimpiade/olimpiade.html>.

²³ <http://www.intratext.com/IXT/ITA1297/>.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Un Buranello d'Europa ...

La prima impresa significativa editoriale veneziana nata nell'epoca post repubblicana è senz'altro *Venezia e le sue lagune*, lavoro miscelaneo pubblicato da Antonelli nel 1847. Per la prima volta, dopo Campofornio, si realizza una sintetica quanto mirabile storia della città, senza trascurare i problemi nuovi, dagli interventi edilizi e urbanistici a quelli idrogeologici, in corso di realizzazione appunto in quegli anni. Uno spazio notevole nel volume è assicurato alla storia della musica, ben sintetizzata dal celebre collezionista Pietro Canal, stranamente silente su Antonio Vivaldi: al contrario, Baldassare Galuppi viene considerato, a ragione, l'ultimo maestro di cappella di rilievo europeo.¹ Della stessa opinione sembra, sette anni dopo, anche Francesco Caffi, autore di una *Storia della musica sacra*, il quale peraltro del Buranello si reputa addirittura successore. Al compositore sono riservate pagine di grande impatto, sia per quanto riguarda la biografia (ricca di gradevoli aneddoti, ma ancor oggi da verificare), sia per la descrizione di alcuni aspetti relativi alle fonti di solito invece maggiormente aggiornate dagli studiosi. Una frase di questo lavoro sembra importante: «Musica di Galuppi v'ha dappertutto ove son popoli colti»,² frase sicuramente retorica però ancor oggi vera, ove si voglia considerare la diffusione capillare di manoscritti nelle biblioteche musicali non solo europee. Al di là degli aspetti agiografici (del compositore si esaltano le doti, ma si nascondono accuratamente i difetti: vedi ad esempio le beghe legali con il figlio diseredato per questioni matrimoniali, vedi ancor più la torbida vicenda di sesso e potere con Gian Gastone de' Medici, che segna gli esordi fiorentini nel 1726),³ Caffi sottolinea alcuni punti che ben poco hanno in realtà a che vedere con la musica sacra, centrando la propria attenzione soprattutto sull'ambiente operistico, segnatamente quello buffo. Lo storico ritiene Galuppi, in maniera palesemente erronea, inventore del Concertato,⁴ mentre come autore serio gli sembra del tutto impresentabile per la nuova sensibilità romantica. Il nome di Carlo Goldoni ricorre frequen-

¹ Il silenzio sul musicista oggi non del tutto a ragione più celebre di Venezia va inquadrato nelle particolare circostanze che determinarono la 'scomparsa' della sua imponente collezione di autografi, tornata alla luce principalmente per merito del bibliografo Gentili; la vicenda, apparentemente romanzesca ma in realtà assolutamente vera è stata narrata più volte (cfr. la prefazione di Alberto Basso a ISABELLA FRAGALÀ DATA-ANNARITA COLTURATO, *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino – Raccolta Mauro Foà, Raccolta Renzo Giordano*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987).

² FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, Antonelli, 1854, p. 400.

³ La truce e boccacesca vicenda è riportata nel volume di ROBERTO PAGANO, *Scarlatti: Alessandro e Domenico, due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985; ringrazio l'amico e collega Tonino Geraci per la preziosa segnalazione.

⁴ La notizia è ampiamente riportata nel manoscritto di una *Storia della musica teatrale* – mai pubblicata – conservato nella Biblioteca Nazionale di San Marco a Venezia.

tissimo, nella librettistica dell'epoca, sia come autore che come firmatario della commedia originale, poi riscritta e ripensata per il teatro musicale da altri⁵ (come accadrà nella *fin de siècle* successiva con Ermanno Wolf-Ferrari). È quasi fisiologico, dunque, che negli anni a cavallo tra Otto e Novecento le prime riprese moderne del teatro di Galuppi avvengano nell'aura di una Venezia neogoldoniana, trascinando a rimorchio anche alcune delle sonate per cembalo, nell'ansia non dichiarata di documentare a tutti i costi, in ossequio ai biechi nazionalismi imperanti, le 'matrici italiane' della grande musica romantica di area tedesca.

Le prime riprese del Galuppi buffo propongono lavori ampiamente sforbiciati di quasi due terzi delle note, e trasformati così in quelle 'operine' di un'oretta, tanto amate nei conservatori di musica per la realizzazione di saggi di fine anno, a dispetto della reale statura del compositore. La prima apparizione di Galuppi alla Fenice si registra allo scadere del secolo, nel 1897, con una sola aria tratta dal *Filosofo di campagna*, in un concerto di musiche di area veneziana (da Lotti a Marcello), allargato, nella seconda parte, alla più celebre musica d'oltralpe, da Beethoven e Wagner fino a Saint-Saëns. Inizio in sordina, tanto che passerà un quarto di secolo prima che l'orchestra dell'Accademia veneziana di musica antica, diretta da Gian Giuseppe Bernardi, faccia ascoltare la sinfonia della stessa opera, come introduzione alla *Casa nova* goldoniana, seguita dalla *Serva padrona* di Pergolesi. Siamo nel 1922, e già da tempo la revisione/riduzione del *Filosofo* di Wolf-Ferrari circola nelle sale dei conservatori, spesso associata ad altra letteratura ritenuta riduttivamente 'didattica', come il *Singspiel* di Mozart *Bastiano e Bastiana*. La scarsa fortuna di Galuppi si deve forse al disinteresse che in quel momento veniva riservato a Goldoni, e che la sorte dei due uomini di teatro fosse intimamente connessa oltre il tempo che li vide collaborare, lo prova la tardiva riscoperta del compositore sulla scia di quella del grande drammaturgo, avviata dall'inizio degli *Opera omnia* nel 1907, editi dal Municipio di Venezia. Nell'estate del 1938, quando il teatro era appena passato all'amministrazione comunale, ha luogo la prima ripresa del *Filosofo di campagna* in un elegante e originale messa in scena realizzata nel magnifico giardino di Ca' Rezzonico. L'allestimento di Virgilio Marchi, con i costumi su figurini di Titina Rota, è diretto da Mario Rossi per la regia di Corrado Pavolini, mentre nel *cast* spicca Margherita Carosio.

