

L'Olimpiade di Metastasio e Pergolesi: un dramma per musica nello spirito della commedia musicale napoletana

FRANCESCO DEGRADA

La carriera teatrale di Pergolesi incominciò quando il musicista, giovanissimo (era nato nel 1710), aveva appena terminato gli studi presso il Conservatorio napoletano dei Poveri di Gesù Cristo. Era solo ventunenne, quando il teatro ufficiale della città, il glorioso San Bartolomeo, che si trovava in una situazione di grave crisi gestionale (forse questa circostanza non fu estranea alla scelta di un debuttante) gli commissionò la prima opera seria, la *Salustia*, andata in scena nel gennaio del 1732. Precedentemente si era misurato in un dramma sacro, *Li prodigi della divina grazia nella conversione e morte di San Guglielmo duca d'Aquitania*, eseguito nel 1731 nel monastero di S. Agnello Maggiore, dimora dei Canonici Regolari del SS. Salvatore, e in un lavoro parateatrale (almeno sotto il profilo stilistico), l'oratorio *La fenice sul rogo o La morte di San Giuseppe*, commissionatogli dai Padri Filippini, con i quali mantenne sempre un rapporto intenso.

Se questi due lavori affondavano le proprie radici in una tradizione specificamente napoletana (nel *San Guglielmo* spiccano per la loro sanguigna comicità alcune scene buffe in un colorito dialetto), anche la *Salustia* sembra rilegarsi – almeno nella scelta del libretto – alla consuetudine tardo barocca di riadattare per le scene locali vecchi drammi veneziani: *Salustia* altro non è, infatti, che la rielaborazione da parte di uno sconosciuto poeta di teatro locale, dell'*Alessandro Severo* di Apostolo Zenò (rappresentato per la prima volta nel 1717). Anche la seconda opera seria di Pergolesi, rappresentata sempre al San Bartolomeo nel settembre del 1733, sembra battere, per la scelta del testo, vecchi sentieri: ancora un vecchio e peraltro fortunatissimo dramma veneziano, *La fede tradita e vendicata* di Francesco Silvani, trasformato ne *Il prigionier superbo*. Di tutt'altro tenore rispetto a questi macchinosi e farraginosi congegni teatrali tardo barocchi, e assai più confacenti a un musicista considerato in un documento del 1732 “compositore di musica molto habile, e di somma aspettativa” e come uno dei nuovi protagonisti della scena

musicale napoletana “che compongono sopra il gusto moderno”, sono le scelte testuali per le sue opere comiche, nelle quali si era nel frattempo provato: la commedia musicale *Lo frate 'nnamorato*, rappresentata con enorme successo presso il teatro dei Fiorentini nel settembre del 1732 su libretto di Gennarantonio Federico (un poeta di formazione metastasiana) e il delizioso intermezzo *La serva padrona*, inscenato nel 1733 tra gli atti del *Prigionier superbo*, di nuovo su libretto del Federico. In questo piccolo gioiello di arguzia e di geniale tipizzazione psicologica, il Federico proseguiva quel processo di nobilitazione dell'intermezzo che Metastasio aveva proposto sin dal 1724 con *L'impresario delle Canarie*, insieme con il dramma che aveva ufficialmente dato inizio alla sua carriera di librettista, la celebre *Didone abbandonata*. Occorrerà attendere sino al 1734 perché Pergolesi possa affrontare un testo del poeta a lui certamente più congeniale, il Metastasio, appunto (sia pure abbastanza pesantemente condizionato e modificato dalla esigenze della compagnia di canto messa insieme dall'impresario e in particolare del suo rappresentante più illustre, Gaetano Maiorano, il Caffarelli) con *l'Adriano in Siria*, andato in scena nell'ottobre del 1734 insieme con gli intermezzi comici *Livietta e Tracollo*. L'opera non incontrò – a quanto sembra – il favore del pubblico, a differenza della ripresa (del tutto eccezionale per l'epoca) del *Fràte 'nnamorato*, riproposto con alcune modifiche nello stesso anno. Ma l'orientamento verso il teatro metastasiano dovette essere a questo punto per il musicista (o per la schiera dei suoi nobili protettori che ne seguivano affettuosamente la carriera) un fatto acquisito. In questo contesto si colloca la composizione dell'*Olimpiade*, grazie alla commissione, non più del San Bartolomeo, come per le tre opere serie precedenti, ma di un teatro romano, il Tordinona, dove l'opera andò in scena all'inizio del gennaio 1735.

