

# Lo spazio interrotto. *L'Olimpiade* sulla scena contemporanea\*

BIANCA DE MARIO

Nel 1988, quando Carl Dahlhaus pubblicava il suo contributo sulla *Drammaturgia dell'opera italiana*, l'atteggiamento degli storici nei confronti dell'opera seria settecentesca era già ambiguo. Accanto ai detrattori, che vi rintracciavano un'assenza di coerenza tra i diversi numeri, vi era chi intendeva rendere giustizia all'opera metastasiana in un'ottica evolucionistica, ovvero cercando in questa presunta mancanza il «carattere originario di una forma drammatico-musicale che soltanto nelle “opere riformate” [...] avrebbe trovato la sua “vera” fisionomia, fin da sempre latente e prefissata». <sup>1</sup> Vi era poi chi, secondo Dahlhaus, negava del tutto la sua incoerenza e chi, infine, provava a giustificarla drammaturgicamente. Numerosi sono gli studi che negli ultimi anni hanno contribuito a migliorare la conoscenza di questo genere: edizioni critiche, monografie, convegni e un'ampia saggistica su opere, compositori, cantanti settecenteschi sino a quel momento quasi del tutto trascurati. <sup>2</sup> Nonostante ciò, l'opera seria settecentesca stenta a tro-

---

\* Questo articolo rappresenta un approfondimento di alcuni capitoli della mia tesi di dottorato (*Affetti in scena. Le opere serie di Pergolesi tra drammaturgia e regia*), discussa all'Università degli Studi di Siena nel 2013. Desidero ringraziare Andrea Chegai, mio tutor di dottorato, e Carlo Lanfossi per avere letto in anteprima queste pagine, contribuendo con i loro commenti a migliorarle.

1. CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EdT, 1988, pp. 77-162; rist. separatamente come *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EdT, 2005 (da cui si cita, pp. 73-74).

2. Sarà forse utile indicare alcuni dei più significativi contributi degli ultimi vent'anni. Sulla storia e la drammaturgia dell'opera seria settecentesca: *Opera and the Enlightenment*, a cura di Thomas Baumann e Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; MARCO BEGHELLI, *Aria col da capo. Istanze esecutive ieri e oggi*, «Musica e storia» XVI/3, 2008, pp. 761-773; *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, a cura di Anthony R. DelDonna e Pierpaolo Polzonetti, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, II ed. 2000; ID., *La cabaletta dei castrati. Attraverso le 'solite forme' dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il Saggiatore musicale» X/2, 2003, pp. 221-268; ID., *Forma sonata e aria col da capo. Convergenze e finalità drammatiche*, «Musica e storia»

vare uno spazio ben definito tanto nella storiografia musicale quanto nella didattica del melodramma. Nel percorso che va da Peri e Caccini sino a Philip Glass, il Settecento operistico rimane in molti casi soggetto a un 'vizio di forma': è il secolo in cui si fa un accenno a Scarlatti, alla riforma poetica di Zeno e Metastasio (ma, si badi bene, non ai compositori che ne intonarono i testi per decenni), il secolo degli intermezzi e dell'opera buffa prima dell'arrivo di Gluck e Mozart. Un'inversione di tendenza sembra

---

XVI/3, 2008, pp. 681-710; MARTHA FELDMAN, *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2007; PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EdT, 1994; RAFFAELE MELLACE, *Jobann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004; ID., *L'autunno del Metastasio: gli ultimi drammi per musica di Jobann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007; *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, 2 voll., Bologna, Arnaldo Forni, 2004; *Leonardo Vinci e il suo tempo*, Atti dei Convegni internazionali di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002, 4-5 giugno 2004), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005; ANGELA ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*», ossia *Della scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995; *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 2-5 dicembre 1998), a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Cairà Lumetti, Roma, Aracne, 2001; EMANUELE SENICI, *La Clemenza di Tito' di Mozart. I primi trent'anni (1791-1821)*, Cremona, Brepols, 1997 (*Speculum musicae*, 3); REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979 (trad. it. *L'opera italiana nel Settecento*, a cura di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio, 1991); ID., *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997; ID., *Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair*, «*Early Music*» XXVI/4, 1998, pp. 551-561; ID., *The Operas of Antonio Vivaldi*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2008; *Vivaldi, 'Motezuma' and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, a cura di Michael Talbot, Turnhout, Brepols, 2008; PIERO WEISS, *L'opera italiana nel '700*, a cura di Raffaele Mellace, Roma, Astrolabio, 2013. Tra i più recenti studi sui castrati vanno ricordati in particolar modo: MARTHA FELDMAN, *The Castrato. Reflections on Nature and Kinds*, Oakland, University of California Press, 2015; ROGER FREITAS, *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato*, «*The Journal of Musicology*» XX/2, 2003, pp. 196-249; ID., *Sex Without Sex. An Erotic Image of the Castrato Singer*, in *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, a cura di Paula Findlen, Wendy Wassing Roworth e Catherine M. Sama, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 203-215; PATRICIA HOWARD, *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, New York, Oxford University Press, 2014; KORDULA KNAUS, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600-1800*, Stuttgart, Franz Steiner, 2011; LUCA SCARLINI, *Lustrini per il regno dei cieli*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008. L'opera settecentesca a Napoli è un genere che ha conosciuto una vastissima quantità di contributi. Tra i più recenti ricordiamo, oltre ai dieci volumi di «Studi pergolesiani» (1986-2015): *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini, 2009; AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, [2011].

essere in corso, se anche in pubblicazioni di carattere più divulgativo si riconosce esplicitamente il debito della storiografia nei confronti dell'opera seria e di quello che sino a poco tempo fa era ritenuto un «periodo oscuro».³ Nello studio dell'opera come evento, e non semplicemente come testo, la figura di Händel e il suo *afterlife* assumono, per esempio, uno spessore del tutto nuovo.⁴

Data la particolarità delle sue opere e del contesto di produzione, Händel non è forse l'esempio più significativo per parlare di opera italiana *tout court*; la presenza del suo nome tra gli operisti tuttavia, oltre a rappresentare un'apertura in senso storiografico, scaturisce dall'interesse che i suoi lavori per il teatro hanno suscitato negli ultimi quindici anni circa.⁵ Tra i compositori del primo Settecento è infatti quello che vanta il maggior numero di titoli in cartellone, di registrazioni audio e di video d'opera in commercio e in rete. In testa il *Giulio Cesare*, opera entrata a tutti gli effetti nel repertorio.⁶

Limitandoci invece al panorama delle opere su libretto metastasiano, uno dei titoli che è tornato, già a partire dagli anni Novanta, sulle sce-

3. *The Dark Ages* è il titolo del capitolo dedicato al Sei e al Settecento da JOSEPH KERMAN, *Opera as Drama*, New York, Vintage Books, 1956, pp. 50-72.

4. Sull'opera come evento, oltre ai già citati studi di Martha Feldman, cfr. DAVID J. LEVIN, *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007; HERBERT LINDENBERGER, *Situating Opera: Period, Genre, Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; NICHOLAS COOK, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013. In questa linea si iscrive la recente *Storia dell'opera* di Abbate e Parker, i quali, basandosi in prevalenza sulla ricezione contemporanea, propongono non tanto un'analisi strutturale della musica, impossibile da effettuarsi con il semplice ascolto, quanto l'idea di opera come suono materiale e presenza. Cfr. CAROLYN ABBATE – ROGER PARKER, *A History of Opera. The Last 400 Years*, London, Penguin, 2012, 2015<sup>2</sup> (trad. it. *Storia dell'opera*, a cura di Davide Fassio, Torino, EdT, 2014).

5. L'interesse per le opere di Händel risale agli anni Venti del Novecento, con la nascita dei festival di Halle e di Göttingen; la cosiddetta *Händel Renaissance* ha avuto però uno sviluppo piuttosto discontinuo, e l'interesse si è assestato solo con la fine del secolo scorso. L'inclusione del suo nome nella manualistica come compositore non soltanto (o prevalentemente) strumentale risale, almeno in ambito italiano, agli anni Settanta: cfr. ALBERTO BASSO, *L'età di Bach e di Händel*, Torino, EdT, 1976, 1991<sup>2</sup> (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, V), cui seguono *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face Bianconi, 2 voll., Firenze, Olschki, 1992. Solo negli ultimi anni inizia tuttavia a imporsi anche a livello storiografico la figura di un Händel operista e non soltanto compositore strumentale o di musica sacra.