L'archivio storico del Teatro custodisce anche l'interessante scambio epistolare intercorso principalmente tra Goffredo Petrassi e Wolf-Ferrari,⁶ contattato inizialmente proprio per i suoi trascorsi come revisore di Galuppi, aperto il 4 aprile 1938 da una lettera in cui il nuovo sovrintendente chiede al compositore, dopo aver consultato il manoscritto, di adattare la sua riduzione alle esigenze di un ambiente più vasto. Il contatto, sostanzialmente cordiale, è macchiato da una forte ruggine da poco sorta tra i due: Wolf-Ferrari lamenta, per la verità senza troppo pudore, il mancato allestimento del suo *Campielo* come apertura del nuovo corso teatrale,⁷ elemento questo che giocherà pesantemente in questa situazione, come si evince da una sua lettera del 7 maggio 1938:

Egregio Maestro!

[...] Prima di tutto due parole sulla mia riduzione del *Filosofo*. Bisogna sapere *come è nata* per comprendere *perché è così*, cioè non opera filologica, ma piuttosto il contrario: una vera manomissione, fatta con rispetto, sì, ma senza preoccupazioni archeologiche. Quando nel 1907 il compositore amico Mario Pascolato mi chiese se, in occasione del Centenario di Goldoni io avrei potuto far eseguire un

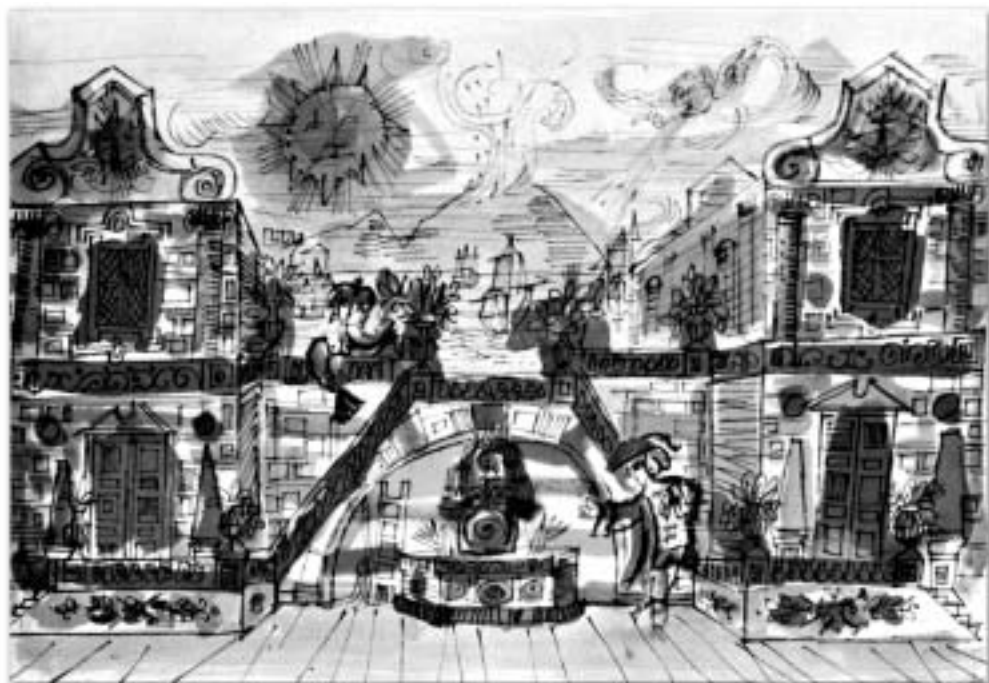
⁵ Lo stesso figlio del compositore, Antonio, si cimenta nella stesura di libretti sulla falsariga di Goldoni, anche se privi dell'innata eleganza e degli spunti geniali caratteristici del grande commediografo.

⁶ Archivio Storico del Teatro La Fenice, faldone *Concerti sinfonici autunno e Filosofo di Campagna 1938*, fasc. *Il filosofo di campagna agosto 1938*. Da questa fonte vengono le lettere citate in seguito.

⁷ Verrà poi scelto il *Don Carlo* verdiano.



Il filosofo di campagna a Venezia, Giardino di Ca' Rezzonico, 1938; regia di Corrado Pavolini, scene di Virgilio Marchi, costumi di Titina Rota. Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Emanuele Luzzati, bozzetto scenico (II) e figurini per *La diavolessa* a Venezia, Teatro La Fenice, 1952; regia di Corrado Pavolini, scene e costumi di Luzzati.

po' di musica settecentesca al Museo Correr gli dissi che ricorrendo quasi nello stesso anno il Centenario di Galuppi si sarebbe potuto, invece, eseguire nel Teatrino del Liceo un'opera di questo composta su libretto di Goldoni, festeggiando *insieme*, questi due artisti *quasi* tutt'e due veneziani. Allora io non conoscevo ancora il *Filosofo di campagna*, di cui sapevo esistere una copia (della partitura) alla Marciana, dovuta al Sign. Wiel, che la fece fare a Londra.

Immagini il mio spavento quando vidi quella filza interminabile di arie fatte tutte sullo stesso stampo, e, per giunta, in gran parte in 6/8! E il libretto stesso del Goldoni non pareva niente affatto più vivo di quella musica. Che fare?

Oramai la preoccupazione, per me, era questa: far sì che i due festeggiati *non annoiassero troppo*. Cominciai salvo scegliere le arie che mi parvero più vive e caratteristiche dicendo a me stesso: *queste devono* restare: vedere poi come combinare per il libretto. Inoltre avevo tanti cantanti a disposizione e non uno di più: ridurre dunque anche questo. E poi nel nostro teatrino, in sala, era impossibile fare cambiamenti di scena a vista; dovetti dunque studiare il modo di poter fare tutto con una scena fissa: un portico che dà sulla campagna, in maniera che fosse camera e giardino insieme, a volontà. Quanto ai recitativi, gran tagli: quello era il meno, perché erano tutti di quei tali che a quell'epoca compe-ravano, per così dire, fatti a metro. Poco prima avevamo eseguito la *Serva Padrona*. Che differenza! Ecco spiegato perché la mia riduzione è com'è e non altrimenti. Quanto all'istrumentale nulla toccai.

[...]