Questa commissione da parte di un teatro romano di un dramma basato su un libretto già celebre,

ma non ancora rappresentato nella città, a un musicista forestiero che aveva dato il meglio di sé e aveva acquisito una certa notorietà nell'ambito del teatro comico, parrebbe singolare, ma si chiarisce attraverso una serie di circostanze di carattere storico e biografico, che sarà utile accennare brevemente. Anzitutto la mancata commissione da parte della corte napoletana (che controllava strettamente il teatro ufficiale della città, il San Bartolomeo) di una nuova opera seria a Pergolesi, può spiegarsi con il fatto che Carlo III di Borbone (che aveva conquistato il Regno di Napoli nel maggio del 1734 cacciandone l'ultimo viceré austriaco) e il suo *entourage* non giudicassero opportuno affidare un incarico ufficiale a un musicista ufficialmente legato a personaggi di dichiarate simpatie verso gli Absburgo: il Principe Ferdinando Colonna di Stigliano, il duca Caracciolo d'Avellino, il Duca Marzio IV Maddaloni Carafa. Quest'ultimo (sposato con una rappresentante dell'alta aristocrazia romana, Anna Colonna) nel pieno della guerra austro-spagnola aveva condotto con sé Pergolesi a Roma e gli aveva fatto eseguire presso la Cappella boema della chiesa di San Lorenzo in Lucina (dedicata a San Giovanni Nepomuceno, un santo particolarmente venerato nei territori dell'impero) la grande *Messa* in fa maggiore, in una sontuosa versione per soli, quattro cori e due orchestre: un atto di scoperto lealismo verso l'impero asburgico. D'altra parte il Maddaloni e sua moglie, dopo il successo arriso alla *Messa*, avevano forse il desiderio di presentare a Roma, anche nella veste di compositore drammatico, il giovane musicista passato recentemente al loro servizio: è significativo che lo stesso Maddaloni organizzasse, presso il Teatro Valle, contestualmente alla messa in scena dell'*Olimpiade*, una rappresentazione della *Serva padrona*.

L'*Olimpiade* ebbe una vicenda esecutiva particolarmente travagliata. Già il tempo a disposizione di Pergolesi per la sua composizione dovette essere brevissimo, se si pensa che nel 1734 egli dovette occuparsi – come si è accennato – della

ripresa con notevoli varianti del *Frate 'nnamorato* e che sino al 25 ottobre di quell'anno fu impegnato a Napoli nella composizione e nella rappresentazione dell'*Adriano in Siria*. Dal carteggio di Metastasio, che seguiva da Vienna con molta preoccupazione le vicende relative alla presentazione dell'opera a Roma, sua città natale, sappiamo inoltre che l'impresario del Tordinona era angustiato da difficoltà economiche, che il coro non sarebbe stato disponibile, le scenografie modeste e la compagnia di canto non di livello eccelso; altro motivo di ansia per il poeta cesareo erano le cabale dell'inquieto mondo teatrale romano. Come se tutto questo non bastasse, dopo la prima rappresentazione (a quanto sembra assai contrastata), le repliche dell'*Olimpiade* furono sospese dal 17 al 23 gennaio per la malattia e la morte della principessa Maria Clementina Sobieski Stuart, moglie di Giacomo III Stuart, pretendente al trono d'Inghilterra. L'1 e il 2 febbraio i teatri furono nuovamente chiusi e il 5 febbraio andò in scena la seconda opera della stagione, il *Demofonte* di Francesco Ciampi. Anche se la tradizione relativa all'esito della prima rappresentazione, che si vorrebbe addirittura catastrofico, deve essere presa con grande beneficio d'inventario, bisogna ammettere che l'*Olimpiade* di Pergolesi non conobbe nel Settecento una grande diffusione sui palcoscenici italiani ed europei nella sua forma originale ed integrale. Circolò tuttavia ampiamente in rimaneggiamenti più o meno radicali (nella forma dei cosiddetti "pasticci"), in numerosissime partiture di studio e di collezione, e soprattutto attraverso la circolazione di centinaia se non migliaia di copie di brani staccati. Nel giro di pochi anni divenne un mito presso i melomani e i critici di tutta Europa e alcuni suoi numeri (in particolare l'aria "Se cerca, se dice" e il duetto "Nei giorni tuoi felici") furono presi a modello dai compositori contemporanei e delle generazioni successive, per le numerosissime nuove intonazioni dell'opera che si succedettero sino alla fine del secolo.