6. Si veda a questo proposito LORENZO BIANCONI, *La regia d'opera: critica della critica*, in GERARDO GUCCINI – LORENZO BIANCONI – LUCA ZOPPELLI, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, «Il Saggiatore musicale» XVII/1, 2010, pp. 83-118: 107 e segg.

ne internazionali riscuotendo un certo successo è *L'Olimpiade*, nelle sue varie vesti musicali. Dopo un silenzio di quasi due secoli, *L'Olimpiade* ha dato vita a una proliferazione di sperimentazioni musicali, teatrali e discografiche significative, che invitano a riflettere su alcune questioni, legate principalmente alla ricezione contemporanea del dramma per musica settecentesco. In questo articolo verranno presi in considerazione tre allestimenti contemporanei dell'*Olimpiade*: quello dell'opera di Galuppi per la Fenice (2006); di Pergolesi per Jesi (2011); di Mysliveček per Praga (2013). Questi permetteranno di effettuare un'indagine su diversi fronti: da una parte verranno prese in considerazione alcune peculiarità delle singole vesti musicali assunte da questo titolo, evidenziando l'approccio dei singoli compositori alla drammaturgia metastasiana; dall'altra ci si concentrerà sull'allestimento contemporaneo, analizzando come alcuni aspetti di tale drammaturgia siano stati colti e tradotti visivamente per la scena teatrale o per lo schermo. Questi esempi consentiranno di riflettere su alcune questioni più teoriche, legate principalmente allo spazio della *performance* e all'attuale ricezione dell'opera seria settecentesca.

*Per una rassegna 'olimpica'*

Nelle sue *Lettres sur Métastase*, Stendhal aveva scritto a proposito dell'*Olimpiade* di Pergolesi:

Dans cet opéra, chef-d'œuvre d'expression de la musique italienne, rien ne l'emporte sur la scène entre Aristée et Mégacles [...]. L'air «Se cerca, se dice» est su par cœur de toute l'Italie, et c'est peut-être la principale raison pour laquelle on ne reprend pas l'*Olympiade*. Aucun directeur ne voudrait se hasarder à faire jouer un opéra dont l'air principal serait déjà dans la mémoire de tous ses auditeurs.<sup>7</sup>

Secondo lo scrittore francese la ragione per cui *L'Olimpiade* non poteva, nel 1815, essere ripresa risiedeva nel fatto che le sue arie erano ormai celebri e nessun direttore avrebbe avuto il coraggio di proporre qualcosa di così noto agli spettatori. La scomparsa del titolo dalle scene era in realtà legata a un cambiamento di gusto; ma queste righe, oltre a confermare ulteriormente il successo del soggetto,<sup>8</sup> restano significative sotto diversi

7. STENDHAL, *Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase* [1815], Paris, Michel Lévy, 1854, pp. 286-287.

8. La partitura di Pergolesi e alcune delle sue arie staccate ebbero una vasta circolazione, tanto nei mesi immediatamente successivi alla 'prima' quanto negli anni che seguirono la morte del compositore; cfr. GIOVANNI POLIN, *Per una recensis dell'Olimpiade di Pergolesi*.

aspetti: da una parte vi si legge la concezione, ancora tutta settecentesca, della musica come elemento 'provvisorio', quasi accessorio, da cambiarsi di volta in volta (nessuno, secondo Stendhal, vorrebbe ascoltare qualcosa che già conosce); dall'altra esse rivelano un mutamento nell'autorialità dell'opera, che passa dal poeta al compositore. Le lettere di Stendhal parlano sì del Metastasio, ma *L'Olimpiade* che tutti ricordano e di cui egli parla è una soltanto, quella di Pergolesi.<sup>9</sup>

Che Stendhal avesse ragione o meno, dopo oltre mezzo secolo di rivestimenti musicali *L'Olimpiade* affondò lentamente alla fine del Settecento, e a poco valsero i singhiozzanti tentativi di tenerla a galla – uno per tutti la prova, abortita, di Donizetti a Ottocento inoltrato. Solo dopo due secoli di silenzio le sarà dato di riemergere, in circostanze svariate, sull'onda della riscoperta di compositori o opere sino a quel momento considerate minori o secondarie. Il panorama teatrale e il mercato discografico ci offrono pertanto uno scenario piuttosto articolato, che può essere utile delineare prima di passare ai tre esempi citati.<sup>10</sup>

L'interesse per questo titolo sembra risvegliarsi a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso, esattamente nel 1990, quando al Palau de la Música di Barcellona René Clemencic dirige la sua orchestra nell'*Olimpiade* di Vivaldi, successivamente riproposta all'Alte Oper di Francoforte in forma di concerto. La registrazione dal vivo, uscita per Nuova Era nel 1994, non è integrale e contiene soltanto le arie, come è prassi comune all'epoca.<sup>11</sup> Nel 1992 tocca a una registrazione della versione di Pergolesi, diretta da Marco Armiliato alla testa della Transsylvania State Philharmonic Orchestra; un prodotto che passa in sordina, sebbene rimanga a lungo l'unica incisione dell'*Olimpiade* di Pergolesi disponibile sul mercato. Dopo questi primi due esperimenti, sono gli ultimi anni a offrire le iniziative più interessanti. Nel 2001 il Teatro Malibran di Venezia mette in scena *L'Olimpiade*

---

*Una prima indagine sui manoscritti completi*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 7, Atti del Convegno internazionale *Roma 1735: Pergolesi e «L'Olimpiade»* (Roma, 9-10 settembre 2010), a cura di Simone Caputo, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 147-177.

9. Sull'annosa questione della nascita del concetto di autorialità rimando in particolar modo a LYDIA GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon, 1992.

10. Saranno escluse da questa panoramica quei concerti e quelle incisioni che contengono soltanto una selezione di arie, seguendo una prassi diffusa già prima del *revival* di quest'opera.

11. La stessa incisione sarà riedita nel 2007, sempre per Nuova Era, e nel 2013 per United Classics.

Tabella 1. Principali esecuzioni dell'*Olimpiade* dal 1990 a oggi

Anno	Compositore	Luogo	Forma	Direttore	Regista	Registrazione
1990	Vivaldi	Barcellona, Palau de la Música	concerto	R. Clemencic		cd, Nuova Era 1994, 2007 cd, United Classics 2013
1992	Pergolesi	Gerace (RC), Chiesa di San Francesco	concerto	M. Armiliato		cd, Arkadia 1998 cd, Agora Musica 2000
2001	Cimarosa	Venezia, Teatro Malibran	scenica	A. Marcon	D. Poulange	
2002	Vivaldi	Beaune, Festival International d'Opéra Baroque	concerto	R. Alessandrini		cd, Opus 111 (Naïve) 2002
2002/03	Pergolesi	Jesi (coproduzione Ravenna, Modena, Piacenza, Reggio Emilia)	scenica	O. Dantone	I. Nunziata	
2003	Pergolesi	Beaune, Festival International d'Opéra Baroque	concerto	O. Dantone		
2006	Galuppi	Venezia, Teatro La Fenice	scenica	A. Marcon	D. Poulange	dvd, Dynamic 2009
2010	Pergolesi	Innsbruck, Festwochen der Alten Musik	scenica	A. De Marchi	A. Schulin	cd, Deutsche Harmonia Mundi 2011
2011	Pergolesi	Cracovia, Teatro Juliusz Slowacki	concerto	O. Dantone		
2011 (ripresa del 2002)	Pergolesi	Jesi, Teatro Valeria Moriconi	scenica	A. De Marchi	I. Nunziata	dvd, Arthaus Musik 2013
2012	Mysliveček	Bologna, Teatro Comunale	scenica	O. von Dohnányi	L. Golat	cd, Bongiovanni 2014
2013	Mysliveček	Praga, Teatro Nazionale (coproduzione Caen, Digione, Lussemburgo)	scenica	V. Luks	U. Hermann	dvd, in uscita

di Cimarosa, in occasione del centenario della morte del compositore.<sup>12</sup> Gli autori dello spettacolo, Dominique Poulange per la parte registica e Andrea Marcon alla guida dell'Orchestra Barocca di Venezia, propongono poi alla Fenice la versione di Galuppi (2006), che esce in dvd per Dynamic qualche anno dopo e della quale ci occuperemo in questa sede.

