



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



domenico cimarosa
l'olimpiade

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente

Paolo Costa

consiglieri

Giancarlo Galan

Pierdomenico Gallo

Alfonso Malaguti

Angelo Montanaro

Armando Peres

Giorgio Pressburger

Giampaolo Vianello

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore musicale

Isaac Karabtchevsky

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

L'OLIMPIADE

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

In occasione del II centenario della morte a Venezia di Domenico Cimarosa

Con il patrocinio del Comitato Nazionale per le celebrazioni
del III centenario della nascita di Pietro Metastasio

Con la collaborazione di American Friends of the Venice Music Festival

Le manifestazioni per Metastasio si svolgono sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

L'OLIMPIADE

dramma per musica di
PIETRO METASTASIO

musica di
DOMENICO CIMAROSA

TEATRO MALIBRAN
giovedì 20 dicembre 2001, ore 20.00, in abbonamento
sabato 22 dicembre 2001, ore 15.30, in abbonamento
domenica 23 dicembre 2001, ore 15.30, in abbonamento



Francesco Candido, ritratto di Domenico Cimarosa.

SOMMARIO

7
LA LOCANDINA

11
IL LIBRETTO

40
L'OLIMPIADE IN BREVE

42
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG - あらすじ

53
ANDREA CHEGAI
QUANDO CIÒ CHE È SIMILE SI FA DIVERSO
CIMAROSA E *L'OLIMPIADE* (CINQUANT'ANNI DOPO)

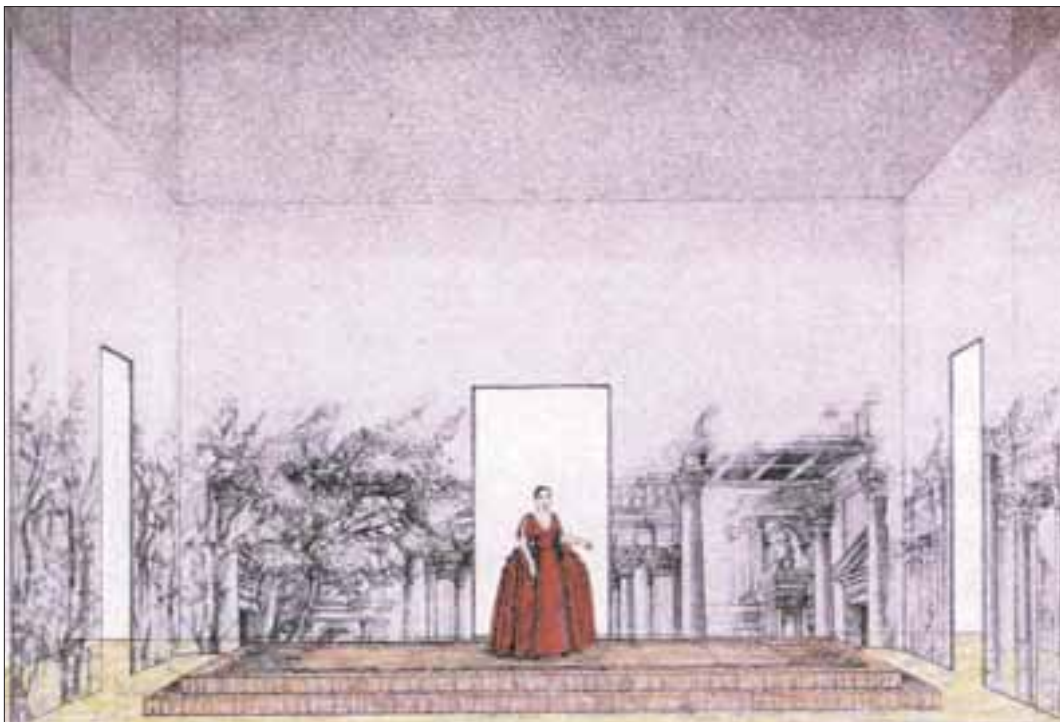
69
ALESSANDRO BORIN
UNA PERIPEZIA SENZA COLPA

76
MARIO VALENTE
METASTASIO E VENEZIA

80
DOMENICO CIMAROSA
a cura di MIRKO SCHIPILLITI

90
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
a cura di GILDO SALERNO

97
BIOGRAFIE



Francesco Zito, bozzetto scenico per *L'Olimpiade*. Venezia, Teatro Malibran, dicembre 2001.

LA LOCANDINA

In occasione del II centenario della morte a Venezia di Domenico Cimarosa

L'OLIMPIADE

dramma per musica in due atti (1784)

libretto di
PIETRO METASTASIO

musica di
DOMENICO CIMAROSA

Edizione critica a cura di ALESSANDRO BORIN
Revisione a cura di ANDREA MARCON

prima rappresentazione in tempi moderni

personaggi ed interpreti principali

Clistene LUIGI PETRONI
Aristea PATRIZIA CIOFI
Megacle ANNA BONITATIBUS
Licida LAURA BRIOLI
Argene ERMONELA JAHO
Aminta BRUNO LAZZARETTI

maestro concertatore e direttore

ANDREA MARCON

regia

DOMINIQUE POULANGE

scene e costumi

FRANCESCO ZITO

light designer

FABIO BARETTIN

ORCHESTRA BAROCCA DI VENEZIA

Con il patrocinio del Comitato Nazionale per le celebrazioni
del III centenario della nascita di Pietro Metastasio

Con la collaborazione di American Friends of the Venice Music Festival

Le manifestazioni per Metastasio si svolgono sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

nuovo allestimento

ORCHESTRA BAROCCA DI VENEZIA

violini primi LUCA MARES, P. CHRISTOPH TIMPE, GIORGIO BALDAN,
VANIA PEDRONETTO, ROSSELLA CROCE, FRANZISKA ZEHNDER
violini secondi GIUSEPPE CABRIO, GIULIA PANZERI, MARGHERITA ZANE,
TERRY RATCLIFF

viole ALESSANDRA DI VINCENZO, MERI SKEJIC,
FRANCO GALLETTO, MAURIZIO BORZONE

violoncelli FRANCESCO GALLIGIONI, DANIELE CERNUTO, ALESSANDRA BOLDRIN

corni DILENO BALDIN, BRUNELLO GORLA

oboe solista OMAR ZOBOLI

oboi STEFANO VEZZANI, NICOLA FAVARO

traversieri MICHELE FAVARO, ORNELLA GOTTARDI

trombe MICHELE SANTI, FEDERICO PANIZZOLO

fagotto PAOLA FREZZATO

violoni ALESSANDRO SBROGIÒ, ALESSANDRO PIVELLI

fortepiano MASSIMILIANO RASCHIETTI

direttore musicale di palcoscenico SILVANO ZABEO

direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI

responsabile allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO

altro direttore di palcoscenico LORENZO ZANONI

maestro di sala MARIA CRISTINA VAVOLO

maestro rammentatore PIERPAOLO GASTALDELLO

maestro alle luci GABRIELLA ZEN

assistente musicale MASSIMILIANO RASCHIETTI

assistente regia CARLO BELLAMIO

assistente costumi MARCO NATERI

assistente scenografo ANNAMARIA INNAMORATI

capo macchinista VALTER MARCANZIN

capo elettricista VILMO FURIAN

capo attrezzista ROBERTO FIORI

capo sarta MARIA TRAMAROLLO

responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN

capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI

scene DECORPAN e PAOLINO LIBRALATO (Treviso)

costumi NICOLAO ATELIER (Venezia)

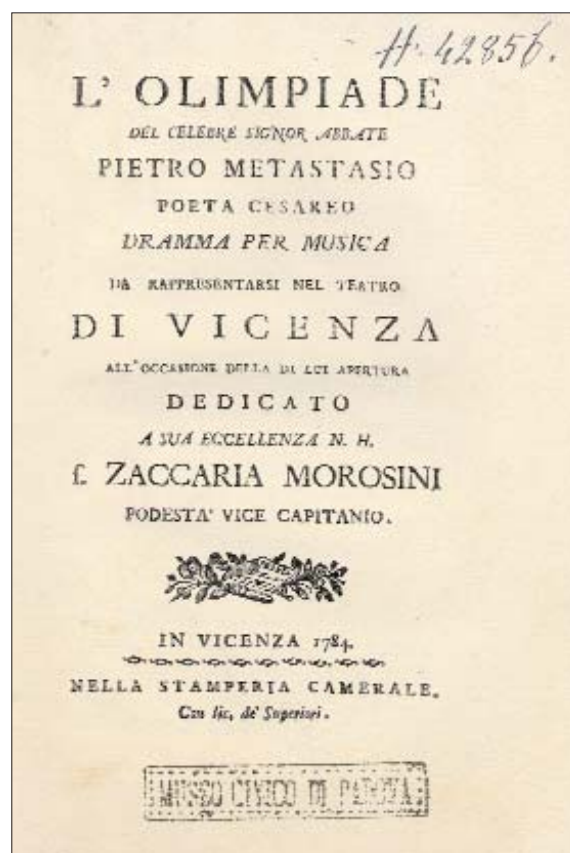
calzature POMPEI 2000 (Roma)

attrezzeria RANCATI (Milano)

parrucche AUDELLO (Torino)



Francesco Zito, costumi per *L'Olimpiade*. Venezia, Teatro Malibran, dicembre 2001.



Frontespizio del libretto per la prima esecuzione assoluta dell'*Olimpiade* di Domenico Cimarosa. Vicenza, Teatro Eretenio, 1784. (Padova, Biblioteca del Museo Civico).

IL LIBRETTO

L'OLIMPIADE

dramma per musica in due atti di
PIETRO METASTASIO

edizione a cura di
ALESSANDRO BORIN

La presente edizione si basa sulla collazione dei testimoni a stampa del libretto, conservati rispettivamente all'interno del Fondo Gonzati della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (Gonz. 23. 1), e presso la Biblioteca del Museo Civico di Padova (H 42856).

Il testo dei libretti corrisponde a quello intonato nel manoscritto parzialmente autografo della partitura, allocato presso la Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella» di Napoli (Rari 1.2.19/20; *olim* 13.3.5-6).

In considerazione della differente funzione e destinazione del libretto e della partitura, nell'edizione è stato generalmente privilegiato il testo esemplato nei libretti a stampa, segnalando in nota le varianti più significative riscontrate nella partitura.

L'ortografia del testimone di riferimento è stata normalizzata secondo le consuetudini moderne, tranne i casi in cui tale normalizzazione avrebbe compromesso o menomato alcuni aspetti della pronuncia codificata attraverso l'intonazione musicale.

Ove nella partitura siano state riscontrate delle forme ipermetriche non dovute a fenomeni di corruzione, ma riconducibili ad esigenze di carattere prettamente musicale, la sillaba assente nel testo poetico originario e responsabile dell'ipermetria è stata posta fra i segni > <.

Tra parentesi quadre sono state infine poste tutte quelle indicazioni relative all'apparato delle didascalie sceniche assenti sia nel libretto che nella partitura, e come tali aggiunte dal curatore.

argomento

Nacquero a Clistene, Re di Sicione, due figlioli gemelli: Filinto ed Aristeia. Ma avvertito dall'Oracolo di Delfo del pericolo ch'ei correbbe 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 nei giochi olimpici. Questi, non potendo ottenerla dal padre a cui era odioso il nome ateniese, va disperato in Creta. Quivi, assalito e quasi oppresso da' mansnadieri, 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 cretese, e promessale 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 ai risentimenti dei suoi congiunti ed alle violenze del suo sovrano. Rimase Licida inconsolabile per la fuga della sua Argene e, dopo qualche tempo, per distraersi dalla sua mestizia risolse di portarsi in Elide e ritrovarsi presente alla solennità de' giochi 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 i giochi suddetti e perciò condottosi da Sicione in Elide, proponeva la propria figlia in premio al vincitore. La vide Licida, l'ammirò, ed obliate le sventure de' suoi primi amori ardentemente se ne invaghì; ma disperando di poter conquistarla per non esser egli punto addestrato agli atletici esercizi, immaginò come supplire coll'artificio al difetto dell'esperienza. Gli 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 Megacle in Elide alle violente istanze dell'amico, ma fu così tardo 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, ossia 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 amorose smanie d'Aristeia, l'eroica amicizia di Megacle, l'incostanza ed i furori di Licida, e la generosa pietà della fedelissima Argene.

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

personaggi

CLISTENE, *Re di Sicione, padre d'Aristea.*

ARISTEA, *sua figlia, amante di Megacle.*

ARGENE, *dama cretese in abito da pastorella, sotto nome di Licori, amante di Licida.*

LICIDA, *creduto figlio del Re di Creta, amante d'Aristea ed amico di Megacle.*

MEGACLE, *amante d'Aristea ed amico di Licida.*

AMINTA, *aio di Licida.*

Pastori

Atleti

Guardie reali

Guardie della principessa

Popolo

Sacerdoti di Giove Olimpico

mutazioni di scene

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

Campagna alle falde di 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 adombrano la pianura ma non l'ingombrano.

Magnifico tempio di Giove Olimpico, con ara ardente nel mezzo.

ARGOMENTO.

Nacquero a Clitene, Re di Sione, due figliuoli gemelli, Filinto ed Arilla; ma avvertito dall'Oracolo di Delfo del pericolo, ch'ei correrebbe d'esser ucciso dal proprio figlio, per consiglio del meschino 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 affilato, e quasi oppresso da Mastafieri, è conservato in vita da Licida, creduto figlio del Re dell'Isola; onde contrae tumore, ed indissolubile amiltà col suo Liberatore. Avea Licida lungamente amata Argene, Nobil Dama Cretese, e promessale occultamente fede di Spolo. Ma scoperto il suo amore, il Re, risoluto di non permettere quelle nozze ineguali, perseguitò di tal forte la fortunata 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 Pallarella, viltà nascosta ai ricattamenti de' suoi Cugini, ed alle violenze del suo Sovrano. Rimase Licida inconsolabile per la fuga della sua Argene, e dopo qualche tempo, per liberarsi dalla sua melizza, risolve di portarsi in Elide, e ritrovarsi 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 Clitene accetto a presidiare a' giuochi indietri, e perciò con-

A 3 dot-

dotto da Sione in Elide, proponeva la propria figlia Arilla in premio al vincitore. La vide Licida, l'amò; ed obbliare le sventure de' suoi primi amori, ardentemente se n'invagliò; ma dissuadendo di poter conquistarla, per non esser egli punto addestrato agli Atletici esercizi, di cui dovea farsi prova ne' detti giuochi; innaggiò come supplire coll'artificio al difetto dell'esperienza. Gli avvenne, che l'Amico era stato più volte vincitore in somiglianti contese; e (nulla sperando degli antichi amori di Megacle con Arilla) risolve di valesi di lui, facendolo combattere sotto il finto nome di Licida. Venne dunque Megacle in Elide alle violente istanze dell'Amico; ma fu così tardi il suo arrivo, che già l'impaziente Licida ne disperava. Da questo punto prende il suo principio la rappresentazione del presente Drammatico Compiimento. 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 Clitene; ed a questo termine insensibilmente conducono le amorose fiamme d'Arilla; l'eroica amicizia di Megacle; l'incollanza, ed i furori di Licida; e la generosa pietà della fedelissima Argene. *Herod. Panf. Rei. Rom., &c.*

La Scena si finge nelle Campagne d'Elide, vicino alla Città d'Olimpia, alle sponde del fiume Atrio.

PER-

PERSONAGGI.

CLISTENE, Re di Sicilia, Padre d'Aristea.
Signor Matteo Babini.

ARISTEA, sua Figlia, Amante di Megacle.
Signora Francesca Dacci Le Brun.
Virtuosa di Camera di S. A. E. Palatino, Duca di Baviera ec. ec.

ARGENT, Dama Cretese, in abito di Pastorella, fatto nome di Lisori, Amante di Licida.
Signora Rosa Rota.

LICIDA, creduto Figlio del Re di Creta, Amante di Aristea, ed Amico di Megacle.
Signor Giuseppe Benigni.

MEGACLE, Amante d'Aristea, ed Amico di Licida.
Signor Luigi Marchetti.
All'attuale servizio di S. M. il Re di Sardegna ec. ec.

AMINTA, Ajo di Licida.
Signor Giuseppe Desiro.

Pastori.
Altri.
Guardie Reali.
Guardie della Principessa.
Popolo.
Sacerdoti di Giove Olimpico.

La Musica dell'Opera sarà del rinomato Sig. Domenico Cimarosa Maestro di Musica Napolitano, all'attuale servizio di S. M. il Re delle due Sicilie.

A 4

8

I Balli faranno composti, e diretti dal Sig. DOMENICO RICCIARDI.

Il primo rappresenterà gli AUTORI DI LIRA, e LEANDRO.

Il secondo LA PASTORELLA DELLE ALPI.

Primi ballerini Serj.

Signor Domenico Ricciardi suddetto.
Signora Teresa Campioni.
Signor Carlo Augusto Luvier.

Primi Contrabassi.

Signor Giuseppe Scatoli.
Signora Anna Tautini.

Primi Ballerini Serj fuori de' Concerti.

Signor Giacomo Ricciardi.
Signora Celestina Sgherli.

Contrabassi fuori de' Concerti.

Signor Gio: Battista Otri.
Signora Anna Formigli.

Terzi Ballerini di mezzo Concerto.

Signor Luigi Secchioni.
Signora Arianna Lunichini.
Signora Giovanna Scatoli.
Signor Pietro Franchi.

Altri Ballerini nel Concerto.

<p> Sig. Antonio Andemungo. Baldassar Romani. Paolo Selli. Lucenzo Gianti. Domenico Tarento. Vincenzo Ricci. Zinzio Lena. Bartolo Stradonzo. Gio: Battista Farulla. Francesco Rioliti. Pietro Minelli. Antonio Valdegno. </p>	<p> Sig. Ludovico Campioni. Felicina Franzelilla. Caterina Dabbò. Gertruda Cioli. Anna Franchi. Giuditta Scatoli. Samaritano Scatoli. Giulietta Bordani. Maria Camellini. Teresa Vignò. Elisabetta Vion. Antonia Milani. </p>
--	--

L 4

Dal libretto per la prima esecuzione assoluta dell'*Olimpiade* di Domenico Cimarosa. Vicenza, Teatro Eretenio, 1784. (Padova, Biblioteca del Museo Civico).



Giulian Zuliani, incisione per *L'Olimpiade* da un disegno di Pier Antonio Novelli. In *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio*. Venezia, Zatta, 1781.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

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

LICIDA e AMINTA.

LICIDA
Ho risoluto Aminta:
Più consigli non vò.

AMINTA
Licida, ascolta.
Deh modera una volta
Questo tuo violento
Spirito intollerante. 5

LICIDA
E in chi poss'io
Fuor che in me più sperar? Megacle stesso,
Megacle m'abbandona
Nel bisogno maggiore. Or va, riposa
Sulla fé d'un amico.

AMINTA
Ancor non dei
Condannarlo però. Prescritta è l'ora 10
Agli olimpici giuochi
Oltre il meriggio; ed or non è l'aurora.

LICIDA
Sai pur, che ognun che aspiri
All'olimpica palma, or sul mattino
Dee presentarsi al tempio: il grado, il nome, 15
La patria palesar: di Giove all'ara
Giurar di non valersi
Di frode nel cimento.

AMINTA
Il so: ma quale
Sarebbe il tuo disegno?

LICIDA
All'ara innanzi 20
Presentarmi, cogli altri

A suo tempo pugnar.

AMINTA
Eh, qui non giova,
Prence, il saper come si tratti il brando.

LICIDA
Dunque, che far degg'io? Non si contrasta
Oggi in Olimpia del selvaggio ulivo
La solita corona. Al vincitore 25
Sarà premio Aristeia, figlia reale
Dell'invitto Clistene: unica e bella
Fiamma di questo cor, benché novella.

AMINTA
Ed Argene?

LICIDA
Ed Argene
Più riveder non spero. 30

AMINTA
E pur giurasti...

LICIDA
T'intendo. In queste fole
Trattener mi vorresti. Addio.

AMINTA
Ma, senti.

LICIDA
No, no.

AMINTA
Vedi, che giunge...

(Osservando fra le scene.)

Megacle?

LICIDA
Dov'è?

AMINTA
Fra quelle piante
Parmi... No, non è desso. 35

LICIDA
Tu mi deridi, Aminta,
E lo merito ben.

LICIDA		ARISTEA	
Mio caro Aminta,		Ah fuggir da me stessa	
Vanne, e tutto disponi... Io colla sposa,		Potessi ancor, come dagl'altri. Amica,	
Prima che il sol tramonti,		Incominciasti un giorno	95
Voglio quinci partir.		A narrarmi i tuoi casi; il tempo è questo	
		Di proseguir.	
AMINTA		ARGENE	
Più lento, o prence,		Già dissi,	
Nel fingerti felice.	80	Che Argene è il nome mio; che in Creta	
		[io nacqui	
LICIDA		D'illustre sangue. Del cretense soglio	
Ai dubbi tuoi ¹		Licida il regio erede	100
Chi presta intera fede,		Fu la mia fiamma, ed io la sua. L'intese	
O ardir non osa, o di poter non crede. ²		Il re: se ne sdegnò, sgridonne il figlio;	
		Gli vietò di vedermi. A me, s'impone,	
(Partono.)		Che a straniero consorte	
		Porga la destra. Io la ricuso, e ignota	105
		In Elide pervenni, e al caro bene	
		Serbo in sen di Licori il cor d'Argene.	
SCENA QUARTA⁵			
<i>Campagna alle falde d'un monte, sparsa di capanne pastorali. Ponte rustico sul fiume Alfeo, composto di tronchi d'alberi rozamente commessi. Veduta della città d'Olimpia in lontano, interrotta da poche piante che adombrano la pianura, ma non l'ingombrano.</i>			
ARGENE <i>in abito di pastorella, seduta tessendo ghirlande; PASTORI occupati in lavori pastorali; indi ARISTEA con seguito.</i>			
ARGENE		ARISTEA	
Oh care selve, o cara		In ver mi fai pietà. Ma la tua fuga	
Felice libertà!		Non approvo però.	
Qui, se un piacer si gode,		ARGENE	
Parte non v'ha la frode;		Dunque a Megacle	
Ma lo condisce a gara		Donar dovea la man?	110
Amor e fedeltà.		ARISTEA	
Qui gli innocenti amori		Megacle? (Oh nome!)	
Di ninfe...	90	Di qual Megacle parli?	
		ARGENE	
Ecco Aristeia.		Era lo sposo	
		Questi, che il re mi destinò. Dovea	
		Dunque obliar?...	
		ARISTEA	
		Ne sai la patria?	
		ARGENE	
		Atene.	
ARISTEA		ARISTEA	
Siegui, o Licori.		Come in Creta pervenne?	
ARGENE		ARGENE	
Già il rozzo mio soggiorno		Amor vel trasse,	
Torni a render felice, o principessa?		Com'ei stesso dicea.	115

ARISTEA

Ma ti ricordi
Le sue sembianze?

ARGENE

Avea
Bionde⁴ le chiome, oscuro il ciglio, i sguardi
Lenti, e pietosi; un arrossir frequente;
Un soave parlar... Ma, principessa,
Tu cambi di color? Che avvenne? 120

ARISTEA

Oh dio!
Quel Megacle, che pingi, è l'idol mio.

ARGENE

Che dici?

ARISTEA

Il vero. A lui,
Lunga stagion già mio segreto amante,
Negommi il padre mio: né volle mai
Conoscerlo, vederlo. Ei disperato 125
Da me parti: più nol rividi. S'egli
Sapesse, che in quest'oggi
Per me qui si combatte!...

ARGENE

A lui
Voli un tuo servo, e tu procura intanto
La pugna differir. 130

ARISTEA

Come?

ARGENE

Clistene
E' pur tuo padre? Ei qui presiede eletto
Arbitro delle cose. Ei pur, se vuole...

ARISTEA

Ma non vorrà.

ARGENE

Che nuoce,
Principessa, il tentarlo?

ARISTEA

E ben, Clistene
Vadasi a ritrovar. 135

ARGENE

Fermati. Ei viene.

SCENA QUINTA

CLISTENE *con seguito*, e DETTE.

CLISTENE

Figlia, tutto è compiuto. I nomi accolti:
Le vittime svenate: al gran cimento
L'ora prescritta; e più la pugna omai,
Senza offesa de' numi, 140
Della pubblica fé, dell'onor mio,
Differir non si può.

ARISTEA

(Speranze, addio.)

CLISTENE

Ragion d'esser superba
Io ti darei, se ti dicessi tutti
Que' che a pugnar per te vengono a gara. 145
V'è Olinto di Megara,
V'è Clearco di Sparta, Ati di Tebe,
Erilo di Corinto, e fin 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 prova. 150

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 ragion non trovo
Di tal richiesta. 180

Se il proferì talvolta
Nel ragionar fra sé.
(Parte col proprio seguito.)

ARISTEA
A divenir soggette
Sempre v'è tempo. E' d'Imeneo per noi 155
Pesante il giogo: e già senz'esso abbiamo
Che soffrire abbastanza
Nella nostra servil sorte infelice.

CLISTENE
Dice ognuna così; ma il ver non dice.
160
Del destin non vi lagnate,
Se vi rese a noi soggette:
Siete serve, ma regnate
Nella vostra servitù.

165
Forti noi, voi belle siete;
E vincete in ogni impresa,
Quando vengono a contesa
La bellezza e la virtù.

(Parte col proprio seguito.)

SCENA SETTIMA

ARGENE *sola.*

ARGENE
Dunque Licida ingrato
Già di me si scordò? Questo è lo stile
De' lusinghieri amanti. Hanno il talento
Di lagrimar, d'impallidir. Talvolta
Par, che sugl'occhi nostri 185
Voglian morir fra gli amorosi affanni:
Guardatevi da lor, son tutti inganni.

190
Fra mille amanti un core
Talor sarà fedele:
Ma rara è nell'amore
Costanza e fedeltà.

(Parte, ed i pastori si ritirano.)

SCENA SESTA

ARISTEA *ed* ARGENE.

ARGENE
Udisti, o principessa?

ARISTEA
Amica, addio.
Convien, ch'io segua il padre. Ah! Tu,
[che puoi, 170
Del mio Megacle amato,
Se pietosa pur sei, come sei bella,
Cerca, recarmi, oh dio! Qualche novella.

175
Tu di saper procura
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:

SCENA OTTAVA

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.

LICIDA			LICIDA	
	Oh! Se tu vinci,			Presso Corinto
Non ha di me più fortunato amante		195	Nacque in riva all'Asopo, al re Clistene	
Tutto il regno d'Amor.			Unica prole.	
MEGACLE			MEGACLE	
	Perché?			(Ahimè! Questo è il mio bene!)
			E per lei si combatte?	
LICIDA			LICIDA	
	Promessa			Per lei.
In premio al vincitore				
E' una beltà real.			MEGACLE	
MEGACLE				Questa degg'io
	Intendo, io deggio		Conquistarti pugnando?	215
Conquistarla per te.				
LICIDA			LICIDA	
	Si; chiedi poi			Questa.
La mia vita, il mio sangue, il regno mio,		200	MEGACLE	
Tutto, o Megacle amato, io t'offro, e tutto				Ed è tua speranza e tuo conforto
Scarso premio sarà.				Sola Aristeia?
MEGACLE			LICIDA	
	Di tanti, o prence,			Sola Aristeia.
Stimoli non fa d'uopo			MEGACLE	
Al grato servo, al fido amico. Io sono		205		(Son morto.)
Memore assai de' tuoi doni. Rammento				
La vita, che mi desti. Avrai la sposa:			LICIDA	
Speralo pur.				Non ti stupir. Quando vedrai quel volto,
LICIDA				Forse mi scuserai. D'esserne amanti
	Oh dolce amico! Oh cara			Non avrebbon rossore i numi istessi.
(Abbracciandolo)				220
Sospirata Aristeia.			MEGACLE	
MEGACLE				(Ah, così nol sapessi!)
	Che?		LICIDA	
				Oh, se tu vinci!
LICIDA				Chi più lieto di me? Megacle istesso
	Chiamo a nome			Quanto mai ne godrà! Dì, non avrai
Il mio tesoro.				Piacer del piacer mio?
MEGACLE			MEGACLE	
	Ed Aristeia si chiama?			Grande.
LICIDA			LICIDA	
				Il momento,
Appunto.		210		Che ad Aristeia m'annodi,
MEGACLE				225
	Altro ne sai?			Megacle, dì, non ti parrà felice?

MEGACLE		LICIDA	
Felicissimo. (Oh dio!)		Rimaner ti piace	
		Qui fra quest'ombre?	
LICIDA		MEGACLE	
Senti, amico. Io mi fingo		Sì.	
Già l'avvenir: già col desio possiedo			
La dolce sposa.	230	LICIDA	
		Restar degg'io?	
MEGACLE			
(Ah quest'è troppo!)		MEGACLE	
		No.	
LICIDA			
E parmi...		(Con impazienza, e si getta a sedere.)	
MEGACLE		LICIDA	
Ma taci. Assai dicesti. Amico io sono;		(Strana voglia!) E ben, riposa, addio.	
Il mio dover comprendo,			
(Con impeto.)		Mentre dormi, Amor fomenti	
Ma poi...		Il piacer de' sonni tuoi	245
LICIDA		Con l'idea del mio piacer.	
Perché ti sdegni? In che t'offendo?			
MEGACLE		Abbia il rio passi più lenti	
(Imprudente! Che feci?) Il mio trasporto		E sospenda i moti suoi	
(Si ricompono.)		Ogni zefiro legger.	
È desio di servirti. Io stanco arrivo	235	(Parte.)	
Dal cammin lungo: ho da pugnar; mi resta		MEGACLE ⁵	
Picciol tempo al riposo, e tu mel nieghi?		Che intesi, eterni dei! Quale improvviso	250
LICIDA		Fulmine mi colpi? L'anima mia	
E chi mai ti ritenne		Dunque sia d'altri? E ho da condurla io stesso	
Di spiegarti finora?		In braccio al mio rival!... Ma... quel rivale	
MEGACLE		È il caro amico. Ah, quali nomi unisce	
Il mio rispetto.		Per mio strazio la sorte. Eh! Che non sono	255
LICIDA		Rigide a questo segno	
Vuoi dunque riposar?	240	Le leggi d'amistà... Megacle ingrato,	
MEGACLE		E dubitar potresti? Ah! Se ti vede	
Sì.		Con questa in volto infame macchia e rea,	260
LICIDA		Ha ragion d'abborrirti anche Aristeo.	
Brami altrove		No. Tal non mi vedrà. Quello che ⁶ temo,	
Meco venir?		È il volto del mio ben>e<. Questo s'eviti	
MEGACLE		Formidabile incontro. In faccia a lei,	
No.		Misero! Che farei?	
		Solo in pensarlo io sento	265
		Confondermi, tremar. No; non potrei...	

SCENA NONA

MEGACLE *ed* ARISTEA.

ARISTEA
Stranier?

(Senza vederlo in viso.)

MEGACLE
Chi mi sorprende?

(Rivoltandosi.)

ARISTEA
Oh stelle!

MEGACLE
Oh dei!

(Riconoscendosi.)

ARISTEA
Megacle! Mia speranza! Oh caro, oh tanto,
E sospirato e pianto,
E richiamato invan! Tornasti: e come 270
Opportuno tornasti! Oh Amor pietoso!
Oh felici martir!
Oh ben sparsi finor pianti e sospiri!

MEGACLE
(Che fiero caso è il mio!)

ARISTEA
Megacle amato, 275
E tu nulla rispondi?
Che mai vuol dir quel tanto
Cambiarti di color? E quelle a forza
Lagrima trattenute? Ah, più non sono
Forse la fiamma tua? Forse...

