

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Dagli 'amanti' alle 'mutrie': i percorsi dell'Olimpiade

From the 'amanti' to the 'mutrie'; the paths of the Olimpiade

ROSY CANDIANI – PAOLOGIOVANNI MAIONE

ABSTRACT

L'Olimpiade è una delle opere più note di Pietro Metastasio, considerata "esemplare" della sua idea di teatro nella fase matura, come Didone abbandonata per la fase giovanile. Fu musicata da almeno cinquanta compositori e alcune arie di questo dramma per musica furono conosciutissime e cantate come canzoni popolari; per questo risulta di un certo interesse parlare della fortuna di Olimpiade attraverso una di queste celebri arie: «Più non si trovano / fra mille amanti». Di questo cavallo di battaglia seguiamo i percorsi teatral-musicali dagli esordi viennesi fino agli anni Ottanta del Settecento, quando il testo di «Più non si trovano» suscitò l'attenzione di Mozart.

PAROLE CHIAVE: *Metastasio; Olimpiade; Calzabigi; Trinchera; Gassmann*

The Olimpiade is one of the best known works by Pietro Metastasio: it is considered "exemplary" for his idea of theatre in the mature phase, like Dido abandoned for the youth phase. It was set to music by at least fifty composers, and some arias of this musical drama were well known and sung as popular songs; for this reason, it is of some interest to talk about the fortune of the Olimpiade through one of these famous arias: «Più non si trovano / fra mille amanti». We follow the theatrical-musical paths of this workhorse from the Viennese beginnings up to the 1780s, when the text of «Più non si trovano» aroused Mozart's attention.

KEYWORDS: *Metastasio; Olimpiade; Calzabigi; Trinchera; Gassmann*

AUTORE

ROSY CANDIANI si è laureata in Lettere e Filosofia presso l'Università di Milano. Studiosa del Settecento, si è occupata di epistolari e di manoscritti, curando l'edizione di numerosi inediti. Ha dedicato numerosi studi e pubblicazioni alla figura di Pietro Metastasio; ha pubblicato inoltre lavori su Gluck, Mozart e i loro librettisti, su Goldoni, Verdi, la Scapigliatura, sul teatro sacro e la commedia musicale napoletana. rosy.candiani@live.it

PAOLOGIOVANNI MAIONE è docente di Storia della musica e Storia ed estetica musicale presso il Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli, è co-direttore artistico e scientifico della Fondazione Pietà de' Turchini di Napoli, membro del comitato scientifico del Centro de Estudos Musicais Setecentistas em Portugal "Divino sospiro" di Lisbona; del Centro interdisciplinare di Cultura italiana (CiCi) dell'Universität Leipzig. È nel comitato dell'edizione nazionale delle commedie per musica di Domenico Cimarosa e di numerose riviste di settore. Ha pubblicato saggi su riviste e volumi miscelanei e organizzato e promosso convegni ed eventi internazionali. paologiovanni.maione@sanpietroamajella.cloud

I.

L'*Olimpiade* è una delle opere più note di Pietro Metastasio, considerata “esemplare” della sua idea di teatro nella fase matura, come *Didone abbandonata* per la fase giovanile. Fu musicata da almeno cinquanta compositori e alcune arie di questo dramma per musica furono conosciutissime e cantate come canzoni popolari: per questo risulta di un certo interesse parlare della fortuna di *Olimpiade* attraverso una di queste celebri arie: «Più non si trovano | fra mille amanti». Di questo cavallo di battaglia seguiamo i percorsi teatral – musicali dagli esordi viennesi fino agli anni Ottanta del Settecento, quando il testo di «Più non si trovano» suscitò l'attenzione di Mozart.¹

Dalla prima rappresentazione viennese del 1733 agli anni '80 si possono contare 90 allestimenti dell'*Olimpiade*,² ripresa dapprima soprattutto in Italia (1734–1748), poi in area germanica (dal 1756): in alcuni centri teatrali l'opera diventa un vero pezzo di repertorio, in particolare a Venezia, che la vide in scena in dieci stagioni diverse per questo arco di tempo. *Olimpiade* segue i suoi itinerari europei e torna a Vienna solo nel 1764, per essere poi ripresa, in successione, sempre a Vienna nel 1765 e a Milano, l'anno successivo, per una occasione strettamente legata alla Famiglia asburgica, il fidanzamento dell'Arciduca Ferdinando con Maria Ricciarda.

Celebrata da Stendhal³ come «capolavoro dell'espressione della musica italiana» proprio nella intonazione di Pergolesi, l'opera incontra la soddisfazione immediata del suo, per solito dubbioso e critico, autore.

In una lettera all'editore veneziano Bettinelli, il Metastasio si esprime con inconsueta condiscendenza: «ho terminata una nuova opera [...] è senza contrasto la meno imperfetta di quante fin ora io ne abbia scritto»,⁴ anticipando di un paio di mesi il successo sulle scene di corte (28-8-1733) e il riconoscimento definitivo del suo ruolo di Poeta Cesareo.