Nel 2002 esce invece per l'etichetta Opus 111 l'incisione dell'opera di Vivaldi effettuata dal Concerto Italiano di Rinaldo Alessandrini. Ancora nessun allestimento scenico per le opere serie di Vivaldi, per il quale si continua a preferire il supporto audio. Nello stesso anno tocca anche a Pergolesi: Dantone dirige l'Accademia Bizantina in un'*Olimpiade* in forma scenica, su regia di Italo Nunziata, proposta a Jesi e nel circuito dei teatri emiliani (Ravenna, Modena, Piacenza e Reggio Emilia). In forma di concerto, la stessa *Olimpiade* uscirà dall'Italia, toccando Beaune e Cracovia, mentre l'allestimento di Nunziata sarà riproposto per la fine delle celebrazioni pergolesiane, nel 2011, diretto questa volta da Alessandro De Marchi alla testa dell'Academia Montis Regalis. Di questo spettacolo, registrato e mandato in onda su Sky Classica, esiste oggi un dvd, edito da Arthaus Musik, di cui si parlerà tra breve. De Marchi ha prestato la propria bacchetta per un altro allestimento dell'*Olimpiade* pergolesiana: quello del regista tedesco Alexander Schulin durante le Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, nel 2010. La registrazione dal vivo, pubblicata da Deutsche Harmonia Mundi, rappresenta oggi la prima edizione audio integrale dell'opera di Pergolesi.<sup>13</sup>

La riscoperta del lavoro di Mysliveček risale invece al biennio 2012-2013, quando l'opera del boemo viene messa in scena prima al Comunale di Bologna da Luděk Golat con la direzione di Oliver von Dohnányi (oggi è disponibile un cofanetto edito da Bongiovanni), poi a Praga per la regia di Ursell Hermann e la direzione di Václav Luks, in una coproduzione con Caen, Digione e Lussemburgo.

A questa breve panoramica (riassunta nella tabella 1) andranno aggiunte altre due iniziative, per certi versi molto discutibili ma utili a completare il quadro dell'attuale ricezione. Il primo spettacolo, nato come altri sulla scia

---

12. Di questo allestimento è disponibile *online* il programma di sala: *Domenico Cimarosa. L'Olimpiade*, «La Fenice prima dell'Opera», 2001-2002 ([http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/16\\_8550olimpiade\\_dc.pdf](http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/16_8550olimpiade_dc.pdf); consultato il 4 gennaio 2016).

13. *L'Olimpiade*, musica di Giovanni Battista Pergolesi su libretto di Pietro Metastasio; interpretata da Jeffrey Francis (Clistene), Raffaella Milanese (Aristea), Ann-Beth Solvang (Argene), Jennifer Rivera (Licida), Olga Pasichnyk (Megacle), Markus Brutscher (Amin-ta), Martin Oro (Alcandro), diretta da Alessandro De Marchi, Orchestra Academia Montis Regalis, 3 cd, Sony Classics B004I6PW9G.



delle celebrazioni pergolesiane, è una personalissima riscrittura di Roberto De Simone, un'«azione melodrammatica in due parti» dal titolo *Pergolesi in Olimpiade*, andata in scena nel 2011 al San Carlo di Napoli. Fermamente convinto dell'impossibilità di rimettere in scena *L'Olimpiade* senza annoiare il pubblico, il regista napoletano, grande conoscitore del Pergolesi comico e di quello sacro,<sup>14</sup> opta per soluzioni drastiche: sopprime quasi completamente i recitativi, raddoppia l'orchestra, riscrive il *da capo* delle arie per strumenti solisti moderni (saxofono, vibrafono, marimba, fisarmonica, eccetera), inserisce 'odi' e 'intermezzi' da lui composti, interpretati di volta in volta da figure attoriali e musicali diverse (dal Pergolesi violinista allo *speaker*, dal coro di voci bianche al *pop vocalist*). Il pubblico apprezza più il nome dell'ottuagenario regista che lo spettacolo in sé, un pasticcio apertamente condannato dalla critica che lo giudica un «parodistico gioco straniante».<sup>15</sup> Due aspetti di questa produzione sono significativi nell'ottica

14. La sua *Serva padrona*, nata per il San Carlo nel 1982 con scene e costumi di Mauro Carosi, diretta alternativamente da Herbert Handt e Marcello Panni, si spostò da Napoli a Baku (ex URSS, 1986), Bonn (Bühnen der Stadt, 1986), New York (Mark Hillinger Theatre, 19887) e Jesi (Teatro Pergolesi, 1991), dove fu registrata per la RAI. Fu poi la volta del *Flaminio*, creato per il Teatro Goldoni di Venezia sempre nel 1982, su scene di Mauro Carosi e costumi di Odette Nicoletti, la coppia che lo accompagnerà nei successivi spettacoli pergolesiani sino all'*Olimpiade* del 2011. *Il Flaminio* fu messo in scena anche al Carcano di Milano (1982), al San Carlo (1983 e 1984-85, con registrazione RAI), a Versailles (Festival de Versailles, 1983), Charleston (Piccolo Spoleto Festival, 1983), Jesi (Opera Omnia Festival, 1983), Dresda (Dresder Musikfestspiele, 1985), Wiesbaden (Internationale Maifestspiele, 1985), Bari (Teatro Petruzzelli, 1985-86), ancora al San Carlo (1992-93) e infine all'Opéra de Lille (1993-94). Nel 1984 De Simone si cimenta con l'opera seria, ma il suo *Adriano in Siria* si ferma al 48° Maggio Musicale Fiorentino. Al 1985 risale invece l'allestimento scenico dello *Stabat mater*, nato per il San Carlo e diretto da Alberto Zedda, registrato dalla RAI e diffuso in Eurovisione, poi ripreso da Zedda ed Eugenio Ottieri a New York nella Cattedrale di Saint John the Divine, e di nuovo a Napoli con Ottieri e Lu Jia nel 1996. Al 1989 risale invece il primo incontro di De Simone con *Lo frate 'mmamorato*, proposto alla Scala con la direzione di Riccardo Muti.

15. Il parere del pubblico, o per lo meno di una parte di esso, è facilmente rintracciabile sui forum di alcune riviste *online* o nei siti dedicati all'opera. Si vedano per esempio le discussioni dedicate al tema tra i lettori di OperaClick ([www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=16178](http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=16178); consultato il 10 febbraio 2016). Francesco A. Saponaro di «Classic Voice» spiega che «l'impresa nel suo insieme [...] non convince, e risulta manierata, pretestuosa, e in fondo anche noiosa, nonostante i propositi modernisti. Sfrondato Pergolesi, inserito De Simone che largamente apre al nostro tempo, domina il gusto baroccheggiante dell'eccesso, soprattutto, si badi, nei rifacimenti. E a tali scelte si adeguano, sotto le luci di Guido Levi, le scene traboccanti di Mauro Carosi, e gli opulenti costumi di Odette Nicoletti, che contribuiscono ad appesantire il tutto. Con buona pace dell'obiettivo di alleggerire e aggiornare...» (<http://www.classicvoice.com/rivista/recensioni-concerti/pergoleside-simone-pergolesini-olimpiade/>; consultato il 10 febbraio 2016). La



di uno studio sulla ricezione. In primo luogo la presenza di alcuni elementi scenici che hanno molti punti di contatto con altre produzioni di opere settecentesche; De Simone fa appello a un immaginario visivo estremamente determinato: il bianco essenziale delle scenografie, alberi e statue di gesso, specchi sontuosi e via dicendo. Tutto forza la comprensione dell'ascoltatore in una precisa direzione: la 'distanza' di questa storia, di questi personaggi e di questo passato. Un elemento che, come vedremo, ritornerà in pressoché tutte le produzioni dell'*Olimpiade*. In secondo luogo: se è vero che l'esito parodistico di quest'operazione non era forse ricercato, altrettanto vero è il fatto che esiste una parodia o, semplicemente, una riscrittura, soltanto laddove esista un chiaro modello di riferimento, già noto all'immaginario collettivo. Evidentemente *L'Olimpiade* di Pergolesi, dopo il suo lungo silenzio, è tornata ad essere un titolo quantomeno conosciuto, dunque degno di essere riscritto.

A chiudere questa breve rassegna è un'altra singolare iniziativa. *L'Olimpiade – The Opera* è un cofanetto prodotto da Naïve nella primavera 2012, noto nel mondo discografico anche con il titolo *The Olympic Opera*. Si tratta dell'esasperazione del concetto di pasticcio, così com'era inteso nel Settecento. Markellos Chryssicos guida la Venice Baroque Orchestra in una serie di tracce che ripercorrono la storia musicale dell'opera: la sinfonia proposta è quella musicata da Leo, l'aria di Meglace «Superbo di me stesso» è quella di Hasse; compare poi Galuppi in «Quel destrier che all'albergo è vicino», e così via, personaggio dopo personaggio, aria dopo aria, sino al coro finale. L'idea nasce da una serie di concerti, diretti da Andrea Marcon e presentati in forma semiscenica in una tournée internazionale; essa permette, se vogliamo, di attraversare gli stili musicali di oltre mezzo secolo, da Sarti a Cimarosa passando per Myslivecek, Paisiello, Perez, Vivaldi, Gassmann, Caldara, Traetta, Jommelli, Cherubini, Pergolesi e Piccinni. Il pregio di un'iniziativa di questo tipo è ovviamente quello di spostare il riflettore su un'opera e su compositori a lungo ignorati, diffondendo su larga scala e in una veste estremamente seducente un prodotto di difficile commercializzazione.