MEGACLE
Che dici? 280
Sempre... Sappi... Son io...
(Confuso.)
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 285
Dunque sei così mesto?

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

ARISTEA
Ma, guardami, ma parla:
Ma di...

MEGACLE
Che posso dir? Non odi il segno,
(Si sente il segno che invita al combattimento.)
Che al gran cimento i concorrenti invita? 290
(Assistetemi, oh numi.) Addio, mia vita.

(In atto di partire.)

ARISTEA
E mi lasci così? Va: ti perdono,
Purché torni mio sposo.

MEGACLE
Ah! Sì gran sorte
(Come sopra.)
Non è per me.

ARISTEA
Senti... Tu m'ami ancora?

MEGACLE
Quanto l'anima mia.

ARISTEA
Fedel mi credi?

MEGACLE
Sì, come bella. 295

ARISTEA			E non lo posso dir.)
	A conquistar mi vai?		
MEGACLE			MEGACLE ED ARISTEA
Lo bramo almeno.			Chi mai provò di questo
			Affanno più funesto,
			Più barbaro dolor.
ARISTEA			
	Il tuo valor primiero		(Partono.)
Hai pur?			
MEGACLE			FINE DELL'ATTO PRIMO
Lo credo.			
ARISTEA			
	E vincerai?		
MEGACLE			
	Lo spero.		
ARISTEA			
Dunque allor non son io,			
Caro, la sposa tua?			
MEGACLE			
	Mia vita... Addio.		
MEGACLE			
Ne' giorni tuoi felici		300	
Ricordati di me.			
ARISTEA			
Perché così mi dici			
Anima mia, perché?			
MEGACLE			
Taci bell'idol mio...			
ARISTEA			
Parla mio dolce amor...		305	
MEGACLE ED ARISTEA			
Ah, che parlando, oh dio!			
tacendo,			
Tu mi trafiggi il cor.			
ARISTEA			
(Veggio languir chi adoro,			
Né intendo il suo languir.)			
MEGACLE			
(Di gelosia mi moro,		310	

¹ Il libretto recita: «Oh sei pur importuno! Ai dubbi tuoi».

² Nella partitura è stata espunta l'aria d'uscita di Licida: «S'affretta il passeggero / Sia l'alba, o sia la sera, / Perché affrettando ei spera / Riposo alfin trovar. // Sollecito il nocchiero, / Quando vicino ha il lido, / Sprezza ogni vendendo infido, / E va solcando il mar.»

³ Nella partitura l'indicazione «SCENA QUARTA» è spostata dopo la cavatina d'Argene.

⁴ Il libretto legge erroneamente «Bianche».

⁵ Nel libretto, la «SCENA NONA», che riporta l'indicazione «MEGACLE, poi ARISTEA», ha inizio al v. 250, subito dopo l'aria d'uscita di Licida; nella partitura, i diciassette versi del monologo di Megacle (vv. 250-266) svolti in recitativo accompagnato, fanno ancora parte della scena precedente, poiché la «SCENA NONA / MEGACLE ed ARISTEA» inizia al v. 267, allorché si ha il passaggio al recitativo semplice.

⁶ La partitura legge «ch'io».



Giulian Zuliani, incisione per *L'Olimpiade* da un disegno di Pier Antonio Novelli. In *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio*. Venezia, Zatta, 1781.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

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 adombrano la pianura ma non l'ingombrano.

ARGENE ed AMINTA.

ARGENE
E trovar non poss'io 315
Né pietà, né soccorso?

AMINTA
Argene: e come,
Tu in Elide? Tu sola?
Tu in sì ruvide spoglie?

ARGENE
I neri inganni
A secondar del prence
Dunque anche tu qui sei? Chissà! Nel cielo 320
V'è giustizia per tutti, e si ritrova
Nel mondo anche tal volta. Io vuò che il mondo
Sappia, ch'è un traditore, acciocché ognuno
L'abborrisca, e l'eviti,
E, con orrore, a chi nol sa l'additi. 325

AMINTA
Un consigliere infido
Benché giusto è lo sdegno. È sempre meglio,
Che opprimerlo nemico
Averlo amante, e riacquistarlo amico.

In un cor, che fu piagato 330
Da una amabile pupilla,
Destar basta una favilla
Perché torni al primo ardor.

Ottener può tal mercede
La costanza nella fede, 335
E la fede nell'amor.

(Parte.)

SCENA SECONDA

ARGENE, poi ARISTEA.

ARGENE
Questi d'un labbro infido
Ingannevoli detti un cuor del mio
Meno cauto, sedur forse potranno!

ARISTEA
No, non v'è sotto il cielo 340
Chi possa dirsi, oh dio!
Più misera di me.

ARGENE
Deh! Principessa,
Qual pena ti sorprende?
Perché quel volto di pallor dipinto?

ARISTEA
La pugna terminò: Licida ha vinto. 345

ARGENE
Licida?

ARISTEA
Appunto, il principe di Creta,
Che giunse a queste arene.
(Sventurata Aristeo!)

ARGENE
(Misera Argene!)
Or dimmi, o principessa,
V'è sotto il ciel chi possa dirsi, oh dio! 350
Più misera di me?

ARISTEA
Sì, vi son io.

ARGENE
Ah! Non ti faccia Amore
Provar mai le mie pene:
Cara Aristeo, tu non conosci Argene.

SCENA TERZA²

ARISTEA *ed* ARGENE.

ARISTEA

Io compiangio il tuo duol, 355
Ma tu non senti, <quai fieri tormenti>⁵
Opprimono il mio cor. Ah! Che perduta
È ogni speme per me: de' mali miei
Non è ancor pago il ciel; dal fato oppressa
Perdo, ahimè! l'idol mio, perdo me stessa. 360

[*Ad Argene*]

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

Giusto ciel! Che rio cimento! 365
Ah, di me, che mai sarà?
Chi non sente il mio tormento,
No, che Amor nel sen non ha.

[*Partono.*]

SCENA QUARTA

CLISTENE, LICIDA e MEGACLE *coronato d'ulivo.*

CLISTENE

Giovane valoroso,
Che in mezzo a tanta gloria umil ti stai, 370
Quell'onorata fronte
Lascia, ch'io baci, e che ti stringa al seno.
Felice il re di Creta,
Che tal figlio sortì! Premio Aristeia
Sarà del tuo valor. S'altro donarti 375
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, 380
È insipido per me. Di mie venture,
Pria d'ogn'altro, vorrei
Giungergli apportator, ché l'assenso
A queste nozze: e, lui presente, in Creta
Legarmi ad Aristeia. 385

CLISTENE

Giusta è la brama.

MEGACLE

Partirò, se 'l concedi,
Senz'altro indugio. In vece mia rimanga
Questi della mia sposa
Servo, compagno, e condottier.

CLISTENE

(Che volto
È questo mai? Nel rimirarlo, il sangue 390
Mi si riscuote in ogni vena!) E questi
Chi è? Come s'appella?

MEGACLE

Egisto ha nome,
Creta è sua patria.

LICIDA

(Oh amore!)

CLISTENE

E ben, la cura
Di condurti la sposa
Egisto avrà, ma Licida non debbe 395
Partir senza vederla.

MEGACLE

Ah no! Sarebbe
Pena maggior. Mi sentirei morire
Nell'atto di lasciarla. Ancor da lunge
Tanta pena ne provo...

CLISTENE

Ecco che giunge.

MEGACLE

(Oh me infelice!) 400

SCENA QUINTA

ARISTEA e DETTI.

ARISTEA

(All'odiose nozze
Come vittima io vengo all'ara avanti.)

LICIDA

(Sarà mio quel volto in pochi istanti.)

CLISTENE		ARISTEA	
Avvicinati, o figlia: ecco il tuo sposo.		Parlar vorrei,	
		Ma...	
MEGACLE		CLISTENE	
(Ah! non è ver.)		Intendo. Intempestiva	
ARISTEA	Lo sposo mio?	È la presenza mia. Restate: io lodo	
		Quel modesto rossor, che vi trattiene.	
CLISTENE		MEGACLE	
	Sì. Vedi,	(Sempre lo stato mio peggior diviene.)	
Se giammai sì ⁴ bel nodo in ciel si strinse.	405		
ARISTEA		CLISTENE	
(Ma, se Licida ha vinto, ⁵		Bell'alme innamorate	425
Come il mio bene?...Il genitor m'inganna.)		Perché sì meste siete?	
		Di paventar cessate,	
LICIDA		Cessate ogni timor:	
(Crede Megacle sposo, e se n'affanna.)		L'empio furor del fato	
		Già lascia il suo rigor.	430
ARISTEA		(Parte.)	
È questi, o padre, il vincitor?			
CLISTENE			
	Mel chiedi?		
Non lo ravvisi al ⁶ volto	410		
Di polve ⁷ asperso? All'onorate stille,			
Che gli rigan la fronte, a quelle foglie			
Che son di chi trionfa			
L'ornamento primier? Non più dubbiezza;			
Ecco il consorte, a cui	415		
Il ciel t'accoppia, e nol potea più degno			
Ottenere dagli dei l'amor paterno.			
ARISTEA		LICIDA	
(Che gioia!)		(A Megacle.)	
MEGACLE			(All'idol mio
(Che martir!)			È tempo che mi scopra.)
LICIDA		MEGACLE	
	(Che giorno eterno!)	(A Licida.)	
			(Aspetta. Oh dio!)
CLISTENE		ARISTEA	
E voi tacete? Onde il silenzio?		Sposo: alla tua consorte,	
		Non celar che t'affligge.	435
MEGACLE		MEGACLE	
	(Oh dei!		(Oh pena! Oh morte!)
Come comincerò?)	420		

LICIDA
(*A Megacle.*)
(L'amor, mio caro amico,
Non soffre indugio.)

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

MEGACLE
(Ardir, mio core,
Finiamo di morir.) Per pochi istanti
Allontanati, o prence. 440

LICIDA
E qual ragione?...

MEGACLE
Va, fidati di me. Tutto conviene
Ch'io spieghi ad Aristeia.

LICIDA
Ma, non poss'io
Esser presente?

MEGACLE
No; più che non credi
Delicato è l'impegno.

LICIDA
E ben, tu 'l vuoi,
Io lo farò. Poco mi scosto. Un cenno 445
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. 450

(*Parte.*)

ARISTEA
Alfin siam soli.
Potrò senza ritegni
Il mio contento esagerar? Chiamarti
Mia speme, mio diletto,
Luce degl'occhi miei?... 455

MEGACLE
No, principessa,
Questi soavi nomi
Non son per me. Serbali pure ad altro
Più fortunato amante...

ARISTEA
E 'l tempo è questo
Di parlarmi così? Giunto è quel giorno...
Ma, semplice ch'io son... Tu scherzi, o caro, 460
Ed io, stolta, m'affanno.

MEGACLE
Ah! Non t'affanni
Senza ragion.

ARISTEA
Spiegati adunque.

MEGACLE
Ascolta:
Ma coraggio, Aristeia. L'alma prepara
A dar di tua virtù la prova estrema.

ARISTEA
Parla. Ahimè! Che vuoi dirmi?... Il cor mi
[trema. 465]

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. 470

ARISTEA
E pugnasti?...

MEGACLE
Per lui.

ARISTEA
Perder mi vuoi?...

MEGACLE		MEGACLE	
Sì. Per serbarmi sempre		(Sento, che il mio valore	
Degno di te.		Mancando va. Più che a partir dimoro,	
		Meno ne son capace.	
ARISTEA		Ardir.) Vado, Aristeia: rimanti in pace.	
	Dunque io dovrò?...		
MEGACLE		ARISTEA	
	Tu dei	Come! Già m'abbandoni?	500
Coronar l'opra mia. Sì, generosa,		MEGACLE	
Adorata Aristeia, seconda i moti	475	È forza, o cara,	
D'un grato cor. Sia qual io fui finora,		Separarsi una volta.	
Licida in avvenire. Amalo: è degno		ARISTEA	
Di sì gran sorte il caro amico. Anch'io		E parti?...	
Vivo di lui nel seno,		MEGACLE	
E, s'ei t'acquista, io non ti perdo appieno.	480	E parto,	
		Per non tornar più mai.	
ARISTEA		(In atto di partire.)	
Ah qual passaggio è questo! Io dalle stelle		ARISTEA	
Precipito agli abissi. Eh, no... Si cerchi		Senti... Ah, no... Dove vai?	
Miglior compenso. Ah senza te la vita		MEGACLE	
Per me vita non è.		A spirar, mio tesoro,	
		Lungi dagli occhi tuoi.	505
MEGACLE		ARISTEA	
	Bella Aristeia,	Soccorso... io moro.	
Non congiurar tu ancora	485	(Sviene.)	
Contro la mia virtù. Mi costa assai		MEGACLE	
Il prepararmi a sì gran passo. Un solo		Misero me! Che veggo?	
Di quei teneri sensi		Ah, l'opresse il dolor! Cara... Mia speme...	
Quant'opera distrugge!		Bella Aristeia, non avviliti; ascolta:	
		Megacle è qui: non partirò... >Ascolta<	
ARISTEA		[sarai...	
	E di lasciarmi?...	Che parlo? Ella non m'ode. Avete, o stelle,	510
MEGACLE		Più sventure per me? No. Questa sola	
Ho risoluto.	490	Mi restava a provar. Chi mi consiglia?	
		Che risolvo? Che fo? Partir?... Sarebbe	
ARISTEA		Crudeltà, tirannia. Restar?... Che giova?...	
	Hai risoluto? E quando?	Forse ad esserle sposo?... E 'l re ingannato!	515
MEGACLE		E l'amico tradito! E la mia fede!	
Questo... (Morir mi sento!)		E l'onor mio lo soffrirebbe? Almeno	
Questo è l'ultimo addio.		Partiam più tardi... Ah, che sarei di nuovo	
ARISTEA		A quest'orrido passo! Ora è pietade	
	L'ultimo! Ingrato!...	L'esser crudele. Addio, mia vita: addio,	520
Soccorrete mi, o numi! Il pié vacilla:			
Freddo sudor mi bagna il volto, e parmi,			
Che una gelida man m'opprima il core.	495		
(S'appoggia ad un tronco.)			

Mia perduta speranza: il ciel ti renda
Più felice di me. Deh! Conservate
Questa bell'opra vostra, eterni dei;
E i dì, ch'io perderò, donate a lei.
Licida. (Dov'è mai?) Licida.

525

SCENA OTTAVA

LICIDA e DETTI.

LICIDA

Intese

Tutto Aristeia?

MEGACLE

Tutto. T'affretta, o prence,

Soccorri la tua sposa.

LICIDA

Ahimè! Che miro?

Che fu?

MEGACLE

Doglia improvvisa

Le oppresse i sensi.

LICIDA

E tu mi lasci?

MEGACLE

Io vado...

Deh, pensa ad Aristeia. (Che dirà mai,
Quando in sé tornerà? Tutte ho, presenti,
Tutte le smanie sue.) Licida, ah senti...

530

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

535

Ah no! Sì gran duolo
Non darle per me.
Rispondi, ma solo,
Piangendo parti.

540

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

(Parte.)

SCENA NONA

LICIDA ed ARISTEA.

LICIDA

Che labirinto è questo? Io non l'intendo. 545
Semiviva Aristeia... Megacle afflitto...

ARISTEA

Oh dio!

LICIDA

Ma già quell'alma

Torna agl'usati uffici. Apri i bei lumi,
Principessa, ben mio.

ARISTEA

Sposo infedel!

LICIDA

Ah, non dirmi così! Di mia costanza 550
Ecco in pegno la destra.

ARISTEA

Almeno... Oh stelle!

(Accorgendosi che non è Megacle)

Megacle ov'è?

LICIDA

Partì.

ARISTEA

Partì l'ingrato?

Ebbe cuor di lasciarmi in questo stato?

LICIDA

Il tuo sposo restò.

ARISTEA

Dunque è perduta

L'umanità, la fede? 555

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'invola,
Nasconditi da me. Per tua cagione, 560

Barbaro, >io< mi ritrovo a questo passo.

(Parte)

ARGENE

Non ti voglio ascoltar, barbaro, ingrato.

(Parte.)

SCENA DECIMA

LICIDA, poi ARGENE.

LICIDA

A me barbaro? Oh numi!
Voglio seguirla, e voglio
Saper almen qual strano enigma è questo.

ARGENE

Fermati, traditor.

565

LICIDA

Sogno, o son desto?

ARGENE

Non sogni no; son io,
L'abbandonata Argene, anima ingrata.

LICIDA

(Donde viene, e in qual punto
Mi sorprende costei?) Io non intendo,
Bella ninfa, i tuoi detti.

570

ARGENE

Io ben comprendo,
Empio, la tua perfidia. I nuovi amori,
Le frodi tue da me saprà Clistene
Per tua vergogna.

LICIDA

Ah, no! Sentimi, Argene:

Perdona,
Se tardi ti ravviso: io mi rammento
Gl'antichi affetti; e se tacer saprai,
Forse, chissà...

575

ARGENE

Forse, chissà mi dici?

LICIDA

Ascolta... Io vollen dir... (Son disperato.)

SCENA UNDICESIMA

LICIDA, poi CLISTENE con numeroso seguito di
GUARDIE.

LICIDA

In angustia più fiera
Io non mi vidi mai: tutto è in rovina,⁸
Se parla Argene: è forza
Raggiungerla, placarla.

580

(Partendo s'incontra in Clistene.)

CLISTENE

Ferma, fellon!

LICIDA

(Alterato.)

A chi, signor, tal nome?

Che vuoi da me? 585

CLISTENE

Che in vergognoso esilio
Quinci lungi sii tratto: il sol cadente
Se in Elide ti lascia,
Reo di morte tu sei. Megacle ancora,
Il complice spergiuro
Del nero tradimento 590
Si rinvenga, o custodi, e a me si guidi.

(Alle guardie, due delle quali, ricevuto l'ordine,
partono.)

LICIDA

Ah, barbaro! Sospendi un sì crudele,
Un sì ingiusto comando, e pensa...

CLISTENE

Impara

A mentir nome, a violar la fede,
A deludere i re. Noto è il tuo inganno, 595
Temerario impostor.

LICIDA

(*Con impeto*)

Signor, non soffro

Que' detti amari; e nell'abisso orrendo
Di tanti mali onde mi trovo oppresso,
Non conosco me stesso.

Le mie furie rispetta, e temi...

600

CLISTENE

Indegno!

Ch'io tema? E che faresti in questo stato?

LICIDA

Tutto quel che può fare un disperato.
Con questo ferro il cuore
Anche ti passerei.

(*Snudando la spada, ed avventandosi al re.*)

SCENA DODICESIMA

ARISTEA e DETTI.

ARISTEA

Difendetemi il padre, eterni dei!

605

(*Esce, e frettolosa si frapponne riparando il colpo.*)

CLISTENE

Che orribile attentato!

Che sacrilego ardir! Guardie, fra ceppi

Al tempio il reo si tragga. Egli svenato

(*Alcuni de' soldati s'avanzano, e mettono Licida
in catene, levatagli prima la spada.*)

Sia di Giove sull'ara. Un sangue chiede

L'offesa maestà. Dei sacrifici

610

Che una colpa interrompe, è il delinquente

Vittima necessaria. Ha già deciso

Il pubblico consenso.

ARISTEA

Ah padre!... Per pietà...

CLISTENE

Non più: s'appressa

L'ora del sacrificio. Al suo destino

615

La sacrilega vittima si guidi

Dei scellerati memorando esempio.

Figlia, mi siegui: io ti precedo al tempio.

(*Parte con alcune delle guardie.*)

SCENA TREDICESIMA

ARISTEA e LICIDA, con GUARDIE.

ARISTEA

Eppur mi fa pietade!

LICIDA

Addio per sempre,

Principessa adorata,

620

Di tutti i mali miei, bella cagione.

Il caro amico, il primo

Del mio povero cuor tenero oggetto

Io raccomando a te. Della mia sorte

Non ti curar, che, in sì fatal momento,

625

Odio la vita, e sento

Tenerezza, amicizia,

Pentimento, pietà, vergogna, amore,

Straziarmi, oh dio, in mille parti il core.

Torbido il ciel s'oscura,

630

Mi trema il cuor nel seno:

Ma tu, mia vita, almeno

Non mi negar pietà.

(*Parte.*)

SCENA QUATTORDICESIMA

ARISTEA, *indi* MEGACLE *fra le* GUARDIE.

ARISTEA

Giusti dei! Che sarà? Tento d'odiarlo;

Ne ho ragion; lo vorrei; ma in mezzo all'ira, 635

Sento, sui mali suoi che il cuor sospira.

MEGACLE

All'infelice amico,

(*Sortendo alle guardie che lo accompagnano.*)

Per pietà, mi guidate, a lui d'appresso

O di morir per lui mi sia concesso.

ARISTEA

Megacle... Oh dei!	640		
MEGACLE		Mia vita!	ARGENE <i>ed</i> AMINTA.
ARISTEA			ARGENE
Qual ti riveggo!			Stelle, vi sono in cielo
			Più sventure per me? Licida ingrato,
			Tu mi tradisci, oh dio!...
MEGACLE		E quale	AMINTA
Lasciarti, ohimé! Per sempre,			Vedesti, Argene,
Mia speranza, degg'io? Del caro amico...			Il tuo Licida ancor?
ARISTEA			ARGENE
Taci; dell'infelice,			Purtroppo il vidi,
Forse perché a te caro,	645		E da quel labbro audace
Tanta pietade ⁹ io sento,			Intesi il mio destin.
Che il pianto io posso raffrenare a stento.			
MEGACLE			AMINTA
Oh generosa! Oh grande!			Ah, principessa, ¹²
Oh pietosa Ariste! Seconda i moti			Raffrena il tuo dolor, forse quel core
Del tuo bel cor. L'ire del padre offeso	650		Si cangerà.
Cerca, oh dio! ¹⁰ Di placar. Licida, o cara,			ARGENE
In me vive, ed io in lui;			Deh, taci,
E, dalla tua pietade,			Taci Aminta crudel, e le mie pene
Se i cari giorni suoi salvi pur sono,			Non irritar; ah, sventurata Argene.
Di Megacle la vita è ancor tuo dono.	655		
<i>(Parte.)</i>			Spiegar non posso appieno
ARISTEA			Quello ch'io serbo ¹³ in petto:
Qual poter, qual incanto, in questo seno			Odio, timore, affetto,
Disarma il mio rigor! Il padre irato			Tutto combatte in me.
Deh! Si voli a placar. Numi pietosi, ¹¹			Da fiere smanie il seno
Voi vedete il mio cor. Quella ch'io sento	660		Sempre agitar mi sento;
Pietà d'un infelice,			E so, che al mio tormento
Ah, non si neghi a me! Pietosi dei,			Eguale il tuo non è.
Consolate voi pur gl'affetti miei.			<i>[Partono.]</i>
Mi sento, oh dio! Nel core			
Un dolce ignoto affetto:			
Non so, se il desti in petto	665		SCENA SEDICESIMA
L'amore, o la pietà.			
			<i>Aspetto esteriore del gran tempio di Giove</i>
Ah! Se il destin tiranno			<i>Olimpico, dal quale si scende per lunga e</i>
Non cessa il suo rigore,			<i>magnifica scala divisa in diversi piani.</i>
Il core un tanto affanno			<i>Piazza innanzi al medesimo, con ara ardente nel</i>
Più tollerar non sa.	670		<i>mezzo.</i>
			<i>Bosco all'intorno de' sacri ulivi silvestri, d'onde</i>
			<i>formavansi le corone per gli atleti vincitori.</i>
			CLISTENE, e LICIDA in bianca veste; GUARDIE,

[Parte.]
SCENA QUINDICESIMA

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. Or se ti resta
Nulla, che desiar fuorché la vita,
Esponi il tuo desir. Esserne, io giuro,
Fedele esecutor. Quanto ti piace,
Figlio, prescrivi, e chiudi i lumi in pace.

LICIDA

Padre, che ben di padre,
Non di giudice e re, quei detti sono:
L'unico de' miei voti
È il riveder l'amico
Pria di spirar. La sola grazia imploro
D'abbracciarlo una volta, e lieto io moro.

CLISTENE

T'appagherò. Custodi,
(*Alle guardie, una delle quali parte.*)
Megacle a me si guidi. Il volto, il ciglio,
La voce di costui nel cuor 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 provo?

Non so donde viene
Quel tenero affetto:
Quel moto,
Che ignoto,
Mi nasce nel petto,
Quel gel, che le vene
Scorrendo mi va.

Nel seno a destarmi
Sì fieri contrasti,
Non parmi, che basti
La sola pietà.

MEGACLE *fra le* GUARDIE, *e detti, poi* ARISTEA.

690 LICIDA
Ah, vieni, illustre esempio 725
Di verace amistà! Megacle amato;
Caro Megacle, vieni.

695 MEGACLE
Ah, qual ti trovo,
Povero prence!

LICIDA

Il rivederti in vita
Mi fa dolce la morte.

700 MEGACLE
E che mi giova
Una vita, che in vano, 730
Voglio offrir per la tua? Ma molto innanzi,
Licida, non andrai. Noi passeremo
Ombre amiche, indivise il guado estremo.

LICIDA

Oh, delle gioie mie, de' miei martiri,
Finché piacque al destin, dolce compagno, 735
Separarci convien. Giacché siam giunti
Agli estremi momenti,
Quella destra fedel porgimi, e senti.
Sia comando o preghiera:¹⁴

740 Vivi, io bramo così. Ritorna in Creta
Al padre mio. 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; 745
E in te, se un figlio vuol, rendigli un figlio.

CLISTENE

(Povera umanità!) Ma ormai trascorre
(*Dapprima commosso, indi rimesso.*)
L'ora prescritta al sacrificio.

ARISTEA

Ah, padre!
(*In arrivando.*)
Eccomi un'altra volta ai piedi tuoi.
(*S'inginocchia.*)
Il mio pianto, il mio sangue, 750
La tua stessa pietade, il tuo bel cuore,

Tutto per me ti parli, e tutto implori Grazia per l'infelice...		CLISTENE	Oh insano ardir! Non sai?...
CLISTENE		ARGENE	So, che lice il morire Per lo sposo a una sposa.
Amata figlia, Lasciami, per pietà! Non posso. Il nume Già la vittima attende. (Oh dio!) Custodi, Dall'amico infelice Dividete colui.	755	CLISTENE	Licori, io che l'ascolto Son più folle di te. D'un regio erede Una vil pastorella...
<i>(Le guardie separano Megacle da Licida.)</i>		ARGENE	Io vil non sono, Non son Licori. Argene ho nome, in Creta Chiara è del sangue mio la gloria antica. Licida lo confessi, Aminta il dica. <i>(Accennando [ad] Aminta che sopravviene confuso, e corre per abbracciar Licida.)</i>
MEGACLE		AMINTA	Prence... Signor...
Barbari! Ah, voi Avete dal mio sen svelto il cor mio.		ARGENE	Parlino queste gemme; Io tacerò. Vedile, o re, conosca L'ingrato sposo mio i doni suoi; E fede ai detti miei niega, se puoi.
LICIDA			<i>(Porge a Clistene un monile.)</i>
MEGACLE		CLISTENE	Stelle! Che miro? (È questo L'aureo monil, Ah! Troppo lo conosco! Che al collo avea, quando fu esposto all'onde, Il mio figlio bambin.) Licida, sorgi: <i>(Licida s'alza.)</i> Guarda: è ver, che costei L'ebbe in dono da te?
Oh, caro prence!...		LICIDA	Però non debbe Morir per me.
LICIDA E MEGACLE			
Addio.		CLISTENE	Ora ti chieggo solo, Se il dono è tuo.
MEGACLE		LICIDA	Sì.
<i>[A Licida.]</i> Nel lasciarti, o prence amato, Mi si spezza in seno il cor; Di morirti almeno a lato, Perché a me si niega ancor?	760		
<i>(A Clistene.)</i> Ah, signor... che acerbo affanno! ¹⁵ ... <i>(A Licida)</i> Dolce amico!... <i>(Ad Aristeia)</i> Ah!... Mio tesoro!... Ahi destin empio tiranno Deh m'uccida il tuo rigor. Voi che un dolce amor provate, Deh, spiegate il mio dolor.	765		
SCENA ULTIMA			
[LICIDA a' piè dell'ara.] ARGENE e detti, poi AMINTA.			
ARGENE	770		
Fermati, o re. Fermate, Sacri ministri.			

CLISTENE		Con orrore, oh dio! Rammento... <i>(In atto d'inginocchiarsi.)</i>	
	Da qual man ti venne?		
LICIDA		TUTTI <i>(A riserva di Licida.)</i>	
A me donollo Aminta.		Tutto è oggetto di contento, Quel che già fu di terror.	815
CLISTENE		CLISTENE	
	Aminta (oh dio!), <i>(Impaziente.)</i>	Tutti voglio oggi felici: Scordi ognuno le sue pene. La sua face accenda Imene, E le destre annodi, e i cor.	820
Rispondi, e non mentir. Questo monile D'onde l'avesti?			
AMINTA		TUTTI <i>[A riserva di Clistene.]</i>	
	Là, dove	Che momento fortunato! Che felice genitor!	
In mar presso Corinto	795		
Sbocca il torbido Asopo, io lo trovai Al collo d'un bambin esposto all'onde.			
CLISTENE		ARISTEA	
E del fanciullo (Oh dio!) <i>(Come sopra.)</i>		Alfin se tua son io, Se l'amor mio tu sei;	
Che ne facesti? Parla: Non aggiunger tacendo	800	MEGACLE	
All'antico delitto error novello.		Se sei l'idolo mio, Luce degl'occhi miei;	825
AMINTA		ARISTEA E MEGACLE	
L'hai presente, o signor. Licida è quello.		Care son pur, mio bene, Le amabili catene Onde ci avvince Amor.	
CLISTENE		LICIDA	
Come? Non è di Creta Licida il prence?		Torno alle mie ritorte,	830
AMINTA		ARGENE	
	Il vero prence in fasce	Arda la prima face,	
Finì la vita. Io, ritornando in Creta,	805	LICIDA E ARGENE	
Al re l'offersi in dono, Che al trono l'educò per mio consiglio.		Rieda la bella pace, E dell'avversa sorte...	
CLISTENE		CLISTENE	
Oh numi! Ecco Filinto, ecco mio figlio. <i>(Abbracciandolo.)</i>		<i>(Clistene, dopo essere stato sospeso e pensieroso, prorompe.)</i>	
Quanto mai per sì gran dono, Dei clementi, io vi son grato!	810	Ma, Filinto, il mio figlio, È reo di morte.	835
TUTTI <i>(A riserva di Clistene)</i>		MEGACLE	
Che momento fortunato! Che felice genitor!		<i>(A Clistene.)</i>	
LICIDA		T'arresta, o signore.	
Caro padre, a' piedi tuoi		Col dì, che già more, Qui re più non sei:	

E il pubblico voto
La sorte de' rei
Decider dovrà. 840

CLISTENE

E il pubblico voto
Decida del figlio:
Comando, o consiglio
Il padre non dà.

TUTTI

Viva il figlio, ed innocente 845
Torni in seno al padre amato.

Che momento fortunato!
Che felice genitor!

FINE DEL DRAMMA



¹ Il libretto e la partitura recitano: «Meno cauto forza non hanno».

² Nella partitura manca l'indicazione del numero di scena.

³ Il libretto riporta un verso ipometro «Ma tu non senti», seguito da un settenario «Quai più fieri tormenti», che nella partitura sono stati riassunti in un unico verso endecasillabo «Ma tu non senti, quai fieri tormenti».

⁴ La partitura legge «più».

⁵ La partitura legge «vinse».

⁶ La partitura legge «in».

⁷ Il libretto legge, forse erroneamente, «sangu».

⁸ La partitura legge «ruina».

⁹ La partitura legge «pietà».