Ora Le voglio parlare d'altro. Ella saprà che io Le tengo il broncio per l'affare della non inclusione del *Campiello* nella stagione della nuova Fenice. Questa omissione io sentii come un vero oltraggio. Perché? Perché io del cosiddetto «successo» ho forse un concetto diverso dal Vostro. Ci sono degli ultra che credono, una volta per sempre, il «successo» frutto di concessioni al pubblico. [...] Mi dica, caro Maestro: in altri tempi, quando quando i maestri non avevano tanti pudori e confessavano schiettamente che il successo lo ambivano (come del resto non lo rifiutano nemmeno gli ultra) com'è, chiedo, che il successo era sempre raro anche allora? Perché la ricetta non esiste: perché ci vuole *umanità* perché l'umanità, cioè il pubblico, che non è altro in fondo, risponda con la sua gioia. Insomma io credo che quando un'opera piace non si tratti solamente di cosa che possa far piacere più o meno ad un maestro X, ma di una specie di connubio tra l'anima di quest'opera e la nazione. È un momento raro e supremamente vivo che allora spunta. E quando questo fatto rarissimo succede, il pubblico ha *diritto* di risentire quell'opera, così come l'ho io, se suono e risuono e mi studio la musica che mi piace. [...]

Ora tutta questa tiritera la dico per affermare che non è cosa stravagante la mia, se dico che il *Campiello* si sarebbe dovuto fare, alla nuova Fenice, mentre s'era fatto con pieno successo alla Scala e al Reale, e in Germania l'anno scorso 57 volte; e mentre s'era fatto vicino a Venezia, a Verona e Trieste e proprio a Venezia *no*. Non si tratta di un maestro qualsiasi che si lamenta di essere stato dimenticato in una città qualsiasi: ma tra me e la mia Venezia intercorre una relazione specialissima, avendo io fatto un vero *repertorio* di opere goldoniane piaciute ovunque, e di cui le due ultime sono ancora nuovissime per Venezia che nessuno, *in musica*, ha inneggiato più di me. Voi avete interpretato male, anzi niente affatto, il pensiero della mia Città, ché certo, *essa* non mi avrebbe dimenticato.

Volevo che Lei stesso conoscesse genuinamente il mio pensiero in proposito.

Con saluto fascista

Suo E. Wolf Ferrari

Le notizie che emergono dalla lettera sono quindi numerose e giustificano la scelta di riportarne un ampio stralcio; viene quindi scartata la riduzione di Wolf-Ferrari, di fatto giudicata un tantino drastica, e si dà una versione ben più estesa del *Filosofo*, anche se comunque ancora largamente ridotta rispetto alle diverse versioni di mano di Galuppi. La scelta viene comunicata al compositore il 17 maggio 1938, con toni maliziosi:

Illustre Maestro,

[...] Ho preso nota con il più vivo piacere di quanto Ella mi comunica a proposito de *Il filosofo di campagna*, ed effettivamente l'unica soluzione è proprio quella di rappresentarlo in edizione originale con qualche piccola revisione ed alleggerimento dei recitativi. *Il filosofo* dunque verrà rappresentato nell'edizione originale e mi è grato qui esprimerLe tutta la nostra riconoscenza per il cortese permes-

so da Lei concesso di adoperare la Sua revisione del 1907, revisione che per ovvie ragioni non ci sarà più di quella utilità che noi speravamo.

Petrassi

Non suona quindi del tutto incomprensibile il malanimo di un Wolf-Ferrari risentito e puntiglioso, inviato tre giorni dopo da Planegg, dove risiedeva:

Egregio Maestro!

Della Sua lettera gentile del 17 sono costretto a confessarLe che non capisco certe frasi. P. es. questa: «*Il filosofo dunque* verrà rappresentato nell'edizione originale [...]». Sembrerebbe quasi che io nella mia ultima avessi *consigliato* di eseguire il *Filosofo* nell'edizione originale. Io non ho fatto questo. Parlavo anzi della filza insopportabile di arie tutte eguali. E penso che la noia, anche se ornata di archeologia, in teatro è sempre noia. Perché ora, per ovvie ragioni (quali?) la mia revisione o meglio ricostruzione del 1907 non sia più di quella utilità che Ella sperava, non so comprendere. Appunto in quella era evitata quella filza e cercato così di evitare la monotonia che tanto Goldoni quanto Galuppi, per noi di oggi almeno, avevano profuso. [...] Questo benedetto *Filosofo* minaccia di farmi perdere quella filosofia di cui dispongo io, che sono altrettanto pacifico. Ma la mia noia non è solo in quella partitura, ma si espande da quella in tutta questa faccenda di questo *Filosofo* estivo. Vediamo di intenderci finalmente. [...]

Mi creda, con saluti fascisti.

Suo E. Wolf Ferrari

Alla polemica mette la parola fine il collega e rivale assurto in un'epoca infelice alla direzione del teatro veneziano, in una lettera del 24 maggio 1938:

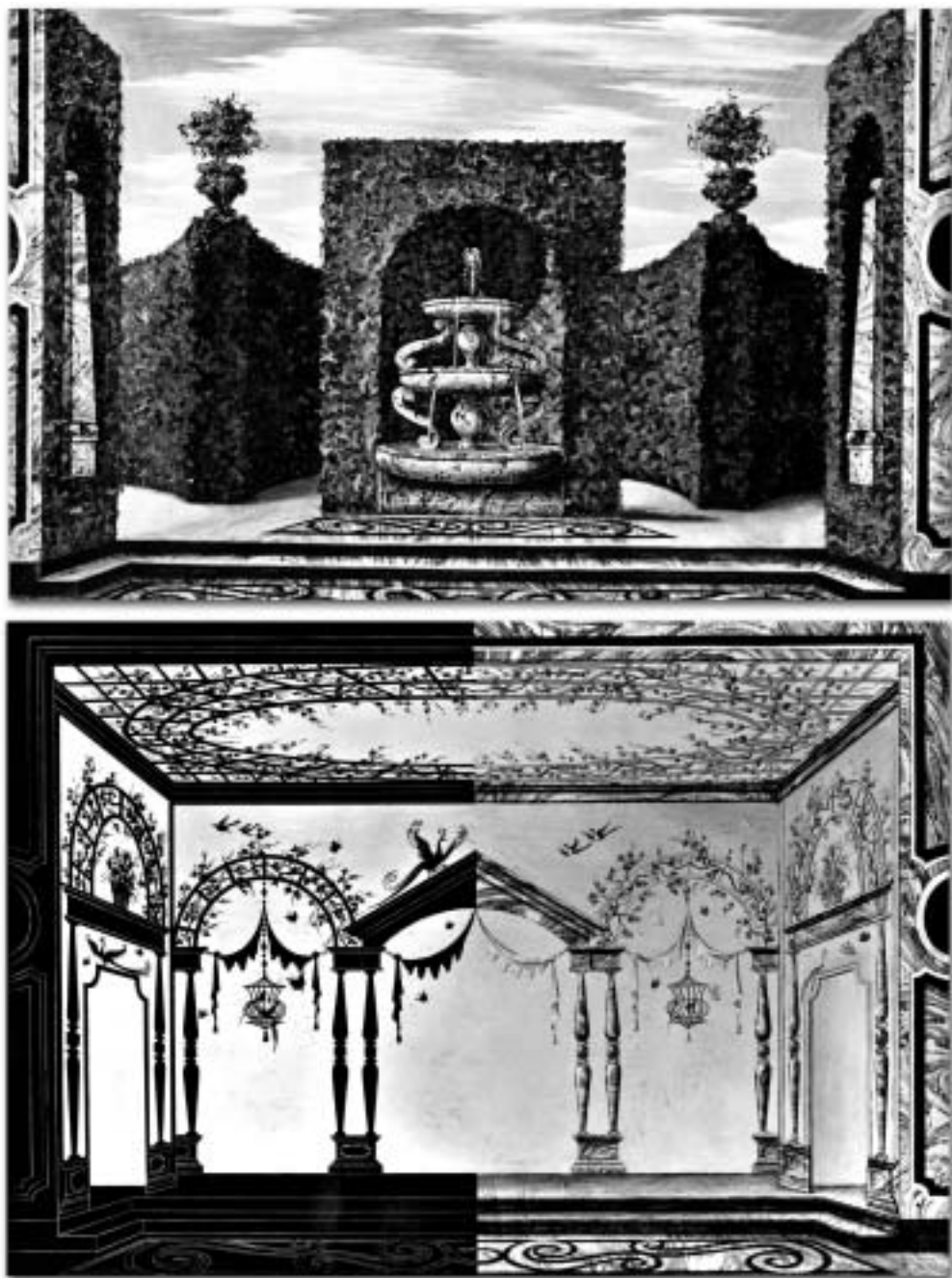
Illustre Maestro,

il «dunque» tanto incriminato della mia lettera si riduce a questo: il *Filosofo*, come Le ho scritto, verrà rappresentato nell'edizione originale secondo la partitura manoscritta che esiste alla Biblioteca Marciana, naturalmente con tutti i tagli che si renderanno necessari, e la veste scenica verrà adattata per una rappresentazione all'aperto con tutte le esigenze tecniche che tale rappresentazione comporta. [...] Sono lieto dell'occasione per rinnovarLe le mie cordialità.

Dieci anni più tardi riappare il Galuppi strumentale: è solo un tempo, per di più incastonato in un programma di ben maggior respiro che contempla sì una sonata di Giovanni Battista Grazioli, ma anche la Ciaccona di Bach-Busoni e la sonata op. 111 di Beethoven. L'eccezionalità dell'evento è data dal nome dell'esecutore, in questo caso Arturo Benedetti Michelangeli, in quegli anni ospite fisso della Fenice e che proprio attorno ad un *excursus* storico sul pianoforte motiva la propria attenzione alla musica del Settecento, prima fra tutti quella di Domenico Scarlatti.

Il secondo appuntamento con l'opera di Galuppi avviene ritualmente all'interno del Festival di musica contemporanea del 1952 e con un allestimento del tutto originale della *Diavolessa*, anch'essa su libretto di Carlo Goldoni. La regia è nuovamente affidata a Corrado Pavolini, mentre le scene e i costumi sono di Emanuele Luzzati. Può sorprendere, per certi aspetti, la presenza di un giovanissimo Carlo Maria Giulini alla guida dell'orchestra della Fenice, peraltro ormai più volte direttore ospite del teatro veneziano in importanti concerti (con Benedetti Michelangeli nel 1950, e Arrau nel 1951) e anche del prezioso *Attila* dell'anno precedente, nel quale spiccava l'Ezio di Gian Giacomo Guelfi. Il *cast* vede alcune presenze di rilievo, dalla fresca Dorina di Fernanda Cadoni alla Contessa di Elena Rizzieri e soprattutto alla parte più propriamente caricaturale di Don Poppone, affidata all'inesauribile vena comica di Sesto Bruscantini.

Il gradimento del pubblico, già uso a lavori sperimentali (anche se soprattutto contemporanei), era stato sincero, andando oltre e mostrando persino di digerire comunque anche alcuni rimaneggiamenti piuttosto pesanti nell'orchestrazione, con l'inserimento di parti significative destinate agli



Veniero Colasanti, bozzetto scenico per *L'amante di tutte* a Venezia, Teatro La Fenice, 1956; regia di Carlo Piccinato.

ottoni e del tutto assenti nelle pur diverse fonti superstiti del lavoro. Un segno tangibile del gradimento deve essere senz'altro visto nella riproposta dell'*Amante di tutte*, quattro soli anni più tardi, e questa volta all'interno di una stagione, sia pur quella minore della primavera 1956. Finalmente Galuppi approda ad una sede più istituzionale: un ruolo non piccolo in questa scelta è da attribuirsi a Virgilio Mortari, il quale è non solo il direttore ma anche il revisore di questo lavoro, e alla ricorrenza dei duecentocinquanta anni dalla nascita del compositore. Singolare è però la scelta di un titolo per certi aspetti 'minore' nella cospicua produzione del compositore, su libretto oggi concordemente attribuito al figlio di Baldassare, Antonio, che ebbe qualche buona occasione di supplire a Carlo Goldoni, da qualche tempo a Parigi, e non del tutto disponibile ad una collaborazione epistolare.⁸