---

citazione proposta nel testo proviene invece dalla recensione di Pier Paolo De Martino per la versione *online* del «Giornale della musica», in cui il critico commenta: «L'omaggio di De Simone più che celebrativo sembra parodistico. Gli interventi di un Hermes saltellante qua e là, le variazioni dei "da capo" tramutate in isterici e comici balbettii, la scena popolata di bianchissima paccottiglia neoclassica, gli intermezzi ironici, l'andirivieni continuo di musicisti, oggetti e personaggi non trovano alcun senso plausibile se non quello di un gioco straniante la cui epigrafe potrebbe essere il celebre motto palazzeschiiano 'E lasciatemi divertire!» ([www.giornaledellamusica.it/rol/?id=3410](http://www.giornaledellamusica.it/rol/?id=3410); consultato il 10 gennaio 2016).

Se l'operazione può funzionare per risvegliare l'interesse attorno a questo soggetto, attirando una fetta di pubblico più ampia di quanto non accada abitualmente per le opere serie, non se ne possono per questo ignorare gli evidenti limiti in termini storico-drammaturgici. Pur nell'attenta ricostruzione dell'opera e dei personaggi, interpretati ciascuno da un solo cantante, i recitativi sono del tutto assenti. Ci si trova insomma, ancora una volta, davanti all'idea dell'opera seria come successione di arie da concerto tra loro slegate, in cui il recitativo è una parte trascurabile della drammaturgia, un elemento accessorio. Assistiamo poi a un altro strano paradosso in termini storici. Da un lato la scelta del genere del pasticcio rende inevitabile la perdita dell'individualità stilistica dell'opera settecentesca, se la si intende come uno spettacolo musicale cucito da un preciso compositore. Dall'altro viene però riacquistata l'autorialità letteraria, passata in secondo piano nell'Ottocento: si ritorna cioè all'*Olimpiade* del Metastasio, all'importanza del testo drammatico – che si trova, tuttavia, tragicamente mutilato.

Questo cofanetto è un prodotto tutto sommato attraente, almeno in parte allineato alle esigenze artistiche del nostro tempo (maggior brevità, eclettismo stilistico, assaggio 'in pillole' di un genere dimenticato), ma attorno al quale è lecito porsi alcune domande, prima fra tutte che cosa rimanga oggi dell'*Olimpiade*. E di quale *Olimpiade*. Le prospettive aperte da questa iniziativa sono certamente numerose. Ci limiteremo qui ad indagarne soltanto alcune, a partire da quelle offerte dall'allestimento dell'opera di Galuppi.

### *La scatola teatrale di Galuppi*

«Non è il mio apostolo», dice il Metastasio del Buranello: nonostante al pubblico, italiano e non, Baldassare Galuppi piaccia. È «un ottimo maestro per i violini per i violoni e per i cantanti», ha «una feconda miniera di idee», ma non pensa abbastanza alle parole, secondo il poeta cesareo, e le idee non sono sempre sue, né «ben ricucite insieme». Galuppi può insomma andar bene per «quelli che giudicano con le orecchie e non coll'anima». <sup>16</sup>

La versione dell'*Olimpiade* che Galuppi approntò per il Regio Ducal Teatro di Milano nel 1747 offre, in effetti, una rilettura più dinamica – se così si può dire – del testo scritto per Caldara (Vienna 1733): i cori sono tagliati, eccezion fatta per il finale, e il recitativo, soprattutto nelle scene di carattere pastorale, è considerevolmente abbreviato, come dimostrano i

16. Lettera a Carlo Broschi detto Farinello (Vienna, 27 dicembre 1749). *Tutte le opere di Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1943-54 (lettera n. 333). Le lettere sono disponibili *online*: [www.liberliber.it/mediateca/libri/m/metastasio/lettere\\_edizione\\_brunelli/pdf/letter\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/metastasio/lettere_edizione_brunelli/pdf/letter_p.pdf) (consultato il 14 dicembre 2015).

versi virgolettati sul libretto della 'prima'. L'attenzione si è spostata direttamente sui contrasti di affetti dei personaggi; grande cura è stata quindi posta nella stesura delle arie, soprattutto del primo atto, in cui i personaggi si presentano al pubblico. Come ha giustamente notato Marco Marica, arie particolarmente pregevoli sono state affidate a Megacle e Clistene, due personaggi all'epoca interpretati da due cantanti molto apprezzati dal pubblico: il castrato Angelo Maria Monticelli e il tenore Ottavio Albuzio.<sup>17</sup> Non solo: un rilievo maggiore è dato ad Alcandro, che sebbene secondario ai fini dell'intreccio risulta essere importante per lo scioglimento della vicenda; sarà infatti lui il primo a riconoscere Aminta e a comprendere che Licida è in realtà il figlio del Re di Sicione. Per Alcandro, Galuppi prevede più arie di quelle inizialmente concepite dal Metastasio e la sua parte, pensata per un contralto, sarà poi riscritta in chiave di soprano nelle successive versioni dell'opera.<sup>18</sup>

Proprio per l'attenzione prestata alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, particolarmente interessanti dal punto di vista musicale saranno i momenti di scambio, quali il duetto tra Megacle e Aristeia «Ne' giorni tuoi felici» (I.10), le arie delle scene in cui compaiono Megacle e Licida insieme, come «Superbo di me stesso» (I.2), o «Mentre dormi amor fomenti» (I.8). Il forte legame esistente tra questi due personaggi, di natura in parte (parodicamente) edipica e in parte omoerotica, è reso musicalmente anche da un altro elemento distintivo, l'uso del recitativo accompagnato.<sup>19</sup> Gli

17. Cfr. MARCO MARICA, *L'Edipo in Elide, ovvero il conflitto tra passione e razionalità nell'Olimpiade di Metastasio e Galuppi*, in *Baldassare Galuppi. L'Olimpiade, «La Fenice prima dell'Opera» VIII*, 2005-06, pp. 11-28.

18. In base a quanto spiega Franco Rossi, con riferimento ai libretti indicizzati da Claudio Sartori, *L'Olimpiade* di Galuppi fu certamente rappresentata in tre occasioni: a Milano nel 1747, a Praga nel 1750 e a Siena nel 1763. Per quanto riguarda invece le fonti musicali, oltre alla partitura conservata presso il Fondo Nosedà del Conservatorio di Milano esistono altri testimoni: una partitura manoscritta conservata presso il Conservatorio di Napoli; un pasticcio cui Galuppi collaborò in occasione di un allestimento londinese; un manoscritto conservato all'Accademia Filarmonica di Torino, tuttavia limitato al primo atto dell'opera. Cfr. FRANCO ROSSI, *L'Olimpiade, libretto e guida all'opera*, in *Baldassare Galuppi. L'Olimpiade* cit., pp. 53-118.

19. Spiega Marica: «Come l'eroe mitologico [Edipo] anche Licida appena nato viene fatto allontanare dal genitore, per via di un oracolo che rivela che il figlio diverrà un parricida; inoltre come nella tragedia di Sofocle, anche nell'*Olimpiade* il servitore incaricato di affidare il neonato alle onde, Alcandro, ha pietà del bambino e lo affida a degli sconosciuti, che lo porteranno altrove, a Creta, dove Edipo-Filinto diviene Licida, sostituendo il figlio del re appena morto. Ma qui finiscono le analogie e inizia la parodia. Mentre Edipo, divenuto adulto, uccide il padre Laio – che non riconosce, esattamente come accade a Licida – per futili motivi (non gli cede il passo per strada), e sposerà inconsapevolmente la madre,

unici due accompagnati dell'opera sono attribuiti proprio ai due giovani, in preda a uno stesso affetto: la disperazione. Per Megacle si tratta del momento in cui egli decide di conquistare Aristeia per l'amico, tacendo la verità sul proprio amore («No, tal non mi vedrà. Voi soli ascolto», I.9); per Licida è invece la scena in cui è costretto a lasciare la città perché ritenuto colpevole della morte dell'amico («Con questo ferro, indegno», II.15).