¹⁰ La partitura recita «oh cara».

¹¹ La partitura recita «pietosi dei».

¹² Forse a causa di un errore tipografico, l'assetto stico-metrico dei vv. 676-680 esibito dal libretto è il seguente:
ARGENE: «Intesi il mio destin. /».

AMINTA: «Ah, principessa, raffrena il tuo dolor: / Forse quel core si cangerà. /».

ARGENE: «Deh! Taci taci, Aminta crudel, / E le mie pene non irritar. / Ahi sventurata Argene! /».

¹³ La partitura legge «sento».

¹⁴ Il libretto recita, forse per un errore tipografico, «Sia preghiera, o comando».

¹⁵ Il libretto recita, erroneamente, «acerbi affanni».

Giulian Zuliani, incisione per *L'olimpiade* da un disegno di Pier Antonio Novelli. In *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio*. Venezia, Zatta, 1781.

L'OLIMPIADE IN BREVE

Il libretto dell'*Olimpiade* fu scritto da Metastasio nel 1733, a Vienna; dalla capitale asburgica – com'è noto – il celebre letterato esercitò una sorta di dittatura letteraria sull'intero mondo operistico (e letterario) europeo, conservando il titolo di «poeta cesareo» per più di cinquant'anni (dal 1729 fino alla morte, sopraggiunta nel 1782). Per la storia dell'opera il libretto dell'*Olimpiade* rappresenta, a fianco d'altri titoli come, ad esempio, *Siroe* (1726), *Semiramide* (1729), *Ezio* (1728) e *Demofonte* (1733), un modello fra i più riusciti (nonché, fra tutti, il più ammirato) del cosiddetto dramma d'intrigo, vale a dire d'una tipologia teatrale in cui la trama si costruisce per intero intorno ad una situazione conflittuale delineata nelle prime scene, della quale si presentano le ripercussioni sui personaggi in diverse circostanze (ciascuna rappresentando un'occasione per l'espansione lirico-affettiva o per il commento sentenzioso-moraleggiante delle arie): Megacle, pur amando la stessa donna, Aristeo, cui ambisce il suo amico Licida, si trova costretto, per un debito di riconoscenza precedentemente contratto, a conquistare la mano della propria amata fingendosi Licida. Solo in conclusione, e senza un vero e proprio sviluppo drammatico, giunge, inatteso, lo scioglimento dell'intrigo, grazie ad un'agnizione e/o all'intervento di un *deus ex machina*. La fortuna settecentesca dell'*Olimpiade* fu enorme: fino ai primi decenni dell'Ottocento si contano – caso del resto non unico per i testi di Metastasio – più di 50 diverse realizzazioni musicali ad opera di quasi tutti i più noti compositori: dopo Caldara (autore delle musiche per la “prima” viennese), e oltre a Cimarosa, vi si cimentarono nomi

come Vivaldi, Pergolesi, Leo, Galuppi, Wagenseil, Latilla, Hasse, Traetta, Jommelli, Piccini, Sacchini, Gassmann, Bertoni, Anfossi, Sarti, Mysliveček, Cherubini, Paisiello... Non si contano, inoltre, le arie musicate isolatamente: per la loro raffinatezza e per l'intima musicalità del verso metastasiano, *L'Olimpiade*, e più in generale i libretti di Metastasio, rappresentarono per gli operisti del Settecento una sorta di banco di prova: una palestra d'esercitazione sulla quale mettere a cimento le proprie capacità creative e imparare a ben scrivere in quello speciale settore della composizione ch'è l'opera lirica.

Come tutti i compositori del secolo, anche Cimarosa è debitore nei confronti del modello drammaturgico metastasiano: del poeta cesareo, oltre all'*Olimpiade*, musicò *L'Alessandro nell'Indie*, *L'eroe cinese*, *Attilio Regolo* e *Semiramide*, ma – non diversamente che per qualsiasi altro compositore d'opera nel Settecento – l'influsso della concezione drammaturgica metastasiana riguarda pressoché ogni sua pagina lirica. Si segnalò al pubblico col grande successo del dramma giocoso in due atti *Giannina e Bernardone*, rappresentato nel 1781 al Teatro San Samuele di Venezia; in seguito fu conteso in tutte le piazze d'Italia e trascorse anche un lustro al servizio di Caterina II di Russia. Autore estremamente versatile e prolifico (s'impegnò in generi molto diversi lasciando un ricco catalogo che nel repertorio operistico arriva a più di 70 titoli), sembra prediligesse il genere comico, ma si cimentò con gran maestria anche in quello serio. Fra i titoli più memorabili si ricorda l'opera *Gli Orazi e i Curiazi*, andata in scena al Teatro La Fenice il 26 dicembre

1796: lavoro acclamato (godette di ben 130 repliche nella sola città lagunare), quest'opera rappresentò il suo personale contributo alla fortunata tipologia tardosettecentesca, protrattasi fino a *Norma*, del soggetto classico-romano e a quella, che anticipa l'intero Ottocento, del finale negativo, aprendosi nel contempo all'influsso gluckiano.

Se si esclude la (peraltro recente) riscoperta de *Gli Orazi e i Curiazi*, l'odierna conoscenza di Cimarosa è di quasi assoluta prerogativa d'un solo titolo: l'opera comica *Il matrimonio segreto*, andata in scena nel 1792 al Burgtheater di Vienna; unico fra i suoi lavori teatrali ad entrare nel repertorio stabilmente e a rimanervi in maniera pressoché ininterrotta fino ai nostri tempi, assumendo, per la memoria collettiva europea, il ruolo d'una sorta di compendio simbolico dell'opera comica settecentesca.

L'Olimpiade, con cui venne inaugurato il Teatro Eretenio di Vicenza nel luglio 1784, propone dunque un terzo aspetto dell'attività operistica cimarosiana: quello che si riallaccia al grande filone serio del primo Settecento, partecipando nel contempo a quel processo storico di prudente rinnovamento, alla luce delle più significative novità emerse nella produzione operistica europea, che caratterizza tante partiture operistiche del secondo Settecento: lo snellimento del libretto (ridotto a due soli atti tramite l'accorpamento in uno solo del secondo e terzo), il frequente ricorso al recitativo accompagnato, l'aggiunta di pezzi concertati sul modello dell'opera comica (una menzione particolare spetta al magnifico sestetto finale), sono i mezzi con i quali Cimarosa mette in opera il proprio rinnovo

vamento "dall'interno" della tradizione operistica.



Alessandro Longhi, ritratto di Domenico Cimarosa. (Vienna, già collezione del Principe Lichtenstein).

ARGOMENTO

ATTO PRIMO

La vicenda si finge nelle campagne d'Elide, nei pressi della città d'Olimpia, sulle sponde del fiume Alfeo.

Clistene, re a Sicione e padre di Aristeia, destina in sposa la propria unica figlia al vincitore dei giochi olimpici cui è chiamato a presiedere. Alla mano della fanciulla aspira Licida (ancora ignoto in Elide, ov'è supposto figlio del re di Creta), che conscio della propria imperizia negli esercizi atletici induce l'amico ateniese Megacle a gareggiare col proprio nome, ignorando l'amore contrastato che lo lega ad Aristeia. Giunto appena in tempo per iscriversi alle gare e ancora all'oscuro dell'occulto intendimento del principe, Megacle accondiscende all'invito sin troppo premuroso di Licida, e si presenta ai giudici «mentendo spoglie e nome», mosso dal generoso proposito di poter finalmente contraccambiare l'amico cui deve la vita.

Esule a sua volta in Elide, ove vive nei panni dell'umile pastorella Licori, Argene confida ad Aristeia i suoi nobili natali e le proprie traversie, ascolta le querele della fanciulla, costretta a divenire suo malgrado mercede della contesa olimpica, e la sollecita a supplicare il padre affinché dilazioni il principio delle gare acconsentendo a Megacle, suo giovane amante, di parteciparvi. Clistene si dimostra tuttavia irremovibile di fronte alle richieste della figlia, opponendovi le ragioni imprescindibili della legge e del dovere, e si congeda rivelandole orgoglioso che fra coloro che si dispongono a gareggiare per averla v'è anche Licida, l'ardimentoso principe di Creta, acuendo lo scoramento d'Argene, un tempo sua occul-

ta amante e promessa sposa.

Nel frattempo, dopo il giuramento rituale sull'altare di Giove, Megacle apprende a sua volta che la giovane offerta al vincitore dei giochi è proprio colei ch'egli ama e dalla quale, nonostante l'avversione di Clistene, è intensamente contraccambiato. Egli cade perciò preda del dubbio e dello sconforto, prima di risolversi – sia pur a malincuore –, a combattere ugualmente, antepoendo alla propria felicità il pegno d'onore nei confronti del proprio principe. L'incontro fugace ed inatteso con Aristeia, dà infine luogo ad un dialogo affatto evasivo e surreale, dominato dall'impossibilità di palesarle le ragioni dell'apparente contraddizione fra la sua partecipazione al certame olimpico e la contemporanea rinuncia alle sue offerte d'amore, fra le malcerte rassicurazioni di una fedeltà immutata e l'impossibilità di rimanerle accanto, prima di essere bruscamente interrotto dal richiamo, impietoso e provvidenziale, che invita gli atleti a raccolta nel pubblico agone.

ATTO II

Con la ripresa dell'azione Argene s'imbatte in Aminta, rimproverandogli di assecondare la slealtà del suo signore, allorché giunge Aristeia recando sconsolata l'annuncio della vittoria olimpica di Licida (ovvero di Megacle).

Acclamato vincitore dei giochi, il giovane ateniese è tuttavia sin troppo impaziente di congedarsi da Clistene, dichiarando di voler tornare al più presto in Creta, onde annunciare al padre le sue prossime nozze con Aristeia. Nel frattempo, ella sarà affida-

ta alle cure del proprio scudiero, Egisto (che in realtà altri non è che Licida stesso), alla cui vista il re rimane inconsciamente turbato.

Dopo aver rassicurato Licida ed essere rimasto un'ultima volta solo con Aristeia, Megacle rompe gli indugi rivelando alla giovane donna che il principe di Creta gli salvò la vita quando gli occorre d'essere ostaggio dei masnadieri, e prima di allontanarsi per sempre le conferma di aver combattuto e vinto i giochi di Olimpia per conto dell'amico, al quale ora l'affida.

Sopraffatta dall'emozione Aristeia perde i sensi, ma quando rinviene ricusa disperatamente Licida, rivendicando il diritto al proprio legittimo sposo e alla propria felicità.

Frattanto gli eventi precipitano ed Argene, giunta al culmine del risentimento e dello sdegno, affronta a sua volta Licida, comunicandogli la sua ferma intenzione di svelare le sue menzogne e la frode della gara a Clistene.

Isolato e travolto dall'ira dopo esser stato bandito, Licida snuda repentinamente la spada e si scaglia contro il re, che si salva solo grazie al provvidenziale intervento di Aristeia, frapponendosi coraggiosamente fra il padre e la lama del principe.

Colpevole di avere ingannato il sovrano e attentato alla sua vita, il giovane reo viene arrestato e condotto sull'ara sacrificale, ove è destino che muoia svenato. Benché egli stesso in catene, appresa la condanna imposta all'amico Megacle cerca disperatamente aiuto e sostegno in Aristeia, affinché interceda presso il padre in favore del compagno ormai definitivamente pentito. Per contro, Argene è ancora sconvolta per il

tradimento amoroso ed Aminta rassegnato, anche se ignaro della sorte infausta del suo signore, che nel frattempo manifesta l'estrema volontà di riabbracciare un'ultima volta Megacle.

Proprio nel momento in cui la sentenza di morte sta per essere eseguita, Argene irrompe all'interno del tempio ed interrompe il rito, svelando la propria identità e offrendosi come vittima designata al posto del condannato. A sostegno delle sue parole ella ostenta un monile, segno dei propri natali illustri nonché pegno di nozze offertole dal principe cretese, nel quale Clistene riconosce sgomento quello stesso gioiello che pendeva dal collo del proprio figlioletto Filinto, quando – ben cinque lustri addietro –, per suo volere era stato esposto all'onde affinché non si compisse l'infausta predizione dell'oracolo, secondo la quale un giorno egli avrebbe corso il rischio d'essere assassinato dal suo stesso figlio. Interrogato da Clistene, Aminta confessa di avere salvato quel bambino dalle acque del mare e di averlo affidato alle cure del re di Creta, affinché l'educasse al trono in luogo del suo legittimo figlio, morto ancora in fasce. Finalmente, con il giorno che ormai volge al tramonto, cessa anche l'autorità di Clistene in Elide e la decisione sulla sorte del proprio figlio viene quindi rimessa al volere popolo, che lo riabilita ed acclama le duplici nozze di Megacle con Aristeia e dello stesso Licida con Argene.

ARGUMENT

ACTE I

L'action se déroule dans la campagne d'Elide, près de la ville d'Olympie, aux bords du fleuve Alcée.

Clistene, roi de Sicyone et père d'Aristea, promet la main de sa fille unique au vainqueur des jeux olympiques qu'il a été appelé à présider. Licida, qu'on croit fils du roi de Crète, aspire à épouser Aristea mais, se sachant inapte aux exercices athlétiques, propose à son ami athénien Megacle de concourir à sa place, ignorant qu'Aristea et lui s'aiment en secret. Megacle, arrivé juste à temps pour s'inscrire aux épreuves et encore ignorant de l'intention cachée du prince, accepte la proposition apparemment empressée de Licida et se présente devant les juges sous le nom de ce dernier, heureux de pouvoir finalement rendre un service à l'ami qui jadis lui avait sauvé la vie. Entre-temps Argene, une noble dame crétoise qui vit en exil en Elide sous l'humble apparence d'une pastourelle nommée Licori, confie à Aristea sa noble origine et ses malheurs, puis écoute à son tour les plaintes de la jeune fille, obligée de devenir récompense de la compétition olympique contre son gré, et l'exhorte à supplier son père de différer le commencement des épreuves et de permettre à Megacle, son jeune amant, d'y participer. Clistene reste pourtant inébranlable face aux prières de sa fille, en lui opposant les raisons irréfutables de l'honneur et du devoir, et lui annonce avec fierté qu'entre ceux qui se préparent à s'affronter pour gagner sa main il y a aussi Licida, le hardi prince de Crète. En entendant les mots du roi, Argene, qui était jadis la fiancée et l'amante secrète de

Licida, se désespère.

Entre-temps, après le serment rituel sur l'autel de Jupiter, Megacle apprend que la jeune fille qui sera donnée en mariage au vainqueur des jeux est justement celle qu'il aime et qui partage ardemment son amour en dépit de l'opposition de Clistene; il est donc saisi par les doutes et le désespoir, avant de se résoudre, bien qu'à contrecœur, à se battre tout de même, en faisant passer la dette d'honneur envers son prince avant son propre bonheur.

Pendant la rencontre inattendue qui suit entre les deux amoureux, Megacle, qui ne peut pas avouer à Aristea les vraies circonstances de sa participation aux jeux, se dérobe aux questions pressantes que lui pose la jeune fille, bien qu'en lui répétant qu'il l'aime encore. Le rappel qui rassemble tous les athlètes dans l'arène publique interrompt providentiellement ce dialogue si évasif et chargé de sous-entendus, en laissant Aristea troublée et déconcertée.

ACTE II

Argene tombe sur Aminta, le vieux précepteur de Licida, et lui reproche de seconder le manque de loyauté de son seigneur, lorsqu'Aristea arrive, toute désolée, en annonçant la victoire olympique de Licida (c'est-à-dire Megacle); le jeune athénien est donc proclamé vainqueur des jeux. Il est pourtant impatient de prendre congé de Clistene et de revenir à Crète au plus tôt, sous le prétexte d'annoncer à son père ses proches noces avec Aristea; pendant ce temps, sa fiancée sera confiée aux soins de son

écuyer et ami Egisto, qui n'est que Licida lui-même. Quand Clistene voit ce dernier, il en reste inexplicablement troublé.

Megacle rassure Licida, puis demande de rester seul avec Aristeia; il dévoile alors à son amoureuse que dans le passé le prince de Crète lui avait sauvé la vie, quand il avait été pris en otage par une bande de brigands, donc il ne peut pas se montrer ingrat à son égard. Avant de partir à jamais, il confirme à Aristeia qu'il a disputé et vaincu les jeux pour le compte de son ami, auquel maintenant il la confie. Bouleversée par l'émotion, Aristeia s'évanouit, mais lorsqu'elle reprend connaissance, elle repousse désespérément Licida et s'en va, en réclamant le droit d'épouser l'homme qu'elle aime; le prince voudrait la poursuivre, mais en est empêché par Argene qui, au comble du ressentiment et de l'indignation, l'affronte et lui communique son intention de dévoiler à Clistene ses mensonges et la duperie de la compétition.

Licida est donc banni. Emporté par un accès de colère, il dégaine son épée et se rue sur le roi; Clistene échappe à sa fureur uniquement par l'intervention providentielle d'Aristeia, qui lui fait un bouclier de son corps.

Licida, reconnu coupable d'avoir trompé le roi et attenté à sa vie, est arrêté et condamné à mort: on lui ouvrira les veines sur l'autel de Jupiter. Megacle demande de mourir à la place de son ami, mais il a été emprisonné lui aussi, donc ne peut pas disposer librement de sa vie; il prie alors désespérément Aristeia d'intercéder auprès de son père en faveur de Licida, qui est maintenant tout à fait repentant, mais tout est inutile. Par contre, Argene est encore

bouleversée par la trahison de Licida et Aminta est résigné, quoique ignorant du sort funeste de son seigneur.

Licida est donc conduit au sacrifice. Clistene lui accorde une dernière grâce; le malheureux prince demande alors de revoir Megacle encore une fois, avant de mourir. Au moment même de l'exécution, Argene fait irruption dans le temple en interrompant le rite, dévoile sa vraie identité et s'offre en victime à la place du condamné, son ancien fiancé. Pour soutenir ses mots, Argene montre un bijou qui lui avait été donné par le prince crétois en gage de son amour. Clistene, effaré, reconnaît le même bijou que portait son fils Filinto, jumeau d'Aristeia, quand il avait été jeté à la mer - il y a cinq lustres - sur son ordre, pour conjurer la funeste prédiction d'un oracle, selon laquelle l'enfant aurait attenté un jour à la vie de son père. Aminta, interrogé par Clistene, révèle qu'il avait sauvé des flots l'enfant et l'avait ensuite confié au roi de Crète, qui l'avait éduqué pour le trône au lieu de son propre fils, mort au berceau.

Pendant ce temps, le soleil s'est couché et ainsi se termine l'autorité de Clistene en Elide; la décision sur le sort de Licida est donc remise au peuple, qui le gracie et acclame joyeusement le double mariage de Megacle avec Aristeia et du même Licida avec Argene.

SYNOPSIS

ACT I

In Elide, on the banks of the river Alfeo near the city of Olympia, King Clistene of Sicione has arrived to host the Olympic Games and has announced that his daughter Aristeia will be betrothed to the victor. Licida, the crown prince of Crete, has fallen in love with Aristeia but has no experience in Olympic competition. He asks Megacle, his friend from Athens and a past winner, to participate in his name. Having just arrived in time to enroll, Megacle eagerly accepts. Finally having the opportunity to thank Licida for having saved his life many years earlier, Megacle presents himself to the judges under the name of Licida.

Argene, now living in exile in Elide disguised as the shepherdess Licori, confides to Aristeia her misfortunes and noble Cretan origins. Aristeia in turn laments her own fate – she is being offered as the bride to the winner of the Olympic games against her will – and urges Argene to convince her father to delay the start of the competition so that her lover Megacle can participate.

However, upon hearing of his daughter's request, Clistene is not swayed, saying that the law and his duty as host do not permit it. He takes his leave, revealing with great pride that Licida, the fearless prince of Crete, is among those participating to win her hand. Argene is distraught by this news, since she was once Licida's secret lover and betrothed.

Only after the ritual oath-taking ceremony on the altar of Jupiter does Megacle realize that the young girl who has been promised to the winner is the very person he loves,

despite Clistene's strong disapproval. He is despondent and wavers about the principles of friendship. But Megacle ultimately decides that loyalty and friendship must prevail over love and happiness, otherwise his loss of honor might cause even Aristeia to hate him.

The fleeting and unexpected meeting with Aristeia leads to an evasive and surreal exchange dominated by confusion and despair. While she rejoices that he will be participating, Megacle can only inform her of the impossibility of a future together, nevertheless confessing his unfaltering love. He is suddenly interrupted by the call to the arena.

ACT II

Argene meets Aminta, Licida's preceptor, and is admonishing him for supporting his master's deception when Aristeia arrives with the dismal news that the Olympic winner is Licida.

Although he is the much acclaimed winner of the games, Megacle is impatient to leave, saying he wants to return to Crete as soon as possible to inform his father of his imminent wedding to Aristeia. He suggests that Aristeia should be entrusted to the care of Egisto, his shield bearer (who is actually no other than Licida himself), the sight of whom troubles the king. After having reassured Licida, Megacle remains alone with Aristeia one last time. He hesitates no longer and explains that the Prince of Crete saved his life when he was taken hostage by bandits and, before taking his leave forever, Megacle tells her that he participated

in the Olympic games and won for his friend, thus entrusting her to him.

Aristea faints. Regaining consciousness, she rejects Licida, claiming the right to her legitimate husband and to happiness. Argene, fraught with resentment and contempt, confronts Licida, telling him that she has decided to reveal his deception to Clistene.

Alone and banished by the king, Licida draws his sword in desperation to attack Clistene, who is saved by Aristea throwing herself between them. The prince is arrested and led away to the sacrificial altar. Hearing of his friend's sentence, Megacle, who is in chains for his role in the deception, desperately looks to Aristea for support, urging her to go to her father on his friend's behalf to tell him that Licida is repentant.

Meanwhile, Argene is still devastated by her lover's betrayal, and Aminta has accepted his own fate. Licida's last wish is to embrace his loyal friend Megacle one more time.

Just as the sentence is about to be carried out, Argene bursts into the temple and interrupts the ritual, revealing her true identity and offering herself in place of Licida. As proof of her noble birth, she displays a necklace, and she also possesses the wedding pledge from the Prince of Crete. In dismay, Clistene recognizes it as the very same necklace he had placed around the neck of his young son Filinto when, twenty-five years earlier, he had given him to the sea so that the oracle's ill-omened prediction that he would be killed by his very own son could not come true. When questioned by Clistene, Aminta confesses that

he saved the child from the water and entrusted him to the care of the King of Crete, who brought him up as his legitimate son, in place of his own child who had died in infancy.

Clistene then joyfully proposes the double wedding of Megacle with Aristea and Licida with Argene. But he suddenly remembers that Licida is condemned to die, and the sacrifice must proceed. Megacle, however, points out that Clistene's authority in Elide has expired with the end of the day, so the fate of his son must be determined by the public. The voice of the people is heard; Licida is pardoned, and the double wedding is announced.

HANDLUNG

1. AKT

Das Geschehen spielt in der Region Elis bei der Stadt Olympia am Ufer des Flusses Alpheios.

Clistene, König in Sicione, will seine einzige Tochter Aristeia dem Sieger der olympischen Spiele zur Frau geben. Aber nach der Hand des Mädchens trachtet Licida (in Elis noch unbekannt, wo er für den Sohn des Königs von Kreta gehalten wird). Seiner athletischen Untüchtigkeit wohlbewusst, bittet er seinen Athener Freund Megacle an seiner Statt an den Wettkämpfen teilzunehmen, nicht ahnend, dass dieser Aristeia liebt. Gerade noch rechtzeitig und immer noch im Dunkeln über die wahren Absichten des Prinzen, meldet er sich zu den Wettkämpfen an und stellt sich den Schiedsrichtern „unter falscher Gestalt und Namen“ vor, getrieben von der großmütigen Absicht, endlich den Freund zu vergelten, dem er das Leben verdankt. Argene, auch sie Flüchtling in Elis, wo sie als bescheidene Schäferin unter dem Namen Licori lebt, vertraut Aristeia ihre edle Herkunft und ihr Schicksal an, die ihrerseits ihr Leid klagt, gegen ihren Willen als Belohnung für den olympischen Wettstreit ausgesetzt zu werden. Sie erbittet den Beistand Licoris, damit ihr Vater den Beginn der Spiele aufschiebt, um ihrem Geliebten Megacle die Teilnahme zu ermöglichen.

Aber Clistene gibt den flehentlichen Bitten der Tochter nicht nach, denen er unumgängliche Gründe des Gesetzes und der Pflicht gegenüberstellt und sich verabschiedend enthüllt er ihr stolz, dass unter denen, die sich dem Wettstreit stellen, um sie zu erwerben, auch der kühne Prinz von

Kreta Licida sei. Diese Nachricht stößt Argene in tiefe Verzweiflung, denn sie war einst seine heimliche Geliebte und Verlobte.

Inzwischen erfährt Megacle, nachdem er seinen rituellen Eid am Altar des Zeus abgelegt hat, dass das Mädchen, das dem Sieger der Spiele versprochen ist, ausgerechnet Aristeia ist, die er liebt und trotz des väterlichen Widerstands, erwidert sie diese Liebe zutiefst. Es überfallen ihn Zweifel und Kummer, aber zuletzt entschließt er sich schweren Herzens zu kämpfen und seine Verpflichtung gegenüber dem Prinzen dem eigenen Glück voranzustellen.

Bei der flüchtigen und unerwarteten Begegnung mit Aristeia gelingt es Megacle nicht, ihr die Gründe für den scheinbaren Widerspruch zwischen seiner Teilnahme an dem olympischen Wettkampf und dem gleichzeitigen Verzicht auf ihr Liebesangebot, zwischen den unsicheren Beteuerungen unveränderter Treue und der Unmöglichkeit bei ihr zu bleiben zu erklären: er wird von dem unerbittlichen und doch gelegenen kommenden Ruf unterbrochen, der die Athleten auffordert, sich zum Wettkampf einzustellen.

2. AKT

Argene wirft Aminta vor, die Unlauterkeit seines Herrn zu unterstützen, als Aristeia mit der Nachricht erscheint, dass Licida (das heißt Megacle) den olympischen Sieg davongetragen hat. Der junge Athener wird als Sieger der Spiele gefeiert, aber er hat es eilig, sich von Clistene zu verabschieden und nach Kreta zu gehen, um sei-

nem Vater die Hochzeit mit Aristeia mitzuteilen. In der Zwischenzeit soll sein Wafenträger Egisto sie in seine Hut nehmen (der in Wirklichkeit kein anderer als Licida selbst ist), dessen Anblick beim König eine unbewusste Unruhe auslöst.

Megacle ist ein letztes Mal mit Aristeia allein und offenbart der jungen Frau nun ohne Zögern, dass der Prinz von Kreta ihm das Leben gerettet habe, als Räuber ihn als Geisel gefangen hielten, und dass er die Spiele von Olympia für seinen Freund ausgefochten und gewonnen habe, dem er sie nun anvertraue.

Zutiefst erregt fällt Aristeia in Ohnmacht, aber als sie wieder zu sich kommt, weist sie Licida verzweifelt zurück und erhebt Anspruch auf ihren rechtmäßigen Bräutigam und ihr Glück.

In der Zwischenzeit überstürzen sich die Ereignisse, und die aufs äußerste empörte Argene stellt sich Licida und teilt ihm ihre feste Absicht mit, Clistene über seinen Betrug bei den Wettkämpfen aufzuklären.

Isoliert und verstoßen zieht Licida wutentbrannt das Schwert und stürzt sich auf den König, den nur das vorsehungsvolle Eingreifen Aristeas rettet, die sich mutig zwischen ihn und das Schwert des Prinzen wirft.

Licida wird beschuldigt, den Herrscher betrogen und nach seinem Leben getrachtet zu haben und wird zum Opferaltar geführt, auf dem er verbluten soll. Als Megacle, selbst in Ketten gelegt, von der Verurteilung des Freundes erfährt, bittet er Aristeia verzweifelt um Hilfe und Fürsprache bei ihrem Vater für den Reumütigen. Argene hingegen ist noch immer untröstlich über den Liebesverrat und Aminta re-

signiert, obwohl er noch im Dunkeln über das unselige Schicksal seines Herrn ist, der inzwischen seinen letzten Willen kundtut, Megacle noch einmal umarmen zu können.

Als das Todesurteil vollstreckt werden soll, dringt Argene in den Tempel ein und unterbricht den Ritus, indem sie ihre Identität preisgibt und sich als vorbestimmtes Opfer anstelle des Verurteilten anbietet. Zur Untermauerung ihrer Worte zeigt sie ein Halsband, Zeichen ihrer edlen Herkunft und Hochzeitspfand des Kreter Prinzen, in welchem der bestürzte Clistene das Schmuckstück wiedererkennt, das sein eigenes Söhnchen Filinto um den Hals trug, als er ihn vor fünf Jahrfünften den Wellen aussetzte, damit die unglückselige Weissagung des Orakels nicht in Erfüllung ginge, derzufolge er riskieren würde, von seinem eigenen Sohn umgebracht zu werden. Von Clistene befragt, gesteht Aminta ein, jenes Kind von den Wassern des Meeres gerettet und dem König von Kreta anvertraut zu haben, damit dieser es anstelle seines rechtmäßigen, noch in der Wiege verstorbenen Sohnes, zum Thronfolger erziehe.

Mit dem zur Neige gehenden Tag endet auch die Autorität Clistenes in Elis und die Entscheidung über das Schicksal seines Sohnes wird in die Hände des Volkes gelegt, das ihn rehabilitiert und die Doppelhochzeit von Megacle mit Aristeia und Licida mit Argene unter Jubel feiert.