* All'interno di un programma di ricerca unitario, il primo paragrafo si deve a Rosy Candiani mentre il secondo a Paologiovanni Maione.

¹ Mozart musicò il «Più non si trovano» a Vienna, nel luglio 1788 (KV549) per quelle occasioni di “teatro in miniatura” per le quali spesso si confronta con testi metastasiani.

² C. SARTORI, *Libretti d'opera*, Bertola e Locatelli, Cuneo 1990, *ad vocem*.

³ L'analisi dell'*Olimpiade* e il giudizio di Stendhal, in *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase*, in *Oeuvres completes de STENDHAL* sous la direction d'Edouard Champion, Librairie Champion, Paris 1914, pp. 333 e segg.

⁴ *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. BRUNELLI, 5 voll., Mondadori, Milano 1943–54, lettera n. 53, missiva inviata a Venezia a Giuseppe Bettinelli, Vienna 1/VI/1733.

L'opera è un accurato equilibrio tra la drammaturgia dell'autore e le convenzioni, non scritte ma severe, del teatro musicale; con il consueto cast di sette personaggi – tre autorevoli e mature figure maschili (re – confidente – precettore) e le due coppie di innamorati giovani e divisi, il poeta costruisce un intreccio complesso sugli affetti a lui più cari – amicizia e passione d'amore – e sul tema dell'autorità sovrana e paterna, allusivo e rispettoso rinvio al sovrano e al potere imperiale.

Il mestiere appreso nel decennio di lavoro per le scene italiane consente al poeta di orchestrare in una regia accurata – fatta di scene lineari e di simmetrie – il groviglio apparente, che si scioglie solo con il riconoscimento finale di Licida, a ristabilire l'armonia degli affetti familiari e la relazione tra le coppie.

La scena settima del primo atto, con l'aria di Argene, chiude un primo blocco di scene e presenta uno snodo nell'azione, segnato dal cambio di tutti i personaggi in scena, poco usuale nel poeta rispetto alla collaudata tecnica della *liaison des scènes*.

Argene è sola in scena e finalmente può esprimere il suo dolore per il presunto tradimento delle promesse d'amore da parte di Licida. In realtà la sua reazione è molto "composta" e, inaspettatamente diremmo, Argene trova modo di riflettere sentenziosamente sulla sua pena d'amore già nel recitativo, rivolgendosi al pubblico femminile delle "inesperte donzelle".

Imparate, imparate
Inesperte donzelle.
Ecco lo stile
De lusinghieri amanti.
Ognun vi chiama
Suo ben, sua vita e suo tesoro; ognuno
Giura che a voi pensando
Vaneggia il dì, veglia le notti;
han l'arte
di lagrimar, d'impallidir, tal volta
par che su gli occhi vostri
voglian morir, fra gli amorosi affanni:
guardatevi da lor. Son tutti inganni.

Il tono sentenzioso si ripropone poi, secondo le regole, nella rapidità dei quinari dell'aria.

Più non si trovano
fra mille amanti
sol due bell'anime
che sian costanti:
e tutti parlano

di fedeltà.

E il reo costume
Tanto s'avvanza
Che la costanza
Di chi ben ama
Ormai si chiama
Semplicità.⁵

Il meccanismo testuale e stilistico è perfetto, corre verso il concitato incontro tra Licida e Megacle della scena successiva. Ma qui Argene ha una razionale perizia riflessiva che la avvicina più al ruolo del precettore Aminta che all'amato Licida.

Non si può non raccogliere l'osservazione di Francesco Cotticelli che legge nella *Olimpiade* lo stacco "affettivo" del Metastasio dal mondo del teatro musicale e dallo sperimentalismo a lui concesso sulle scene italiane: il suo nuovo ruolo sociologico lo induce a riportare situazioni e individualità drammatiche alla universalità dei casi, proprio per adempiere la sua funzione di poeta cesareo, "poeta ex cathedra".

Ma altrettanto indubbiamente va osservato che il poeta non sembra particolarmente interessato al pathos e ai dolori amorosi del suo personaggio, Argene: il "metastiere" di poeta di teatro⁶ si palesa in un accurato gioco di allocuzioni al pubblico, nel ricorso alle "serrate" rime ritmiche, agli schemi binari e ai richiami fonici a cadenzare e frangere i versi; la maestria nell'intonare versi sempre nuovi e melodiosi su temi sentimentali e affetti contrastati subentra a compensare, con il cesello e la raffinatezza espressiva, la mancata partecipazione "emotiva" che in altre occasioni i monologhi e le arie rivolti al pubblico e composti.

Si potrebbe citare, come esempio a confronto, un'aria della *Didone abbandonata* composta per la Romanina:

Non ha ragione ingrato!
un core abbandonato
da chi giurogli fé?
Anime innamorate,
se lo provaste mai,
ditelo voi per me.
Perfido! Tu lo sai
se in premio un tradimento
io meritai da te.
E qual sarà tormento

⁵ Il testo dell'aria è citato dall'edizione in *ivi*, vol. I, p. 591.