Si accennava più sopra alle probabili angustie di

Pergolesi per la scarsità del tempo a disposizione e per i problemi legati alla penuria di mezzi dell'impresario del Tordinona. Furono probabilmente questi due fattori (insieme con le richieste dei suoi interpreti) a determinare da una parte la riutilizzazione di brani precedentemente composti, dall'altra le varianti rispetto al libretto originale di Metastasio. È comunque significativo che Pergolesi attinse esclusivamente dalla partitura dell'*Adriano in Siria* e non dalle opere precedenti, riconoscendo così che il primo e recentissimo incontro con Metastasio aveva prodotto un nuovo corso nel suo stile teatrale. Dall'*Adriano* Pergolesi ricavò parte della Sinfonia introduttiva; l'aria di Aminta "Talor guerriero invito" (I, 3), esemplata sull'aria di Osroa "Sprezza il furor del vento" (I, 3); l'aria di Alcandro "L'infelice in questo stato" (III, 2) è una parafrasi di quella di Emirena "Prigioniera abbandonata" (I, 9); il materiale tematico dell'aria di Alcandro "Apportator son io" (II, 2) deriva dall'aria di Aquilio "Contento forse vivere" (III, 2) e appare altresì riutilizzato nella cantata "Luce degli occhi miei"; la musica di "Leon piagato a morte", già affidata ad Osroa nell'*Adriano* (II, 10) servì come modello per "Son qual per mare ignoto" di Aminta (III, 5); infine la grande aria con due orchestre "Torbido in volto e nero", scritta per Caffarelli nel ruolo di Farnaspe (II, 11) fu affidata tal quale a Megacle (III, 3), in sostituzione dell'aria originale metastasiana "Lo seguitai felice". Inoltre, su evidente richiesta dell'interprete di Licida, Pergolesi compose una nuova aria, "Nella fatal mia sorte", inserendola in III, 6. La non disponibilità di un coro fece sì che l'inizio della Scena IV dell'Atto I (il celebre "O care selve, o cara") fosse affidata alla sola Argene, in una versione molto abbreviata e portò alla forzata eliminazione degli altri episodi corali: "Del forte Licida" (II, 6) e "I tuoi strali terror de' mortali" (quest'ultimo sostituito con una *Marcia* orchestrale). Il finale Coro di sacerdoti e popolo, "Viva il figlio delinquente" dovette evidentemente essere intonato (com'era peraltro consuetudine) dall'intera compagnia dei solisti.

Il cast vocale, stante la proibizione alle donne di calcare le scene dei teatri dello stato pontificio, era composto da soli uomini. Esso si presentava, almeno sulla carta, tutt'altro che disprezzabile. Il ruolo di Clistene fu affidato al tenore Giovanni Battista Pinacci, quello di Aristeia al soprano Mariano Nicolini (entrambi "Virtuosi di Sua A. S. il Principe d'Armstadt"); Argene fu interpretata dal soprano Giovanni Tedeschi (Virtuoso del Priore Vaini); Licida dal soprano Francesco Bilancioni (napoletano e virtuoso del Principe della Torella); Megacle da Domenico Ricci (sopranista della Cappella Sistina); Aminta dal tenore Nicola Licchesi e Alcandro dal contralto Carlo Brunetti.