オリンピック競技 あらすじ

第1幕

物語は、オリンピアの町近く、アルフェオ川の岸辺にあるエリダ地方で起こったことになっている。シテューネの王で、アリステアの父であるクリステーネは、オリンピック競技を主宰するよう求められ、自分の一人娘をその競技の優勝者に嫁がせることに決める。その娘に求愛しているリチダ(エリダではまだ知られていず、クレタ王の皇子とされている)は、自分が距離競技はまったく不得手なのを良く知っていて、アテナイ人の友人メガクレを説いて、自分をアリステアに嫁びつけている許されぬ愛には触れず、自分の名前でも競技に参加してくれるように頼む。王子リチダの隠された意図をまだ知らないメガクレは、後のあまりにも熱心な依頼に応じ、競技の参加申し込みによろやく間に合うまでに到着し、命の恩人である友人にやっとお返しができる寛大な申し出に動かされ、審判官たちの前に「衣服と名前を偽って」出席する。

一方、エリダに亡命し、そこで貧しい羊飼いの娘リコーリに扮して生きるアルジュエーネは、アリステアを偽装して自分の高貴な生まれと遊戯を打ち明けていたが、不本意ながらオリンピック競技の賞品にならざるを得ないアリステアの嫁見を聞き、彼女の若き恋人であるメガクレが参加するのを承諾するまで、競技の制限の範囲を父親に覆滅するよう促す。

しかし、クリステーネは娘の望みには順として動かされないという態度をとり、法律と義務の不可違の理由をあげて反対し、彼女を得るための競技の準備をする者のなかに、クレタの勇猛な王子リチダもいることを彼女に誇らしげに明らかにし、リチダのかつての隠れた恋人であり、婚約者でもあるアルジュエーネの失意をつのらせて過激する。

その間、ゼウスの祭壇での宣誓儀式の後、メガクレも、競技の優勝者への花嫁にと提供された娘は、正に自分が愛し、クリステーネの反対にも拘わらず、自分を深く愛してもいる女性であることを知る。そのため、彼は疑いと失意にとられるが、結局自らの幸せよりも王子リチダに対する名譽のお返しを優先し、競技に参加することを決意する。

アリステアとの短い、嵐いがけぬ再会は、彼のオリンピック競技参加と同時に愛を捨てることを拒否せざるを得ないという勇らかな矛盾、また、決して変わることはない誓いの意味な保証と彼女の傍に留まることが不可能であることとの矛盾の理由をアリステアに明らかにすることは不可能であるため、結局まったく意味で、背割に崩れた話に終わってしまい、競技者たちに公共の競技場に来るようにと呼びかける無情な、神意による召集によって突然中断される。

第2幕

幕が開くと、アルジュエーネは、アミンタに異議をい、彼が主人の不誠実さに従っていることを非難する。そこにアリステアが現れ、リチダ(本当はメガクレ)のオリンピック優勝という絶望的な知らせをもたらす。

競技の優勝者という敬呼を受けた若きアテナイ人メガクレは、しかし、父親にアリステアとの近い結婚を告げるため、できるだけ早くクレタに帰りたいと述べ、クリステーネに懐かしく別れを告げる。その間、アリステアはメガクレの使者、エジスト(実は、リチダ自身に偽らない)に預けられることになるが、エジストを一目見た王は無意識のうちにも心を乱される。

リチダを安心させた後、懸崖にアリステアと二人きりになったメガクレは、ためらいを持たず、アリステアに、山賊の人間になったときクレタの王子リチダが自分の命を救ってくれたことを明かし、友人のためにオリンピック競技に出場して優勝し、今やその友人に彼女を預けることを告白する。

感情の高ぶりのあまりアリステアは氣を失うが、意圖を取り戻すと、絶望的にリチダを拒否し、正に合法的な花婿と自分の幸せに対する権利を要求する。

その間、物語は進行し、アルジェーネは憤慨と無量の涙に溺れ、リチダに苦し、彼の偽りと競技の不正をクリステーネに明かすという強い決意を彼に伝える。

流石の宣明を受けた後、孤立し、怒りに駆られたリチダは、突然剣を抜き、王に打ち掛かるが、父親と王子の刃の間に勇気にも割って入ったアリステアの神意による介入のおかげで王は救われる。

君主を救き、その生命を奪おうとした罪により、若者二人は捕らえられ、處刑を切つて死ぬよう定められている個性の象徴に引いて行かれる。友人に贈られた判決を知ったメガクレは、今や深く後悔している友人のために父親に懇願してくれるよう絶望的にアリステアに助けと支持を求める。

反対に、アルジェーネはまだ主人の裏切りに取り乱し、アミンタは、主人リチダの不幸な運命を知らないとはいえ、諦めきっており、とかくするうちにリチダは、最後にメガクレを擁護したいという強い意志を示す。

死刑の宣告が執行されようとする正にその瞬間に、アルジェーネが神殿の中に押し入って儀式を遮り、自分の身を明かし、罪人の命を救うため自分の命を捧げる。自分の首領を高付けるために、彼女は首飾りを見せ、それは自分の生まれが高貴である印であるとともに、クレタの王子によって与えられた勲章の傍東でもあることを示す。その首飾りにクリステーネは自分の皇子フィリントの首に掛かっていたのと同じ宝石を認め、驚愕する。25年前、デルフォイの神託の不吉な予言が成就しないように、王の意志により、フィリントが海に流されたときのものである。その予言によれば、ある日クリステーネは自分の息子に殺される危険を買すであろうということであった。クリステーネに追求され、アミンタは、その子どもを海から救い、まだ幼児のうちで亡くなった正統な皇子の代わりに王位につく教育を施すようクレタ王に預けたと告白する。

最後に、今日日も暮れようとする日、クリステーネのエリデにおける権威も終わり、従って自分の息子の運命に対する決定は市民の意志に任せられ、市民は王子の権利を復権させ、メガクレとアリステア、リチダとアルジェーネの二組の結婚を喝采して受け入れる。

(アレッサンドロ・ボリン)



Domenico Cimarosa in un'incisione di Giovanni Battista Sasso da un disegno di Antonio Bramati. (Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli).

ANDREA CHEGAI

QUANDO CIÒ CHE È SIMILE SI FA DIVERSO CIMAROSA E *L'OLIMPIADE* (CINQUANT'ANNI DOPO)

Per il pubblico dell'Erethenio di Vicenza nel 1784 Cimarosa non era ancora l'autore del *Matrimonio segreto* o degli *Orazi e i Curiazi*. A distanza di una decina d'anni dagli esordi napoletani il compositore di Aversa poteva vantare soprattutto un cospicuo catalogo di operista specializzato nel genere buffo (in cui spiccano *l'Italiana in Londra*, 1779, e *Giannina e Bernardone*, 1781); e se all'occorrenza non si era sottratto al confronto con l'opera seria, vuoti di tradizione (*l'Alessandro nelle Indie*, 1781, *l'Eroe cinese*, 1782), vuoti di nuova progettazione e di impianto in qualche modo riformato (il *Giunio Bruto* su testo di Giovanni Pindemonte, 1781, *l'Oreste*, libretto di Luigi Serio, 1785), la sua miglior fama non passava per quei titoli.

Trattandosi quindi di un artista affermato sì, ma ancora in via di definitiva consacrazione, una *Olimpiade* non giunge inattesa. Soggetto prestigioso se mai ve ne furono, banco di prova e oggetto di reciproca emulazione per uno stuolo di compositori, il dramma di Megacle e Licida segna nella carriera di Cimarosa un momento significativo: per la tradizione pluridecennale in cui viene a collocarsi dalla prima di Caldara del 1733, per ciò che da quella tradizione ormai si discosta, e infine per il prolungato successo che lo premiò e che proprio *Il matrimonio segreto*, del 1792, e *Gli Orazi e i Curiazi*, del 1796, avranno contribuito a sostenere.

L'era metastasiana volgeva decisamente al tramonto. Non che Metastasio fosse scomparso dai cartelloni teatrali: non vi era anzi stagione che non ne avesse in programma qualche titolo, in intonazioni nuove o antiche; ma se il dramma metastasiano aveva rappresentato l'educazione sentimentale

delle generazioni sentimentalmente attive fino alla metà del secolo e ne aveva rispecchiato i patemi e le aspirazioni, allo scadere del medesimo tornare a Metastasio costituiva più che altro un'abitudine, pigramente replicata dai produttori dello spettacolo musicale e altrettanto pigramente avallata dal pubblico. Se sarebbe eccessivo sostenere che a quell'epoca Metastasio non commuoveva più, di certo era venuto meno l'indiscutibile consenso che aveva reso i suoi drammi pari a codici di comportamento etico, poetico e musicale (e la cosiddetta riforma gluckiana, che si svolse e produsse i suoi effetti in aree culturali elitarie e riservate rispetto alla tradizione operistica usuale, ebbe con questo processo poco a che vedere).

Del resto di Metastasio ce n'era sempre meno, nei drammi metastasiani di fine secolo. Ne restava spesso solo il traliccio narrativo e qualche luogo poetico talmente celebre da essere inalterabile; e anche la musica andava a farsi sempre meno metastasiana. I riadattamenti e le corruzioni poetiche infatti procedevano di pari passo alla sperimentazione musicale: i drammi del Poeta Cesareo, che un tempo incarnavano il sistema sociale e dettavano l'ordine costituito (emblemizzato in musica dall'aria pentapartita, col da capo), si rendevano ora disponibili ad ospitare i germi della loro stessa dissoluzione, sotto forma di una diversa logica narrativa e di un lessico melodrammatico in rapida evoluzione, che ne scombinava l'originaria architettura drammatica rinnovando al contempo le tipologie musicali. Partitura dell'*Olimpiade* alla mano, vediamo per sommi capi di che si trattò.

Stavolta inizia Aminta

Nel dramma originale di Metastasio, di concezione logocentrica (ossia incentrato sul valore semantico e drammatico della parola poetica, di per sé sufficiente e preliminare al valore aggiunto della musica), alla prima scena è affidata la funzione di fissare la vicenda, e il dialogo di Licida e Aminta si chiude senz'aria. Il privilegio di amplificare la parola attraverso la musica è lasciato, alla scena seconda, al protagonista assoluto, Megacle, che così canta per primo. Nel processo di riduzione – nell'ampiezza e nel numero delle scene – e di arricchimento musicale – meno scene senza musica e scene più differenziate – che caratterizzò i rimaneggiamenti condotti su Metastasio qual è il nostro, iniziare un'opera senza un brano cantato, fosse anche una cavatina (ovvero, in uno dei molteplici significati conferiti al termine, un'aria breve, spesso «di sortita» per il personaggio che la canta), era ritenuto povero e sterile. Al tempo stesso un'aria cantata da un personaggio di fianco avrebbe potuto protrarre l'attesa per la sortita di Megacle: ecco allora che l'aria di paragone che in Metastasio Aminta cantava a II, 5, «Siam navi all'onde argenti», viene ridotta alla sola prima strofa e trasportata di sana pianta a I, 1. Lo scorcio non è qui abbreviazione poetica pura e semplice, ma risponde ad un diverso orientamento della musica, a sua volta da ricondursi a una strategia complessiva, come si vedrà in breve. Con una sola strofa l'intonazione non potrà più essere del tipo «con da capo» o simili (ABA', AA'BAA' etc.), in quanto è di fatto sottratto il materiale poetico da destinarsi al periodo centrale (B): si evita così che Aminta – il quale, come Licida, ha nell'opera solo due arie contro le tre degli altri, e tutte e quattro sono brevi – si innalzi ad un livello che non merita. Il prodotto musicale è una vibrante e cavatina pluripartita; tanto meglio se a cantarla sarà il personaggio meno rilevante dell'opera (in Cimarosa Alcandro è soppresso): l'attenzione ci scivola su senza intrattenersi, sollecitata quel tanto che basta dalle prevedibili pitture sonore a base di

rapidi disegni degli archi (le «onde argenti» e gli «impetuosi venti»).

La sortita di Megacle

L'Olimpiade di Cimarosa fu soprattutto l'opera di Luigi Marchesi. Il castrato milanese, uno degli ultimi esponenti di spicco di quella tipologia vocale, ebbe in Megacle e in Giulio Sabino (nell'omonima intonazione di Sarti) i suoi due ruoli favoriti. Marchesi vestì i panni del nobile ateniese dal 1778 al 1798 e forse oltre, tanto da doversi ritenere lo specialista assoluto di un ruolo cui ebbero accesso solo i migliori (fra questi Millico, Pacchiarotti, Tenducci, Aprile, Crescentini e Andrea Martini, detto il Senesino). Marchesi cantò Megacle con le note di Mislivecek, Bianchi, Sarti, Federici ma soprattutto con quelle di Cimarosa: a Vicenza, Lucca, Londra, Milano, Venezia, Livorno, Modena e altrove (e non stupisca l'apparente disparità dei luoghi teatrali, da rapportarsi alla diversa geografia culturale dell'epoca). Nelle diverse messinscena ebbe a fianco Francesca Danzi Le Brun, Giuseppe Simoni, Antonio Bolelli, Matteo Babini, Maria Marchetti Fantozzi, Anna Andreozzi, Angelo Monanni detto Manzoletto; il fior fiore della vocalità tardo settecentesca, tanto che attraverso *L'Olimpiade* di Cimarosa e i suoi interpreti potrebbe esserne tracciata una buona sintesi. «Superbo di me stesso» è l'aria di sortita di Marchesi/Megacle. Qui le due strofe sono ovviamente mantenute e generano una forma tripartita (ciò che era stato il «da capo» diviene in quest'epoca una ricapitolazione scritta per esteso, con abbreviazioni o prolungamenti e debitamente variata). L'esibizione tecnica del protagonista ha culmine in un ampio vocalizzo di circa 150 note su «sta» di «come mi sta nel cor», replicato nella ripresa; e qualcosa di simile capiterà anche nelle prime arie di Clistene e di Aristeia (a Vicenza nel 1784 i due altri interpreti di spicco: il tenore Babini e la Danzi). La scelta del termine non è dettata dall'essere quello il più carico emotivamente (il «cor» che segue lo è certo di più) bensì da motivi pratici: a veni-

re espansa, in corrispondenza della cadenza perfetta I-V-I, è la terzultima sillaba del verso, così da riservare alle restanti due la funzione di chiusa (V-I); inoltre la vocale «a» è la più consona alla vocalizzazione. Esigenze compositive e esigenze spettacolari si associano senza contraddirsi. La volatina si richiama allo stile strumentale (es. 1); in due ottave di estensione si alternano figurazioni differenziate: arpeggi discendenti, figurazioni ritmiche anapestiche, saliscendi, arpeggi ascendenti, progressioni e infine l'ascesa al do acuto e il trillo conclusivo. Se il brano non è fra i più originali dell'opera la sua funzione la adempie pienamente: quella di precisare la statura morale del personaggio («Superbo di me stesso») attraverso le doti vocali di chi lo interpreta: le capacità attoriali saranno messe in luce più avanti.

Pesi e misure (strofiche)

La differente conformazione delle due arie testé citate ribadisce il tema del riassetto dei pezzi chiusi del dramma, che induce un certo numero di varianti pur nella riconoscibilità dell'assunto generale. Riassumendo: nel dramma originale in tre atti si cantano 20 arie a solo (più l'aria della licenza finale), tutte di due strofe ad eccezione di «Oh care selve, oh cara», che Argene canta alternandosi ripetutamente al coro, e di «Se cerca, se dice», in tre strofe (il brano rappresenta una rarità nell'intero corpus metastasiano). A parità di numero di strofe la diversificazione si giocava allora sulla varietà ritmico-metrica e sui contenuti poetici, il tutto uniformato invariabilmente al codice del «da capo» (con le parole di un anonimo critico del tempo: «in una madreforma medesima [erano] gittati e fusi tutti gli affetti»). Nell'adattamento in due atti intonato da Cimarosa le arie, ridotte a 16 (alcune delle quali non metastasiane), vengono diversificate nel numero di strofe: tre sono monostrofiche, undici in due strofe (fra cui due composte da distico più strofa o viceversa, una delle quali intonata e mo' di cavatina), due sono arie «lunghe» in tre

strofe. Si stabilisce così una distinzione che dall'essere poetica diviene immediatamente musicale, in quanto il compositore raccoglie quelle sollecitazioni – quando non è addirittura lui a propiziarle o ad effettuarle – e distribuisce l'interesse e il carattere musicale tenendo conto dei valori in campo e dello specifico momento drammatico. Ecco quindi che se a Megacle, cui già era destinata «Se cerca, se dice», viene assegnata una seconda aria lunga (i dieci distici ripartiti in 4+4+2 di «Nel lasciarti o Prence amato», un tipico rondò in due tempi stile anni Ottanta), cosicché non vi siano dubbi su chi sia il personaggio e il cantante di maggior spicco, Aminta si vede ridotta a cavatina monostrofica la propria aria di sortita, e pure Argene, complice anche l'assenza del coro, esegue da sola «Oh care selve» (I, 4), che in Metastasio cantava alternandosi a ninfe e pastori, e la stessa cosa le capita anche a I, 7 (in «Fra mille amanti un core» si rimaneggia il lessico metastasiano di «Più non si trovano»: l'esito è una arietta in forma AA' orchestrata ai soli archi, per un minor rilievo).

C'è però brevità e brevità. A Licida un'aria monostrofica viene assegnata ex novo ad accentuare la disperazione che precede il sacrificio («Torbido il ciel s'oscura», II, 12); ma i quattro versi di cui si compone sono ripetuti ben quattro volte. Situazioni come quest'ultima qualche anno prima non erano sfuggite a Saverio Mattei, che nella *Filosofia della musica* (Napoli, Porcelli, 1779, p. 307) le giudica severamente: «perché poi quei quattro versi [...] replicarsi cento volte? [...] ove il poeta ha voluto esser breve, la musica sia ancor tale». L'erudito napoletano dà voce in questo caso ad una questione secolare, vissuta in termini diversi dai primi operisti secenteschi sino a Wagner quanto meno: quella della consecutività, dell'analogia che occorrerebbe instaurare fra parola e musica, al fine di produrre un dramma che per essere musicale non cessi di essere dramma. In questo caso l'aria di Cimarosa, come tante altre di Paisiello, Sarti o Mozart, si dissocia in modo sontuoso da qualsiasi precetto teorico: le quattro ripetizioni del testo intonato sortiscono l'effetto

di analisi emozionale e di crescendo espressivo: un effetto, propriamente, di drammaturgia musicale, ed è quello che è giusto attendersi da un'opera in musica. Quanto alle arie bistrofiche, che restano quelle in maggior numero, non ve ne sono fra loro di realmente simili, anche quando la soluzione formale prescelta si richiama all'antico da capo e alle sue varietà. La scrittura continuativa e integrale dei brani, ormai normativa, incrementa il tasso di creatività del compositore anche nell'ambito della ricapitolazione della prima strofa, che sempre più spesso si complica e si distingue dalla prima esposizione, fino ad adottare temi nuovi (tempo addietro il ritornello, che il compositore si limitava ad indicare col segno del da capo, veniva variato liberamente dal cantante senza che l'autore esercitasse più alcun controllo). In Cimarosa il piano tematico è difficilmente riassumibile in schemi o formule; il percorso armonico non è squadrato come un tempo e si presta a modulazioni inattese, le riprese e le ripetizioni di segmenti di testo capitano dove meno te le aspetti, prolungando anche considerevolmente le soluzioni cadenzali e le code finali. Cimarosa, come altri suoi colleghi contemporanei, lavora all'interno degli schemi prestabiliti per attenuare la prevedibilità di certi momenti. In questa chiave vanno spiegate certe raffinate soluzioni, quali la *liaison* che talora collega B alla ripresa di A con un punto coronato, che il cantante può occupare con una cadenza, e successiva legatura (Clistene, «Del destin non vi lagnate», I, 5 e Aristeo, «Tu di saper procura», I, 6, es. 2), oppure la "mossa" iniziale in stile parlante con cui Clistene attacca «Bell'alme innamorate», che attenua il passaggio dal recitativo antistante all'aria vera e propria, visto che l'Allegro assai inizia solo da v. 3 (II, 4). E poi, a fianco delle forme pentapartite (la più lineare è l'aria di sortita di Aristeo, «Tu di saper procura») e delle arie con ripresa abbreviata (Clistene, I, 5 «Del destin non vi lagnate», Aristeo, II, 14, «Mi sento oh Dio nel core»), una maggiore caratterizzazione è raggiunta dalle arie bipartite, quelle cioè che non prevedono la ripresa della

prima strofa e finiscono con l'explicit letterario (in un sol tempo: Licida, I, 8, «Mentre dormi amor fomenti»; in due tempi: Clistene, II, 16, «Non so donde viene»). Un'aria bistrofica, infine, si trasforma in un rondò in due tempi (Aristeo, II, 2, «Grandi è ver son le tue pene»): il che rappresenta non solo una licenza formale, ma un netto avanzamento nell'ideologia complessiva dello spettacolo.

Gli abbracci canori di Megacle e Aristeo

Fra i momenti lasciati pressoché inalterati del dramma metastasiano originale c'è il duetto fra Megacle e Aristeo che chiude il primo atto: in tutta la scena solo qualche verso di recitativo tagliato. Che questa sia rimasta invariata lo si spiega con la perdurante attualità, in età cimarosiana, del grande duetto delle due prime parti a fine atto primo, momento in cui la peripezia patisce una fase di apparente irrisolvibilità (Megacle conferma ad Aristeo l'intenzione di partecipare agli imminenti giochi olimpici, ma non le dice che lo farà a nome di Licida, cui Aristeo sarà destinata in caso di successo, limitandosi ad manifestarle una miscela di amore e disperazione). Il duetto è reso in un certo qual modo indispensabile da una strategia pregressa. Nella scena antecedente (qui l'ottava) Megacle amplifica i suoi patemi facendo ricorso al recitativo strumentato («Che intesi, eterni dei!»), senza che questo abbia esito in un'aria perché sopraggiunge improvvisamente Aristeo («Chi mi sorprende?»); il confronto di Megacle con sé medesimo deve essere quindi interrotto e il recitativo torna ad essere semplice per un buon numero di battute. Il pathos s'accresce nuovamente nel momento in cui Megacle manifesta l'intenzione di congedarsi da Aristeo. Forte di una ansietà a lungo trattenuta, il duetto è ora servito. I 15 settenari di «Ne' giorni tuoi felici», distribuiti da Metastasio secondo il consueto principio dell'alternanza (compattata per due volte in altrettanti «a due») costituiscono uno stimolante terreno di conquista per qualsiasi compositore. Libe-

rato dai condizionamenti formali vigenti nelle arie a solo e con una dotazione di versi maggiore, Cimarosa imbastisce un duetto in più tempi (ovvero contenente episodi di diverso ritmo e diverso andamento), in cui trovano spazio anche percorsi armonici periferici rispetto al sol d'impianto. Queste "divagazioni" dell'armonia agevolano (e richiedono al tempo stesso) il prolungamento del discorso musicale, per un più incisivo effetto drammatico: il la bemolle maggiore raggiunto a «Veggio languir chi adoro» conduce a un provvisorio esaurimento del testo nella tonalità di mi bemolle, che necessita di una ricapitolazione modulante per ricondursi alla ripresa dell'ultimo tristico alla tonica; una strategia che dimostra, se mai ce ne fosse bisogno, come il valore strutturale dell'armonia non riguardasse solo la musica strumentale, ma venisse adoperato anche a fini drammaturgici. Nel corso del duetto i due protagonisti si associano in ampi vocalizzi a due per terza, in moti contrari, in trilli misurati a due voci. L'effetto vocale li unisce prima della loro unione effettiva, che al momento gli è preclusa (ma che viene già fatta presagire al pubblico).

Metastasio a metà

Fra le operazioni comunemente condotte dai raffazzonatori dei libretti di Metastasio, oltre ai tagli, agli spostamenti, alle sostituzioni e alle inserzioni, vi sono tutti quei più sottili ritocchi volti a modificare la morfologia dei brani, al fine di suggerirne un determinato modello d'intonazione. Un rimaneggiamento apparentemente neutro ma in realtà decisivo lo si incontra in «Grandi è ver son le tue pene», che Aristeo canta a II, 3. La prima quartina è mantenuta intatta; la seconda è modificata, ma senza alterare l'aspetto dell'aria, che resta bistrofica e in ottonari, né il suo senso complessivo:

L'Olimpiade di Metastasio, 1733

Grandi è ver son le tue pene,
perdi è ver l'amato bene

ma sei tua, ma piangi intanto,
ma domandi almen pietà.

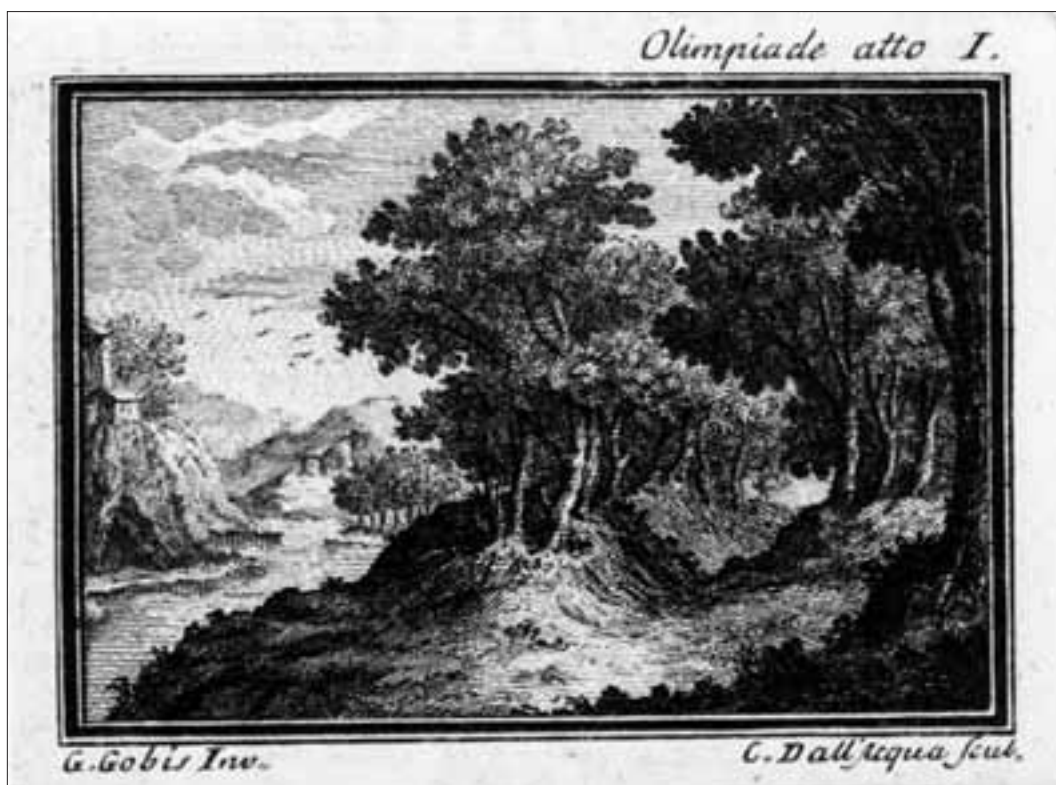
Io dal fato io sono oppressa:
perdo altrui, perdo me stessa;
né conservo almen del pianto
l'infelice libertà.

L'Olimpiade per Cimarosa, 1784

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

Giusto ciel! Che rio cimento!
Ah, di me, che mai sarà?
Chi non sente il mio tormento
no che Amor nel sen non ha.

E allora, perché modificarla? La risposta sta nella volontà di adattarla efficientemente alla forma meno metastasiana fra quelle in uso negli anni Ottanta: il rondò. Il metro poetico tradizionale di questa forma musicale-poetica c'era già (il verso ottonario); mancava invece una idonea strutturazione retorica, nel rondò maturo ripartita in tre periodi, anziché nei due confezionati da Metastasio (ovviamente orientati al da capo). La diversa formulazione della seconda strofa serve infatti ad isolare il distico finale conferendogli una sua autonomia di significato (in Metastasio iniziava con un «né» da ricondurre a quanto precedeva) e le proprietà di motto morale conclusivo (l'anticipazione della proposizione relativa rispetto alla principale è un altro topos del genere); di qui anche la diversa organizzazione delle rime: non più DDBC ma DCDC. Il brano di Cimarosa si articola in due tempi: Larghetto con moto in tempo tagliato sulla prima strofa, con un raccordo in cui intervengono i vv. 5-6, Allegretto giusto in 4/4 dove si alternano i vv. 7-8, che costituiscono il refrain del rondò (tema cantabile con portamenti), e blocchi di testo antecedente nuovamente intonato; il tutto secondo la formula $A_{7-8}B_{1-6}A_{7-8}C_{1-4}A_{7-8}$, ch'è poi quella del rondò scolastico di lontana deri-



Incisione per *L'Olimpiade* da un disegno di Giuseppe Gobbis. In *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio*. Venezia, Zatta, 1781.

vazione francese. Al di là dell'apparente inconsistenza, quella modifica poetica conduce a una alterazione sostanziale che rispecchia il cambiamento di gusto in atto pur nella somiglianza dell'assunto generale. Fra l'altro v'è più di un indizio che il refrain della parte veloce, qui ripetuto tre volte e in altri casi due volte solamente, nel linguaggio corrente già venisse chiamato «cabaletta», e che quindi le basi della drammaturgia musicale ottocentesca fossero gettate sin da queste lontane esperienze pseudo-metastasio. Cabaletta che da semplice motivo qual è nel nostro caso acquisterà nel corso degli anni una dimensione maggiore e la conformazione di «brano» musicale dotato di propria identità.

Morire o partire?

Nel bagaglio culturale di uno spettatore d'opera settecentesco «Se cerca, se dice» occupava il posto che il melomane odierno riserva a «Casta Diva», «Questa o quella» o a «Vissi d'arte». Con una differenza: se per noi oggi quei brani riconducono automaticamente a Bellini, Verdi e Puccini, «Se cerca, se dice» per il cultore settecentesco era innanzitutto di Metastasio. Il ruolo di *morceau favori* mantenuto per svariati decenni la nostra aria lo aveva infatti acquisito attraverso numerosissime intonazioni, talora simili fra loro, talora assai diverse, stavolta senza che mai venisse attuata alcuna modifica al testo originario. Simile varietà comportamentale è indotta dalla natura del testo. L'aria di Megacle con la sua conformazione in tre strofe rappresenta una eccezione (anche se non un caso isolato) nel vastissimo corpus metastasiano e singolare è il processo retorico e musicale che innesca; l'esito è una sorta di tortuoso microdramma che scaturisce in seno al dramma in grande. Nel recitativo antistante Megacle, che ha vinto l'olimpiade per conto di Licida, comunica ad Aristeia che costei è irrimediabilmente destinata all'amico e la propria intenzione di partire. Aristeia perde i sensi e Megacle è lacerato dal dubbio: cosa far dire all'amata al suo risve-

glio? Darsi per morto è la sua prima risposta. Ma troppo sarebbe il dolore: ecco quindi che l'eroe cambia idea e sollecita Licida a comunicarle, semplicemente, la sua partenza. Delle tre strofe quella "in eccesso" non è quindi l'ultima, cui è riservato l'amaro commento conclusivo, bensì la seconda, che si incunea nei versi a sovvertire un processo argomentativo già delineato. Ciò che rende eccezionale il ripensamento di Megacle è quindi il fatto d'avvenire in corso d'aria, quando tradizionalmente al pezzo chiuso era assegnato il compito di espandere e liricizzare uno stato d'animo o un dato di fatto acquisito. La vicinanza dei due concetti "morire" e "partire" si presta poi, a seguito delle ripetizioni e dei recuperi della musica, a generare un circolo vizioso non privo di riferimenti incrociati (morire è un po' partire e viceversa); un gioco di specchi fra quanto è sostanzialmente simile e sostanzialmente diverso al tempo stesso.

Di «Se cerca, se dice» Cimarosa predispone una intonazione particolarmente sofisticata; la tabella che segue intende riprodurre (semplificandola) la vicenda di quest'aria attraverso la lettura musicale che ne dà l'autore.