Date queste premesse, sarà ora interessante osservare se e come vengano colte le peculiarità di Galuppi nell'allestimento per la prima ripresa mondiale dell'opera. La produzione si è basata principalmente sulla partitura conservata presso il Fondo Nosedà del Conservatorio di Milano;<sup>20</sup> ma dato che questa riporta una sinfonia iniziale di Sammartini e presenta diverse lacune nelle scene finali del terzo atto, Andrea Marcon e Claire Genewein hanno approntato un'edizione d'uso, ricorrendo alla sinfonia autografa conservata a Regensburg (D-Rtt) e completando le ultime scene grazie a un pasticcio londinese scoperto di recente.<sup>21</sup> In origine il cast prevedeva un castrato nel ruolo di Megacle, quattro donne – di cui due *en travesti* per Licida e Alcandro – e due uomini.<sup>22</sup> L'allestimento per la Fenice sostituisce il castrato con un'altra donna *en travesti* e ricorre a un uomo anche per il personaggio di Alcandro, che è però incomprensibilmente trasposto per un registro baritonale.<sup>23</sup>

Le scene di Franco Zito per la regia di Dominique Poulange sono semplici ed eleganti e giocano sulla trasparenza: buona parte del primo atto

---

Licida è terrorizzato già dal solo sguardo di Clistene, e non avrà la forza di ucciderlo. Egli inoltre non ama la madre, bensì desidera la sorella, che fortunatamente non arriverà a sposare perché costei ama il suo miglior amico, il quale incarna invece proprio quelle virtù morali ed eroiche che connotano Edipo». Cfr. MARICA, *L'Edipo in Elide* cit., p. 25-26. Per quanto riguarda invece l'omoerotismo cfr. DAVIDE DAOLMI – EMANUELE SENICI, «L'omosessualità è un modo di cantare». *I contributi "queer" all'indagine sull'opera*, «Il Saggiatore musicale» VII/1, 2000, pp. 137-178.

20. Della partitura è stato realizzato il facsimile, da me consultato: BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade* (I-Mc, Nosedà G 99), a cura di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1978 (Italian Opera 1640-1770, 41).

21. Cfr. nota 18.

22. Questi i nomi riportati nel libretto: Ottavio Albuzio (Clistene), Barbara Stabili Scarlatti (Aristeia), Angiola Catterina Riboldi (Argene), Angelo Maria Monticelli (Megacle), Giovanna Cesati (Licida), Anna Galeotti (Alcandro), Francesco Triulzio (Aminta).

23. Nel programma di sala cit. la scelta di ricorrere a un baritono per il ruolo contraltile/sopranile di Alcandro non è spiegata. Il cast del 2006 comprende Mark Tucker (Clistene), Ruth Rosique (Aristeia), Roberta Invernizzi (Argene), Romina Basso (Megacle), Franziska Gottwald (Licida), Furio Zanasi (Alcandro), Filippo Adami (Aminta).

scorre dietro un tulle, con un disegno di alberi che si vedrà soltanto nella seconda parte dello spettacolo, quando cioè Aristeia sarà separata da Megacle e quel velario diverrà il segno della distanza tra i due (figura 1). La penombra e i giochi chiaroscurali sono una parte fondamentale di questa produzione, in cui una ricerca geometrica sullo spazio (l'altare simil marmoreo e semiriflettente al centro della scena, la fessura in cui i personaggi si affacciano o si calano) si accompagna a un più morbido e quasi frivolo gusto del dettaglio (i disegni sulla pavimentazione, i rami degli alberi dipinti sulle scene, figure 2 e 3). Le pareti della 'scatola teatrale', che lasciano vedere al pubblico le quinte libere, creano dei corridoi, degli spazi che aumentano il senso di finzione ricercata, enfatizzato dall'ampio praticabile su cui i personaggi salgono per recitare, una sorta di palco sul palco. Potrebbe insomma essere una di quelle produzioni in cui la performatività dello spazio, così come concepita da Erika Fischer-Lichte, viene potenziata attraverso una scena (semi)vuota che consente agli attori di muoversi liberamente.<sup>24</sup> In realtà la regia non risulta essere dinamica e l'insieme, come spesso accade, è lasciato all'attorialità del singolo attore/cantante. Manca un'idea di fondo sviluppata dall'inizio alla fine, che possa 'dare vita' allo spettacolo; il risultato è un'opera che si lascia contemplare, così come si potrebbe osservare un quadro. In alcuni momenti questa scelta sortisce effetti interessanti: pensiamo proprio al recitativo accompagnato di Licida, citato in precedenza, e alla sua aria «Gemo in un punto e fremo». Il protagonista in penombra e l'unico corridoio di luce centrale, dove si trova il personaggio, creano uno 'spazio interiore': lo scena è vuota e scarna e permette di concentrare l'attenzione sulla prostrazione di Licida, assalito da «mille furie», perfettamente udibili nell'accompagnamento degli archi e nell'uso delle «trombe da caccia» (figura 4). La regia video di quest'opera (di Tiziano Mancini) rende ancor più vivo il momento delle furie; con continui stacchi moltiplica lo spazio d'osservazione e permette di vedere il personaggio da diverse angolazioni e di osservarlo in maniera più ravvicinata.

Se in questo caso la regia serve uno dei momenti più significativi dell'opera di Galuppi, non va dimenticato che l'allestimento era stato creato per *L'Olimpiade* di Cimarosa, in scena al Teatro Malibran cinque anni prima. Secondo Enrico Girardi lo spettatore può in questo modo sperimentare «una fra le principali caratteristiche del sistema produttivo settecentesco»:

24. ERIKA FISCHER LICHTER, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004; trad. it. *L'estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Roma, Carocci, 2014.



FIGURA 1. BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, Teatro La Fenice 2006,  
regia Dominique Poulange, foto ©Michele Crosera  
(si ringrazia per la gentile concessione)



FIGURA 2. BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, Teatro La Fenice 2006,  
regia Dominique Poulange, foto ©Michele Crosera  
(si ringrazia per la gentile concessione)





FIGURA 3. BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, Teatro La Fenice 2006, regia Dominique Poulange, foto ©Michele Crosera (si ringrazia per la gentile concessione)



FIGURA 4. BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, Teatro La Fenice 2006, regia Dominique Poulange, foto ©Michele Crosera (si ringrazia per la gentile concessione)

stesso libretto, stesse scene, musiche diverse.<sup>25</sup> Questo tuttavia oggi avrebbe maggior senso se i due spettacoli venissero messi in scena in due serate consecutive, non certo a distanza di qualche anno. Ammettendo che quest'operazione possa essere per certi aspetti in linea con l'estetica settecentesca, essa ignora del tutto la dimensione di pluriatorialità dell'opera, minimizzando da un lato le peculiarità delle scelte musicali e attribuendo alla regia una funzione meramente decorativa.

Un'assimilazione di questo tipo livella le differenze tra i compositori, toglie la specificità delle singole scelte musicali, riduce l'importanza della componente scenica e non fa altro che aumentare la distanza con lo spettatore, che si troverà a contemplare l'opera come se fosse un quadro in movimento, il solito reperto da museo. Un'immagine che, ormai da anni, questo genere sta tentando di scrollarsi di dosso.

### *Pergolesi e la gabbia canora*

*L'Olimpiade* rappresenta un'eccezione nella produzione seria di Pergolesi, non soltanto per la fortuna e la circolazione che ebbe rispetto alle altre tre opere serie del compositore, ma perché è l'unica a essere stata rappresentata a Roma (1735) anziché sulle scene napoletane.<sup>26</sup> Questo giustifica non soltanto alcune questioni relative alla produzione, come per esempio la presenza di un cast interamente maschile,<sup>27</sup> ma anche alcune scelte drammaturgiche. Mentre secondo Galuppi il libretto, per la rappresentazione milanese, aveva bisogno di essere snellito (come del resto s'era fatto con gli altri libretti utilizzati da Pergolesi a Napoli), in questo caso *L'Olimpiade* non subì tagli o pesanti variazioni del testo; non solo, vi furono anzi inserite

25. ENRICO GIRARDI, «*Dunque ha più saldi nodi / l'amistà che l'amore?*», «La Fenice prima dell'Opera» VIII, 2005-06, p. 7.

26. Le delicate questioni relative al contesto romano, la necessità di allontanare Pergolesi da Napoli in un momento in cui i Borbone avevano ripreso il controllo del Regno, il legame con Maddaloni Carafa e la moglie Anna Colonna, sono ben noti. Si sentirebbe tuttavia la necessità di un approfondimento di tali questioni, soprattutto alla luce dei recenti studi condotti da Imma Ascione sui giudizi di Carlo di Borbone nei confronti del compositore. Cfr. IMMA ASCIONE, *Un contributo alla storia della fortuna di Pergolesi: il giudizio di Carlo di Borbone sull'Adriano in Siria*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 5, Atti del Convegno internazionale di studi *Pergolesi e la Napoli del suo tempo: nuove acquisizioni e prospettive di ricerca* (Jesi, 11-12 settembre 2004), a cura di Cesare Fertonani e Claudio Toscani, Milano-Jesi, Università degli Studi di Milano – Fondazione Pergolesi Spontini, 2006, pp. 55-69.