La regia di Carlo Piccinato e i bozzetti delle scene di Veniero Colasanti condiscono un lavoro spiritoso e abbastanza ben costruito, nel quale si segnalano tra gli interpreti Ilva Ligabue e Florindo Andreolli. L'opera risulta piacevole, spiritosa ma, sia per l'esecuzione niente affatto filologica, sia per la debolezza della trama, fatica a far rientrare il compositore nello stesso livello dei maggiori autori del Settecento. Se infatti da una parte ben poco c'è da invidiare nei confronti dei lavori buffi di Cimarosa (nemmeno il tanto celebrato *Matrimonio segreto* gli è poi così superiore), dall'altra il confronto (sbagliato, antistorico, assurdo e mai proposto in altri campi dell'arte) con Mozart è ovviamente perduto in partenza. Il paragone con *La finta semplice* e con *Bastiano e Bastiana* regge tranquillamente, ma l'istintivo confronto con *Le nozze di Figaro* o *Così fan tutte* (per tacere del *Don Giovanni*) pone in evidente inferiorità la musica di Galuppi. Nonostante tutto, queste opere piacciono al pubblico, tanto da indurre la dirigenza del teatro a riprendere quattro anni più tardi, nella stagione lirica del 1960, *Il filosofo di campagna*. La regia è ancora una volta di Corrado Pavolini, probabilmente una ripresa di quella precedente, ma la novità è data dall'adozione di un complesso che per i tempi risulta particolarmente vicino alla filologia: i Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano, allora direttore del Conservatorio di Venezia, propongono una versione sotto molti aspetti avveniristica dell'opera, anche se comunque si fa uso ancora una volta delle versioni ampiamente ridotta di Ermanno Wolf-Ferrari: la scelta è forse sollecitata anche dalla possibilità di giocare sulla brevità e accostare così al lavoro del Buranello *Il maestro di cappella*, vero e proprio cavallo di battaglia di Sesto Bruscantini. Ancora una volta Elena Rizzieri interpreta ruoli che le si confanno ampiamente (è Lesbina), così come ancora una volta la simpatia dell'attore e la bellezza della voce di Sesto Bruscantini danno vita a un Nardo vivace e prestante.

Gli anni favorevoli a Galuppi stanno apparentemente per terminare: si dovrà aspettare infatti ben diciotto anni per rivedere un suo lavoro: *Il mondo alla roversa*, mai dato in tempi moderni alla Fenice, è però destinato ad una circolazione periferica, ma non per questo meno significativa: Rovigo, Castelfranco Veneto, Dolo, Mestre se lo contendono, senza però che questi possa approdare (complici anche le già ampiamente annunciate restrizioni del bilancio) alla Fenice.

Una nuova presenza del compositore si ha nei festival organizzati in collaborazione fra Teatro La Fenice e Associazione Galuppi nell'imminenza del secondo centenario della morte e nel 1985, anno europeo della musica: la contemporanea presenza dei ben più celebrati Bach, Händel e Domenico Scarlatti pone sicuramente in ombra il veneziano, che però beneficia di un fondamentale lavoro musicologico (*Galuppiana 1985. Studi e ricerche*) sunto di un convegno che puntualizza la figura del compositore. Nel dicembre del 1980 il Teatro Malibran ospita l'integra-

⁸ Per la quale si giungerà solo alla realizzazione del *Re alla caccia*, libretto veramente bello che risente positivamente dell'ambito francese – di cui è anche rifacimento – che però resterà unico ed isolato esempio della collaborazione a distanza.

le (probabilmente la prima esecuzione dal vivo) dei sette concerti a quattro della biblioteca Estense diretti da Franco Piva, mentre presso le Sale Apollinee appare la doppia versione del *Passatempo al cembalo* affidato all'omonimo strumento di L. Hallmann e al fortepiano di Franco Angelieri; l'esecuzione svela sonorità nuove e attraenti, per gli scenari che aprono verso la corretta esecuzione e interpretazione di composizioni troppo affrettatamente circoscritte al mondo galante e che invece potrebbe tranquillamente attingere anche a interpretazioni *Empfindsamer* o addirittura preromantiche.

L'anno successivo spicca il recupero dell'oratorio *Adamo ed Eva*, nella versione prima e più ampiamente testimoniata dalle fonti. Il lavoro afferma la fortuna dell'oratorio filippino in lingua italiana, offrendo al pubblico la possibilità di valutare per la prima volta un genere alternativo a quello operistico. La struttura affascinante di un testo per certi aspetti di grande rilievo e fascino propone la contrapposizione tra l'Angelo di misericordia e l'Angelo di giustizia, veri e propri avversari ed epigoni di un nuovo modo di intendere le sacre scritture da parte di alcune frange gesuitiche. La voce di Mario Bolognesi, unica maschile del *cast* e associata ovviamente ad Adamo, si contrappone alla voce femminile di Susanna Rigacci (Eva) e alla voce asessuata e acutissima dell'Angelo di misericordia (Rosanna Didoné), mentre più scura, quasi 'maschile' (e, secondo alcuni, 'cattiva'...) è la voce dell'Angelo di giustizia, brillantemente interpretato da Cecilia Valdenassi.

A conclusione di queste note, ma anche come apertura al nuovo corso di Galuppi, nell'imminenza delle celebrazioni del nuovo centenario (terzo dalla nascita, questa volta, e quindi per questo finalmente beneaugurante) ecco eseguire a San Marco nel 2003 un assaggio straordinario di musica sacra, un *Magnificat* (peraltro più volte dato e reperibile anche in incisione discografica) e soprattutto, nel Concerto di Natale dello scorso 2005, Galuppi ritorna in San Marco con un programma interamente natalizio: il cantico di Simeone *Nunc dimittis* introduce con il suo solenne ma anche rapito intimismo alla liturgia del Natale, aprendo poi alla classica struttura della messa di Natale, comprensiva del Kyrie, Gloria e Credo: vera e propria rivisitazione di una liturgia contemporanea a Galuppi in attesa di provvedere, questa volta, alla riscoperta di quello che avrebbe dovuto in realtà rappresentare storicamente il punto di partenza del Buranello, quell'opera seria che lo aveva imposto al grande pubblico di tutta Europa e che lo aveva portato fin nelle lontane terre di Caterina di Russia.



Immagini dello spettacolo di marionette *Edoardo ed Elisabetta. Viaggio galante al centro della terra nel paese dei Megamicri*, rappresentato a Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, carnevale 1987 dal Gran Teatrino la Fede delle Femmine; adattamento di Margot Galante Garrone da Casanova, con musiche di Galuppi; regia di Paola Pilla. Fu lo spettacolo d'esordio del Gran Teatrino.