Il testo posto sotto le note	Le strofe	I tempi e i temi	Tonalità	Le fasi emotive
Se cerca, se dice l'amico dov'è, dov'è l'amico infelice rispondi <u>mori</u> , <u>mori</u> rispondi [PAUSA] <u>mori</u> .	A	Larghetto, 2/4, Motivo A	Do → Lab	EVENTUALITÀ INSTABILITÀ
Ah no, sì gran duolo non darle per me rispondi ma solo piangendo <u>parti</u> .	B		Lab Fa- Sol	SOLUZIONE PROVVISORIA RIPENSAMENTO
Se cerca l'amico se dice dov'è [PAUSA] rispondi ma solo piangendo <u>parti</u> . [PAUSA]	da A e da B	(≠ Motivo A) Motivo A	Do Do	RISOLUZIONE
Che abisso di pene lasciare, lasciare il suo bene lasciarlo per sempre lasciarlo così!	C	Allegro, C (Motivo B)	Do → Sol	MOMENTANEA STABILITÀ TURBAMENTO
Che abisso di pene lasciarlo così! Ah no... Ah senti... Licida... rispondi... [PAUSA]	da C <i>dal recitativo</i>		Mi- Sol Do II riv	(COSÌ NON PUÒ FINIRE) NUOVE INCERTEZZE
Se cerca l'amico rispondi, rispondi <u>mori</u> . Che abisso di pene lasciare il suo bene [PAUSA] lasciarlo per sempre lasciarlo così!	da A C	Motivo A (altro motivo)	Do	ANCORA PRIMA SOLUZIONE NUOVO TURBAMENTO
lasciarlo così! Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre lasciarlo così!	C	Motivo A → Più allegro Z		(il turbamento si trasforma in cabaletta)
lasciarlo, lasciarlo così! Eterni dei, eterni dei, ah... [PAUSA]	<i>dal recitativo</i>	X		
Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre lasciarlo così, lasciarlo così lasciarlo così!	C	Z'		(si replica la cabaletta)
Licida, ah senti... Se cerca... l'amico rispondi <u>parti</u> .	<i>dal recitativo</i> da A e B	Chiusa		NUOVO RIPENSAMENTO SOLUZIONE ULTIMA

Il modello è grosso modo quello dell'aria in due tempi (di cui il secondo subisce una ulteriore accelerazione in fase conclusiva), in base a uno schema non dissimile dal quello del rondò (vedi «Grandi è ver son le tue pene»). Il motivo iniziale (Motivo A nella tabella, es. 3) circola nel brano associandosi a segmenti di testo diversi e capita sia in prossimità di «partì» sia di «mori»: una “indecisione” tematica parallela a quella vissuta dal personaggio. La tonalità d'impianto, do maggiore, viene rimossa dopo poche battute, al momento della prima delle possibili soluzioni («L'amico infelice, / rispondi, mori»): l'inatteso spostamento armonico (una transizione alla terza inferiore senza modulazione) contribuisce ulteriormente a sancire l'instabilità, la provvisorietà di quella soluzione; il processo drammatico dell'incertezza si trasferisce allo sviluppo armonico (es. 3). Il ripensamento che segue riconduce alla tonalità di partenza («rispondi ma solo / piangendo partì»); ma la stabilità raggiunta non è a sua volta inalterabile: sopraggiunge la terza strofa, il tempo cambia (Allegro, 4/4) e la tonalità si sposta nuovamente sulla dominante. La nuova cadenza sulla tonica (imperfetta, ossia in II rivolto) sopraggiunge in corrispondenza di un frammento di testo non appartenente all'aria («Ah no... Ah senti... Licida... rispondi...»), che Cimarosa riprende dal recitativo antistante giust'appunto per motivare, con tutta quella titubanza, il ritorno alla prima delle due possibili soluzioni («Se cerca l'amico / rispondi mori»). E via di nuovo la terza strofa: ma qui l'accelerazione ultima (Più allegro) e la ripetizione integrale della medesima, intervallata da un frammento di recitativo («Eterni Dei» etc.), preannuncia il compimento del brano. Ancora qualche parola di “parlante” e quindi il ripensamento ultimo e definitivo («...rispondi partì»), indotto, si direbbe, dall'«abisso di pene» a lungo ribadito che la soluzione innanzi prescelta avrebbe spalancato. Il dramma privato di Megacle può finalmente concludersi; ed è suggestivo che ciò avvenga solo dopo una primordiale cabaletta (nella tabella indicata con ZXX') che con la sua facile e banalotta can-

tabilità avrà concorso ad eccitare gli animi dei fans del più celebre fra gli ultimi castrati, come in seguito sarebbe avvenuto col tenore o la prima donna di turno.

L'attualità equamente distribuita (un'aria con strumento solista e un rondò)

Una volta terminata l'aria di Megacle il secondo atto subisce una forte compressione per inglobare ciò che del terzo era necessario mantenere: la condanna di Licida, la sua violenta reazione spada in mano (qui manifestata alla vista degli spettatori e non più solo narrata come in Metastasio), l'agnizione finale e la conclusione lieta. Restavano inoltre da sbrigare alcune pratiche nell'assegnazione dei pezzi chiusi di prammatica alle prime parti: l'aria con strumento solista, spesso alla prima donna, e il grande rondò del castrato. In entrambi i casi Metastasio non collabora, ossia non fornisce il materiale poetico idoneo. Aristeia, che aveva già avuto un suo rondò a II, 3 (e che non fosse denominato rondò in partitura può esser dipeso dall'essere in due sole strofe o da ragioni di opportunità, per non adombrare quello successivo di Megacle), a II, 13 gareggia con l'oboe solista in «Mi sento oh Dio nel core», un collage di luoghi poetici metastasiani. Fra arabeschi, intrecci sopra e sotto, effetti d'eco e imitazioni la voce è una volta ancora equiparata a uno strumento. Se è vero che simile brano trova la sua giustificazione solamente in un'ottica virtuosistica, l'occasione è comunque ben costruita, giacché l'oboe finisce per rappresentare quel «dolce ignoto affetto» che si desta nel petto di Aristeia; l'aria solistica si trasforma in una sorta di duetto fra il personaggio e la parte incognita del suo animo.

Per il rondò di Megacle occorre attendere ancora qualche scena e qualche aria. «Nel lasciarti, o Prencipe amato» (II, 16) giunge a ridosso del finale e rappresenta l'intrusione più evidente nell'organismo drammatico originario: i dieci ottonari ripartiti in cinque coppie di agili distici a rima tronca (di cui l'ultimo ben individuato e separato dal

resto, a costituire il refrain della parte veloce) non appartengono al lascito stilistico del Poeta Cesareo, ma costituiscono un eccellente punto di partenza per un rondò in due tempi, in cui gli elementi poetico-musicali, brevi e accostabili l'uno all'altro, possano alternarsi con vivacità. Fra l'altro la collocazione di questo rondò di nuova invenzione risulta facile e naturale, prendendo questo il posto di due sezioni inesenziali: il coro «I tuoi strali terror de' mortali» e la successiva invocazione di Clistene a Giove. L'addio reciproco di Licida e Megacle ne fornisce una motivazione plausibile.

Dal coro finale al finale

Le ultime tre scene dell'*Olimpiade* non offrivano nella versione originale alcuna aria e si concludevano come al solito con un breve coro di giubilo. In epoca metastasiana la soluzione del dramma veniva preferibilmente affidata alla parola parlata (in recitativo semplice), sottratta ai rallentamenti e alle suggestioni della musica per favorirne la sobrietà, la serietà e la totale comprensione. Ma oltrepassata la metà del secolo un nuovo ritrovato musicale drammatico assicurava il proseguimento della musica senza inquinare per questo la comprensione di ciò che andava capitando in scena, ed anzi arricchendo il tutto di un senso propriamente musicale. Il «finale» diviene uno dei punti di forza di un'opera ben congegnata; il compositore, che deve gestire un numero cospicuo di voci e dipanare nodi narrativi multipli, ha modo di mettere alla prova inventiva e capacità di analisi. Anche in questo caso la sequenza di settenari ed endecasillabi che Metastasio aveva predisposto per il recitativo semplice non serve a formulare un concertato. Si rende necessaria una riscrittura completa, che prende l'avvio subito dopo il riconoscimento di Licida (Clistene: «O numi! Ecco Filinto, ecco il mio figlio»), quando Cimarosa attacca un Allegro a piena orchestra (do maggiore, 4/4). Ma non bastava riversare i concetti di Metastasio in musicabili ottona-

ri, poiché nessuno spazio è qui dato da Metastasio alle effusioni di Megacle e Aristeo e a quelle di Licida e Argene. Un concertato che si rispetti non può fare a meno di concedere spazio alle coppie principali; queste vengono difatti recuperate a ribadire il loro reciproco amore (Larghetto con moto, fa maggiore, 3/4, «Alfin se tua son io»). C'è anche il tempo per un ultimo colpo di scena (nella sostanza già presente in Metastasio): Clistene pare intenzionato a punire comunque il figlio («Ma Filinto, il mio figlio, è reo di morte»). Il provvidenziale intervento di Megacle assume le fattezze di un canto a solo (Andante, do maggiore, 3/4) che il raffazzonatore imbastisce riversificando le parole di Metastasio:

L'Olimpiade di Metastasio, 1735

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 prò del reo non prego, non comando, e non consiglio.

L'Olimpiade per Cimarosa, 1784

MEGACLE

T'arresta, o signore.
Col di che già muore
qui re più non sei,
e il pubblico voto
la sorte de' rei
decider dovrà.

CLISTENE

E il pubblico voto
decida del figlio:
comando o consiglio
il padre non dà.

Con qualche lieve ritocco al Tutti finale la rivisitazione poteva dirsi compiuta. Non abbastanza corrotta da essere irriconosci-

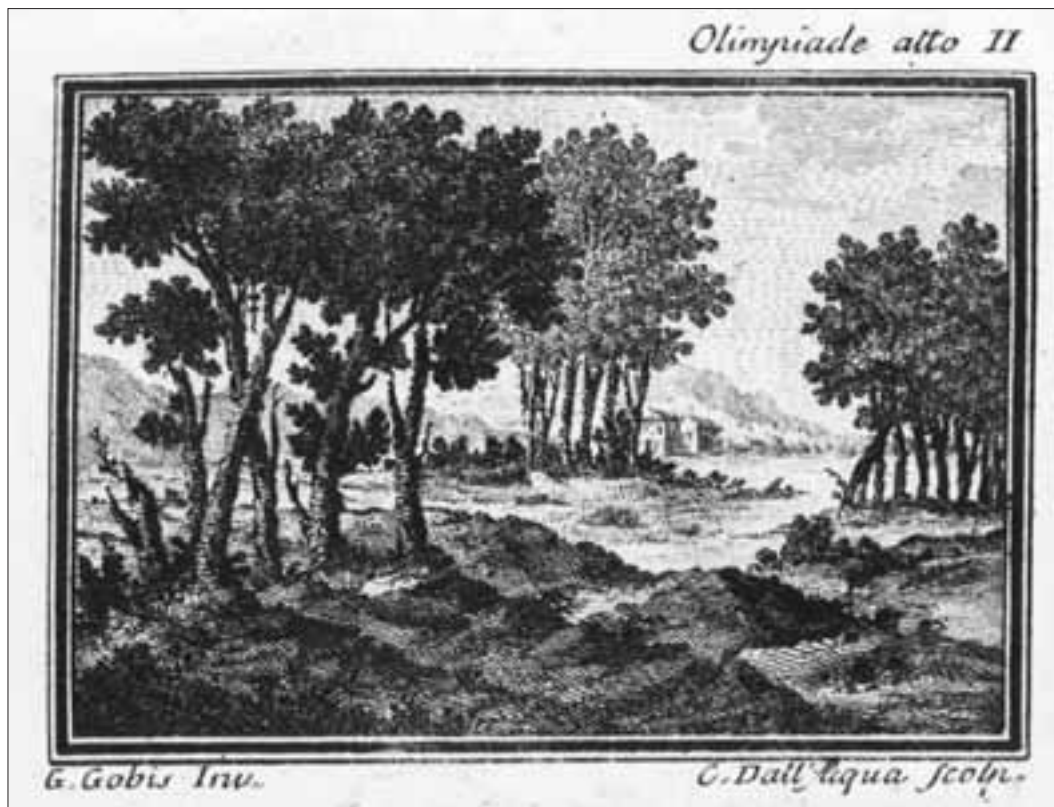
bile e sufficientemente rinnovata da reggere il passo con i tempi, *L'Olimpiade* di Cimarosa andava a prender posto nella grande tradizione settecentesca del dramma per musica senza più farne parte del tutto. Il contributo di Cimarosa alla pianificazione di un linguaggio operistico rinnovato è tangibile, come pure permangono in lui, vive e vegete, tutte le caratteristiche morfologiche che avevano fatto la fortuna di più generazioni di compositori alle prese con il Poeta Cesareo. Non restava che fare il passo decisivo, vale a dire non accontentarsi di rimaneggiare e rinverdire i drammi della tradizione seria, ma scriverne di nuovi secondo i modelli melodrammatici vigenti, in costante e rapido aggiornamento. Non fu un passo semplice né immediato: intrapreso dai vari Sografi Foppa Rossi e da una folla di più oscuri pionieri, occorre attendere Romani perché venisse portato a pieno compimento. E fu tutta un'altra storia.*

NOTE

* Per la stesura di queste pagine ho consultato l'esemplare dell'*Olimpiade* di Cimarosa conservato presso la Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini» di Firenze, segnato FP T58.

BIBLIOGRAFIA

- M. BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta*, in "L'aere è fosco, il ciel s'imbruna". *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 595-630.
- M. BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica III*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217.
- A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2000².
- A. CHEGAI, *Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazioni metastasiane. Cavatine, rondò, didascalie sceniche ed altro*, ne *Il canto di Metastasio*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Conservatorio «B. Marcello», 14-16 dicembre 1999), Bologna, Forni, in corso di stampa.
- R. DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. VI («Teorie e tecniche, immagini e fantasmi»), a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 5-76.
- R. DI BENEDETTO, *Dal Metastasio a Pergolesi e ritorno. Divagazioni intertestuali fra l'«Adriano in Siria» e l'«Olimpiade»*, «Il Saggiatore musicale», a. II (1995), 2, pp. 259-295.
- P. FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera cit.*, vol. VI, pp. 165-253.
- F. LIPPMANN, *Über Cimarosas opere serie*, «Analecta musicologica», Band 21 (1982), pp. 21-60 (Colloquium *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1850 und ihre Beziehungen zum Norden*, Rom 1978).
- H. LÜHNING, *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert: Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», V, 1981, pp. 219-246.
- C. MAEDER, *Metastasio, l'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993.



Incisione per *L'Olimpiade* da un disegno di Giuseppe Gobbis. In *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio*. Venezia, Zatta, 1781.

Handwritten musical score for the opera *Olimpiade* by Domenico Cimarosa. The score is written in ink on aged paper and includes parts for the following instruments and voices:

- Corni in C** (Corns in C): Two staves, marked *Allegro*.
- Oboe**: One staff, marked *Allegro*.
- Violini** (Violins): Two staves, marked *Allegro*.
- Fagotto** (Bassoon): One staff, marked *Allegro*.
- Basso** (Bass): One staff, marked *Larghetto*.

The lyrics for the Bass part are: "Se cerca, se dice l'amico dou'è? dou'è? l'amico infelice ri". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *mf* and *f*. A circular stamp is visible in the upper middle section of the page.

Pagina autografa dalla partitura dell'*Olimpiade* di Domenico Cimarosa. (Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella»).

Fonti manoscritte dell'*Olimpiade* di Domenico Cimarosa

Testimone di riferimento

Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella»,
Rari 1.2.19/20 (*olim* 13.3.5-6).

Testimoni collazionati

Parma, Biblioteca Palatina (fondo San Vitale)
Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (fondo Gaetano Gaspari)
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
Firenze, Biblioteca del Conservatorio «Luigi Cherubini»
Parigi, Bibliothèque Nationale
Londra, British Library
Londra, Royal College of Music
Stoccolma, Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliothek
Lisbona, Palácio Nacional de Ajuda

Testimoni consultati

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
Boston, Public Library - Music Department



Da *Opere Drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*. Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1758.

ALESSANDRO BORIN
UNA PERIPEZIA SENZA COLPA

Un libretto per molte stagioni

Incaricato di musicare *L'Olimpiade* inaugurale del Teatro Eretenio di Vicenza, nell'estate del 1784, Domenico Cimarosa si servì di una revisione anonima del celebre dramma metastasiano esemplata su quella già intonata due anni addietro, a Pisa, dal compositore aversano Gaetano Andreozzi (nipote del più celebre Niccolò Jommelli e per questo meglio conosciuto con il soprannome di «Jommellino»), ch'era stato suo condiscipolo durante l'apprendistato presso il Conservatorio napoletano di S. Maria di Loreto, e la cui *Olimpiade* andò in scena – senza troppo clamore – nel «Nuovo Teatro de' nobili signori fratelli Prini».¹

In effetti, la versione utilizzata per lo spettacolo toscano della primavera del 1782 sarà destinata a divenire, sullo scorcio dell'ultimo quarto del secolo, la capostipite della terza generazione di varianti di un libretto che ad oltre mezzo secolo di distanza dalla prima viennese del 1733 manteneva intatte tutta la propria attrattiva e la propria concreta capacità di proiezione storica.

Ciò che accomuna quest'*Olimpiade* rivisitata ad altri e pressoché coevi rifacimenti di drammi metastasiani è, comunque, soprattutto la sua ricollocazione nella prospettiva di una marcata primazia delle proprie connotazioni patetiche a scapito della pluralità dei programmi narrativi contemporati dal testo del '33, nel quale s'intrecciavano almeno tre grandi trame: i patimenti della coppia «virtuosa» formata da Megacle ed Aristeia (che nel rifacimento del 1782 ascendono al rango di indiscussi protagonisti dell'azione), l'amicizia eroica ed avventurosa dello stesso Megacle con il prin-

cipe cretese Licida, ed infine le vicende mitiche del sovrano alcmeonide Clistene.

Pur tuttavia è doveroso sottolineare come *L'Olimpiade* si caratterizzasse già, *ab origine*, come «uno dei melodrammi più carichi di elementi patetici»² fra quelli composti dal Metastasio nei primi anni del proprio soggiorno presso la corte asburgica. Tanto da assumere una sorta di posizione interlocutoria³ fra l'*Adriano in Siria* e il *Demofonte*, opere in cui più evidente era invece la necessità di precisare le linee essenziali di una poetica fondata sulla riconciliazione di cuore e virtù, dell'individuo con la collettività e i propri istituti sociali, dei «contumaci affetti» con la dominante della ragione, nel cui equilibrio – sempre incerto e forse ultimamente illusorio – avrebbe potuto realizzarsi la concordanza ideale di quell'*utile dulci* che sta alla base della drammaturgia, specie viennese, del poeta cesareo.

Una delle ragioni che più di altre contribuiscono ad assicurare la sopravvivenza e la metamorfica longevità del capolavoro metastasiano nell'ultimo trentennio del secolo va dunque ricercata anche in questa sua effettiva, primigenia predominanza di un sostrato patetico-sentimentale. Antependosi gradatamente agli altri spunti diegetici, esso fu realmente in grado di corrispondere e soddisfare le esigenze di un pubblico profondamente dissimile dall'aulico cenacolo della corte viennese, e ansioso di identificarsi in protagonisti in carne ed ossa, di commuoversi per i loro patimenti, di dolersi delle loro disavventure.

In questa stessa direzione (che conduce, ineluttabilmente, ad uno scadimento della vicenda su un piano meramente aneddoti-

co-sentimentale) va interpretata anche la scelta, per il ruolo di «primo uomo», del giovane soprannista lombardo Luigi Lodovico Marchesi, esponente di punta dell'ultima grande generazione di evirati del secolo e destinato alla celebrità proprio in virtù delle sue *performances* in ruoli prevalentemente patetici.

In precedenza egli era già stato il Megacle di Giuseppe Myslivecek (Napoli, 1778), dello jommelliano Francesco Bianchi (Milano, 1782), e soprattutto della «seconda versione» dell'*Olimpiade* del maestro faentino Giuseppe Sarti, allestita «nel nobilissimo Teatro [romano] delle Dame» qualche mese prima di quella che impegnò a Vicenza Domenico Cimarosa. Tanto che un confronto, anche solo superficiale, fra le partiture di queste due ultime rappresentazioni è sufficientemente indicativo al fine di soppesare la parte sostenuta dal volubile e capriccioso Marchesi nella definizione della vocalità «affettuosa» dello stesso Megacle cimarosiano. Ruolo ch'egli reinterpretò con successo sempre crescente nella replica dello spettacolo vicentino avvenuta a Lucca nell'autunno del 1784, e nelle sue successive riprese a Londra (King's Theatre in the Hay-Market, 1788), Milano (Teatro Grande alla Scala, 1788), Torino (Regio Teatro, 1790), Venezia (Teatro Venier in San Benedetto, 1790) e Livorno (Regio Teatro dell'Accademia degli Avvalorati, 1791), sino all'allestimento che nell'autunno del 1794 concluse, a dieci anni di distanza dalla prima, la storia vicentina dell'*Olimpiade* cimarosiana.

La versione di Vicenza

Il rimaneggiamento vicentino è condotto secondo un meccanismo appropriativo ormai collaudato, che prevede una ristrutturazione della trama in soli due atti e investe la quasi totalità dei parametri poetico-drammaturgici: dalla ragguardevole riduzione del numero complessivo dei versi (848 in luogo degli originari 1505) e delle «forme chiuse» (il libretto del '33 contava ventuno arie, un duetto e quattro cori, quello di Cimarosa soltanto sedici arie, oltre al-

l'inossidabile duetto e al sestetto conclusivo), all'eliminazione del coro (imputabile con ogni probabilità alle effettive risorse del teatro) e di un carattere subalterno (Alcandro, il confidente di Clistene), sino alla decostruzione (soprattutto musicale) della coppia complementare costituita da Arzene e Licida, ovvero il soggetto che nel primo «esercizio» metastasiano rappresentava l'effettivo protagonista dell'*esposizione* e del *nodo*.

Per converso, Aminta è oggetto di un'inaspettata valorizzazione, poiché si vede assegnare due arie poste a conclusione della scena d'apertura di entrambi gli atti («Siam navi all'onde argenti», I, 1 estrapolata dalla scena quinta del secondo atto dell'originale, e la delicata aria d'uscita «In un cor che fu piagato», II, 1), la cui rilevanza è appena adombrata dal fatto che ognuna di esse viene immediatamente seguita da altrettante arie, particolarmente elaborate e significative, affidate rispettivamente a Megacle («Superbo di me stesso», I, 2) e ad Arstea («Grandi è ver», II, 2).⁴

Nel complesso, le trasformazioni cui viene sottoposto l'impianto eroico-sentimentale originario, l'impoverimento degli elementi di «intreccio», le scorciatoie operate sul piano della versificazione e la stilizzazione dei caratteri, hanno come primo obiettivo quello di comprimere il testo, provocando una radicale accelerazione dell'azione drammatica, necessaria a controbilanciare l'insorgenza di nuove forme musicali e, soprattutto, l'ipertrofico sviluppo di quelle più consuete.

Ma altri e più radicali fenomeni avevano contribuito a riformare dall'interno i meccanismi della produzione e della ricezione dell'opera metastasiana nella seconda metà del secolo, non ultimi il sopravvento di un realismo scenico inusitato e a volte persino brutale, che non esitava a ricorrere alla visualizzazione di azioni che la precettistica classica vorrebbe relegate fuori-scena (nei luoghi non-tragici, molto spesso le pause fra un atto e l'altro), o la modificazione delle prospettive gestuali ed attoriali, invero sempre più angolate verso un modello garrickiano⁵ di recitazione (in cui le pause



Facciata del Teatro Eretenio di Vicenza (di Ottavio Bertotti Scamozzi), inaugurato con *L'Olimpiade* di Cimarosa nel luglio 1784.

e le sospensioni sono considerate artificiose ed innaturali, e quindi sacrificate a una drammaturgia dell'azione in cui ai personaggi non è concesso indugiare più di tanto nell'autoanalisi e nella descrizione del proprio stato interiore).

Nondimeno, lo stillicidio dei tagli, delle modificazioni, sostituzioni, interpolazioni ed aggiunte che incidono sulla sintassi narrativa originaria sino a pregiudicare la sua stessa riconoscibilità,⁶ si ripercuote innanzi tutto sull'equilibrio, regolatissimo, dei rapporti temporali sui quali si regge la struttura drammaturgica dell'*Olimpiade* metastasiana, scompaginandone le manifestazioni più superficiali, ed intaccando anche quelle che s'instaurano ad un livello più profondo e che determinano l'ossatura stessa del dramma.

Le strutture del tempo (I): figure psicologiche e drammatiche

Ad un livello superficiale, le modificazioni dei rapporti di tempo sono evidenti già dal primo nucleo di scene, anche se in apparenza le strutture narrative rimangono sostanzialmente inalterate. Secondo una consuetudine che accomuna la maggior parte dei drammi metastasiani composti a Vienna nella prima metà degli anni Trenta del Settecento, sin dalla scena d'esordio lo spettatore viene come sbalzato - *d'entrée de jeu* - nel vivo dell'azione: Licida è in ambasce poiché Megacle tarda, e il tempo prescritto per l'iscrizione alle gare volge inesorabilmente al termine.

Allorché il principe è raggiunto dall'amico (nella scena immediatamente successiva), il medesimo, frenetico incalzare del tempo impedisce ai due giovani di scambiarsi le necessarie informazioni, tanto che le pur legittime richieste di Megacle («Quale oggetto ha questa trama?») vengono procrastinate a causa della crescente impazienza di Licida, preoccupato affinché il compagno si rechi senz'altro indugio al tempio, e s'isciva ai Giochi in sua vece:

Non perdiamo i momenti. [...]

[...] Ah, vola al tempio;

[...] La tua venuta

Inutile sarà, se più soggiorni [...]⁷

Nell'*Olimpiade* rivisitata, l'interposizione di un numero musicale «chiuso» (l'aria d'uscita di Aminta «Siam navi all'onde argenti», I, 1) fra la coppia di recitativi delle prime due scene, compromette irreparabilmente il senso di continuità e l'interna coerenza della prima unità diegetica dell'opera (I, 1-3), connotata dalla concezione di un tempo fuggitivo che incombe e minaccia i personaggi dall'esterno. Per contro, nell'*incipit* originario tale coesione è essenziale allo sviluppo della sintassi drammaturgica, ottemperando a una duplice funzione: da un lato rappresenta l'espedito che consente al poeta (e al musicista) di avvicinare da subito l'attenzione del proprio pubblico, dall'altro costituisce uno degli elementi che alimentano l'*intrigo*. Ma è tutta la trama, fittissima, delle antinomie psicologiche e temporali che scandiscono e spesseggiano il corso dell'intera *esposizione* (I, 1-7) e di gran parte del *nodo* (I, 8-9, II, 1-15), ad essere esposta ai rischi di una decostruzione delle strutture drammaturgiche originarie, dalle quali hanno origine un'ampia sequela di figure, di segno opposto e complementare.

Fra le altre, basti ricordare la contrapposizione fra la dolorosa esitazione di Megacle (costretto a gareggiare al posto di Licida, rinunciando all'amore d'Aristea) e l'impazienza piuttosto ingenua del principe (che ignora i trascorsi dei due giovani amanti), oppure il disaccordo fra i tentennamenti poco convinti di Aristea (che consigliata da Argene spera di dilazionare il principio delle gare, in modo da permettere a Megacle di prendervi parte) e l'orgogliosa premura di Clistene (che alle reticenze della figlia oppone le ragioni imprescindibili della legge e dell'onore, senza comprendere fino in fondo i motivi del suo temporeggiare).

Più spesso, invece, la percezione del tempo come indugio si traduce in un conflitto che s'introflette nella geografia interiore di un unico personaggio.

Immediatamente dopo aver appreso l'iden-

tà della fanciulla destinata al vincitore dei Giochi (I, 8), Megacle viene ad esempio incalzato da Licida, che sopperisce all'inerzia che gli è propria con un eccesso d'immaginazione, e gli prefigura la sua imminente unione con Aristeia. Consapevole di rappresentare – suo malgrado – lo strumento della felicità del principe (e, per converso, della propria infelicità), egli manifesta un richiamo d'impazienza sottolineato dalla rapida successione delle didascalie sceniche (dal «Con impeto», al «Si ricompone», fino al più esplicito «Con impazienza si getta a sedere»), che in realtà sottintende un desiderio di pace riconducibile alla volontà di collocarsi oltre «le linee di tempo e di movimento, di passione e di affanno che passano per la scena».⁸

Nell'originale, la dinamica psicologica che produce la *dysphoria* del giovane si struttura secondo una unità diegetica tripartita, il cui nucleo centrale è costituito dal suo dialogo con Licida, svolto ricorrendo prevalentemente a delle tecniche di sticomitia, anche allo scopo di distaccarlo nettamente dai soliloqui che lo delimitano d'ambo i lati.

Nella partitura cimarosiana, l'eliminazione del primo intervento di Megacle (vv. 332-343, in il giovane atleta descrive, per immagini, la propria futura gara), e l'integrazione del monologo della scena nona in quella precedente, distruggono irrimediabilmente ogni effetto di pausa e di sospensione, sacrificandole ai ritmi convulsi di un decorso scenico che preclude ogni spazio a quei «recitativi inutili»⁹ che nel teatro metastasiano rappresentavano l'effettivo sostituto verbale dell'azione, e nei quali risiedeva una delle intuizioni più originali di una drammaturgia concepita in una prospettiva essenzialmente logocentrica.

Le strutture del tempo (II): la diegesi come “presentificazione” del passato

Nell'*Olimpiade*, all'interno della misura classica di una giornata, vengono ripercorsi e rivissuti gli avvenimenti di ben cinque lustri addietro, secondo una logica temporale simmetrica e speculare, che pone in

relazione il complesso sistema degli antecedenti con le peripezie del tempo presente.¹⁰ Pur tuttavia, la vicenda è lungi dall'essere interamente determinata dal peso di un passato fatale, percepito alla stregua di un fato ostile ed immutabile in tutto analogo a quello che grava, ad esempio, sui personaggi del teatro raciniano.

Per converso, proiettandosi (orizzontalmente) nel tempo della risoluzione dei conflitti e degli intrighi, quella metastasiana sembra piuttosto una drammaturgia sottoposta alle leggi capricciose del caso, ovvero di un concetto che la *Weltanschauung* del Settecento pone in un rapporto antitetico rispetto al *fatum*, poiché solo in esso quest'ultimo dissolve «le [sue] componenti prefisse e minacciose».¹¹

L'integrazione all'interno dell'azione di ricordi e di avvenimenti già accaduti costituisce pertanto la sola e necessaria premessa di un'apertura nella direzione di una soluzione felice della vicenda, e lo stesso assunto che vorrebbe cancellata, nell'*Olimpiade* cimarosiana, «la concezione del passato in quanto elemento generatore del dramma»,¹² andrebbe perlomeno riconsiderato. Se non altro, perché le discrepanze e le deviazioni rispetto alla logica stringente del modello originario sembrano una diretta conseguenza della mutata rilevanza del programma narrativo principale dell'opera, piuttosto che il segno di un radicale cambiamento avvenuto nei modi di concepire la dialettica fra il tempo passato e quello presente.

Più che nell'*esposizione* e nell'*intrigo*, dove sono sostanzialmente rispettate, il sistema delle anamnesi di avvenimenti passati predisposto dal Metastasio viene infatti decostruito soprattutto in corrispondenza dello *scioglimento* del dramma (II, 16-18), allorché tutto l'interesse dovrebbe finalmente convergere verso l'*agnizione* risolutiva, riconciliando il modello tragico perseguito nell'opera con la pluralità degli spunti diegetici e la complessità aneddotica della *fabula*.

Per contro, il finale rimaneggiato elimina ogni riferimento sia alla nascita dei gemelli che al parricidio predetto dell'oracolo,

sintomo assai eloquente che l'attenzione del revisore si è spostata dal lungo travaglio della conoscenza iniziato con l'esposizione di Filinto al ricongiungimento delle coppie degli amanti, coronato dal duplice matrimonio conclusivo.

Metastasio, Cimarosa e la "deperdizione" del tragico

Più ancora della *varietas* dei sentimenti, della mobile raggiera degli affetti rappresentati, o ancora della ben nota idiosincrasia del poeta cesareo nei confronti delle tesi catartiche, è proprio questo graduale abbandono di un programma narrativo unitario e coerente (che sottende e giustifica tutti gli altri) a scardinare ormai definitivamente anche l'ultimo residuo di un impianto tragico già più volte corretto e ripensato, secondo un'ottica ormai sempre più emancipata dall'ortodossia propugnata, nei primi anni del secolo, dal Gravina o dal Riccoboni.

Lo stesso espediente tragico dell'errore, fulcro e propulsore del dramma classico, è relegato *ipso facto* ai margini della peripezia.

Il testo del 1784 coestende, infatti, la dimensione della colpa alla quasi totalità dei caratteri, introflettendola su quella temporale secondo una serie di gradazioni che toccano nell'ordine il presente scenico (Licida fraintende l'affetto che prova nei confronti di Aristeia e lo colloca, erroneamente, nella sfera dell'amore coniugale), il passato prossimo (Argene è fuggita da Creta per non obbedire al volere del proprio re, che non approvando la sua relazione con Licida, le ha imposto di unirsi in matrimonio con uno straniero), e persino avvenimenti situati in un tempo remoto (Aminta salvò il neonato fatto esporre sulla scorta di un'infausta predizione dell'oracolo delfico).