27. Come compaiono nel libretto: Giovanni Battista Pinacci (Clistene), Mariano Nicolini (Aristea), Giovanni Tedeschi (Argene), Francesco Bilancioni (Licida), Domenico Ricci (Megacle), Nicola Licchesi (Aminta), Carlo Brunetti (Alcandro).

quattro arie aggiuntive, alcune con musiche create *ex novo*, altre con testi e/o musiche riprese dall'*Adriano in Siria* e da altre composizioni pergolesiane, come già hanno mostrato Renato Di Benedetto e Livio Aragona (aggiunte e autoimprestite alla tabella 2).<sup>28</sup> Viene così riequilibrata la distribuzione delle arie tra i personaggi, dando maggior rilievo alle due coppie di amanti e ridimensionando il peso di figure come Aminta e Alcandro (che usano entrambi materiali presenti nell'*Adriano*). Come in Galuppi, il personaggio di Alcandro soffre di una particolare 'tara' ereditaria: qui canta due arie tratte dall'*Adriano*, prima un'aria di Aquilio, il personaggio del traditore innamorato, poi l'aria di Emirena «Prigioniera abbandonata». Operazioni di questo tipo sono all'ordine del giorno nel teatro d'opera settecentesco; ma è anche vero – come fa notare Di Benedetto – che la condivisione di elementi drammaturgici in situazioni simili è una questione che non può essere sottovalutata. La figura di Licida, ancora una volta, può offrire un esempio del fatto che questi prestiti non siano arbitrari.

Secondo la lettura di Gilles de Van l'azione principale dell'*Olimpiade*, ovvero la scoperta della vera identità di Licida, è ritardata e inizia a dipanarsi solo nella seconda metà del secondo atto (sebbene alcuni indizi siano forniti sin dall'inizio e permettano di intuire lo scioglimento).<sup>29</sup> Il pubblico è però messo subito di fronte all'azione subalterna (o azione d'intrigo), rappresentata dal desiderio di Licida di vincere i giochi olimpici per ottenere la mano di Aristeia. L'opera è così vissuta come un progressivo avvicinamento alla scoperta della verità, che non si limita a ripristinare l'equilibrio iniziale ma ricrea un ordine preesistente alla condizione di partenza. Gli atti I e II sono pertanto la preparazione a questo momento: nella riscoperta della verità Licida deve cadere prima di rinascere come Filinto. All'inizio

28. RENATO DI BENEDETTO, *Dal Metastasio a Pergolesi e ritorno. Divagazioni intertestuali fra l'Adriano in Siria e L'Olimpiade*, «Il Saggiatore musicale» II/2, 1995, pp. 269-295; Id., *Pergolesi e il Metastasio: trapianti, trasferimenti, parodie dall'Adriano in Siria all'Olimpiade*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 2-5 dicembre 1998), a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 457-466; Id., *Strategie compositive nelle arie di Giovanbattista Pergolesi: Adriano in Siria, L'Olimpiade*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 4, Atti del Convegno internazionale *Aspetti della vita, dell'opera e del contesto storico pergolesiani* (Jesi, 5-6 giugno 1999), a cura di Francesco Degrada, Jesi, Fondazione Pergolesi Spontini, 2000, pp. 293-312; LIVIO ARAGONA, *Indagini sul San Guglielmo. Un quadro indiziario*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 6, Atti del Convegno internazionale *G.B. Pergolesi: la critica dei testi, i testi della critica* (Milano, 20-21 maggio 2010), a cura di Claudio Toscani, Milano, Centro Studi Pergolesi, 2011, pp. 101-119.

29. GILLES DE VAN, *Les jeux de l'action: la construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, «Paragone» XLIX/19-20, ottobre-dicembre 1998, pp. 3-57.

Tabella 2. Autoimprestiti pergolesiani

Arie dell' <i>Olimpiade</i>	riprese da	
	Sinfonia	<i>San Guglielmo duca d'Aquitania</i> (rielaborata anche per <i>Adriano in Siria</i> )
I.3	Aminta «Talor guerriero invito»	<i>Adriano in Siria</i> «Sprezza il furor del vento» Osroa I.3
I.2	Alcandro «Apportator son io»	<i>Adriano in Siria</i> «Contento forse vivere» Aquilio III.2
II.15	Licida «Gemo in un punto e fremo»	materiali della Sinfonia
III.2	Alcandro «L'infelice in questo stato»	<i>Adriano in Siria</i> «Prigioniera abbandonata» Emirena I.9
III.3	Megacle «Torbido in volto e nero» (sostituisce «Lo seguitai felice»)	<i>Adriano in Siria</i> «Torbido in volto e nero» Farnaspe II.11
III.5	Aminta «Son qual per mare ignoto»	<i>Adriano in Siria</i> «Leon piagato a morte» Osroa II.10

la sua voce è quella di un giovane sicuro di sé («Quel destrier che all'albergo è vicino», I.3); poi diviene rappresentativa dell'incomunicabilità tra lui e Megacle («Mentre dormi amor fomenti», I.8); infine, dopo che egli stesso è divenuto spettatore di una vicenda per lui incomprensibile (i dubbi e la fuga dell'amico, l'ira di Aristeia ed Argene, il messaggio di morte riportato da Aminta), diventa un canto di terrore e disperazione («Gemo in un punto e fremo», II.15).<sup>30</sup>

Uno dei personalissimi tocchi di Pergolesi si ritrova proprio in questo punto – non a caso lo stesso in cui Galuppi sceglie, come abbiamo visto, di inserire il recitativo accompagnato. L'aria con i corni che chiude il secondo atto rielabora infatti il materiale utilizzato nell'Allegro della sinfonia, quella stessa che apriva peraltro *San Guglielmo duca d'Aquitania* e con la quale era in debito anche l'*Adriano*. È indubitabile che il piglio trionfale e il crescendo drammatico di queste pagine siano gli elementi fondanti di questa scelta, ma è estremamente significativo che Pergolesi li (ri)adotti proprio nel punto di massima tensione del dramma, il punto di non ritorno di Licida.

Si potrebbe dunque provare a rispondere all'interrogativo che si era posto Di Benedetto nei suoi studi sulle 'opere gemelle' di Pergolesi: se sia lecito fondarsi su una psicologia dell'ascolto che si basa su canoni otto-novecenteschi, e dunque ritenere che vi siano motivazioni drammaturgiche precise dietro determinate scelte.<sup>31</sup> Letto e ascoltato oggi, questo brano va a illuminare retrospettivamente il valore della sinfonia e dell'opera stessa: non ci troviamo certo davanti a un'ouverture, ma non è nemmeno un semplice riutilizzo pragmatico. È il canto di quel «figlio delinquente» che nell'atto successivo dovrà redimersi; e a ben vedere, storie di redenzione sono anche quelle di *San Guglielmo* e di *Adriano*. Non solo: l'aria di Licida chiude il secondo atto, mettendo fine al desiderio negativo dell'intrigo (il possesso di Aristeia attraverso l'inganno) e riattivando l'azione principale, finora rimasta latente.

Un altro momento è particolarmente significativo a questo proposito, sebbene sia qualitativamente inferiore rispetto ad altre pagine dell'opera di Pergolesi. Si tratta dell'ultima aria di Licida: mentre tutti tentano di salvarlo dall'imminente condanna, Clistene, provando un dolore e una compassione che non sa da dove provengano, chiede al prigioniero quale sia il suo ultimo desiderio. Il giovane, rivolgendogli come a un padre, chiede

30. Sull'aria di Megacle v. ANDREA CHEGAI, *Affetti e azione nel dramma metastasiano. A margine di «Mentre dormi amor fomenti» (Pergolesi, Olimpiade, I.8)*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 7, Atti del Convegno internazionale Roma 1735: Pergolesi e L'Olimpiade (Roma, 09-10 settembre 2010), a cura di Simone Caputo, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 122-145.

31. DI BENEDETTO, *Pergolesi e il Metastasio* cit.

soltanto di rivedere l'amico Megacle un'ultima volta. È a questo punto che Pergolesi aggiunge all'originale una nuova aria.

LICIDA      Nella fatal mia sorte  
non chiedo il tuo perdono,  
ma questo solo in dono  
chiedo alla tua pietà.

        Così per me la morte  
che da soffrir mi resta  
funesta non sarà.