⁶ Per l'esame del progressivo affinamento della tecnica e del linguaggio drammaturgico del Metastasio negli anni giovanili, mi permetto di rinviare al mio *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Aracne, Roma 1998.

anime innamorate,
se questo mio non è?⁷

dove appare evidente che Metastasio tratta lo stesso motivo affettivo, ma in una declinazione “opposta” rispetto all’aria di Argene.

La versatilità appresa come improvvisatore lo porta a ripescare nel suo bagaglio variazioni su un materiale già collaudato: in questo caso del «Più non si trovano» sembra chiaro il riferimento a una scena – monologo e aria – nel suo *Siroe* scritto per Venezia nel 1726. Il personaggio di Arasse – guerriero fedele – riflette sull’incoerenza d’affetti delle donne, con parole ed espressioni a cui Argene deve più che un effetto di risonanza.

Arasse
Non tradirò per lei
L’amicizia e il dover. Chi sa qual sia
La taciuta cagion ond’è sdegnata!
Sarà giusta o leggiera: è stile usato
Del molle sesso. Oh quanto,
quanto, donne leggiadre,
saria più caro il vostro amore a noi,
se costanza e beltà s’unisse in voi!

L’onda che mormora
Tra sponda e sponda,
l’aura, che tremola
tra fronda, e fronda
è meno instabile
del vostro cor.

Pur l’alme semplici
De’ folli amanti
Sol per voi spargono
Sospiri, e pianti,
e da voi sperano
fede in amor.⁸

Da Arasse ad Argene assistiamo a un rovesciamento del rapporto recitativo – aria, che equivale alla rinuncia allo sperimentalismo che Metastasio si poteva concedere sulle scene italiane, in simbiosi affettivo – teatrale con i suoi cantanti. L’aria

⁷ *Didone abbandonata*, I.17, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio* cit., vol. I, pp. 22–23.

⁸ *Siroe*, I.9, in *ivi*, pp. 81–82.

dell'*Olimpiade* è un'aria sentenziosa, che si stacca – formalmente – dal recitativo: è l'aria di sortita di Argene, che canta sola in scena con l'ideale fascio di luce puntato sulla sua figura e con il pubblico calamitato dalla voce e dalla melodia, ma non intona invece il pezzo come prosecuzione del recitativo, coinvolgendo con le sue parole altri interpreti sulla scena e il pubblico, con i quali non “dialoga” più.

L'aria «Più non si trovano» segue naturalmente i sentieri del successo strepitoso dell'opera; forse la sua “debolezza” nel perfetto meccanismo drammaturgico dell'*Olimpiade* non poteva sfuggire (nelle replicate riprese viennesi degli anni '60) a un attento conoscitore, critico e dissacratore del teatro metastasiano, per parte sua promotore di un nuovo modello di teatro musicale a Vienna, ossia a Ranieri de' Calzabigi.

Arrivato a Vienna da Parigi, Calzabigi si inserisce nella cerchia culturale del Conte Durazzo e soprattutto diventa l'uomo di fiducia del Principe Kaunitz (si presenta in genere come «connu sous le nom l'Ami du Grand Kaunitz»); a Vienna è noto – e tale lo tramanda la storia della musica – per il progetto di riforma attuato con il coreografo Angiolini e con Gluck, e come librettista di *Orfeo ed Euridice* e *Alceste*.

In realtà il progetto di Calzabigi è ambizioso e più ampio e vuole proporre e imporre a Vienna un sistema teatrale antagonistico a quello imperante del Metastasio, con l'allestimento di un'opera per ognuno dei filoni del teatro musicale in voga sui teatri della Capitale.

Due modelli teatrali a confronto: con infastiditi segni di trascurata *nonchalance* del Poeta Cesareo e un puntiglioso confronto, dalla citazione, alla parodia, alla satira nel Calzabigi, che sognava nella sua *Ipermestra* il trionfo della sua drammaturgia musicale direttamente su un tema affrontato dal Metastasio: lo stesso tema, la stessa opera.

Molte “citazioni” da opere metastasiane sono presenti in *Amiti e Ontario*⁹ – dal *Demetrio*, dal *Demofonte*, dal *Re Pastore*, dall' *Eroe Cinese* – a dimostrare, secondo Calzabigi, che uno stesso tema o immagine può scivolare dal tragico al comico e viceversa e che nel Metastasio il tragico delle intenzioni diviene “concettini”, comico del risultato.

Una competizione che diventa scontro e si risolve per il Calzabigi, allontanato da Vienna, in opere satirico-polemiche, come la *Risposta di Don Santigliano*, e negli estremi esiti drammaturgici di *Elvira* al Teatro San Carlo di Napoli (1794).¹⁰

⁹ R. CANDIANI, *Amiti e Ontario di Ranieri de' Calzabigi: il mito del buon selvaggio nella Vienna asburgica*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, a cura di A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan, A.M.I.S., Como 1999, pp. 511-549.