Oltre, naturalmente, a Clistene (che nel testo del '33 assumeva un ruolo di primo piano nello *scioglimento* del dramma, e ora è soltanto un pallido riflesso di quell'«onor primiero delle greche sembianze» tratte-

giato dal libretto originario), ne sono avulsi soltanto i personaggi che almeno da un punto di vista discorsivo e musicale sono gli effettivi protagonisti dell'azione: Megacle ed Aristeia.

Il giovane ateniese (che incarna «quell'eroiche virtù che spingono un amico a rinunciare a se stesso per l'amico»¹⁵) e la figlia di Clistene (che, contrariamente ad Argene, non fugge e antepone il volere del padre alla propria volontà) si pongono dunque al centro di un'azione che si prefigura, paradossalmente, come una sorta di peripezia senza colpa, e che pur disperdendo ogni parvenza d'ortodossia tragica non rinuncia tuttavia a riappropriarsi di un fine esemplare e didascalico, edulcorato in un'esaltazione piuttosto nebulosa dell'amore e della fedeltà, rimodellandolo sulle esigenze di un nuovo referente sociale (ovvero la borghesia italiana di fine secolo), dei suoi istituti collettivi, dei suoi mutati presupposti ideologici e spettacolari.

Note

¹ Il testo del libretto della rappresentazione vicentina del 1784 dell'*Olimpiade* di Domenico Cimarosa è sostanzialmente identico a quello intonato nel manoscritto parzialmente autografo della partitura, allocato presso la Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella» di Napoli (Rari 1.2.19/20, *olim* 15.5.5-6). La sola variante di un certo rilievo è costituita dalla caduta, nella partitura, di un'aria d'uscita di Licida («S'affretta il passeggero», 1.5). Tuttavia, è probabile che in un primo momento Cimarosa avesse musicato l'aria espunta, poiché al termine del recitativo (alla c. 38 r., sul margine inferiore destro del foglio), sono visibili le tracce di una cancellatura sotto la quale, solamente in un secondo momento e con una mano diversa, è stata sottoposta l'indicazione «Segue cavatina Argene».

² JACQUES JOLY, «Metastasio e le sintesi della contraddizione», Introduzione alla partitura dell'*Adriano in Siria* musicato da Pasquale Anfossi nella collana «Drammaturgia Musicale Veneta», Milano, Ricordi, 1983, p. XXX.

³ Cfr. FRANCO GAVAZZENI, Introduzione al volume *Opere scelte di Pietro Metastasio*, Torino, Unione Titografico-Editrice Torinese, 19782, p. 44.

⁴ Cfr. KENNETH J. WILSON, *L'Olimpiade: selected Eighteenth Century Settings of Metastasio's Libretto (Volumes I and II)*, Diss., Harvard Univ., Cambridge, Massachusetts, 1982, pp. 223-224.

⁵ Cfr. DANIEL HEARTZ, *From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», XCIV, 1967-1968, pp. 111-127.

⁶ Per un'analisi comparata del libretto originario con la revisione del 1784, cfr. FABIO ZANZOTTO, *L'«Olimpiade» inaugurale del teatro Eretenio*, in «Rassegna veneta di studi musicali», Padova, CLEUP, 1986-1987, in particolare le pp. 179-192.

⁷ *L'Olimpiade*, I, 2, v. 74 e vv. 76-78.

⁸ CLAUDIO VARESE, *Tempo e struttura nel dramma metastasiano*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio* (Roma, 25-27 maggio 1985), «Atti dei Convegni Lincei», vol. 65, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, p. 150.

⁹ La definizione, felicissima, è di Jacques Joly, in *op. cit.*, p. XIV.

¹⁰ Cfr. COSTANTINO MAEDER, *Metastasio, l'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 26-28.

¹¹ CLAUDIO VARESE, *op. cit.*, p. 162.

¹² COSTANTINO MAEDER, *op. cit.*, p. 145.

¹³ PIETRO METASTASIO, *Estratto dell'arte poetica di Aristotele e considerazioni sulla medesima*, in *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1965².



Pompeo Batoni, ritratto di Pietro Metastasio.

METASTASIO E VENEZIA

Straordinarie circostanze per la concordanza di luoghi e presenze storiche rendono particolarmente interessante questa prima rappresentazione in epoca moderna al Teatro Malibran di Venezia dell'*Olimpiade* di Pietro Metastasio nell'intonazione di Domenico Cimarosa. Infatti, a parte la ricorrenza del II Centenario della morte a Venezia di Cimarosa e le celebrazioni del III Centenario della nascita di Metastasio, per le quali fin dal 1999 il Comitato Nazionale costituito in onore del poeta romano e la Fondazione Teatro La Fenice hanno avviato un'intensa collaborazione, una prima concordanza è offerta dallo stesso teatro ove viene rappresentata *L'Olimpiade*. Il Teatro Malibran è infatti l'antico teatro di San Giovanni Grisostomo in proprietà, tra Sei e Settecento, alla nobile famiglia veneziana dei Grimani, dentro la cui originaria struttura a pacchetti nel 1726 fu trionfalmente messo in scena il *Siroe* di Metastasio con le musiche di Leo Vinci, cui seguì nel corso del Settecento la rappresentazione di numerose altre opere del Poeta Cesareo, intonate dai maggiori compositori del panorama europeo (nel dicembre 2000 presso la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista è andata in scena la prima rappresentazione italiana in epoca moderna del *Siroe* intonato da Georg Friedrich Händel: allestimento del Teatro La Fenice in collaborazione con il Comitato Nazionale Metastasio). Una seconda concordanza è offerta dalla cantante Maria Malibran, del cui nome si fregia, dal 1835, il famoso teatro di San Giovanni Grisostomo, come omaggio e ringraziamento per una gratuita e straordinaria *performance* della cantante. Ma ciò che è più rilevante in questa concordanza

tra passato e presente sta nel fatto che la Malibran, nel corso della sua breve quanto eccezionale carriera, fu tra le grandi interpreti del repertorio musicale dell'opera comica del Cimarosa. Peraltro, tenendo debito conto che nell'opera comica di Cimarosa (e degli altri musicisti a lui coevi, basti pensare per tutti a Mozart) i momenti caratterizzanti il genere "buffo" sono preparati da fasi talora anche di intensa drammaticità, quest'ultima concordanza assume un certo valore indiziario ai fini della comprensione storico-critica sia della *durata* dell'opera seria di Pietro Metastasio, a Venezia e in Europa, sia dell'ingresso del compositore di Aversa tra gli autori musicali del dramma eroico, dal quale sino al 1781 s'era tenuto ben lontano. L'intento artistico del Cimarosa è quello di isolare, con l'opera seria, il lamento esistenziale e vitalistico dell'amore e della gioventù, sospendendolo in una certa *aura* di grazia e bellezza, ritenendo così, forse, di creare qualche cosa di più che una generica consonanza con gli umori della società benestante e borghese *fin de siècle* desiderosa di allontanare dall'orizzonte mentale e psicologo le plumbee nubi politiche, dense di minacce per un'intera epoca e per gli equilibri della vita civile di cui quella società fu pressochè unica depositaria e beneficiaria.

Nasce così, a mio avviso, l'occasione per Cimarosa di accettare l'invito dei nobili vicentini di inaugurare il nuovo Teatro Eretenio con la rappresentazione di un "vecchio" e glorioso melodramma metastasiano, *L'Olimpiade*, scritto nel 1733, musicato allora da Caldara, «d'ordine dell'imperatore Carlo sesto» e rappresentato «la prima volta nel giardino dell'imperial Favorita,

alla presenza degli augusti regnanti, per festeggiare il giorno di nascita dell'imperatrice Elisabetta». È l'anno di grazia 1784, e Domenico Cimarosa ha già acquisito titoli e meriti anche come musicista d'opera seria, intonando per due distinte rappresentazioni, nel carnevale del 1781 – la prima al Teatro Argentina di Roma, la seconda allo storico metastasiano Teatro delle Dame – l'*Alessandro nell'Indie* del Poeta Cesareo (questi morirà nella sua Vienna nell'aprile del 1782). È il 13 agosto del 1782 quando Cimarosa, nella Napoli che non ha pressochè mai tralasciato, nel corso del Settecento, di mettere in scena nei suoi teatri le opere dell'amato Metastasio, suo cittadino di elezione, vede rappresentato con le sue musiche, al Teatro San Carlo, *L'eroe cinese*, scritto dal Poeta Cesareo nel 1752 per Maria Teresa e Francesco Stefano di Lorena.

A completare le intonazioni di Cimarosa dei melodrammi metastasiani, seguiva, pochi mesi dopo la messa in musica dell'*Olimpiade* a Vicenza (10 luglio 1784), quella dell'*Artaserse*, il 26 dicembre 1784 al Teatro Regio di Torino.

Nell'*Olimpiade*, melodramma che intreccia e intesse indissolubilmente i desideri auro-rali-pastorali del ciclo esistenziale dell'essere umano con l'individuazione e la scelta eroica dei valori di vita, quali l'amicizia, gli affetti, ovvero la fedeltà alla parola data nei rapporti interumani, e il loro essere messi alla prova dal confronto con i costumi e le strutture istituite dalla società nel tempo, la lettura teatrale-musicale data da Cimarosa al melodramma metastasiano scorcio drasticamente e rastrema ogni interna dialettica drammaturgica, che già Walter Binni

definì un «congegno ad orologeria di suprema perfezione» (1963). Il "congegno", infatti, perde vistosamente pezzi nella riduzione dai "classici" tre atti metastasiani ai due del libretto approntato per la partitura di Cimarosa, così; che la *ubris* semplificatoria della drammatica vicenda non solo taglia interi recitativi, anticipa la famosa Aria di Aminta «Siam navi all'onde argenti» dall'Atto II, 5 all'Atto I, 1, cancella il personaggio di Alcandro, confidente del re Clistene, trasgressore del comando sovrano di annegare il figlio appena nato perché l'oracolo di Delfi lo indica come parricida, attenua fortemente proprio nel personaggio inconsapevolmente funesto di Licida-Filinto (tagliandone le Arie), l'intento drammatico del testo metastasiano, volto ad esaltare in lui lo sciogliersi di un oscura primordiale violenza distruttiva nella paterna etica regia della clemenza e del perdono, ma confina le vicende contrastate delle coppie Licida-Arge-ne e Megacle-Aristea nel patetico della salvifica attesa della ricongiunzione. Le continue numerose soppressioni e sostituzioni dei versi metastasiani nel libretto intonato da Cimarosa hanno un compimento emblematico a riguardo della già individuata riduzione e decostruzione di pressochè ogni dialettica drammaturgica proprio nel coro finale – espressione questo della decisione popolare cui il re Clistene si atterrà, su invito di Megacle, nel giudicare Licida colpevole o meno di regicidio – nel quale mentre i versi di Metastasio così suonano: «Viva il figlio delinquente, / perché in lui non sia punito / L'innocente genitor», quelli intonati da Cimarosa – trasferendo l'innocenza dal padre al figlio, al quale la festosa pietà popolare condona *ipso facto*

qualsiasi responsabilità alla vita di Clestene – così sanziano la definitiva sottrazione di ruolo etico e politico al sovrano, ridotto ormai dal lavacro innocentista nella larva di padre ebete e felice: «Viva il figlio ed innocente / Torni in seno al padre amato, / Che momento fortunato, / Che felice genitor!» Del resto, ad attirare Cimarosa nell'opera seria di Metastasio non è già nè più la pedagogia del principe, presentazione e descrizione dell'austera utile dedizione di Carlo VI alla pubblica felicità dei sudditi – nobili, borghesi e popolani che siano – nella quale tutti possano rispecchiarsi, contribuendo alla eroica missione a seconda delle diverse possibilità e capacità, quanto piuttosto, semmai, la distaccata contemplazione di un mondo di eroica perfezione, ormai sospeso nel tempo, soggetto a quelle forme di idealizzazione e di nostalgia che il neo-classicismo di un Francesco Milizia, di un Giuseppe Piermarini, di un Canova, nella seconda parte del Settecento, esprimono nei confronti della superiore rigorosa Bellezza ed Armonia dell'arte greca. Se nei teorici e negli artisti del neo-classicismo il mondo classico è materia di sogno, ideale eterno da reinterpretare stilisticamente plasmando la materia mediante forme morbide, leggiadre e piene di grazia, prive di ogni e qualsiasi asperità, anche Domenico Cimarosa, dopo i per lui insoddisfacenti tentativi di fondere il comico e il sentimentale in una superiore armonia musicale, per la limitatezza dei librettisti dell'opera buffa, ritiene di trovare proprio in Metastasio il poeta in grado di rappresentare coerentemente i sentimenti di signorile magnanimità dei personaggi storici, adattabili all'espansione melico elegiaca della sua musica. Da un lato, quindi, Domenico Cimarosa pone mano, sul finire del secolo, a un vero e proprio *revival* dell'opera del Poeta Cesareo, dimostrando il debito che tutta la cultura del teatro musicale ha contratto con questi, soprattutto nell'occorrenza della scelta e predilezione dell'Ellade teorizzata e praticata dal movimento neo-classico a scapito della Romanità: tendenza che sul piano della espressività musicale condurrà il compositore di Aversa a sottoli-

neare la grazia come simbolo che riveste ed esalta la grandezza dei gesti e dei personaggi di un mondo classico perduto, peraltro evocato anche nelle opere di Pietro Metastasio. Dall'altro, la conversione di Cimarosa all'opera seria, realizzata e condotta nelle maggiori città d'Italia e d'Europa, nelle quali l'influsso ormai egemone del neo-classicismo coinvolge anche il teatro musicale (dal 1787 il compositore sarà chiamato in Russia da Caterina II e poi a Vienna da Leopoldo II), completa l'offerta della sua produzione che non abbandona mai, se non negli ultimi anni di vita, il versante più congeniale dell'opera comica. La duplice valenza del teatro musicale di Cimarosa cerca di soddisfare, insieme, i gusti e le tendenze di autorappresentazione della società aristocratica e di corte, con quelli dei ceti benestanti e borghesi che hanno ormai fatto propria una certa vena popolaesca, irridente e corrosiva, decantandone però ogni aspetto realistico, universalizzando in figure tipiche i risultati migliori di essa e proponendola come un sentire comune. La struttura drammatica che Metastasio conferisce all'*Olimpiade* è capace di commuovere lo stesso autore fino alle lagrime nell'esprimere «la divisione di due teneri amici», come egli scrive nell'«avvertenza» premessa al famoso sonetto «Sogni e favole io fingo», riflessione poetico-filosofico-religiosa, cui si abbandona dopo avere composto il melodramma del 1733; avvertenza nella quale non si è fatta particolare attenzione al senso di stupore che pervade il poeta poiché

meravigliandosi che un falso e da lui inventato disastro potesse cagionargli una sì vera passione, si fece a riflettere quanto poco ragionevole e solido fondamento possano aver le altre, che sogliono frequentemente agitarci nel corso di nostra vita.

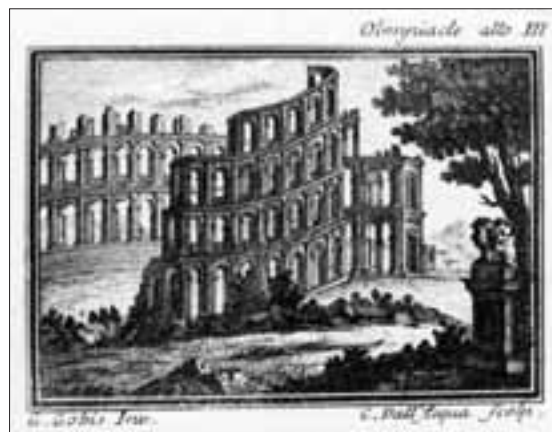
Il sentimento di meraviglia e di spaesamento avvertiti dal poeta segnalano che a fronte dei beni supremi di cui cerchiamo tutta la vita il conseguimento e l'appagamento, – l'amicizia e l'amore, la giustizia e la lealtà, – nessun'altra passione, durante la nostra esistenza, può soddisfare il desi-

derio umano di felicità al pari di quei beni, la cui assenza, o addirittura la perdita, conduce alla disperazione chiunque ne venga colpito. Se però la nostra attenzione, partendo dal senso dell'“avvertenza” metastasiana si sofferma su quel riferimento *minimo*, detto quasi di sfuggita, alle altre passioni che abitualmente e forse inutilmente occupano e muovono la nostra vita, il rinvio al tipo di ricezione e di rielaborazione del testo poetico di Metastasio nel libretto utilizzato da Cimarosa nella rappresentazione dell'*Olimpiade* a Vicenza del 1784, finisce per porci la domanda circa le passioni che agitano la quotidianità dell'esistenza degli uomini della fine del secolo. È delle reali passioni degli uomini dell'epoca che il musicista di Aversa intende essere evocatore e cantore, ed in particolare dei personaggi fra i più sacrificati, rispetto al libretto di Metastasio, quali appaiono essere Licida e Clistene, espressione e protagonista il primo di una compulsione dall'*eros* che lo conduce a ribellarsi violentemente alla perdita dell'amico e dell'amata desiderata (Aristea e non Argene), come a significare le pretese di esponente della società dominante; espressione il secondo di un perdono che

gli vale la ricomposizione dell'unità familiare, rappresentazione di un sentire sociale a tutti comune, ma proprio per questo dimostrazione che la realizzazione a volte eroica e drammatica di valori universali si è ridotta e quasi privatizzata nel mero esercizio dell'autorità paterna e familistica. Questo mondo che sogna e ammira ancora l'opera poetica di Metastasio come inarrivabile espressione di eroica grazia e superiore decoro civile, nelle pagine musicali di Cimarosa, non può che rivelare la sua estraneità alla drammatica coerenza delle ragioni delle passioni.

(MARIO VALENTE)

Segretario del Comitato Nazionale
per le Celebrazioni del III Centenario
della nascita di Pietro Metastasio



Incisione per *L'Olimpiade* da un disegno di Giuseppe Gobbis. In *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio*. Venezia, Zatta, 1781.

DOMENICO CIMAROSA¹
nel bicentenario della morte
a cura di MIRKO SCHIPILLITI

Dove gioca in principalità la buffoneria, non può aver luogo quello che interessa il cuore.²

*De gustibus non disputandum est; a ognuno piace come meglio gli aggrada, ed io per me, volgarmente dicendo, me ne infischio.*³

DOMENICO CIMAROSA

1749

Ad Aversa,⁴ in provincia di Caserta, Domenico Nicola Cimarosa nasce il 17 dicembre, figlio di Anna di Francesca e Gennaro Cimarosa, muratore. «Cimmarosa» è il cognome indicato nel registro battesimale della Parrocchia di S. Audeno di Aversa e in successive citazioni, anche se il compositore si firmerà sempre «Cimarosa».⁵

1756

La famiglia si trasferisce a Napoli, dove il padre lavora alla costruzione della reggia di Capodimonte, e risiede in un'abitazione annessa al convento di San Severo dei padri conventuali al Pendino, presso cui la madre lavora come lavandaia.

1757

Perde il padre, caduto da un'impalcatura, rimanendo in miseria, un «accattoncello», garzone presso un fornaio. Inizia a frequentare la libera scuola conventuale, dove riceve le sue prime lezioni di musica da frate Polcano (o Porzio, secondo fonti differenti), organista a San Severo, clavicembalista, cantante e amico di famiglia, che lo istruisce su musica e lettere.

1761

Grazie all'intermediazione del frate a cui si era affidato, viene ammesso gratuitamente al Conservatorio della Madonna di Loreto,⁶ dove con grande impegno (studia anche di notte) frequenta i corsi di composizione di Gennaro Manna, allievo di Durante, e Pietrantonio Gallo, di canto da Antonio Sacchini, armonia e contrappunto da Fedele Fenaroli, violino da Saverio Carcajus, diventando clavicembalista, organista, violinista e cantante dotato, compagno di studi di Nicola Zingarelli. Nel 1762, a tredici anni, canterà nell'intermezzo di Sacchini *Fra Donato*. Dal 1765 al 1775 comporrà molta musica sacra, brani sostanzialmente legati ai primi studi ed esperienze musicali, che includeranno un *Credo*, due *Messe*, un *Magnificat*, un *Gloria Patri*, un *Mottetto*.⁷

1772

Uscito dal conservatorio riceve probabilmente lezioni da Piccinni, cercando di entrare nella sua cerchia; anni dopo si perfezionerà in canto col castrato Giuseppe Aprile, che pare fosse rimasto particolarmente colpito dalle capacità musicali del giovane Cimarosa. Durante il carnevale, al Teatro de' Fiorentini, il più antico di Napoli, debutta come operista con *Le stravaganze del conte*, il cui terzo e ultimo atto è costituito dalla farsa *Le magie di Merlina e Zoroastro*, ma con scarso successo. Per Costanza Pallante, sua futura moglie, scrive il recitativo e aria *Che legge spietata*.

1774

Partecipa alle celebrazioni per la scomparsa di Jommelli. Per i prossimi dieci anni comporrà prevalentemente per Napoli e Roma, inserendosi poco a poco nei circuiti

operistici insieme alla concorrenza di Piccinni, Anfossi, Guglielmo, Paisiello. Le rivalità progressivamente sorte fra Cimarosa e Paisiello, i due contemporanei napoletani più affermati, porteranno a dicerie secondo cui «andavano nei teatri travestiti allo scopo di fischiare l'uno le opere dell'altro». Stendhal⁸ ricorda:

A Napoli mi recavo qualche volta [...] in una società di vecchi appassionati di musica. [...] Cimarosa era stato amico della maggior parte di questi vecchi conoscitori; spesso parlavano delle cattiverie di Paisiello nei suoi riguardi, al tempo in cui questi due grandi artisti si contendevano l'ammirazione di Napoli e dell'Italia; poiché Paisiello, questo genio così pieno di grazia, fu un vero tipaccio, e Cimarosa non conobbe mai la felicità di Rossini.

1776

Per il Teatro Valle di Roma compone l'intermezzo *I tre amanti*, a cui potrebbe essersi ispirato Mozart per la *canzonetta* in *Don Giovanni* e per l'ouverture delle *Nozze di Figaro*. I riferimenti stilistici fra i due autori verranno più volte ripresi nelle epoche successive, fino a far osservare al celebre critico Eduard Hanslick un ideale «matrimonio segreto» fra *Le nozze di Figaro* e *Il matrimonio segreto*. La sinfonia dei *Tre amanti* verrà riutilizzata nella commedia *La frascatana nobile*. Frequenti saranno le analogie o le autocitazioni fra ouvertures nelle opere di Cimarosa.

1777

Sposa Costanza Suffi, figlia della cantante buffa Cecilia Checcucci Suffi, che fu forse sua sostenitrice e protettrice. Nella commedia *Il fanatico per gli antichi* utilizza per primo terzetti e quartetti durante l'azione.

1778

La moglie Costanza muore di parto. Cimarosa sposa quindi l'altra figlia della Checcucci, Gaetana Pallante, avuta dal secondo marito di lei. Il Teatro Valle di Roma allestisce l'intermezzo *Il ritorno di Don Calandrino*.⁹

1779

Al Teatro Valle di Roma si afferma con il primo importante successo in campo comico, l'intermezzo¹⁰ *L'italiana in Londra*, aiutato da un cast di alto livello, primo lavoro che introduce a Roma lunghi finali. Per quest'opera Cherubini scriverà nel 1791 le arie *Al par dell'onda*, *Senza il caro mio tesoro*, *Lungi dal caro bene*, *Van girando per la testa*, il terzetto *Son tre, sei nove* e il recitativo *Ah generoso amico*. Diventa organista soprannumerario della corte di Napoli, ma senza stipendio, e vi inaugura il Teatro del Fondo con la commedia *L'infedeltà giocosa*.

1780

A Roma va in scena la sua prima opera seria, *Caio Mario*, presto replicata a Mantova,¹¹ e debutta alla Scala con la ripresa di *L'italiana in Londra*, cui seguiranno altre repliche nelle principali città italiane. Oltre a Napoli e Roma le opere di Cimarosa iniziano infatti ad affermarsi anche nel resto della penisola. La commedia per musica *Il falegname* va in scena a Napoli, in seguito rappresentata al Teatro San Moisè di Venezia nel 1784 e a Treviso e Udine nel 1789 col titolo *L'artista*. Nel libretto dell'edizione veneziana verrà stampato:

Quest'opera non è delle più regolate, né delle più adatte al gusto di un pubblico intelligente com'è quello di questa città, essendo il presente dramma di un poeta Napolitano e scritto per il Teatro di Napoli, dove non viene osservata né aggiustatezza di caratteri, né condotta di rappresentazione.

1781

La prima opera su testo di Metastasio è *Alessandro nelle Indie*, rappresentata al Teatro Argentina di Roma. Le cronache del tempo riportano:

Musica del signor Domenico Cimarosa, maestro di Cappella napoletano, che fece andare in sollucchero in modo tale gli abati romani che non refinivano più di lodare e far sonetti pel Cigno partenopeo.

Il dramma giocoso *Giannina e Bernardone* va in scena al Teatro San Samuele di Venezia, prima comparsa di Cimarosa nella città lagunare, rimanendo una delle opere cimarosiane più note e più rappresentate fino ad ora. Luigi Ballarini testimonia il 29 dicembre:

Un'opera sublime colla musica di Cimarosa ha portato tutto il mondo a San Samuele.

A Venezia prenderà il titolo del *Villano geloso* nel 1786, mentre all'estero verrà ripresa a Vienna (dove andranno in scena anche *L'italiana in Londra*, *Il falegname*, *Giannina e Bernardone*, *Il pittor parigino*), Dresda, Malta, Versailles, Cracovia, Potsdam, Madrid, Esterhaz, Lisbona, Pietroburgo, Londra (dove si danno anche *I tre amanti e L'italiana in Londra*), Cadice, Varsavia, Copenaghen, Marsiglia, Parigi, Weimar (per volontà di Goethe, che negli anni '90 vi farà rappresentare *L'impresario in angustie*,¹² *Le trame deluse*, *Il fanatico burlone*), Stoccolma, Riga, Buda e nella residenza dei principi Eszterházy, presso cui Haydn svolge le proprie funzioni.¹³ Cherubini scriverà per quest'opera due arie, nel 1786 («A tanto amore») e nel 1792.

1782

Al teatro del conte di Thun a Praga vengono rappresentate *l'Amor costante*, *Il falegname*, *Il pittor parigino* e l'anno seguente *Giannina e Bernardone*. A Venezia riceve l'incarico di maestro di coro delle fanciulle dell'Ospedaletto dell'Ospizio di Santa Maria dei Derelitti, vicino SS. Giovanni e Paolo, uno dei quattro conservatori veneziani,¹⁴ per il quale compone una *Messa* in sol, l'azione sacra *Absalom o Assalonne* e l'oratorio *Giuditta* (rinominato poi in *Judith*, *La betulia liberata*, *La morte di Ofelia*). Per il carnevale, al Teatro San Samuele di Venezia va in scena il dramma giocoso *Il convito*. Nella città lagunare alloggerà in un'abitazione presso il Ponte della Verona, vicino campo S. Fantin. Si reca a Roma presso il palazzo dell'Accademia di Francia, per l'esecuzione della cantata *Per la nascita del*

real Delfino figlio di Luigi XVI su testo di Vincenzo Monti. Il debutto al Teatro San Carlo di Napoli avviene con il dramma per musica *L'eroe cinese*, libretto di Metastasio. Al Teatro de' Fiorentini si rappresenta la commedia per musica *La ballerina amante*.

1783

Presenta la sua prima opera scritta appositamente per la Scala di Milano, il dramma *La Circe*. Durante il carnevale, al Teatro Valle di Roma va in scena l'intermezzo *I due baroni di Rocca Azzurra*, a cui Mozart destinerà l'aria «Alma grande» KV 578 per una rappresentazione viennese del 1789, su richiesta del soprano Louise Villeneuve.

1784

Al Teatro della Pergola a Firenze viene allestito il dramma giocoso *La vanità delusa* o *Il mercato di Marmantile*, primo lavoro di Cimarosa su libretto di Goldoni. Al Teatro Eretenio di Vicenza, il 10 luglio viene rappresentato il dramma serio *L'Olimpiade*¹⁵ su libretto di Metastasio, soggetto già messo in musica da Vivaldi, Pergolesi,¹⁶ Leo, G. Scarlatti, Galuppi, Wagenseil, Hasse, Traetta, Jommelli, Piccinni, Sacchini, Bertoni, Sarti, Mysliveček, Cherubini, e, nel 1786, anche da Paisiello.¹⁷ Il successo è enorme, grazie anche all'allestimento sfarzoso e alla compagnia di alto livello (cantano Francesca Danzi Le Brun, «valorosissima», Luigi Marchesi, Matteo Babini, Giuseppe Benighi, Giuseppe Desirò). Per una ripresa dell'opera al Teatro di Lucca la «Gazzetta Universale» riporta:

Fu aperto quel Teatro coll'opera seria l'Olimpiade posta recentemente in musica dal celebre sig. M^o Cimarosa. I professori che l'eseguiscono sono i più rinomati d'Italia e perciò incontra l'universale applauso e attira una quantità straordinaria di forestieri.

Verrà replicata anche alla Scala (1788), Brescia (1786), Londra (1789), Verona (1790), Perugia (1790), Bologna (1790), Padova (1790), Corfù (1791), Vicenza (1794), Modena (1795), Torino (1806-1807). Per la Scala scrive il dramma giocoso *I due sup-*

posti conti, e viene invitato dal principe Pietrasanta Serra di Falco nella sua villa a Cantù, dove, secondo alcuni biografi, ha una relazione con Antonia Mazzucchelli. In quest'occasione scrive un breve componimento poetico per il principe. Scrisse anche un'ode dal titolo *Il tradimento*. Al Teatro Regio di Torino va in scena il dramma serio *Artaserse*, riscuotendo grande successo.

1785

È secondo organista alla corte di Napoli, ora stipendiato con otto ducati anche durante i periodi di assenza per impegni artistici. Al Teatro de' Fiorentini viene rappresentato il dramma giocoso *Il marito disperato*, che Goethe ascolterà nel 1798 a Weimar col titolo *La gelosia punita*:

Cimarosa si dimostra in questa come in altre composizioni un maestro perfetto. Il testo è secondo il modo italiano ed io a questo proposito ho fatto la seguente osservazione: com'è possibile che il semplice possa sposarsi così felicemente con la massima espressione estetica della musica?¹⁸

1786

Le trame deluse vanno in scena al Teatro Nuovo di Napoli (in seguito rinominate *L'amor contrastato* e *Li raggiri sospetti*). Rossini, che considera quest'opera il capolavoro di Cimarosa,¹⁹ si ispirerà al quintetto «Che tremore» per il sestetto di *Cenerentola*. Secondo Stendhal «Rossini adora Cimarosa; ne parla con le lacrime agli occhi». Nello stesso teatro viene rappresentata la farsa *L'impresario in angustie*. Insieme ad altri autori Cimarosa partecipa alla stesura del dramma sacro *Il sacrificio di Abramo* (uno dei suoi brani appassionerà Stendhal: «Nulla al mondo può essere paragonato al brano che prelude alla prima ripresa del motivo»). Nel 1793 il King's Theatre di Londra Haymarket rappresenterà *Teodolinda*, altro pasticcio a più mani cui partecipa Cimarosa insieme ad Andreocci, Federici Sarti. Si unisce anche all'*Ape musicale*, iniziativa di Lorenzo Da Ponte, che include

inoltre musiche di Mozart, Martín y Soler, Gazzaniga, Anfossi, Gassmann.