Le opere di Baldassare Galuppi a Venezia e al Teatro La Fenice

1938 – *Recite straordinarie*

Il filosofo di campagna, dramma giocoso in tre atti di Carlo Goldoni – 28 luglio 1938 (4 recite).*

1. Eugenia: Margherita Carosio 2. Lesbina: Ines Alfani Tellini 3. Rinaldo: Angelo Parigi 4. Nardo: Vincenzo Bettoni 5. Don Tritemio: Salvatore Baccaloni 6. Lena: Liana Cortini 7. Capocchio: Piero Passarotti – M° conc. e dir.: Mario Rossi; reg.: Corrado Pavolini; cor.: Tusnelda Risso; arch. scen.: Virgilio Marchi; fig.: Titina Rota; forn. cost.: Casa d'arte Caramba; forn. attr.: Ditta Capuzzo.

* Lo spettacolo si è svolto nel Giardino di Ca' Rezzonico

1952 – *XV Festival internazionale di musica contemporanea e VI Autunno Veneziano*

La Diavolessa, commedia giocosa in tre atti di Carlo Goldoni – 21 settembre 1952 (2 recite).

1. Il conte Nastri: Gino Orlandini 2. La contessa: Elena Rizzieri 3. Dorina: Fernanda Cadoni 4. Giannino: Franco Calabrese 5. Don Poppone Corbelli: Sesto Bruscantini 6. Ghiandina: Alda Noni 7. Falco: Agostino Lazzari 8. Garbino: Tito Fuga 9. Un marinaio: Mario Bardella 10. Un altro marinaio: Cesco Ferro – M° conc. e dir.: Carlo Maria Giulini; reg.: Corrado Pavolini; scen. e cost.: Emanuele Luzzati; real. scen.: Antonio Orlandini; real. cost.: Sartoria del Piccolo Teatro di Milano; m° ramm.: Carlo Cherubini; dir. scena: Gino Lazzari.

1956 – *Stagione lirica popolare di primavera*

L'amante di tutte, dramma giocoso in tre atti di Antonio Galuppi – 19 giugno 1956 (1 recita).

1. Clarice: Ilva Ligabue 2. Lucinda: Anna Maria Rota 3. Dorina: Mariella Adani 4. Conte Eugenio: Mario Spina 5. Don Orazio: Paolo Pedani 6. Mingone: Florindo Andreolli 7. Marchese Canoppio: Leo Pudis – M° conc. e dir.: Virgilio Mortari; reg.: Carlo Piccinato; bozz.: Veniero Colasanti; forn. mus.: G. Ricordi & C.; real. scen.: Ditta Parravicini; forn. cost.: Casa d'Arte Cerratelli, Firenze; all.: Teatro La Fenice.

1960 – *Stagione Lirica*

Il filosofo di campagna (rev.: Ermanno Wolf-Ferrari) – 18 aprile 1960 (1 recita).

1. Eugenia: Orietta Moscucci 2. Lesbina: Elena Rizzieri 3. Rinaldo: Fernando Jacopucci 4. Nardo: Sesto Bruscantini 5. Don Tritemio: Paolo Pedani – M° conc. e dir.: Renato Fasano; reg.: Corrado Pavolini; m° coll.: Riccardo Castagnone, Romeo Olivieri; bozz.: Gianni Polidori; cost.: Misa D'Andrea; real. scen.: Teatro San Carlo, Napoli, Piccolo Teatro di Milano; Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum; I Virtuosi di Roma.

1978 – *Concerti in decentramento*

Il mondo alla roversa, opera giocosa [bernesca] in tre atti di Carlo Goldoni (rev.: Franco Piva) – 2 maggio 1978 (5 recite).*

* Lo spettacolo si è svolto Rovigo (Teatro Sociale); Castelfranco Veneto (Teatro Accademico); Dolo (Teatro Excelsior); Mestre (Teatro Corso).

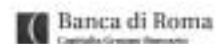
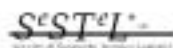
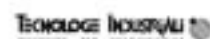
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA s.r.l.



IL GAZZETTINO



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Gianni Pilon

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Valter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Giuseppina Cenedese

Andrea Giacomini

Stefano Lanzi

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi

direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto
responsabile allestimenti scenici

Francesca Piviotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot

direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni

direttore

Stefano Callegaro

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Alfredo Iazzoni

Renata Magliocco

Fernanda Milan

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo

direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Gisella Curtolo •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Mania Ninova
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • \diamond

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

\diamond a termine

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Sandra Tagliapietra <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Bernadette Baudhuin
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		Emma Bevilacqua
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Annamaria Canuto
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Paola Milani		Elsa Frati
Antonio Covatta	Michele Benetello	Dario Piovan		Lorenzina Mimmo
<i>nnp*</i>	Marco Covelli			Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Cristiano Faè			Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Dario De Bernardin	Stefano Faggian			
Luciano Del Zotto	Federico Geatti			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon	Roberto Vianello			
<i>nnp*</i>	Tullio Tombolani			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				
Andrea Zane				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2005-2006

Teatro La Fenice

11 / 13 / 15 / 17 / 19 / 20 / 23
novembre 2005

La juive (L'ebrea)

musica di **Fromental Halévy**

prima rappresentazione a Venezia
in lingua originale

personaggi ed interpreti principali

Éléazar Neil Shicoff / John Uhlenhopp

Jean-François de Brogni Roberto
Scandiuzzi / Riccardo Zanellato

Léopold Bruce Sledge / Giovanni
Botta

Eudoxie Annick Massis / Daniela
Bruera

Rachel Iano Tamar / Francesca Scaini

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia **Günter Krämer**

scene **Gottfried Pilz**

costumi **Isabel Ines Glathar**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Wiener Staatsoper

Teatro La Fenice

25 / 28 / 31 gennaio
2 / 5 / 7 febbraio 2006

Die Walküre (La valchiria)

musica di **Richard Wagner**

prima giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

personaggi ed interpreti principali

Siegmund Christopher Ventris

Hunding Kristinn Sigmundsson

Wotan Greer Grimsley

Sieglinde Petra Lang

Brünnhilde Janice Baird

Fricka Doris Soffel

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Darko Petrovic

una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con Oper der Stadt Köln

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 25 / 26
febbraio 2006

I quatro rusteghi*

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi ed interpreti principali

Lunardo Roberto Scandiuzzi /
Giovanni Tarasconi

Margarita Cinzia De Mola / Marta
Moretto

Luçietta Roberta Canzian / Sabrina
Vianello

Filipeto Emanuele D'Aguanno / Enrico
Paro

maestro concertatore e direttore

Tiziano Severini

regia **Davide Livermore**

scene **Santi Centineo**

costumi **Giusy Giustino**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

* in occasione del centenario della prima
rappresentazione, Monaco 1906

Manifestazione per il Carnevale di Venezia
2006

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
aprile 2006

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Sarastro Matthias Hölle / Ethan
Herschenfeld