¹⁰ Sugli esiti conclusivi della carriera di Calzabigi e sul “perenne” confronto con Metastasio, cfr. R. CANDIANI, *L'intellettuale censurato: Calzabigi e l'“Elvira” a Napoli nel 1794*, «Critica letteraria», XXI, IV, n. 81, 1993, pp. 735-753.

A Vienna la strada per l'affermazione del suo modello teatrale cerca la mediazione della parodia, nel *Paride ed Elena*, e nell' *Opera seria*,¹¹ rappresentata nel 1769, commedia del filone meta teatrale in cui l'acredine verso l'intoccabile e "aureo" Poeta di corte culmina nella scrittura di un'aria – parodia, collocata nella stessa posizione, la scena sette del primo atto, della più famosa «Più non si trovano tra mille amanti»:

Porporina

Più non si trovano fra noi le mutrie
Dure imperterrite, invetriate
Di certe Musiche già riformate,
che mai si viddero diventar pallide;
che fu impossibile fare arrossir.

Ma come il secolo sempre degenera;
noi virtuose moderne, e giovani
siamo sì timide, sì delicate;
ch'ogni affettuccio ci si vien subito
in sul mostaccio a colorir (*L'opera seria*, I.7)

II.

La meticolosa strategia predisposta da Calzabigi per espugnare il primato incontrovertibile del poeta cesareo avviene attraverso una industriosa tattica che parte da un disciplinato esercizio negli stessi generi frequentati dal romano per poi mostrarne l'insensatezza e le falle. Dopo la disamina compiuta nella *Dissertazione*,¹² vero compendio apologetico delle virtù poetiche e drammatiche del successore di Stampiglia e Zeno, si passa all'impudico sezionamento in un teatro anatomico in cui non è più la macchina perfetta ad essere mostrata e illustrata ma il meccanismo imperfetto e putrescente lontano dalla pura bellezza del "modello". Il progetto di demolizione del sistema imperante culmina nella scrittura de *L'opera seria*¹³ che involontariamente gli servirà per un ipotetico foglio di via e per i posteri – ma non solo – apparirà come un imperdonabile inconveniente ai propri danni nel rivolgere delle

¹¹ R. DE' CALZABIGI, *L'opera seria*, ed. critica a cura di R. Candiani, Roma, CISU, 1993.

¹² Per la *Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi, dell'Accademia di Cortona, su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio* apparsa in *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, presso la Vedova Quillau, Parigi 1755, tomo I, pp. XIX-CCIV si veda il testo riportato in R. CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L. Bellina, 2 tomi, Salerno Editrice, Roma 1994, tomo I, pp. 22-146.

¹³ L'edizione del libretto L'OPERA | SERIA | COMEDIA | PER MUSICA. | DA RAPPRESENTARSI SU' | TEATRI DI VIENNA | IN | QUEST'ANNO | 1769. | [...] | NELLA STAMPERIA di GHELEN utilizzata è quella in R. DE' CALZABIGI, *L'opera seria. Commedia per musica* cit.

critiche ad alcuni ingranaggi drammatico-spettacolari già indicati da tempo, con insoddisfazione, da colui che doveva esserne stata la causa.

Il genere metateatrale, a cui appartiene la *comedia* di Calzabigi, presenta una copiosa messe di libretti che traggono linfa dalle variegata vicissitudini della macchina spettacolare.¹⁴ Se i modelli sono rintracciati nella scrittura rappresentativa della *Dirindina* e de *L'impresario delle Canarie* o nel libello intitolato *Il teatro alla moda*, altri efficaci testi si inseriscono in un filone che sfocia nei prodotti goldoniani, che oltre in alcuni libretti per musica lascia traccia di questo genere anche nella *comedia L'impresario delle Smirne*.¹⁵

L'industria dello spettacolo è in questo ambito analizzata con spudorata dissacrazione. Il pubblico, con le sue aspettative e ordini di valori, è il reale oggetto del contendere, e di riflesso tutti gli addetti ai lavori soccombono alle direttive delle platee sebbene viene celata la zona franca in cui è possibile sperimentare nuovi percorsi ed educare gli "svogliati" avventori.

Dopo l'ossimorico frontespizio – *L'opera seria comedia per musica* –, nella prefazione "a' lettori", il poeta con puntualità elenca non solo i destinatari del suo "parto" ma ne rimarca bellamente i vizi che andrebbero da questi evitati. È ai compositori che hanno «abbandonata la semplice, maestosa, e divina Musica [per] quella snervata, stiracchiata, e pettegola»; «a quegli'insulsi Rimatori che spacciandosi per Poeti Drammatici, o copiando con impudenza, o imitando senza discernimento inondano di tante mostruose produzioni i nostri Teatri: a' que' Virtuosi di Canto, e di Ballo che intriganti, capricciosi, invidiosi, e qualche volta insolenti, cagionano tante inquietudini agl'Impresarij» che si rivolge Calzabigi ma soprattutto è ai "lettori" che volge la sua critica, sono gli spettatori la vera causa di un sistema così delineato e conformato – egli stesso nei suoi scritti più volte mostra le debolezze degli avventori nell'appoggiare e acclamare un'industria "corrotta".¹⁶