Prima di entrare sia pur sinteticamente nel merito dell'*Olimpiade*, sembra necessario premettere alcune considerazioni di ordine generale. L'opera seria del Settecento si basa su una serie di convenzioni musicali e drammaturgiche profondamente diverse da quelle che siamo abituati a considerare istintivamente come proprie del teatro musicale dopo l'epocale svolta gluckiana e mozartiana e, soprattutto, successivamente all'esperienza romantica. Se ogni ascolto dovrebbe essere calato in una prospettiva storica, tanto più deve esserlo quello di un repertorio ormai molto lontano da noi e che non senza ragione ha suscitato e continua a suscitare perplessità e resistenze da parte del pubblico contemporaneo. Si deve anzitutto considerare che nell'opera seria settecentesca il "dramma" ha il proprio perno non già nella musica, ma nel libretto, al quale sono devoluti il rispetto della coerenza e dell'organicità dell'azione, la credibilità e la consistenza dei caratteri, la continuità dello sviluppo della "fabula". Nella concezione logocentrica di Metastasio e della sua epoca, la musica (così come gli altri elementi dello spettacolo) hanno un'autonomia molto circoscritta: devono mantenersi in un ambito che si limiti ad aggiungere una risonanza discreta a ciò che la parola, l'unico elemento davvero "portatore di senso", delinea (così come – nella visione del tempo – il disegno è la struttura portante di un quadro, mentre il colore

ne è una componente accessoria). In particolare la musica non delinea “caratteri” e “personaggi” in una dimensione credibile e realistica: il personaggio è una pura “voce” (che prescinde dai connotati sessuali dell’interprete, donde l’assoluta prevalenza dei registri soprani e contralti e il generalizzato uso del *travesti*), attraverso la quale si delinea un “affetto”, categoriale e universale. L’“affetto” a sua volta prende forma (in qualche modo si cristallizza) nei pezzi chiusi, nelle arie ed eccezionalmente nei duetti (non più di uno o due per opera), chiamati ad evocare non “sentimenti” (nel senso individuale, specifico esistenziale che il termine connota dopo il Romanticismo), ma “affetti” universali legati alla singola situazione; Al recitativo (di norma semplice, sostenuto dal solo basso continuo, eccezionalmente accompagnato dall’intera orchestra) spetta il compito di sviluppare l’azione. Al musicista si richiede altro da quello che avverrà in futuro, cioè a dire la sussunzione totale della trama verbale in una struttura musicale che per così dire se ne impossessi e la trasponga in una dimensione autonoma e diversa. Al compositore di un’opera si richiede piuttosto la puntuale e sagace interpretazione di ogni singola “situazione drammatica” relativamente chiusa in se stessa, il rispetto del principio del “chiaroscuro” (l’alternanza, nella successione dei pezzi chiusi, di brani musicali sapientemente differenziati per tipologia e contenuto affettivo), il giudizioso rispetto del “meccanismo dei ruoli” (in modo tale da riflettere, nel numero e nella qualità degli interventi solistici, la gerarchia dei componenti del cast vocale).

A questi e simili principi (che costituivano il contenuto dell’orizzonte d’attesa del pubblico del tempo) si ispirò anche Pergolesi quando si trovò ad affrontare quello che fu giustamente considerato, sin dal Settecento, il più geniale e perfetto libretto del Metastasio: un capolavoro nella delineazione di una vicenda romanzesca tutt’affatto moderna ancorché situata nello sfondo solenne dei giochi di Olimpia, nella partecipe pittura dei trasalimenti, delle angosce, della disperazione delle due coppie di giovani che

anelano alla propria felicità (ma evocano insieme miti classici illustri, Oreste e Pilade, Admeto e Alceste...), nel tono solidale, non privo di una vena di scetticismo e di ironia, con il quale il poeta contempla la spumeggiante tempesta degli affetti e delle vicende dei suoi personaggi, ma soprattutto nella virtuosistica condotta dell’azione, giocata su una serie vertiginosa e sempre variata di simmetrie.

Ma la nota distintiva dell’interpretazione pergolesiana è quella di trattare il melodramma di Metastasio (e nessun libretto poteva prestarsi meglio di questo) nello spirito della commedia musicale napoletana, secondo i moduli stilistici già sperimentati nel *Frate ‘nnamorato* e che di lì a pochi mesi, prima della scomparsa immatura, che sarebbe avvenuta l’anno successivo) avrebbe riproposto nel *Flaminio*. Cioè a dire, rispettandone sì – in molti episodi, e segnatamente nelle grandi arie di bravura – la componente eroica e retoricamente “tragica”, ma calcando la mano, soprattutto per quanto riguarda i quattro protagonisti, sulla dimensione sentimentale e modernamente realistica: nello spirito, appunto, di una “commedia di caratteri”.