Un «Amoroso» dalla melodia languida e con un accompagnamento a tratti singhiozzante a tratti cullante: tutto, *in primis* la sua collocazione, conferisce al brano un valore diegetico. È il canto del prigioniero che commuove e smuove l'animo del suo custode, non una semplice aria in catene ma il tentativo di persuadere il sovrano ad assecondare il suo ultimo, nobile desiderio. Proprio questo potrebbe spiegare inoltre la ragione per cui, in questo caso specifico, il compositore preferì comporre un brano *ex novo*, anziché ripescarne uno dall'*Adriano*, che pur presentava scene di prigione. Ed è infatti al termine dell'aria che Clistene cede: «[...] lo confesso, | stupisco di me stesso. Il volto, il ciglio, | la voce di costui nel cor mi desta | un palpito improvviso, | che lo risente in ogni fibra il cor». Ultima aria di Licida, questo brano rappresenta la vera espiazione del giovane: in punto di morte egli non cerca perdono ma chiede di poter rinsaldare quel legame di amicizia che ha causato tanti tormenti, attraverso l'unico mezzo che ha a propria disposizione, il canto. Clistene, incarnazione di quel rigore settecentesco che può essere piegato dagli affetti, non potrà però salvarlo e la decisione spetterà al popolo. È in fondo proprio il popolo, che ha ascoltato la storia, a scegliere il perdono di quel «figlio delinquente».

Il desiderio di far partecipare attivamente il pubblico, forse proprio in quanto 'popolo', a questo allestimento è evidente nella produzione jesina dell'*Olimpiade* di Pergolesi. Ripresa di uno spettacolo del 2002, si avvale della regia di Italo Nunziata, che ha infatti pensato di sfruttare gli spazi dell'ex-chiesa di San Floriano, oggi Teatro Valeria Moriconi, in modo da includere gli spettatori nella *performance* mettendoli il più possibile a contatto con i cantanti. Questi si muovono su di un palcoscenico che, partendo dall'abside della chiesa, in cui è collocata l'orchestra, si restringe verso il centro della sala andando a congiungersi, in una piattaforma ellittica, con gli altri tre bracci di una croce azzurra. Le poltrone degli spettatori, orientate verso il centro, sono dunque collocate negli spicchi che si formano tra



queste passerelle, su cui interpreti e figuranti si spostano per le loro entrate e uscite (figure 5 e 6). I momenti pubblici o trionfali, come l'ingresso del re di Sicione, l'annuncio del vincitore dei giochi o quello della morte di Megacle, vengono poi ulteriormente spazializzati, spostando i cantanti su logge laterali che si affacciano sul palco e sulla platea. Come spiega in un'intervista, l'ideatore dello spettacolo ha in mente uno spazio teatrale che da una parte possa richiamare l'idea del teatro di corte, distaccandosi dai cliché dell'Ottocento, dall'altro offra la possibilità di una fruizione più attiva e partecipata, quale quella del teatro di regia novecentesco.

Tra passato storico e modernità trasgressiva oscillano anche i costumi (Ruggero Vitrani): dal taglio e dai particolari vagamente settecenteschi, gli abiti di ciascun personaggio sono monocromi e si differenziano per le varie tonalità, che suggeriscono le affiliazioni e i legami reciproci; l'atemporalità di questi giochi cromatici è accentuata dall'esibizione di parrucche da *rock star* anni Settanta che, insieme alle maschere dei figuranti, ci proiettano in un mondo surreale e sospeso, quasi alieno. Queste presenze dal volto coperto, oltre ad occuparsi dello spostamento degli oggetti di scena, accompagnano i personaggi e incarnano, attraverso movimenti coreografici, i loro desideri e le loro paure, fungendo da tramite visivo tra la musica e lo spettatore (figura 7).

Prima di considerare il modo in cui la regia ha trasposto visivamente le peculiarità offerte dalla scrittura pergolesiana, è bene sottolineare come la ripresa video di questo spettacolo rappresenti, forse più che in altri casi, un punto di vista completamente diverso, e non esclusivamente per questioni legate al montaggio, ma perché il pubblico presente alla *performance* dal vivo diviene oggetto stesso di osservazione dello spettatore del video. Sono almeno cinque le angolazioni proposte dalle telecamere, che tra stacchi continui, carrellate e *zoom* moltiplicano la percezione della *performance*, da cui il pubblico non è separabile. Il doppio livello di spettatorialità è ineludibile e la regia video si trova a oscillare di continuo tra l'esclusione del pubblico, per tentare un contatto esclusivo tra l'attore e lo spettatore video, e la sua inclusione come parte dell'evento operistico. L'effetto, proprio per la peculiarità dell'assetto scenico adottato, è in certi casi disorientante; sono anzi proprio gli spettatori a permettere a chi guarda il video di non perdersi del tutto. Tuttavia nel caso dell'aria di Licida «Gemo in un punto e fremo» tale disorientamento risulta efficace per comprendere lo stato d'animo del protagonista (qui Jennifer Rivera), assediato da «mille furie». Il suono, elemento costitutivo imprescindibile alla spazializzazione (tanto più di un'opera), contribuisce a determinare questo cortocircuito spettatoriale. Se infatti uno dei punti di critici della *performance* dal vivo



FIGURA 5. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'olimpiade*.  
Pergolesi Spontini Festival 2011, regia Italo Nunziata,  
©photo Binci (per gentile concessione della Fondazione Pergolesi Spontini)



FIGURA 6. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI,  
*L'olimpiade*. Pergolesi Spontini Festival 2011, regia Italo Nunziata,  
©photo Binci (per gentile concessione della Fondazione Pergolesi Spontini)



FIGURA 7. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'olimpiade*.  
Pergolesi Spontini Festival 2011, regia Italo Nunziata,  
©photo Binci (per gentile concessione della Fondazione Pergolesi Spontini)



FIGURA 8. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'olimpiade*. Pergolesi  
Spontini Festival 2011, regia Italo Nunziata,  
(fotogramma tratto dal dvd Arthaus Musik 101 650)

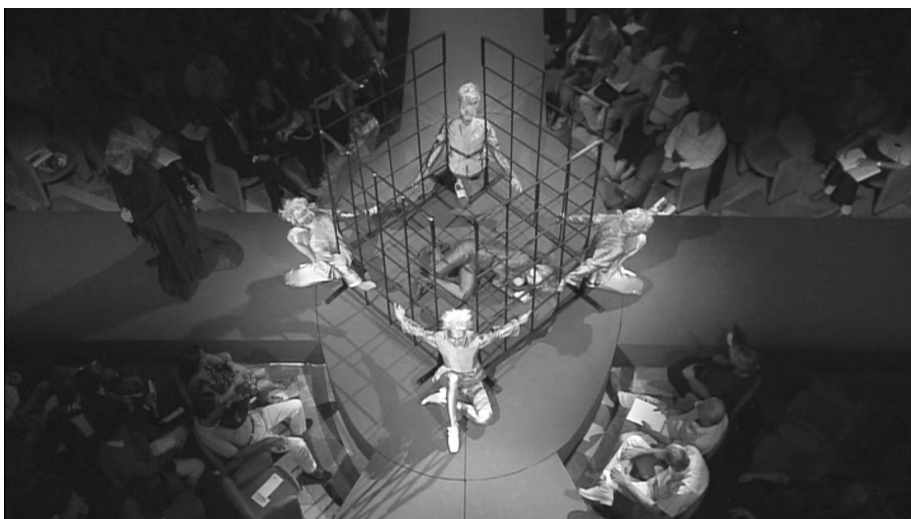


FIGURA 9. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'olimpiade*.  
Pergolesi Spontini Festival 2011, regia Italo Nunziata,  
(fotogramma tratto dal dvd Arthaus Musik 101 650)



FIGURA 10. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'olimpiade*.  
Pergolesi Spontini Festival 2011, regia Italo Nunziata,  
©photo Binci (per gentile concessione della Fondazione Pergolesi Spontini)



era riconducibile proprio all'acustica della chiesa, con l'orchestra costretta nell'abside e i cantanti che, comunque si muovessero, davano le spalle a una porzione di pubblico, nella presa audio per il dvd l'immagine musicale – se così si può definire – è cristallina, quasi radiografica. Proprio nei punti in *fortissimo* di quest'aria si percepisce un effetto d'eco naturale, dovuto forse alla stessa chiesa e alla presenza dei corni, che se da una parte enfatizza la disperazione del personaggio moltiplicando la risonanza del suo dolore, dall'altra riporta chi guarda il video d'opera alla realtà: stiamo assistendo alla registrazione dal vivo della *performance* avvenuta in una chiesa.