Tamino Herbert Lippert / Juan
Francisco Gatell

Regina della notte Clara Polito /
Penelope Randall-Davis

Pamina Isabel Rey / Tatiana Lisnic

Papagena Sofia Soloviy

Papageno Alex Esposito / Vito Priante

maestro concertatore e direttore

Günter Neuhold

regia **Jonathan Miller**

scene e costumi **Philip Prowse**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Opernhaus Zürich

una produzione realizzata con il contributo di

Consorzio Venezia Nuova

* in occasione del 250° anniversario della
nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2005-2006

Teatro La Fenice

19 / 21 / 23 / 25 / 28 maggio 2006

Luisa Miller

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi ed interpreti principali

Il conte di Walter Alexander Vinogradov

Rodolfo Giuseppe Sabbatini / Danilo Formaggia

Luisa Darina Takova

Federica Ursula Ferri

Wurm Arutjun Kotchinian

Miller Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore

Maurizio Benini

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Nazionale Reisopera

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 giugno

1 luglio 2006

Lucio Silla

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Lucio Silla Roberto Saccà

Giunia Annick Massis

Cecilio Monica Bacelli

Lucio Cinna Veronica Cangemi

Celia Julia Kleiter

maestro concertatore e direttore

Tomas Netopil

regia **Jürgen Flimm**

scene **Christian Bussmann**

costumi **Birgit Hutter**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento in coproduzione con Salzburger Festspiele

* in occasione del 250° anniversario della nascita

Teatro Malibran

13 / 15 / 17 / 19 settembre 2006

La Didone

musica di **Francesco Cavalli**

personaggi ed interpreti principali

Didone Claron McFadden

Enea Magnus Staveland

Iarba Jordi Domènech

Cassandra Manuela Custer

Venere Maria Grazia Schiavo

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia**

Orchestra Europa Galante

nuovo allestimento in coproduzione con l'Unione Musicale di Torino e in collaborazione con la Fondazione Teatro Due di Parma

Teatro La Fenice

23 / 24 / 26 / 27 / 28 settembre 2006

Romeo e Giulietta

musica di **Sergej Prokof'ev**

coreografia **John Cranko**

scene e costumi **Jürgen Rose**

Bayerisches Staatsballett

personaggi ed interpreti principali

Giulietta Lisa-Maree Cullum / Natalia Kalinitchenko / Lucia Lacarra

Romeo Alen Bottaini / Lukáš Slavický / Cyril Pierre

Romeo Alen Bottaini / Lukáš Slavický / Cyril Pierre

Romeo Alen Bottaini / Lukáš Slavický / Cyril Pierre

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Myron Romanul**

Teatro Malibran

13 / 15 / 18 / 20 / 22 ottobre 2006

L'Olimpiade

prima rappresentazione in tempi moderni

musica di **Baldassare Galuppi ***

personaggi ed interpreti principali

Clistene Mark Tucker

Aristea Ruth Rosique

Argene Roberta Invernizzi

Megacle Romina Basso

Licida Franziska Gottwald

maestro concertatore e direttore

Andrea Marcon

regia **Dominique Poulange**

scene e costumi **Francesco Zito**

Venice Baroque Orchestra

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

* in occasione del 3° centenario della nascita

LIRICA E BALLETO 2006-2007

Teatro La Fenice

14 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 gennaio 2007

Il crociato in Egitto

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione in tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Aladino Marco Vinco / Federico Sacchi

Palmide Patrizia Ciofi / Mariola Cantarero

Adriano di Montfort Bruce Ford

Felicia Laura Polverelli / Tiziana Carraro

Armando d'Orville Flavio Oliver / Florin Cezar Ouat

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento in coproduzione con il Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona

Teatro La Fenice

10 / 11 / 13 / 14 / 15 / 18 / 20 febbraio 2007

La vedova scaltra

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Rosaura Elisabetta Martorana

Il conte di Bosco Nero Mark Milhofer

Monsieur Le Bleu Emanuele

D'Aguzzano

Marionette Sabrina Vianello

Arlecchino Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

manifestazione per il Carnevale di Venezia 2007

Teatro La Fenice

16 / 18 / 20 / 22 / 24 marzo 2007

Francesca da Rimini

musica di **Sergej Rachmaninov**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

L'ombra di Virgilio / Lanciotto Malatesta

Nikolai Putilin

Dante / Paolo Sergej Kunaev

maestro concertatore e direttore

Hubert Soudant

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 aprile 2007

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Norah Amsellem / Luz del Alba

Alfredo Germont Dario Schmunck / Alfredo Nigro

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov / Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 17 / 20 / 23 / 26 giugno 2007

Siegfried

musica di **Richard Wagner**

seconda giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Mime Wolfgang Ablinger-Sperrhacke

Il viandante Greer Grimsley

Brünnhilde Susan Bullock

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di Robert Carsen e Patrick Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con Oper der Stadt Köln



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2006-2007

Teatro La Fenice

12 / 13 / 14 / 15 luglio 2007

**Pina Bausch Tanztheater
Wuppertal
Água**

un pezzo di **Pina Bausch**

regia e coreografia **Pina Bausch**

scene e video **Peter Pabst**

costumi **Marion Cito**

collaborazione musicale **Matthias**

Burkert, Andreas Eisenschneider

in collaborazione con **Andres Neumann**
International

Teatro La Fenice

16 / 18 / 20 / 22 / 25 settembre 2007

Signor Goldoni*

libretto di **Gianluigi Melega**

musica di **Luca Mosca**

commissione della Fondazione Teatro
La Fenice di Venezia

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

Carlo Goldoni **Roberto Abbondanza**

Anzolo Rafael **Alda Caiello**

Giorgio Baffo **Chris Ziegler**

Desdemona **Sara Mingardo**

Mirandolina **Cristina Zavalloni**

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia **Davide Livermore**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