¹⁴ Per indicazioni sul genere si vedano, almeno, F. DEGRADA, *Una sconosciuta esperienza teatrale di Domenico Scarlatti: «La Dirindina»*, in ID., *Il palazzo incantato*, 2 voll., Discanto, Fiesole 1979, vol. I pp. 67-97; *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, a cura di F. Savoia, Costa & Nolan, Genova 1988; F. VAZZOLER, «...al libretto si dia mano». *L'opera nell'opera in alcuni libretti del Settecento*, in «L'immagine riflessa. Rivista di sociologia dei testi», XI, 1988, pp. 335-348; F. DECROISSETTE, *Goldoni et le metamelodramma: La bella verità, in Musiques goldoniennes. Hommage à Jacques Joly*, Outre-monts, Paris 1995, pp. 37-43; R. AMBROSOLI, *La satira metateatrale di Calzabigi: L'opera seria*, in *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*, a cura di F. Marri e F.P. Russo, LIM, Lucca 1997, pp. 85-99; F. GATTA, *Lessico del teatro e lessico della musica nei libretti metateatrali settecenteschi*, in *Le parole della musica*, 3: *Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Olschki, Firenze 2000, pp. 89-133. Si rinvia anche a *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2012.

¹⁵ Per i libretti goldoniani si vedano i volumi apparsi in seno all'edizione nazionale per i tipi di Marsilio.

¹⁶ Si veda ancora R. CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari* cit.

Calzabigi conosce queste dinamiche e inventa una drammaturgia stratificata dalle molteplici letture. Il livello più immediato è quello di una derisione di un sistema vincente che vede in Metastasio la causa di tutti i mali, ma Metastasio è il simbolo di un ingranaggio ampiamente riconosciuto e accettato in ogni latitudine. Sono le operazioni tese a demolire gli equilibri della scena e degli spettatori ad essere il punto dolente. La «società dei Servi metastasiani», ravvisata a Napoli da *Don Santigliano*,¹⁷ va estesa a più aree geografiche, il plauso allo stile riformato – come ben sa Calzabigi – è meno autentico di quanto si dica e la circolazione delle sue opere deve sottostare a non pochi soprusi, le creazioni apportatrici della “riforma” per fare breccia nei “cuori” delle genti debbono essere agghindate in maniera “riconoscibile”.¹⁸ Ingiustamente il livornese accusa la terra natia nel non essere apparsa generosa nell’accogliere le sue creazioni laddove in ogni piazza europea i suoi prodotti erano oltraggiati e accomodati sebbene spirasse costantemente un’aria di riforma: «in Italia [...] questi drammi [riformati] non sono stati veduti in quell’aspetto che veder si devono per produrre l’effetto che il C. si è proposto nello scriverli essendo drammi da teatro e non da camera [...]. Questa ottica teatrale [...] poco forse ancora l’intende l’italiano spettatore che non ha gusto abbastanza erudito».¹⁹

La costruzione de *L’opera seria* si fonda su un’attenta riflessione sui manufatti prodotti sino a quell’altezza, palesi sono i riferimenti all’intermezzo metastasiano e al *pamphlet* di Marcello, ma non poco rilievo ha, nell’economia della costruzione, il «melodrama per musica» *Il concerto* di Pietro Trinchera che Calzabigi, con molta probabilità, vide rappresentato a Napoli nel 1746.²⁰ Nel corso dell’azione imbastita dal librettista napoletano, oltre a un cospicuo numero di trovate di repertorio, c’è la “concertazione” – nell’atto primo e secondo – e la rappresentazione – nel corso del terzo atto – di una serenata per cui è previsto in scena un «Teatrino, che figura i Campi Elisi, e che dopo muterassi nella Fucina di Volcano sul Monte Etna». Va da sé che già nell’impianto le due produzioni mostrano fondamenta comuni sebbene Trinchera organizza la sua azione all’interno di un palazzo privato in cui professionisti e dilettanti si adoperano per la messinscena con gli stessi inconvenienti e osservazioni

¹⁷ Per la *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano [...]*, Venezia, dalla stamperia Curti, 1790 si è utilizzato il testo riportato in R. CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari* cit., tomo II, pp. 360-550.

¹⁸ Per l’Italia si vedano almeno R. CANDIANI, *La fortuna della ‘riforma’ di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, in *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli* cit. e L. TUFANO, *La ‘riforma’ a Napoli: materiali per un capitolo di storia della ricezione*, in *Gluck der Europäer*, a cura di I. Brandenburg e T. Götz, Bärenreiter, Kassel 2009, pp. 103-144.

¹⁹ *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli* cit., pp. 386-387.