1787

Viene invitato dal duca Amedeo III di Savoia a Torino, dove *Volodimiro* va in scena al Teatro Regio. Nonostante le opposizioni del ciambellano poiché la durata dell'opera eccedeva di cinque minuti quella imposta da curiose disposizioni reali, Cimarosa ottiene ugualmente il permesso di non apportare tagli. A Napoli va in scena la commedia *Il fanatico burlato* (per la quale Cherubini comporrà un'aria nel 1789), ma il ritorno di Paisiello aveva sottratto a Cimarosa molto spazio nella vita musicale napoletana. La zarina di Russia Caterina II lo invita a Pietroburgo per ricoprire la carica di maestro di cappella, precedentemente affidata a Sarti.²⁰ Conscio dei lauti guadagni che avrebbe ricevuto, dopo aver affidato i propri manoscritti all'amico cardinal Consalvi, Cimarosa sceglie di affrontare insieme alla moglie e alla figlia il lungo e impegnativo viaggio verso la Russia, dalla metà di luglio fino a dicembre, nel quale fissa tappe artistiche significative nelle città europee toccate, affermandosi ulteriormente oltre i confini italiani. A metà luglio, da Napoli viaggia verso Livorno, da dove si reca a Firenze, invitato dal Granduca di Toscana Leopoldo II di Lorena (futuro imperatore d'Austria), presso il quale esegue sue musiche fra cui un quartetto da *Il pittor parigino*, ricevendo doni preziosi. Prosegue per Parma, dove incontra la duchessa Maria Amalia, moglie del duca Ferdinando di Borbone, dalla quale si esibisce come cantante. Viene accolto felicemente anche a Vienna da Giuseppe II d'Asburgo, sostando 24 giorni per suonare e cantare a corte. A Varsavia anche il re di Polonia Stanislao II Poniatowski lo omaggia con doni e oggetti preziosi. Giunto a Pietroburgo il 1° o il 2 dicembre, Cimarosa viene presentato a Caterina II dal duca Antonio Maresca di Serracapriola, plenipotenziario di Ferdinando IV (ministro di Napoli presso la corte russa), esibendosi al clavicembalo e come cantante. Oltre a diventare Maestro di Cappella, insegna musica ai due nipoti della zarina,

Alexander e Konstantin. Poco dopo l'arrivo, viene chiamato a comporre una *Missa pro defunctis*²¹ in memoria dell'appena scomparsa duchessa di Serracapriola.

1788

Il figlio Paolo nasce a Pietroburgo il 26 marzo: al battesimo suo padrino e madrina sono il figlio di Caterina II granduca ereditario Paolo I (di cui riprende il nome) e la contessa Soltykoz. Cimarosa lo avvierà personalmente alla musica. Al Teatro dell'Ermitage di Pietroburgo vengono rappresentate le opere serie *La felicità inaspettata*, *La vergine del sole* e la cantata drammatica *Atene edificata*. L'anno seguente andranno in scena *La Cleopatra* e due opere adattate in versione russa, *I due baroni di Rocca Azzurra* e *Le donne rivali*, ma Caterina II non sarà entusiasta:

Cimarosa ha composto qui la messa dei morti per la duchessa di Serracapriola e un'opera comica per le quali non darei dieci soldi. Ma forse queste opere sono preziose per gli amatori ed i conoscitori.²²

1791

Dopo la realizzazione di un *Coro di guerrieri* per lo spettacolo storico *NaŠal'noe upravlenie Olega (Gli inizi del governo di Oleg)*, su libretto di Caterina II) scritto insieme ad altri autori (Canobbio, Pachkevitch e Sarti), e alcune cantate (*La sorpresa*, *La serenata non preveduta*, *Dell'indica marina*), la zarina non rimane più soddisfatta delle funzioni musicali di Cimarosa, che sceglie di congedarsi fra disturbi di salute e le ristrettezze economiche della corte impegnata nei conflitti antifrancesi. La «Gazzetta di S. Pietroburgo» riporta la notizia della partenza del compositore a metà giugno, con moglie, due figli e cameriera. Diverse sue opere continueranno a essere rappresentate in Russia, e molte partiture sono ancora custodite nella biblioteca dei teatri accademici di Pietroburgo. Fermatosi tre mesi a Varsavia, passa a Vienna, dove Leopoldo II era succeduto all'imperatore Giuseppe II, senza essere particolarmente amante della musica, ma ammiratore del teatro italiano

e già conoscente di Cimarosa. La scomparsa o l'assenza di figure musicali come Salieri, Haydn, Mozart, gli rendono più facile l'assegnazione di incarichi musicali.

1792

Prima collaborazione col librettista poeta cesareo Giovanni Bertati è la commissione imperiale austriaca della commedia *Il matrimonio segreto*, rappresentata al Burgtheater di Vienna il 7 febbraio con enorme successo, al punto che Leopoldo II, dopo aver invitato tutti gli interpreti e l'autore a cena la sera stessa del debutto, fa replicare integralmente l'opera in nottata, unico caso nella storia della musica per quella che praticamente rimane tutt'ora la sola opera italiana del '700 in repertorio, per Verdi «la vera commedia musicale», ammirata anche da Beethoven e Schumann. Stendhal ne rimase fortemente impressionato:

Vivere in Italia e ascoltare una simile musica divenne l'idea basilare di ogni mio ragionamento. [...] L'effetto della musica del *Matrimonio segreto* è di farmi trovare meno ostacoli in tutto [...] Queste melodie sono le più belle che sia dato di concepire all'animo umano [...] Mi sembra che nessuna delle donne che ho avuto mi abbia donato un momento così dolce.

Cimarosa vi inserirà l'aria sostitutiva di Mozart «Al desio di chi t'adora» KV577 scritta per *Le nozze di Figaro*. A Vienna viene nominato maestro della Camera Imperiale, risiedendo in un appartamento a corte e stipendiato con 12000 fiorini annui (col *Matrimonio segreto* aveva guadagnato 500 doppie d'oro napoletane, cifra enorme per l'epoca). Altre due saranno le opere per la capitale austriaca, *La calamità dei cuori* (libretto di Goldoni) e *Amore rende sagace* (libretto di Bertati) ma fra pochi consensi, mentre *Il matrimonio segreto* conterà ben 133 rappresentazioni fino al 1844.²³ La prima italiana è a Monza.

1793

Il matrimonio segreto debutta alla Scala e a

Napoli, prima opera dell'anno al Teatro de' Fiorentini, pur con alcune modifiche per la nuova compagnia di canto, ma rinnovato successo, con 110 repliche in cinque mesi. Sempre a Napoli, la commedia *I Traci amanti* viene rappresentata ottenendo grandi consensi. È ormai concluso l'intermezzo *Il maestro di cappella*, la cui datazione è incerta, sicuramente non composto prima del 1786. Scrive il *Concerto per due flauti e orchestra* per uno dei nobili Esterházy, ambasciatore austriaco alla corte di Napoli. La musica strumentale di Cimarosa non è molta, la maggior parte realizzata durante la permanenza in Russia, comprendendo 38 *Sonate* per clavicembalo e 81 per fortepiano, un *Concerto per cembalo con istromenti*, due *Sestetti* per strumenti vari, sei *Quartetti per flauto, violino, viola e violoncello*, alcuni *Partimenti per violoncello e strumento a tastiera*, otto *Sinfonie* sciolte per archi e sei per archi e fiati.²⁴

1794

Al Teatro de' Fiorentini di Napoli si rappresenta la commedia per musica *Le astuzie femminili*.²⁵ Scrive la cantata *Il trionfo della fede* «per la solenne traslazione del Sangue del glorioso martire, S. Gennaro, da festeggiarsi nel Sedile di Porto».

1796

Muore di parto la moglie Gaetana, lasciando a Cimarosa i due gemelli Raffaele e Costanza.²⁶ La Fenice di Venezia gli commissiona l'opera seria *Gli Orazi e Curiazi*, in scena il 26 dicembre, insuccesso che lo fa ripartire per Napoli la notte stessa. Nella città partenopea diventa primo organista di corte, con uno stipendio di dieci ducati, presso la chiesa di Santa Maria Regina Coeli, e Maestro di Cappella reale, ora in buone condizioni economiche ma lamentando i primi problemi di salute, "disturbi nervosi" non meglio precisati. A Roma va in scena la farsa *I nemici generosi*, l'anno seguente a Venezia, intitolata *Il duello per complimenti*.

1797

Al San Carlo di Napoli si rappresenta *Artemisia, regina di Caria*, in un allestimento sfarzoso per le nozze di Francesco con l'arciduchessa Maria Clementina. L'opera sarà particolarmente amata da Cimarosa:

Come autore, non potrei veramente lodare le mie opere senza incorrere nella taccia di vano e presuntuoso. [...] Benché si lodi generalmente la mia composizione intitolata *Il matrimonio segreto*, pure a mio parere credo che il più passabile dei miei scritti sia l'*Artemisia*. Forse sarà perché una memoria a me carissima congiungemi a quella composizione: sarà benissimo; ma, pure, scevro da ogni pensiero, credo fermamente sia la migliore. [...] Lascio ognuno pensare come gli piace, e d'altronde ormai sono vecchio e poco mi cale delle altrui lodi o biasimi.²⁷

1798

Si aggravano i sintomi nervosi, e sfiora la morte fra gravi problemi di salute. Sceglie di trasferire la propria residenza nelle tranquille alture di Santa Maria Apparente. Secondo il figlio Paolo, soffriva di «apoplessia nervosa».²⁸

1799

La rivoluzione napoletana trova un sostenitore in Cimarosa, che scrive un *Inno patriottico per lo bruciamento delle immagini dei tiranni*, «da cantarsi nella festa del 30 fiorile, sotto l'albero della libertà avanti il Palazzo Nazionale» (eseguito dagli allievi del conservatorio della Madonna di Loreto o di Sant'Onofrio, oppure da entrambi riuniti), e nasconde a casa propria per circa una settimana il giacobino Nicaso di Mase, che lo ricorderà in un suo poemetto:

Io meschinel giva da Battro a Tile
Qual naufrago legno senza sarte, o vele,
e mi convenne ricercar covile
Da Cimarosa, amico mio fedele:
Ed il suo core, al suo saper uguale,
Non ritrovai di pietà frugale.

Diventa membro della commissione dei teatri, ma perde il posto di organista. Col ri-

torno del passato regime, nonostante un tentativo di riconciliazione con l'inno *Bella Italia ormai ti desta* (su indicazione del prete reazionario Gennaro Tanfano) e la *Cantata a tre voci in occasione del bramato ritorno di Ferdinando, nostro amabilissimo sovrano* (dove Cimarosa si firma come maestro di cappella, carica scaduta) viene arrestato il 9 dicembre²⁹ «per avere espresso sentimenti favorevoli al governo democratico», e imprigionato a Castelnuovo per quattro mesi, rischiando la pena di morte. Non è certo se la sua casa venisse saccheggiata e il clavicembalo gettato dalla finestra. In prigione partecipa a esecuzioni musicali insieme ai carcerieri (uno dei quali è suo ammiratore), e viene liberato grazie all'intermediazione degli ecclesiastici don Tanfano, cardinal Consalvi (suo grande estimatore), e la nobile Lady Hamilton, probabilmente anche con l'aiuto del ministro russo a Napoli Ilakinski.

1800

Dopo la scarcerazione decide di abbandonare Napoli, pur in condizioni di salute compromesse, recandosi a Padova e Venezia, dove continua a dirigere il coro dell' Ospedaletto, e lavora alla commissione della Fenice per il dramma tragico *Artemisia*, che rimarrà incompiuto e successivamente completato da ignota mano.

1801

I disturbi di salute acuitisi improvvisamente lo portano rapidamente alla morte per un «carcinoma al basso ventre» alle 14.00 dell'11 gennaio, nella locanda Tre stelle di Palazzo Duodo in campo S. Angelo, sua nuova residenza, (n. 3584, una lapide lo commemora), «dopo otto giorni di letto» secondo il «Postiglione», accudito dall'allievo Cesare Angiolini, dalla nobile Maria Virginia Grimani con il figlio Michele e dai «Dottori che l'aveano in cura, de' più esperti e celebri in medica Arte»:³⁰

Addì 11 Gennaio 1801. Il signor Domenico Cimarosa quondam Francesco Napolitano maestro di musica di anni 45 circa, il quale dopo un decubito di giorni 8, attaccato da

colica biliosa finì di vivere questa mattina all'ora 2 dopo il mezzo giorno e ciò per fede del medico Marco Franco. Si seppellirà domani all'ore 4 pomeridiane in chiesa nostra con capitolo.³¹

Forse meditava un possibile ritorno in Russia, e la morte imprevista lasciò correre le voci di avvelenamento od omicidio complotto da Carolina di Napoli, smentito appositamente da una dichiarazione del medico onorario di Pio VII, Giovanni Piccioli, in seguito diffuso il 5 aprile dallo stesso governo napoletano:

Il fu signor Domenico Cimarosa [sic] maestro di cappella è passato agli eterni riposi il giorno 11 di gennaio dell'anno corrente in conseguenza di un tumore che avea nel basso ventre, il quale, dallo stato scirroso è passato allo stato cancrenoso.

Il 18 gennaio va in scena alla Fenice l'incompleta *Artemisia* e il 28 si svolgono funerali solenni a spese della famiglia Grimani, alla presenza del compositore Ferdinando Bertoni con i cantanti e l'orchestra della Fenice, e una folta presenza di partecipanti, oltre all'esecuzione di una *Messa* di Bertoja e di altri brani, inclusa una rielaborazione per flauto e orchestra di Luigi Giannella di un tema da *Orazi e Curiazi*. Nell'*Elogio funebre* dell'abate Raffaele Pastore pubblicato a Venezia,³² si ricorda che Cimarosa, conscio della sua fine «chiese a grandi istanze... che munito venisse de' poderosi soccorsi, che la Chiesa, pia Madre, offre a' vicini a partire», e si traccia un profilo della persona:

Sortito aveva veramente anima buona, indole facile, umana, ingenua, tutta docilità, soavità, compassione, indole portata al bene, bramosa del gusto, di rettitudine amica e di pietà. [...] Ei fu gioviale ed allegro [...] fu scherzevole, faceto ma con modestia, compiacente ma con ritegno; amò la mensa, la buona compagnia, i sali, il riso, la giocondità, ma non discompagnato però mai da compostezza, da temperanza, da moderazione: ma tutto con decenza, con rifles-

sione, lungi da equivoci e allusioni che offendono il pudore: tutto tra' suoi limiti, niente all'eccesso: scherzava ma con discrezione e senza pungere: cercava di piacere, ma senza adulazione e con dignità: spendeva, usava liberalità anco splendidezza, ma non uscendo mai del suo grado, con giusta bilancia, coll'occhio sempre all'avvenire. Se sdegnavasi, era senza fiele, né escandescenze: se si risentiva, se doleasi non lasciava però le briglie all'ira, né la padronanza di sé perdeva mai: le passioni in somma erano temperate e controbilanciate in lui da virtù. [...] Ma, e chi più uffizioso, più compassionevole, caritatevole di lui? Non avrebbe egli saputo, non dico nuocere, disgustare, diservire. [...] Fu in fine il nostro Cimarosa fedele alla promessa, giusto ne' contratti, leale nelle convenzioni: fu il buon suddito, il buon concittadino, il buon compagno e amico, il buon padre di famiglia, e che buon padre! che sebbene inclinato egli alla splendidezza, e nemico di quella massima, cioè di star in disagio, e mancar di molto, per prepararsi a forza di risparmio un comodo, e grato avvenire; pure in grazia di sua Famiglia tenne egli mano allo spendere.

Viene sepolto nella Chiesa di S. Michele Arcangelo, ma i resti rimarranno dispersi nel 1837 dopo la distruzione dell'edificio, ora ricordato da una lapide lungo Rio S. Angelo. Sul portale della chiesa un'iscrizione lo celebrava come «un tempo nostra delizia, ora, ahimé, nostro desiderio» (*nostro olim delicio / nunc heu! desiderio*), mentre su un'altra, per la sepoltura, è «il migliore in campo teatrale» (*scenica potissimum in re*). A Roma il cardinal Ercole Consalvi, grande amico di Cimarosa, commissiona a Canova un busto del compositore per il Pantheon (poi spostato al Museo Capitolino)⁵⁵, posto accanto al busto e alla tomba di Raffaello, lo fa commemorare col suo *Requiem* a San Carlo a' Catinari a Roma, e ordina la celebrazione di 50 messe all'anno in suo ricordo. Consalvi donerà i manoscritti del compositore ai figli di Cimarosa Paolo⁵⁴ e Paolina, 108 volumi (58 opere, fra cui *Il matrimonio segreto*, *Il mercato di Malman-*

tile, *La finta frascatana*, *Le astuzie femminili* e sette volumi di musica sacra) venduti nel 1852 da Paolo Cimarosa al Conservatorio di Napoli⁵⁵ per 2000 ducati più un vitalizio di 60 ducati annui fino alla sua morte (avvenuta nel 1864). Altri manoscritti verranno venduti all'istituto dal figlio di Paolo, Amelio, per mille lire. La fama di Cimarosa durerà ancora, se nel 1813, come riferisce Stendhal, in occasione del successo della prima di *Tancredi* di Rossini a Venezia si dirà «il nostro Cimarosa è tornato in vita» e che «i romani dissero che se la musica del *Barbiere* fosse stata composta da Cimarosa, sarebbe forse stata un po' meno vivace, un po' meno brillante ma assai più comica e ben più espressiva». Nella prima metà dell'Ottocento le opere di Cimarosa venivano comunque eseguite abbastanza frequentemente, come riferisce Carlo Gervasoni nel 1812:

Le opere di Cimarosa in oggi pur anco si replicano continuamente ne' principali teatri d'Europa; e per le intrinseche bellezze, di cui sono ripiene, vengono mai sempre col più vivo trasporto applaudite, e somministrano i migliori modelli agli studiosi del genere teatrale, i quali certamente a lui debbono un'eterna riconoscenza.

Nel 1901 verrà commemorato in Italia da un comitato patrocinato dalla Regina Margherita, e a Vienna da un altro dove figura il critico Hanslick, che loderà

l'autentico e sprizzante talento buffo di cui Cimarosa era altrettanto ricco quanto i tedeschi di ogni epoca ne sono poveri.

Stendhal (pseudonimo di Errico Beyle) fece incidere sul proprio epitaffio l'iscrizione:

Errico Beyle
Milanese
Visse scrisse amò
Quest'anima
Adorava
Cimarosa Mozart Shakespeare.

Lo ammirava e lo ricordava sempre quan-

do si recava a Venezia:

Non passo mai per Venezia senza farmi aprire la cappella nella chiesa dove il nostro divino Cimarosa è stato inumato nel 1801.

Tuttavia, in un articolo sul «Journal de Paris» del 7 ottobre 1826, esprime posizioni oggi impensabili, che ci rivelano alcuni motivi del lungo silenzio che l'opera cimarosiana ha mantenuto fino alle attuali programmazioni:

La musica del secolo di Cimarosa in Italia è considerata ormai trita: per fortuna in Francia non lo è per niente, dato che noi non abbiamo ancora sentito neanche la decima parte dei capolavori di Cimarosa e di Paisiello. È musica che deve essere adattata: niente di più facile. I nostri riduttori hanno molta abilità e poche idee. Non vi è forse un'aria di Cimarosa che non offra almeno un'idea chiara, originale, sorprendente. Però quest'idea è resa in un linguaggio scadente, l'accompagnamento è invecchiato; ebbene, semplicissimo, cambiamo l'accompagnamento. [...] Ecco ciò che le opere buffe dei grandi maestri italiani chiedono a coloro che devon darne delle «riduzioni». Siccome Cimarosa ha scritto cento opere e Paisiello duecento, il riduttore potrà prendere tre o quattro opere per farne una sola.

Per Giuseppe Verdi fu «uno dei più fecondi e sinceri compositori italiani della fine del secolo passato», mentre Ferruccio Busoni ricorda che «l'alito di un secolo è passato sulla musica di Cimarosa, senza avergli potuto togliere né la freschezza né lo spirito. Essa ci sembra sempre nuova e c'interessa e ci alletta senza stancare sino all'ultimo calare del sipario». D'Annunzio lo citerà nel sonetto *La Gavotta*:

Ieri un vivo rondò del Cimarosa
Da la spinetta al fin gli echi sopiti
Ne' campi degli arazzi scoloriti
Riscosse, e fra le tende alte di rosa;
Spande oggi il sol con gioia impetuosa

L'oro su quel languor di tinte miti.
Un'anima novella ai caldi inviti,
par che sorrida in ogni morta cosa.
La dama è china, a la spinetta. Sale
Ogni mio verso in ritmo de l'Adagio
Per la sua nuca al nimbo de' capelli,
Ma, mentr'io le susurro il madrigale,
rompe ella in un suo bel riso malvagio,
passando a una gavotta del Jommelli.

Un aneddoto racconta di quando si chiese a Cimarosa quale fosse il segreto della sua musica. Indicando il cuore, disse:

È necessario chistu 'ccà!

NOTE

¹ Le notizie sulla vita di Cimarosa sono assai limitate, per la scarsità di documenti e testimonianze, e per la caduta di interesse verso la sua cospicua produzione musicale (più di 70 lavori teatrali), praticamente sconosciuta a eccezione di qualche titolo, lasciando quindi la sua biografia in un'aura di mistero, e, per qualche commentatore, di leggenda, nonostante nel 1900 Pompeo Cambiasi, nelle sue *Notizie sulla Vita e sulle Opere di Domenico Cimarosa* affermasse che «del genio di Cimarosa non potremo dire cose nuove. Dopo che ne hanno tanto scritto insigni critici e biografi». Molte informazioni furono fornite direttamente dal figlio di Cimarosa, Paolo.

² Dalla prefazione di Cimarosa al libretto del dramma giocoso *Amor rende sagace*, 1795.

³ Lettera a un ignoto amico.

⁴ Nel 1714 vi era nato Niccolò Jommelli. Nel 1929 verrà inaugurato un monumento in memoria di Cimarosa. La via dove nacque era Vico 2° Trinità, che nel 1866 diventò Via Cimmarosa.

⁵ Unica eccezione si trova nell'*Inno* repubblicano del 1799.

⁶ All'epoca, quattro erano i conservatori napoletani: il più antico era S. Maria di Loreto, inaugurato nel '500, seguito dal conservatorio della Pietà dei Turchini, da quello dei poveri di Gesù Cristo, e quello di Sant'Onofrio a Capuana, tutti destinati a ragazzini poveri.

⁷ Due *Mottetti* di Cimarosa sono conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

⁸ Stendhal, grande ammiratore di Cimarosa, gli dedicò spazio in *Rome, Naples, Florence* (Parigi, 1817), nella *Vie de Rossini* (Parigi, 1824) e nella *Vie de Henry Bru-*

lard (Parigi, 1890). Per lui Cimarosa ebbe «più idee di Rossini, e forse migliori, ma lo stile di Rossini è migliore».

⁹ Il testo dell'aria di Valerio verrà probabilmente ripreso nella celeberrima «Donna è mobile» da *Rigoletto* di Verdi: «La donna è sempre instabile, / sempre si cangia e vola, / come una banderuola / gira di qua e di là».

¹⁰ Altri intermezzi di Cimarosa sono *Il ritorno di Don Calandrino*, *Le donne rivali*, *I due baroni di Rocca Azzurra*, *I matrimoni impensati*, *Il maestro di cappella*.

¹¹ Le opere serie abbracceranno tre periodi dell'arco creativo di Cimarosa: il 1781-84, il 1787-88 e il 1794-97.

¹² Goethe ne curerà il testo in tedesco in più versioni col titolo *Theatralischen Abentheuer*, aggiungendo nel 1797 alcuni brani dal *Schauspieldirector* di Mozart.

¹³ Dal 1781 al 1790 a Eszterházy andranno in scena *L'infedeltà fedele*, *Il falegname*, *L'italiana in Londra*, *L'amor costante*, *La ballerina amante*, *I due baroni di Rocca Azzurra*, *Chi dell'altrui si veste*, *Il fanatico burlesco*, *Il marito disperato*, *Giunto Bruto*, *Il pittor parigino*, *I due supposti conti*, *Giannina e Bernardone*, *L'impresario in angustie*. Per il principe Esterházy Cimarosa comporrà nel 1791-92 un *Dixit* per quattro voci e strumenti.

¹⁴ Gli altri erano quello presso la Chiesa della Pietà, dove insegnò Vivaldi, S. Lazzaro dei Mendicanti, e il Pio Ospitale degli Incurabili, alle Zattere, presso l'omonima chiesa andata distrutta.

¹⁵ Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

¹⁶ Rappresentata nel 1735, *L'Olimpiade* di Pergolesi fu un vero insuccesso.

¹⁷ Altri autori minori che trattarono lo stesso libretto furono Brivio, Orlandini, Corradini, Fiorillo, Scolari, Lampugnani, Pulli, Latilla, Logroscino, Perez, Uttini, Duni, Carcani, Monza, Sciroli, Manfredini, Fischietti, Guglielmi, Bernasconi, Gassmann, Arne, Pampani, Brusa, Zannotti, Cafaro, Anfossi, Gatti, Rosetti, Bianchi, Andreozzi, Schwanenberger, Borghi, Minoja, Federici, Erichardt, Tarchi, Poissl.

¹⁸ Lettera di Goethe a Schiller.

¹⁹ Altre fonti citano *Il matrimonio segreto* come sua opera preferita.

²⁰ Oltre a Sarti, alla corte di Pietroburgo avevano lavorato anche Paisiello, Traetta e Galuppi.

²¹ Una copia è custodita nella Biblioteca Marciana di Venezia.

²² Lettera di Caterina II all'amico Grimm.

²³ Nel 1794 l'opera verrà rappresentata anche a Venezia e a Mestre. Nel 1825 sarà allestita alla Fenice in occasione della venuta di Francesco I d'Austria, dell'Imperatore di Russia, del Re di Prussia, del Re di Napoli e di altri principi. In Europa andrà in scena anche a Parigi (64 recite di seguito), Praga, Lipsia, Dresda, Barcellona, Lisbona, Lubiana, Pietroburgo, Londra, Berlino, Hannover, Weimar, Budapest, Monaco, Gand, Bruxelles, Copenaghen, Stoccolma, Varsavia, tradotta anche in francese, tedesco, danese, svedese, polacco, spagnolo.

²⁴ Il *Concerto per oboe* in do minore è in realtà un adattamento realizzato da A. Benjamin nel 1942 dalle sonate n. 29, 31, 25, 24, pubblicate da Eschig a Parigi nel 1926.

²⁵ Nel 1920 Ottorino Respighi ne curerà una revisione

per uno spettacolo di Sergej Diaghilev con coreografie di Leonide Massine.

²⁶ Si racconta anche che fossero due femmine: una diventerà monaca, l'altra, Paolina, riceverà dal cardinal Consalvi, dopo la morte del padre, tutti gli autografi paterni che egli possedeva. Le due bambine avranno da Consalvi vitalizi e lasciti (cfr. Maria Storni Trevisan, *Nel primo centenario di Domenico Cimarosa*, Venezia, 1900).

²⁷ La critica è rimasta perplessa da questo giudizio, considerata la natura assai poco interessante dell'*Artemisia*.

²⁸ I biografi non hanno indagato l'esatto tipo di disturbi. L'«apoplezia nervosa» di una volta corrisponde a quelli oggi riuniti nel termine di ischemia cerebrale, compreso l'ictus.

²⁹ Vittorio Spinazzola fornisce due versioni, probabilmente leggendarie e poco veritiere, che vedrebbero Cimarosa arrestato nella taverna delle Pagliarelle d'o Sciummetiello da agenti del Cardinal Ruffo, oppure, secondo altre testimonianze, «entrati i Sanfedisti in Napoli, Cimarosa col padre del cantante Lablache e il ballerino Duport si cacciarono sotto il palcoscenico del teatro Fondo; che di là uscito fuori il Duport e arrampicatosi ad un'altra finestra per spiar nella strada, cadde e restò morto sul tavolato; che per la fame e il puzzo del cadavere decisero alla fine di uscire dal loro nascondiglio, e si presentarono all'autorità governativa, che cacciò il Cimarosa nelle carceri di Castelnuovo».

³⁰ Secondo l'*Elogio Funebre* dell'abate Raffaele Pastore.

³¹ Questo certificato di morte è conservato nell'Archivio di Stato di Venezia.

³² «Elogio Funebre estemporaneo recitato in un'adunanza di amatori, e studiosi delle belle arti ad onore del sempre chiaro e celebrato scrittore in musica Domenico Cimarosa morto in Venezia a' 11 Gennaio 1801 dell'anno MDCCCI dall'Abate Raffaele Pastore, Venezia, 1801», ristampato a Chieti nel 1833, Tipografia Grandoniana.

³³ Per Stendhal «nel Pantheon era un monumento e commuoveva i cuori nati per le arti; in Campidoglio non è più altro che un oggetto di curiosità».

³⁴ Paolo Cimarosa fu musicista, e insegnò al Conservatorio delle Donzelle e a S. Pietro a Majella.