** in occasione del 3° centenario della nascita*

Teatro Malibrán

5 / 7 / 12 / 14 ottobre 2007

Ercole sul Termodonte

musica di **Antonio Vivaldi**

*prima rappresentazione integrale in
tempi moderni*

personaggi e interpreti principali

Ercole **Carlo Allemano**

Alceste **Jordi Domènech**

Telamone **Mark Milhofer**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia**

Orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 30 ottobre 2007

Thaïs

musica di **Jules Massenet**

personaggi e interpreti principali

Thaïs **Darina Takova**

Athanaël **Simone Alberghini**

Palémon **Nicolas Courjal**

Crobyle **Christine Buffle**

Myrtale **Elodie Méchain**

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia **Gheorghe Iancu**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La

Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 18
dicembre 2007

Turandot

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

La principessa Turandot **Giovanna**

Casolla / Caroline Whisnant

Il principe ignoto (Calaf) **Antonello**

Palombi / Lance Ryan

Liu Hui He / Amarilli Nizza

maestro concertatore e direttore

Yu Long / Zhang Jiemin

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento del Badisches Staatstheater

Karlsruhe

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

14 ottobre 2006 ore 20.00 turno S
15 ottobre 2006 ore 17.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Luigi Nono

La victoire de Guernica per coro e orchestra

Alban Berg

Concerto per violino e orchestra
violino Giuliano Carmignola

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

11 novembre 2006 ore 20.00 turno S
12 novembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

Antonio Salieri

La passione di Gesù Cristo
oratorio per soli, coro e orchestra
su testo di Pietro Metastasio

Maddalena Emanuela Galli

Giovanni Milena Storti

Pietro Mark Milhofer

Giuseppe d'Arimatea Sergio Foresti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 novembre 2006 ore 20.00 turno S
18 novembre 2006 ore 20.00 f.a.

direttore

Dmitrij Kitajenko

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 36 in do maggiore KV 425
Linz

Giorgio Federico Ghedini

Concerto spirituale *De la incarnazione
del Verbo divino*

per due soprani, coro femminile e

orchestra da camera

soprani Anna Malvasio, Lucia Raicevich

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

1 dicembre 2006 ore 20.00 turno S

2 dicembre 2006 ore 17.00 f.a.

3 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Bernhard Klee

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto II

Anton Webern

Cinque pezzi op. 10

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Melodia dei pastori

Luigi Nono

Incontri per 24 strumenti

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto IV

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore

op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Luciano Berio

Notturmo per orchestra d'archi

Johannes Brahms - Arnold

Schoenberg

Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in
sol minore op. 25

trascrizione per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

21 dicembre 2006 ore 20.00 riservato
Procuratoria

22 dicembre 2006 ore 20.00 turno S

direttore

Andrea Marcon

Baldassare Galuppi*

Vesperi di Natale

per soli, coro femminile e orchestra

prima esecuzione in tempi moderni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

** in occasione del 3° centenario della nascita*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

27 gennaio 2007 ore 20.00 turno S
28 gennaio 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Ola Rudner

Luciano Berio

Requies per orchestra da camera

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 marzo 2007 ore 20.00 turno S
4 marzo 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Michel Tabachnik

Iannis Xenakis

Eridanos

Bruno Maderna

Improvvisazione n. 2 per orchestra

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 aprile 2007 ore 20.00 turno S
7 aprile 2007 ore 20.00 turno U
direttore

Pascal Rophé

Olivier Messiaen

L'Ascension, quattro meditazioni sinfoniche

Joseph Haydn

Le sette ultime parole del nostro Redentore sulla croce

sette sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto

Hob. xx/1a

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2007 ore 20.00 turno S
6 maggio 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Mikko Franck

Einojuhani Rautavaara

Apotheosis per orchestra

Fabio Vacchi

En Vinternatt per orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74

Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 maggio 2007 ore 20.00 turno S
12 maggio 2007 ore 20.00 f.a.
13 maggio 2007 ore 17.00 f.a.
direttore

Hubert Soudant

Franz Schubert

Ouverture nello stile italiano in re maggiore D 590

Franz Schubert – Luciano Berio

Rendering

Franz Schubert

Deutsche Messe D 872 per coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 maggio 2007 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

18 maggio 2007 ore 21.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Guido Alberto Fano

Ouverture in fa minore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 giugno 2007 ore 20.00 turno S
1 luglio 2007 ore 20.00 f.a.

direttore

Vladimir Fedoseyev

Luigi Boccherini – Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid*

sovrapposte e trascritte per orchestra

Gioachino Rossini

Sonata a quattro n. 6 in re maggiore per archi

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 4 in fa maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 luglio 2007 ore 20.00 turno S

Sede da definire

22 luglio 2007 ore 20.00 f.a.

direttore

Marek Janowski

Ludwig van Beethoven

Coriolano Ouverture in do minore op. 62

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice



A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore € 110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATO GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, 1ª ediz. 2ª ediz. 1997, dopo l'incendio, Albrizzi editore

Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Marsilio editore

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, 1ª ediz. 2ª ediz. con un saggio di Paolo Cossato, Marsilio editore

Il Teatro La Fenice. L'immagine, e la scena. Bozzetti di proprietà del Teatro La Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1839-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Marsilio editore

Concorso per la Fenice 1789-1992, Maria Ida Biggi, Marsilio editore

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice 1997-2000, Marsilio editore

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi, Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Marsilio editore

La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio editore

Il mito della «fenice», a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Marsilio editore

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2005-2006

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004-05
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GOFFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 5, 160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlida Steffan, Davide Daolmi

RICHARD WAGNER, *Parsifal*, 6, 182 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti, Denis Krief, Riccardo Pecci

GAETANO DONIZETTI, *Pia de' Tolomei*, 7, 158 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Fabri, Emanuele d'Angelo, Gabriele Dotto, Christian Gangneron, Giorgio Pagannone, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Daphne*, 8, 152 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Marco Marica, Giovanni Guanti

JACQUES OFFENBACH, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 9, 192 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Davide Daolmi, Marco Gurrieri, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06
a cura di Michele Girardi

FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci

ERMANNNO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini

GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, 6, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Davide Daolmi, Stefano Piana

FRANCESCO CAVALLI, *La Didone*, 7, 196 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Francesca Gualandri, Fabio Biondi, Carlo Majer, Maria Martino

BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, 8, 162 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Stefano Telve, Franco Rossi

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 8

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale

e avvenimenti culturali

della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di ottobre 2006 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)