Si accennava più sopra che alcune pagine di quest’opera godettero per tutto il Settecento ed oltre di una straordinaria risonanza, che furono copiate ed eseguiti migliaia di volte, sia inseriti in “pasticci” e in opere di altri autori, sia tra le pareti domestiche e in esecuzioni concertistiche. Una rudimentale statistica, basata sul numero dei brani staccati giunti sino a noi, fornisce come risultato che gli episodi più amati furono il duetto di Aristeo e Megacle “Nei giorni tuoi felici”, l’aria di Megacle “Se cerca, se dice”, l’aria di Aristeo “Tu di saper procura”, le arie di Argene “Che non mi disse un dì” e “Più non si trovano”, l’aria di Licida “Mentre dormi amor fomenti”. Questi pezzi (insieme con altri) sono appunto quelli nei quali più distintamente emerge il riutilizzo dello stile sentimentale proprio degli innamorati che agiscono nelle due commedie pergolesiane, *Lo Frate*

'nnamorato e Il Flaminio. La scelta ha conseguenze importanti sul piano espressivo, in quanto tende a trasformare la cristallizzata pittura dell'“affetto” propria dell'opera seria, nella mobile imprevedibilità della dinamica sentimentale della commedia per musica e a tramutare l'aria (o il duetto) da quadro essenzialmente statico nell'instabile e imprevedibile flusso di una scena in divenire, della quale la musica sottolinea anche la componente mimica e gestuale. Essa tocca inoltre la costituzione formale dei pezzi chiusi, che mostrano una fluidità e una plasticità inconsueta rispetto allo schematismo proprio del melodramma contemporaneo. Il tutto è affidato a una scrittura di raffinatezza estrema e di straordinaria analiticità, attenta a dipingere con grande sottigliezza il più piccolo nucleo semantico, anche attraverso la libera scomposizione e ricomposizione del testo drammatico, secondo una tecnica sperimentata da Pergolesi nelle sue commedie e nei suoi intermezzi. Si aggiunga che la consuetudine di Pergolesi con il teatro comico, lo induce a sottolineare anche i numerosi spunti di sottile umorismo e di divertita ironia presenti nel libretto metastasiano: addirittura nell'aria di Clistene, “So ch'è fanciullo amore” egli non esita a citare alla lettera, dall'intermezzo *Livietta e Tracollo*, il tema iniziale dell'aria di Livietta “Sarebbe bella questa”, indottovi dall'analogia della situazione espressiva.

Con questa scelta di fondo Pergolesi proponeva un radicale rinnovamento del teatro musicale, anticipando esperienze e orientamenti che sarebbero maturati nel contesto europeo solo nella seconda metà del Settecento: il che spiega l'interesse e l'ammirazione per molte pagine dell'*Olimpiade* protrattosi sino a Ottocento inoltrato, eccezionale in un contesto nel quale la musica del passato era soggetta a un rapidissimo processo di oblio.

Accanto a questo filone sentimentale, che costituisce a nostro parere il nucleo più progressivo dell'*Olimpiade* pergolesiana, non sono da sottovalutare le grandi arie

virtuosistiche ed eroiche, del genere delle due arie di Megacle “Torbido in volto e nero” e “Superbo di me stesso” (per citare due esempi diffusissimi nella tradizione manoscritta settecentesca): nelle quali si ammira la destrezza della condotta vocale e la sapienza nel trattamento dell'orchestra, miracolosamente acquisiti da Pergolesi negli ultimi due anni della sua brevissima attività compositiva.

L'edizione dell'*Olimpiade*, realizzata da chi scrive insieme con Claudio Toscani, si è basata – come fonte principale – su uno dei tre manoscritti conservati presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli, realizzato a ridosso della rappresentazione romana del 1735, collazionato con le più fededegne tra la ventina di copie trasmesse dalla tradizione manoscritta (l'autografo è sfortunatamente perduto) e con il libretto stampato per la prima rappresentazione. I due curatori si sono sforzati di riportare, per quanto possibile, il testo alla volontà dell'autore, anche attraverso un'attenta analisi delle convenzioni notazionali e della prassi compositiva pergolesiana quale emerge dai suoi autografi.