³⁵ Il museo del conservatorio custodisce anche un calamaio in terraglia bianca appartenuto a Cimarosa e il clavicembalo da tavolo donatogli da Caterina II di Russia.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

PERCORSI DI APPROFONDIMENTO

a cura di GILDO SALERNO

Biografie, monografie, saggi critici:

- STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, 1824 (*Vita di Rossini*, trad. it. di U. Perruccio, con prefazione di B. Cagli, Torino, Edt, 1983). Numerosi richiami a Cimarosa.
- HECTOR BERLIOZ, in «Revue et Gazette de Paris», 1836.
- I. CAMBIASI, *Cimarosa*, in «Gazzetta musicale», 1843.
- P. RATTONI, *A proposito di Domenico Cimarosa e del suo soggiorno a Cantù*, Milano, 1855.
- A. HEULHARD, *Revue des théâtres lyriques*, in «La chronique musicale», 1874.
- FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, Napoli, 1882 (R1969).
- *Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua morte: 11 gennaio 1901*, Napoli, R. Stab. tip. Francesco Giannini & figli, 1901.
- POMPEO CAMBIASI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Domenico Cimarosa*, Milano, G. Ricordi & C., 1901.
- *Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier Domenico Cimarosas*, Vienna, 1901.
- M. STORNI TREVISAN, *Nel primo centenario di D. C.*, 1901.
- FRANCESCO PRUDENZANO, *Omaggio a Domenico Cimarosa nel suo primo centenario*, Napoli, Melfi & Joele, 1902.
- A. BONAVENTURA, *Cimarosa*, Torino, 1915.
- ANDREA DELLA CORTE, *Domenico Cimarosa*, in *L'opera comica del Settecento II*, Bari, 1923.
- U. ROLANDI, *Il librettista del «Matrimonio segreto»*, Trifase, 1926.
- BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma*, Lanciano, Carabba, 1931; Torino, Einaudi 1985; nuova ed. Milano, Aepi, 2000.
- ANDREA DELLA CORTE, *Cimarosa nel '99 e nella fortuna postuma*, in RaM, 1936.
- MARIA TIBALDI CHIESA, *Cimarosa e il suo tempo*, Milano, Aldo Garzanti già Fratelli Treves, 1939.
- ENZO BORRELLI, *Domenico Cimarosa*, Torino, Arione, 1940.
- C. ENGLS, *A note on D. C.*, in MQ, 1947.
- AA. VV., *Per il bicentenario della nascita di Domenico Cimarosa*, Aversa, 1949.
- LUCIANO CHAILLY, *Domenico Cimarosa: Il matrimonio segreto. Guida musicale a cura di Luciano Chailly*, Milano, Istituto di alta cultura, 1949.
- FRANCO SCHLITZER, *Goethe e Cimarosa: con un'appendice di note bio-bibliografiche: in occasione della 7. settimana musicale, 16-22 settembre 1950*, Siena, Ticci, 1950.
- R. A. MOOSER, *Annales de la musique en Russie au XVIII siècle*, vol. III, Ginevra, 1951.
- *Commemorazione di Domenico Cimarosa nel 150° anno della morte: 10 marzo 1951*, Firenze, Camerata Musicale Fiorentina, 1951.
- L. RONGA, *Classicità di Cimarosa*, in *Arte e gusto nella musica*, Milano, 1956, pp. 166 ss.
- U. PROTA GIURLEO, *Nuovi contributi alla biografia di Cimarosa*, in *La Scala*, LXX-VII, (1956), pp. 36 ss.
- ADELMO DAMERINI, *Domenico Cimarosa*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1956, Vol. 3, pp. 764-772.
- G. TINTORI, *L'opera napoletana*, Milano, 1958, pp. 141 ss.
- W. VETTER, *Deutschland und das Form-*

-
- gefühl Italiens, in *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959*, Lipsia, 1960.
- B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento al sec. decimottavo*, Bari, 1966, pp. 230 s., 250, 260, 269.
 - A. MONFOLFI, *Due varianti dovute a Mozart nel testo del «Matrimonio segreto»*, in «*Analecta musicologia*», IV (1967), pp. 124 ss.
 - LORENZO BIANCONI, *Le “sonate” per il forte-piano di Domenico Cimarosa*, in RIDM, 1973.
 - ELENA FERRARI BARASSI, *Cimarosa clavicembalista*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano, Ricciardi, 1973, pp. 191-209.
 - GUGLIELMO BARBLAN, *Un Cimador che divenne Cimarosa*, in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di G. M. Gatti*, Bologna, 1973, pp. 197-206.
 - WINFRIED KIRSCH, *Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opernquartetts im 18. und 19. Jahrhundert*, in «*Die Musikforschung*», Vol. XXVII/2, 1974, pp.186-199.
 - *Il marito disperato*, programma di sala per la stagione d'opera e balletto, Piccola Scala, 1974-75, Ente Autonomo Teatro alla Scala, 1975.
 - JENNIFER E. JOHNSON, *Domenico Cimarosa (1749-1801)*, PhD diss., Historical musicology-Classical and pre-Classical, Univ. of Wales, 1976.
 - GIORGIO PESTELLI, *Trionfo barocco e illuminismo alle corti europee*, in *Storia dell'Opera*, Torino, UTET, 1977, vol. I, cap. 2, p. 96.
 - FRANCESCO DEGRADA, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'opera*, Torino, UTET, 1977, vol. I, cap. 1, p. 84, ss. e *passim*.
 - HANNS-BERTOLD DIETZ, *Die Varianten in Domenico Cimarosas Autograph zu Il matrimonio segreto und ihr Ursprung*, in «*Die Musikforschung*», Vol. XXXI/3, 1978, pp. 273-284.
 - CHERYL R. SPRAGUE, *A comparison of five musical settings of Metastasio's Artaserse*, PhD diss., Univ. of California, Los Angeles, 1979.
 - GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e Beethoven*, Torino, Edt, 1979 (vol. 6 della «*Storia della Musica*» a cura della Società Italiana di Musicologia), pp.97 ss.
 - FRANCESCO DEGRADA, *Dal “mariage à la mode” al «Matrimonio segreto»: genesi di un tema drammatico nel Settecento*, in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole, Discanto, 1979 (nel secondo volume). Rist. nel programma di sala del *Matrimonio segreto*, Venezia, Teatro La Fenice, stagione lirica 1986, pp. 359-372.
 - FRIEDERICH LIPPMANN, *Mozart und die italienischen Komponisten des 19. Jahrhunderts*, in *Mozart - Jahrbuch*, 1980-83, pp. 104-113.
 - FRIEDERICH LIPPMANN, *Mozart und Cimarosa*, in *Die frühdeutsche Oper*, Istituto Storico Germanico, Roma, 1981, pp. 187-202.
 - ARIELLA LANFRANCHI, *Domenico Cimarosa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Società Grafica Romana, 1981, vol. 25, pp. 541-552.
 - *Il matrimonio segreto*, programma di sala dell'opera, Palermo, Teatro Massimo, stagione lirica 1981-82.
 - FRIEDERICH LIPPMANN, *Über Cimarosas Opere serie*, in «*Analecta musicologica*», vol. XXI, 1982, pp. 21-60.
 - FRIEDERICH LIPPMANN, *Haydns La fedeltà premiata und Cimarosas L'infedeltà fedele*, in «*Haydn-Studien*», Vol. V/1, marzo 1982, pp. 1-15.
 - FRIEDERICH LIPPMANN, *Haydn e l'opera buffa: tre confronti con opere italiane coeve sullo stesso testo*, in «*Nuova Rivista Musicale Italiana*», Vol. XVII/2, aprile-giugno 1983, pp. 223-246.
 - DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazi*, edizione in facsimile dell'opera (1796), a cura di Giovanni MORELLI ed Elvidio SURIAN, «*Collana di monumenti musicali italiani*», Milano, Zerboni, 1985.
 - LUCIANO GHERARDI, *Domenico Cimarosa*, in DEUMM, Torino, Utet, 1985, *Le Biografie*, Vol. II, pp. 247-253.
 - ANDREA COEN, *Le sonate per clavicembalo di Domenico Cimarosa*, Tesi di laurea in Storia della Musica, Univ. degli Studi di Roma, 1985-86.
-

-
- *Il matrimonio segreto*, programma di sala dell'opera, Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1986. Contiene, oltre al saggio di Francesco Degrada su citato, i seguenti contributi: ANNA MENICHETTI, *Vienna, Vienna!*, pp. 373-382; EMILIO SALA, *Domenico Cimarosa chez Stendhal*, pp. 383-386; SILVANO BENEDETTI, *I bambocci veneziani di Bertati*, pp. 387-396.
 - FEDERICA RIVA, *La vergine del sole*, Tesi di Laurea in Musicologia, Cremona, 1987.
 - BOZENA KISIELEWSKA, *Adaptacja sceniczna Impresario in angustie: Zapomnianej opery Domenica Cimarosa [Un adattamento scenico de L'impresario in angustie: Un'opera dimenticata di Domenico Cimarosa]*, in *Polso-wloskie materialy muzyczne*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989, pp. 297-301.
 - ALDA BELLASICH GHERSI, *Microcosmo operistico delle sonate per cembalo di Domenico Cimarosa*, in *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 91-96.
 - GORDANA LAZAREVICH, *Mozart's insertion aria Alma grande e nobil core, K. 578. Criticism of Cimarosa or a compliment to the composer?*, in *Mozart - Jahrbuch*, 1991, pp. 262-267.
 - ROBERTO IOVINO, *Domenico Cimarosa: operista napoletano*, Milano, Camunia, 1992.
 - ALFREDO STEFANELLI, *Le due Artemisia di Domenico Cimarosa, ossia, il fascino di un soggetto*, Tesi di laurea, Univ. di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, 1992-93.
 - GORDANA LAZAREVICH, *Mozart, Haydn, Cimarosa: Insertion arias as reflections of operatic customs*, in *Internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991, Baden-Wien*, Tutzing, Schneider, 1993, pp. 725-50.
 - WILHELM SEIDEL, *Streit und Versöhung: Zu Cimarosas Oper Il matrimonio segreto und ihrer Vorlage*, in *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper - Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, Hildesheim, Olms, 1993, pp. 527-541.
 - FEDERICA RIVA, *La Vergine del Sole di Ferdinando Moretti e Domenico Cimarosa*, in *Gli affetti convenienti alle idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 241-292.
 - GORDANA LAZAREVICH, *Transformation of an intermezzo: Cimarosa's Il pittor parigino as a reflection of 18th-century operatic performance practices*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 175-189.
 - WOLFGANG WITZENMANN, *Zur Instrumentation in Mozarts Opernorchester. Ein Vergleich mit neapolitanischen Komponisten*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 207-233.
 - CARYL LESLIE CLARK, *Intertextual play and Haydn's La fedeltà premiata*, in «Current musicology», n. 51, 1993, pp. 59-81.
 - SABRINA SANNIPOLI, *Dalle «Donne rivali» di Cimarosa allo «Sposo deluso» di Mozart. Alcune ipotesi sull'autore del libretto*, in «Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793)», 1994, pp. 83-87.
 - FEDERICO PIRANI, *I due Baroni di Rocca Azzurra. Un intermezzo romano nella Vienna di Mozart*, in *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 85-106.
 - DANIEL BRANDENBURG, *Le farse di Domenico Cimarosa*, in *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.
 - FRANCO PIPERNO, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale diretta da Alberto Basso*, Torino, UTET, 1996, Vol. II, parte seconda, pp. 97-199 (particolarmente il capitolo terzo, *Il teatro d'opera dopo Metastasio*, pp. 167-199).
 - MARITA PETZOLDT McClymonds, *Mozart and his contemporaries. Action trios by Paisiello, Cimarosa, and Mozart*, in *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, 1997, pp. 853-882.
 - NICK ROSSI, *Domenico Cimarosa. His life and operas*, Westport, CT (USA),
-

Greenwood, 1999.

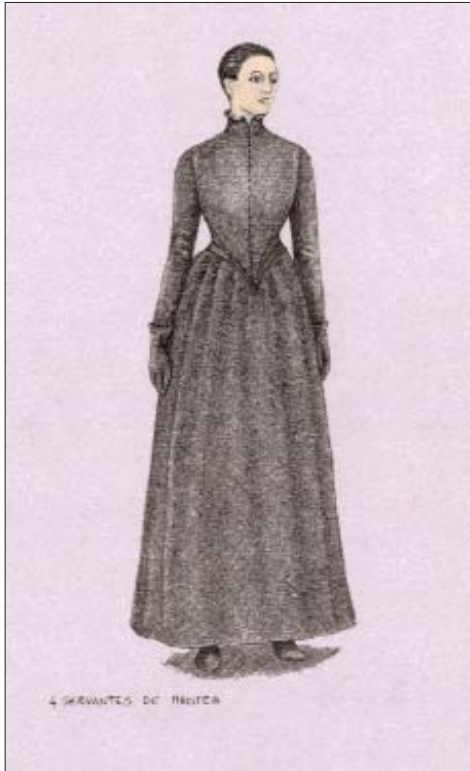
- ANDREA COEN, *Il fortepiano di Domenico Cimarosa tra due ricorrenze*, in «Hortus musicus: Trimestrale di musica antica», Vol. I, n. 4, ottobre-dicembre 2000, pp. 34-36.
- MARTIN HAAG, *Domenico Cimarosa*, in MGG, *Personenteil*, Stuttgart, Bärenreiter-Verlag, 2000, Vol. 4, pp. 1128-1141.
- JENNIFER E. JOHNSON – GORDANA LAZAREVIČ, *Domenico Cimarosa*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* TM, second edition, a cura di S. Sadie, London, Macmilland Publishers Limited, 2001, Vol. 5, pp. 850-855.
- GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Un matrimonio dimenticato*, sulla rivista musicale «Amadeus», dicembre 2001.

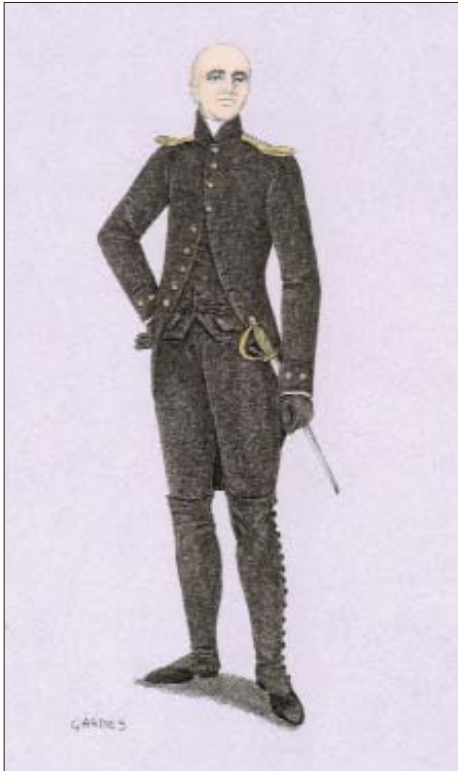
Studi sull'*Olimpiade*:

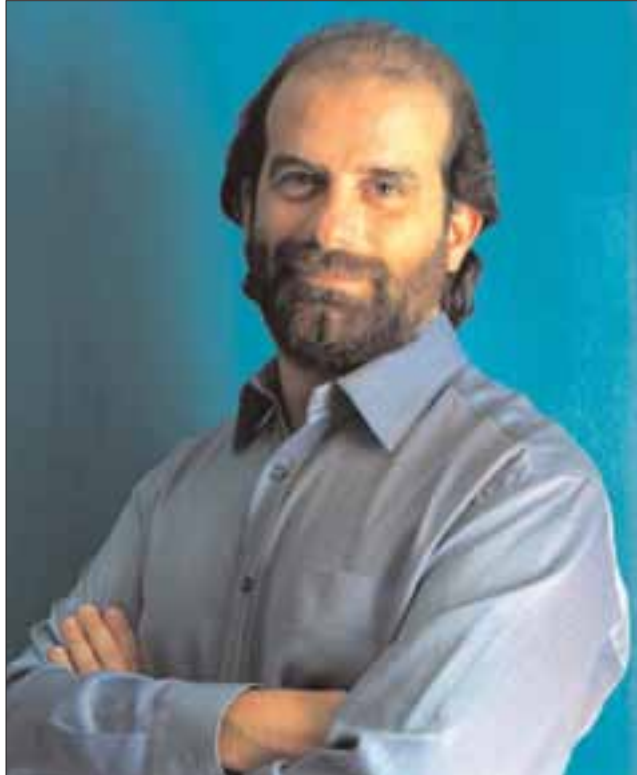
- LORENZO BIANCONI, *Die pastorale Szene in Metastasio's Olimpiade*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn Bonn 1970*, 1973, pp. 185-191.
- KENNETH J. WILSON, *L'Olimpiade: selected eighteenth-century settings of Metastasio's libretto*, PhD diss., Harvard University, 1982.
- FRIEDRICH LIPPMANN, *L'Olimpiade*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, a cura di Carl Dahlhaus e Sieghart Döhring, München, R. Piper GmbH & Co. KG, 1986, Vol. 1, pp. 588-590.
- FABIO ZANZOTTO, *L'Olimpiade inaugurale del Teatro Eretenio*, in «Rassegna veneta di studi musicali», vol. 2-3, 1986-87, pp. 173-193.
- COSTANTINO MAEDER, *Metastasio, L'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1973.
- RAFFAELE MELLACE, *L'Olimpiade (Vivaldi, Pergolesi, Leo, Galuppi, Jommelli, Cimarosa)*, in *Dizionario dell'opera lirica* a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, pp. 892-897.



Sopra e pagine seguenti: Francesco Zito, costumi per *L'Olimpiade*. Venezia, Teatro Malibran, dicembre 2001.







Andrea Marcon.

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

ANDREA MARCON

Specialista ed interprete della musica antica italiana, Andrea Marcon ha compiuto gli studi musicali in Italia (con Vanni USSARDI) ed in Svizzera (con Jean-Claude Zehnder, Hans Linde, Jordi Savall, Jesper Christensen), e successivamente si è perfezionato con Luigi Ferdinando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Ton Koopman ed Harald Vogel. Considerato uno dei principali specialisti ed interpreti della musica antica italiana, ha vinto numerosi concorsi. Nel 1983 ha fondato il complesso dei Sonatori de la Gioiosa Marca, formazione che ha ottenuto affermazioni in Italia e nei paesi europei e con la quale ha collaborato per quindici anni. All'intensa attività concertistica svolta nei principali festival e centri musicali europei in veste di organista, clavicembalista e direttore, scandita da significativi riconoscimenti e premi in concorsi internazionali, affianca quella didattica con seminari e corsi di perfezionamento e quella discografica: all'ultima sua produzione dedicata a Frescobaldi, compositore del quale ha anche curato la pubblicazione di composizioni inedite, sono stati attribuiti diversi riconoscimenti tra i quali il Premio «Vivaldi» della Fondazione Cini di Venezia. Titolare di una cattedra di clavicembalo e organo storico alla Schola Cantorum Basiliensis, nel 1997 ha fondato l'Orchestra Barocca di Venezia, ensemble di cui cura la preparazione e la direzione artistica e con il quale si è esibito in Europa, negli Stati Uniti ed in Giappone, dirigendo fra l'altro importanti opere barocche (*L'Orione* di Cavalli al Teatro Goldoni, *Siroe* di Haendel alla Scuola Grande San Giovanni Evangelista, *L'Olimpiade* di Cimarosa, *Il trionfo della Poesia e della Musica* e *La morte di Adone* di Benedetto Marcello, *Il vespro di Natale* di Monteverdi).

DOMINIQUE POULANGE

Nel 1969, dopo essersi laureata in filosofia, interrompe gli studi musicali per debuttare come attrice: fino al 1978 lavora in ambito teatrale (recitando opere di Shakespeare, Lorca, Sartre, Ionesco, Musset, Goldoni, Molière, Racine), televisivo e cinematografico (collaborando con Lucot, Lefèvre, Polanski). Nel 1979 diventa assistente di Jorge Lavelli e partecipa alle messe in scena delle *Nozze* per il Festival di Aix-en-Provence e di *Tricoter à pontoise* di Mathieu Falla. Tra il 1980 ed il 1987 intensifica il sodalizio artistico con Lavelli, sia in ambito operistico che teatrale (*Al gran sole carico d'amore* di Nono a Lione, *Les arts florissants* di Charpentier, *Orfeo all'inferno* di Offenbach, *L'affare Makropulos*), e stabilisce fruttuose collaborazioni con Patrice Chéreau, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Louis Erlo. Dal luglio 1987 assume un incarico direzionale al Théâtre National de la Colline di Parigi, compito che l'ha portata da un lato ad occuparsi della promozione e della programmazione in cartellone di nuovi testi, dall'altro a sviscerare gli aspetti artistici ed organizzativi delle produzioni. Parallelamente Dominique Poulange ha continuato la collaborazione con Lavelli nonché la personale attività di attrice esibendosi in vari teatri francesi, svizzeri, spagnoli, italiani ed argentini. Tra i suoi più recenti spettacoli ricordiamo *Le retable d'Eldorado* (nel quale ha curato la regia e l'allestimento), *Macbeth* di Ionesco (nel quale ha interpretato Lady Macbeth), l'allestimento dell'*Assedio di Leningrado* di Sinisterra, *Pelléas et Mélisande* al Teatro Còlon. Attiva anche come traduttrice, nel 1995 Dominique Poulange è stata nominata «Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres».

FRANCESCO ZITO

Multiforme è l'attività svolta da Francesco Zito. Impegnato didatticamente, in pubblicazioni, in mostre di disegni, scenografie, figurini, bozzetti e costumi teatrali, in collaborazioni

con importanti artisti italiani, lavora da un venticinquennio in ambito teatrale firmando scene e costumi per importanti produzioni curate da rinomati registi. Recentemente ha lavorato nel *Falstaff* per il Centenario del Teatro Massimo di Palermo, nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello a Lione, nel *Convitato di pietra* a Roma, nella *Vedova allegra* a Parigi e a Torino, nel *Wozzeck* per il Maggio Musicale Fiorentino, nella *Serva padrona* a Firenze, in *Ernani* a Palermo. Nel 2000 ha realizzato le scene per *Il leone d'inverno* di Goldman, le scene e i costumi per *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti a Montepulciano per il XXV Cantiere Internazionale d'Arte e per *Massimo Puppieno* di Alessandro Scarlatti a Palermo (prima rappresentazione in tempi moderni), i costumi per *Siroe* rappresentato a Venezia. Quest'anno ha creato le scene e i costumi per *Possesso* di Yehoshua, lavoro in prima rappresentazione europea dato a Roma ed in vari teatri italiani, e i costumi per *Ariodante* di Haendel presentato al Théâtre National de l'Opéra Garnier di Parigi con la direzione di Minkowski e la regia di Lavelli.

LUIGI PETRONI

Affermatosi in vari concorsi internazionali, ha debuttato nel *Matrimonio segreto*. Nel corso della carriera ha cantato numerose opere nei principali teatri, in Italia ed all'estero: *The Civil Wars* di Glass, *Don Giovanni* con Maag, *Semiramide*, *Matilde di Shabran*, *Ricciardo e Zoraide* e *Moïse et Pharaon* al Rossini Opera Festival, *L'elisir*, *Fra' Diavolo* e *Mavra* di Stravinskij al Festival dei Due Mondi a Spoleto, *Il signor Bruschino* e *La scala di seta* a Budapest, *Il burbero di buon cuore* di Martín y Soler a Montpellier, *Gianni Schicchi* al Festival di Wexford, *I quattro rusteghi*, *Il barbiere*, *La gazza ladra*, *L'inganno felice*, *Una cosa rara* e *Le nozze di Figaro* a Venezia. Si è confrontato anche con il grande repertorio sacro realizzando il *Messiah*, *La creazione*, la *Passione secondo Matteo*, la *Missa romana* di Pergolesi, lo *Stabat Mater* di Rossini, il *Requiem* di Mozart. Di recente ha cantato anche nel *Boris Godunov* a Roma, nel *Barbiere* a Zurigo, nel *Cappello di Paglia* a Tolosa, in *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* alla Scala, nel *Campielo* a

Tokyo.

PATRIZIA CIOFI

Carlo Bergonzi, Shirley Verrett, Alberto Zedda, Claudio Desderi e Giorgio Gualerzi sono stati i suoi insegnanti. Dopo il debutto in *Giovanni Sebastiano* di Gino Negri al Comunale di Firenze nel 1989, ha cantato in Italia ed in Europa ed ha effettuato incisioni per diverse case discografiche. Tra i titoli presenti nel suo vasto repertorio, ricordiamo *La cambiale di matrimonio*, *Don Giovanni*, *Don Pasquale*, *Rigoletto*, *Falstaff*, *Traviata* (sotto la bacchetta di Riccardo Muti alla Scala, dove è tornata per una nuova produzione dell'*Elisir d'amore*), *Sonnambula* (proposta al Festival di Martina Franca, manifestazione con la quale negli anni ha stabilito un'intensa collaborazione), *La gazza ladra*, *Giovanna d'Arco al rogo*, *Divara*, *I Puritani*, *Parsifal*. A Torino ha cantato in *Cendrillon*, *Bohème*, *Tamerlano*, *Le nozze*, *Traviata*, *Lucia* e *Rigoletto*. Nel 1999 e nel 2000 ha inaugurato la stagione lirica del San Carlo di Napoli rispettivamente con *Eleonora* e *La Bohème*. Recentemente ha interpretato a Parigi tre nuove produzioni di *Falstaff*, *Mitridate*, *Re di Ponto* e delle *Nozze*. A Venezia ha cantato in *Siroe*.

ANNA BONITATIBUS

Al debutto in *Tamerlano* di Vivaldi al Teatro Filarmonico di Verona sono seguite esibizioni in diverse opere ed in numerosi concerti, nei quali Anna Bonitatibus ha presentato un ampio repertorio sacro. A Vienna ha cantato in *Una cosa rara*, a Savona nelle *Nozze* ed in *Così fan tutte*, a Torino nell'*Arianna a Nasso* sotto la direzione di Tate, nel *Le Comte Ory* e nella *Medium*, a Napoli in *Eleonora*, a Strasburgo e a Montecarlo nell'*Amico Fritz* (accanto ad Alagna ed alla Gheorghiu). Ha debuttato *Don Giovanni* alla Scala sotto la bacchetta di Muti e *Norma* a Napoli dove in seguito ha cantato nella *Nona sinfonia* di Beethoven diretta da Maazel e nel *Marito disperato* di Cimarosa. Più recentemente ha calcato il palcoscenico del Maggio Musicale Fiorentino (*L'incoronazione di Poppea*), dell'Opera di Roma (*Cenerentola*), di Lione, di Tenerife, di Bilbao (*Lucrezia Borgia*), di Londra, Parigi e Halle (*Tamerlano*).

LAURA BRIOLI

Vincitrice di numerosi concorsi lirici, tra cui il «Battistini» di Rieti, ha debuttato in *Don Carlo* (Eboli). Impegnata sia in ambito lirico che in quello sinfonico-vocale (con un repertorio che spazia dal *Messiah* di Haendel alla *Resurrezione* di Perosi), Laura Brioli ha cantato nelle *Nozze*, in *Rigoletto* (a Zurigo), nei *Puritani* ed in *Madama Butterfly* (a Bologna), nel *Turco in Italia*, nel *Barbiere* (in teatri italiani e stranieri), in *Juditha Triumphans* (al Festival di Salisburgo con I solisti veneti), in *Cavalleria rusticana* (a Siviglia), in *Werther* (a Reggio e a Parma), nella *Parisina* per Radio France. Recentemente ha colto un importante successo personale a Firenze nella *Traviata* diretta da Zubin Mehta.

ERMONELA JAHO

Conclusi gli studi in Albania, si è perfezionata in Italia con Paolo Montarsolo. Ha preso parte a produzioni dell'*Amico Fritz* di Mascagni, del *Don Pasquale*, di *Maddalena* di Prokof'ev all'Accademia di Santa Cecilia, dove è ritornata per la *Messa dell'incoronazione* di Mozart. Primo premio al «Maiolati Spontini» nel 1998 e al «Zandonai» nel 1999, Jaho Ermonela ha impersonato Mimì al Comunale di Bologna, a Venezia ha partecipato alle produzioni di *Sadkò*, delle *Nozze di Figaro* (Susanna) e di *Siroe*, ha cantato nella *Traviata* e nella *Pulzella di Orléans* di Šajkovskij al Festival di Wexford ed ha tenuto numerosi concerti in Italia. Quest'anno si è esibita nel *Don Pasquale* a Monaco, nella *Notte di maggio* a Bologna, nello *Stabat Mater* di Pergolesi a Milano e di Rossini a Pesaro, in *Semiramide* in Perù, nei *Capuleti e i Montecchi* e *Sapho* al Festival di Wexford.

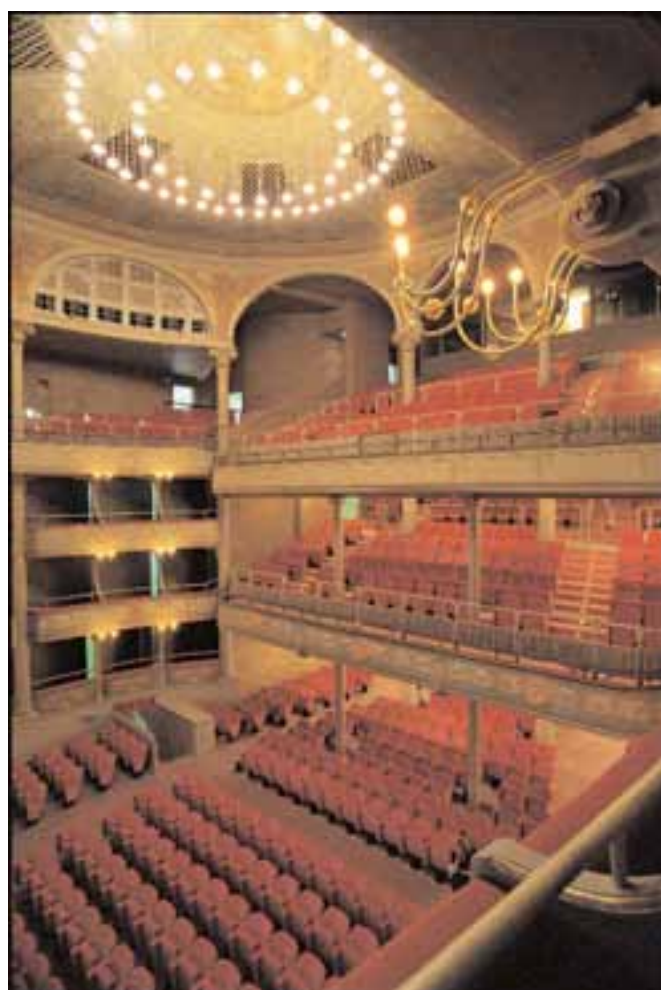
BRUNO LAZZARETTI

Ha esordito a Bologna in *Euridice* di Caccini nel 1980: da allora ha cantato nei principali teatri italiani e stranieri sotto la direzione di prestigiosi maestri, alternando l'attività lirica a quella concertistica e cameristica. Tra i ruoli interpretati ricordiamo Don Ottavio (a Chicago con Barenboim, a Napoli con Accardo, a Modena e a Ravenna con Bonyngé),

Ferrando, Nemorino (anche a Lione con Campanella), Arlecchino (alla Scala con Muti), Almaviva (a Treviso con Pidò). Tra gli impegni delle recenti stagioni spiccano una nuova produzione di *Don Giovanni* per la direzione di Abbado, *Pierrot au cinéma* di Leoncavallo a Cagliari, *I Traci amanti* di Cimarosa a Città di Castello, *La molinara* di Paisiello a Bologna, *Il matrimonio segreto* a Roma, *Idomeneo* a Firenze, *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* e *Il barbiere* a Bergamo, *Così fan tutte* a Palermo, *Il conte di Lussemburgo* a Trieste, *Il ritorno di Ulisse in patria* con Trevor Pinnock, *L'incoronazione di Poppea* con Ivor Bolton, *Roméo et Juliette* a Parma.

ORCHESTRA BAROCCA DI VENEZIA

Dall'incontro tra Andrea Marcon e l'Accademia di San Rocco è sorto nel 1997 il progetto Orchestra Barocca di Venezia, ensemble costituito da musicisti specializzati nella musica antica eseguita su strumenti originali, con organico che varia dalle parti reali alle dimensioni dell'orchestra classica e con un repertorio imperniato sulla musica italiana del Settecento, con particolare riferimento alla scuola veneta, e sul patrimonio operistico barocco. Tra le sue produzioni ricordiamo *L'Orione* di Cavalli al Teatro Goldoni in prima rappresentazione in tempi moderni, le ricostruzioni del *Vespro di Natale* e del *Vespro di Pentecoste* di Monteverdi, l'esecuzione di pagine inedite di Alessandro Marcello e di due opere inedite di Benedetto Marcello, *La morte di Adone* ed *Il trionfo della Poesia e della Musica*, il *Siroe* di Haendel alla Scuola Grande San Giovanni Evangelista. Attiva in ambito discografico – in cui vanta un'importante collaborazione con Giuliano Carmignola nonchè diversi riconoscimenti attribuiti dalla stampa specializzata, l'Orchestra Barocca di Venezia ha tenuto concerti in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone esibendosi in prestigiose sedi (Lincoln Center di New York, Konzerthaus di Vienna, Hercules Saal di Monaco di Baviera).



Interno della sala del Teatro Malibran dopo il restauro.



Interno della sala del Teatro Malibran dopo il restauro.



La sala del Teatro Grimani, ora Teatro Malibran.



Giuseppe Cherubini. Sipario del Teatro Malibran. Tempera su tela 1919.

Il restauro del Sipario Storico del Teatro Malibran è stato realizzato dall'Associazione Amici della Fenice, grazie al generoso contributo di Yoko Nagae Ceschina

Edizioni dell'Ufficio Stampa
del TEATRO LA FENICE
Responsabile Cristiano Chiarot

Coordinamento musicologico e redazionale
Carlida Steffan

hanno collaborato
Pierangelo Conte, Maria Giovanna Miggiani,
Giorgio Tommasi

Ricerca iconografica
Maria Teresa Muraro

Copertina
Tapiro

Pubblicità
AP srl Torino
VeNet Venezia

fotocomposizione e scansioni immagini Texto - Venezia

stampa Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di dicembre 2001