²⁰ Cfr. IL CONCERTO | MELODRAMA PER MUSICA | DI | PARTENIO CHRITER | Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo nella Primavera di quest’anno 1746. | [...] | IN NAPOLI MDCCXLVI. | A spese di Domenico Langiano, e Domenico Vivencio.

che saranno, poi, nel testo approntato per i «Teatri di Vienna» da Calzabigi. Il libretto rappresentato nella capitale asburgica è debitore a un repertorio molto più ricco di quanto si immagini e soprattutto le sottolineature a certi costumi rappresentativi disdicevoli si incontrano già ne *Il concerto*; dalla fissità degli interpreti alla astrusa e incoerente scrittura musicale, dalla costruzione poetica discutibile all'indolenza delle maestranze si rintracciano tutte le tappe in seguito battute da Calzabigi anche, talvolta, con affinità sbalorditive. Trinchera non manca nella sua serenata di espliciti o velati riferimenti a Metastasio sia nella ripresa del mito di Didone, qui nei campi Elisi in una sorta di seguito del testo del '24, sia nella citazione esibita dell'aria «Conservati fedele» dall'*Artaserse* (I.1).

È quasi sempre Metastasio l'oggetto al centro di questa letteratura e in Calzabigi il suo mondo poetico e rappresentativo è passato in rassegna con spietato sarcasmo sebbene talune critiche mosse al sistema teatrale innescato dal poeta cesareo siano quelle stesse presenti nell'epistolario del vilipeso. Il raggio e la critica ai costumi dell'affollato mondo teatrale fatti da Calzabigi sembrano fare eco ai reiterati appunti mossi da Trapassi alla decadenza dello stabilimento melodrammatico. Le osservazioni di Ritornello sulla forma e gli stili musicali – «Vi sono | Quell'arie di bravura, | Quella d'aspettativa, rifierite | Di trilli, di cadenze, | Passaggi, e martellate | Che ci fanno fischiare come gli uccelli; | Annunziate da lunghi ritornelli» (III.ultima) – sembrano scaturire dalle tante osservazioni del poeta cesareo sulla degenerazione delle maestranze canore ormai poco aduse all'arte attoriale:

I nostri eccellenti cantori vergognandosi d'assomigliarsi agli uomini, de' quali prendono il nome, anelano unicamente di gareggiar con le calandre, coi zufoli e coi violini: e quando riesce loro di aver conseguito un sì grande oggetto, solleticano per pochi momenti più con la meraviglia che col piacere l'orecchio e non il core degli spettatori, obbligati poi ad evitare la noia di tutto il resto dello spettacolo con la disattenzione, coi cicalecci e con l'ingiurioso strepito meritato.²¹

E sulla disattenzione del pubblico rilevata in questa missiva del '64 si sofferma anche Ritornello dopo un lustro annotando

Si v'è, si vien, si gioca,
Si discorre, si cena;
Senza curar ciò che succede in Scena.
Questi sono i be' Drammi, stabiliti,
Ammirati, applauditi

²¹ *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. BRUNELLI, 5 voll., Mondadori, Milano 1943-54, lettera n. 1375, missiva inviata a Napoli a Giuseppe Santoro, Vienna 26/III/1764.

Fin da' nostri Bisavoli (III.ultima).

«Deh non perdetevi, caro fratello, il calor naturale nel deplorar la decadenza de' nostri teatri. Già è tale che o debbono finire o correggersi. Attori che suonano, invece di rappresentar cantando, non possono lungamente sussistere sulla scena. I buffi ed i ballerini che s'ingegnano oggidì di recitare ridurranno in polvere cotesti rosignuoli inanimati, come già visibilmente succede».²² E sempre al germano nell'elogiare una compagnia di comici, che "incanta", pregusta «il piacere peccaminoso della vendetta contro i nostri rosignoli eroici che, vergognandosi di recitare, sono spolverizzati dai buffi e da' ballerini».²³ Anche Calzabigi dinanzi all'imbarazzante esito della compagnia "seria" si vede costretto a sollevar le sorti dello spettacolo chiamando in causa il «Compositore de' Balli» Passaglio facendogli dire:

Alla prova Signori: Animo, in gamba:
Facciamo noi il dover nostro. Al solito
(E in giudicar non fallo)
L'opera è giù, se non la regge il ballo (II.6).

Le riflessioni sul mondo delle "tavole" vertono sugli stessi argomenti così come le nequizie performative denunciate sono pressoché identiche, Metastasio è con notevole anticipo che avverte il disagio per le regole sancite dal nuovo vademecum delle "inconvenienze" teatrali. Le posizioni dei due, un tempo vicinissime, sono alquanto lontane negli anni sessanta, e se sul fronte del livornese c'è una tenace ricerca di demolire e denigrare l'oggetto un tempo amato dall'altro non viene alcun accenno sull'indaffarato collega se non una "loquacissima" astensione da ogni commento: «Vienna ha fermentato di balli, di opere e di commedie; ma io in tutto il carnevale non ho veduta la porta del teatro né sentito raschiare un violino».²⁴ La genuflessione al magistero metastasiano, culminata nell'edizione parigina, verrà ricusata ed emendata negli anni attraverso operazioni sceniche e letterarie. Metastasio ha un ruolo privilegiato nella condotta di questa *piece* e soprattutto grande rilievo acquista nell'evidente riferimento nella parodia di una pagina favorita tratta dall'*Olimpiade*. Sull'opera, «la meno imperfetta»²⁵ del *corpus* cesareo, Calzabigi si era pronunciato in termini entusiastici nella sua *Dissertazione* prendendola ad esempio più volte e per il ruolo del coro – «Nobilissimi son quelli che si leggono nell'*Olimpiade*»²⁶ – nella consapevolezza dell'uso parco dal romano fattone e per la continuità tra recitativo e

²² *Ivi*, lettera n. 1360, missiva inviata a Roma a Leopoldo Trapassi, Vienna 30/I/1764.

²³ *Ivi*, lettera n. 1387, missiva inviata a Roma a Leopoldo Trapassi, Vienna 28/V/1764.

²⁴ *Ivi*, lettera n. 1295, missiva inviata a Torino a Tommaso Filippini, Vienna 7/III/1763.

²⁵ *Ivi*, lettera n. 53 cit.

²⁶ *Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi* cit., p. 32.

aria per la quale parla di otto occorrenze. Sperticato appare l'elogio alla confezione del testo in cui rintraccia l'esemplarità della condotta delle parti analizzando i meccanismi poetici e narrativi nonché l'eccellenza nell'equilibrato uso degli "accidenti" tessendo «talmente la favola che non troppo abbondi di accidenti».²⁷ Sottolinea, inoltre, il raffinato gusto «nel maneggiare così bene e distribuire così regolatamente gli avvenimenti che lo spettatore non possa decidere subito qual debba esser la catastrofe, non rimanga vuoto di sospensioni onde l'attenzione addormenti, non resti mai senza interesse onde si annoi»,²⁸ e va da sé che sia l'*Olimpiade* uno dei metri di giudizio. Ma è nella dettagliata disamina del personaggio di Megacle che si ravvisa lo sperticato omaggio al "poeta universale" e soprattutto nella scena decima del primo atto per la quale senz'ombra di dubbio «Passerà [...] ai posteri come il più sublime sforzo dell'ingegno nel delicato maneggio delle passioni; e quando per somma fatalità sola rimanesse nel mondo di tutte le opere del nostro Poeta, basterà sola ad assegnarli uno de' più sublimi posti nella Poesia».²⁹

Tutto quanto è qui celebrato sarà ritrattato, tra l'altro, nella *Risposta* di Don Santigliano, Calzabigi ribalta i parametri di lettura apostrofando il testo come una "sconnessa" «novellina di fate»³⁰ che provocò al pubblico viennese, di maggiore sensibilità di quello italico, non poche riserve riassunte in due punti: «1. che questa favola era un ammasso d'inverisimili sfacciati; 2. che l'azione non solo era doppia ma triplice, onde l'interesse restava in maniera diviso che non ve n'era affatto».³¹ Resta in piedi a questa altezza solo la eco della decima scena del primo atto questa volta citata, però, da una invasata interlocutrice di fervida fede metastasiana.³² C'è comunque da rilevare che in tutte le sue incursioni sull'opera del "divino" Pietro, Calzabigi non consideri mai il personaggio di Argene né le azioni a lei legate; si astiene da qualsiasi osservazione sebbene alla «dama cretense in abito di pastorella» Metastasio dia una delle arie più intonate – e forse fraintesa – nel corso del diciottesimo secolo. «Più non si trovano | fra mille amanti» compare però, parodiata, nel suo testo metateatrale in posizione identica a quella metastasiana ovvero come settima scena del primo atto. Probabilmente la collocazione non è del tutto casuale così come non appare involontaria la scelta del personaggio a cui affidare l'esplicita "occorrenza" cesarea, si tratta di Porporina il cui nome oltre a rammentare, in prima battuta, il grande compositore e maestro di canto con il quale il giovane Metastasio ebbe non poche occasioni di lavoro, evoca anche la paternità artistica del "gemello" Farinelli –

²⁷ *Ivi*, pp. 68-69.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, pp. 63-68: 65.

³⁰ *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli* cit., p. 494.

³¹ *Ibid.*

³² Cfr. *ivi*, pp. 523-524.

e qui la perfidia potrebbe essere ancor maggiore degradando il celebrato castrato tra le seconde parti. Al “secondo uomo” è dunque affidato il compito di fare il verso ad Argene che occupa, forse, un ruolo “ancillare” nel dramma del ’33;³³ sin dal recitativo si respira una certa aura del modello inquisito, ad esempio «Sole vi lascio, | Tortorelle innocenti, | Amate in libertà» sembra una declinazione del «Voi godete; [...] | Così tutta al vostro amore | Lascerò la libertà» pronunciato da Ircano nella *Semiramide* (II.8) oppure l’«Avea | bionde le chiome, oscuro il ciglio, i labri | vermigli sì ma tumidetti, e forse | oltre il dover, gli sguardi | lenti e pietosi, un arrossir frequente» di Argene nella quarta scena del primo atto dell’*Olimpiade* sembra suggerire il «pronto rossore» della “moderna virtuosa”.

Il commiato di Porporina da Ritornello e Smorfiosa, ormai impegnati in convenevoli che escludono la collega, esalta la “discrezione” – ma è forse meglio parlar di offesa – della subalterna e la perfidia nel sottolineare la “pudicizia” dei due. Nei pochi versi recitativi Calzabigi ricorre a una girandola di immagini “teatralissime” ed efficacissime tra paragoni e motti di consolidata serialità. Le “tortorelle” aprono uno scenario ornitologico assai caro alla letteratura melodrammatica settecentesca così come la “vista” è tra i sensi più gettonati (il lemma *occhi* si trova adoperato centotrentuno volte nel *corpus* metastasiano e *sguardo* ricorre sessantasei volte, e trentacinque *sguardi*, venti *guardo*, quattordici *guardi*...³⁴).

Agli *amanti* del secondo quinario metastasiano si contrappongono le *mutrie* che chiudono il primo doppio quinario; dagli accademici della Crusca il vocabolo *mutria* rinvia ad «aria burbanzosa, sostenutezza affettata, che si manifesta specialmente nell’atteggiamento del volto» ma è nell’aggettivo *burbanzosa* che maggiormente si esplica la “mimica” della postura facciale che manifesta «pompa vana, vanagloria, ambizione».³⁵ Il “duello” è tra l’antico e il moderno, come da plurisecolare tradizione, in un contenzioso estetico–performativo che contrappone l’asetticità affettiva ai subitanei trasalimenti sentimentali. Rossori e pallori “illuminano” i versi per un abito musicale strumentalmente nutrito, Gassmann prevede un organico di archi con due corni, due oboi e un fagotto (Pergolesi, ad esempio, per la sua Argene aprontò l’aria con un *ensemble* di soli archi); i fiati compaiono solo per la prima strofa e in maniera significativa i corni – con un pedale – sottolineano il verso «che mai si

³³ Non si riporta, in questa sede, la sconfinata letteratura sull’*Olimpiade*, rinviando unicamente a C. MAEDER, *Metastasio, l’Olimpiade e l’opera del Settecento*, il Mulino, Bologna 1993 sebbene in occasione dei convegni celebrativi metastasiani molti nuovi spunti siano stati ravvisati e, poi, dati alle stampe nei diversi volumi di atti.

³⁴ Simili statistiche sono state agevolate dalle interrogazioni effettuate nell’utilissimo e prezioso portale <http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/> (26/II/2022).

³⁵ La consultazione dei vocabolari degli Accademici della Crusca è stata effettuata in rete all’indirizzo <http://www.lessicografia.it/index.jsp> (26/II/2022).

videro diventar pallide».³⁶ L'aria è caratterizzata da una scrittura volutamente “disimpegnata” e legata a una tradizione che affonda le sue radici nelle intonazioni del testo parodiato, solo Mysliveček e Mozart fanno giustizia di questi versi distrattamente “abbigliati” con manierata professionalità dai più; nella sezione B Gassmann affida ai soli archi i subitanei mutamenti dell'animo delle “moderne” e “giovani virtuose”. L'ultima sezione vede, invece, un'accelerazione nel procedimento orchestrale ravvisabile nei mutati valori esibiti, nella prima sezione comparivano figurazioni di semicrome mentre ora appaiono rapide successioni di biscrome ribattute.

Anche il musicista sembra offrire il destro al progetto drammaturgico del poeta livornese, il quale è compiaciuto di esporre una tessera vulnerabile del bel mosaico a quell'affollata genia di “entusiastici missionari metastasiani” e “quaccheri metastasici” ai quali professa in tal modo il proprio credo:

credo fermamente, e crederò sempre per qualunque violenza possa essermi fatta
in contrario, che il Metastasio non è il Dio della Drammatica, e neppure un angelo:
lo credo un uomo e nulla più.³⁷

Ma intanto il dramma dell'*Olimpiade* continuava il suo viaggio baciato dalla fortuna e dal suo autore che ravvisò in esso la sua opera «meno imperfetta», e forse era egli stesso a conoscere le debolezze di un sistema “perfetto” e “aperto” in cui solo lo spettatore più scaltro poteva e può ravvisare le oscure nubi che si addensano minacciose dopo l'agnizione e la soluzione salvifica, uno spettatore che è ancora in attesa che cali il sipario...

³⁶ Per la partitura si veda la riproduzione del manoscritto: F.L. GASSMANN, *L'opera seria*, Garland, New York-London 1982, l'aria di Porporina è alle pp. 113-121.

³⁷ *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli* cit., p. 532.