Lo spettatore televisivo, o chi guarda il dvd dal proprio computer, è dunque continuamente sbalzato tra queste due dimensioni: un rapporto esclusivo e ravvicinato con la musica, i cantanti, i loro affetti, e la presenza a un evento *live* che aveva già un suo pubblico, quello che ora noi stessi osserviamo per orientarci e riportarci alla realtà domestica e individuale.<sup>32</sup> Questo vale ancor più per la scena dell'ultimo desiderio di Licida: nel centro della croce di palcoscenico egli è imprigionato; Clistene appare in penombra in primo piano, quando Licida lo chiama «Padre» dall'interno della vera e propria gabbia, grazie alla quale tutti possono osservare il prigioniero e ascoltare il suo canto commovente. La camera ci porta quasi tra le grate che lo costringono, a terra dov'è sdraiato: il personaggio è l'oggetto della nostra osservazione, a cui ci avviciniamo con la stessa curiosità con cui guarderemmo un animale raro. Di tanto in tanto, però, l'occhio della camera sospesa in alto, al centro del teatro, ci riporta alla realtà: Licida è 'rinchiuso' in passerella, circondato dagli altri personaggi e dal pubblico che ascolta, legge, muove le gambe a tempo (figure 8 e 9). Lo spazio è doppiamente interrotto. Da una parte l'atemporalità della vicenda: la sua ambientazione non definibile la distanza da noi, la nasconde (le maschere ricorrono di continuo in questo spettacolo), crea insomma un distacco che si cerca di colmare avvicinando la *performance* al pubblico (basterà questo ad avvicinare gli affetti?). Dall'altra, chi vede il video di quest'opera 'in passerella' è sbalzato di continuo dentro e fuori lo spettacolo: la camera diviene

---

32. Per questioni legate a video d'opera e *liveness* cfr. MATTHEW CAUSEY, *The Screen Test of the Double. The Uncanny Performer in the Space of Technology*, «Theatre Journal» LI/4, pp. 383-394; CARLO CENCIARELLI, *At the Margins of the Televisual: Picture Frames, Loops and 'Cinematics' in the Paratext of Opera Videos*, «Cambridge Opera Journal» XXV/2, 2013, pp. 203-223; MARCIA JUDITH CITRON, *Opera on Screen*, New Haven, Yale University Press, 2000; MELINA ESSE, *Don't Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual*, «The Opera Quarterly» XXVI/1, 2010, pp. 81-95; CHRISTOPHER MORRIS, *Digital Diva. Opera on Video*, «The Opera Quarterly» XXVI/1, 2010, pp. 96-119; ID., *Wagnervideo*, «The Opera Quarterly» XXVII/2-3, 2010, pp. 235-255; EMANUELE SENICI, *Il video d'opera 'dal vivo'. Testualizzazione e liveness nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale» XVI/2, 2009, pp. 273-312.

il nostro occhio, si crea una mediazione di secondo livello, un filtro di sicurezza che ci separa dalla reale *performance*. Il contatto, come ben dimostra l'immagine scelta per la copertina del dvd, è solo virtuale (figura 10).

*Mysliveček, il tunnel e i traghettatori*

Il terzo e ultimo esempio presenta alcune sostanziali differenze rispetto a quelli sinora trattati, tanto per quel che riguarda la concezione originale settecentesca dell'opera, quanto per le particolarità del suo allestimento contemporaneo. Mysliveček era noto sulle scene italiane da oltre una decina d'anni quando, nel 1777, gli furono commissionate due opere dal San Carlo di Napoli, teatro per il quale aveva già composto alcuni lavori. Dopo *La Calliope*, andata in scena nella primavera del 1778, a novembre fu la volta dell'*Olimpiade*, che fu accolta con grande entusiasmo, anche per la presenza di un cast di livello, in cui compariva Luigi Marchesi nel ruolo di Megacle.<sup>33</sup> Le scelte musicali di Mysliveček, sebbene a lungo giudicate non innovative, rappresentano dei cambiamenti importanti nella concezione della drammaturgia metastasiana, a distanza di ormai quarantacinque anni dalla prima rappresentazione dell'*Olimpiade*. Il libretto subisce molti tagli; vengono accorciati parecchi recitativi, che vanno a ridimensionare fortemente i ruoli di Aminta e Argene. Mentre del primo si riduce la componente moralizzatrice, la seconda è privata di alcune scene e di due numeri addirittura, mentre si conserva la sua arietta diegetica con coro («O care selve! O cara», I.4). Vengono ripristinati tutti i cori, che erano invece stati tagliati in molte versioni successive a quella di Caldara, e la partitura si arricchisce di recitativi accompagnati (due nel primo atto, due nel secondo e uno nel terzo). L'attenzione del compositore, inoltre, si focalizza sulla coppia di amanti infelici, spostando così il baricentro dall'azione principale all'azione d'intrigo. Quest'ultima gli permette infatti di creare momenti di forte patetismo musicale, i migliori della partitura, e di dare spazio maggiore a Megacle, ovvero a Marchesi, il divo del momento.

33. Del cast, oltre a Marchesi, facevano parte: Giovanni Ansani (Clistene); sua moglie, Gioseppa Maccherini Ansani (Aristea); Pietro Maschietti (Licida); Geltrude Flavis (Argene); Giacinto Perrone (Aminta); Antonia Rubinacci (Alcandro). Cfr. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., a cura di Claudio Sartori, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, IV, p. 285, libretto 17020; DANIEL E. FREEMAN, *Josef Mysliveček, "Il Boemo". The Man and His Music*, Sterling Heights, Harmonie Park Press, 2009, p. 87, p. 330. I tagli e le scelte drammaturgiche adottate per l'allestimento napoletano sono stati verificati alla luce della partitura conservata in I-Nc e disponibile in Internet Culturale.



Non sarà forse un caso che proprio su questa versione, così mutata rispetto al modello iniziale, si sia basata la produzione più sperimentale e, per certi aspetti, la più riuscita tra quelle che si sono viste finora (escludendo i due pasticci). Si tratta di una coproduzione fra il Teatro Nazionale di Praga, il Théâtre de Caen, l'Opéra di Digione e il Grand Théâtre del Lussemburgo, andata in scena nel 2013 con la direzione musicale di Václav Luks alla testa del Collegium 1704, per la regia di Ursel Hermann.<sup>34</sup> Essenziali le scenografie e gli oggetti di scena (di Hartmut Schörghofer): un pavimento che dal disegno ricorda un labirinto; le pareti laterali in tessuto elastico da cui possono entrare e uscire gli attori e affacciarsi i curiosi figuranti, vestiti in stile Magritte; una botola al centro, da cui emergono di volta in volta un albero, un tavolo, Licida prigioniero; infine una via di fuga, fondamentale a questo allestimento, costituita da un corridoio sulla parete di fondo, spesso illuminato di una luce bianco-azzurra che esalta la profondità e la fine di questo tunnel (figura 11). Il gioco di luci è essenziale alla creazione di questi spazi e delle atmosfere dell'opera, dall'inizio in cui si eleva dalla botola il pulpito attorniato di fuoco con le scarpette dell'atleta, ai duetti dei protagonisti, sino alle fughe interrotte in quella zona liminale che è il corridoio.<sup>35</sup>

Ciò che rende questo allestimento così godibile è, in primo luogo, l'estrema cura che è stata posta nell'interpretazione attoriale e nella gestualità: ogni singola azione è una reazione alle suggestioni musicali offerte e tiene conto della storia e della psicologia dei personaggi. In questo modo il recitativo semplice risulta estremamente dinamizzato, anche da lunghe pause. Si tratta di qualcosa che funziona particolarmente bene nei momenti a due, così importanti nella drammaturgia di Myslivoček: pensiamo al primo incontro tra Megacle e Aristeia, che precede il duetto («Ne' giorni tuoi felici», I.10). Dopo il recitativo accompagnato di Megacle («Che intesi, eterni dei», I.9), che prende la decisione di vincere le gare per l'amico a discapito del proprio amore, il giovane sta per allontanarsi; ma proprio durante la sua fuga attraverso quel corridoio viene fermato da Aristeia. La scena si svolge in un'altalena di emozioni enfatizzate dalla necessità di Megacle di mantenere il segreto, fino al recitativo accompagnato («E mi lasci così? Va' ti perdoni»), che traduce la tensione erotica e al tempo stesso l'imminente distacco tra i due (figura 12). In quel corridoio Megacle (qui

34. Ringrazio il Collegium 1704 per aver messo a mia disposizione la registrazione andata in onda per la televisione ceca nel 2014.

35. Faccio riferimento al concetto di 'liminalità' così com'è inteso da Erika Fisher-Lichte: uno spazio performativo «nel quale si verificano dei mutamenti e avvengono delle trasformazioni». Cfr. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen* cit., p. 209.



FIGURA 11. JOSEF MYSLIVEČEK, *L'Olimpiade*,  
Teatro Nazionale di Praga 2013, regia Ursell Hermann



FIGURA 12. JOSEF MYSLIVEČEK, *L'Olimpiade*,  
Teatro Nazionale di Praga 2013, regia Ursell Hermann

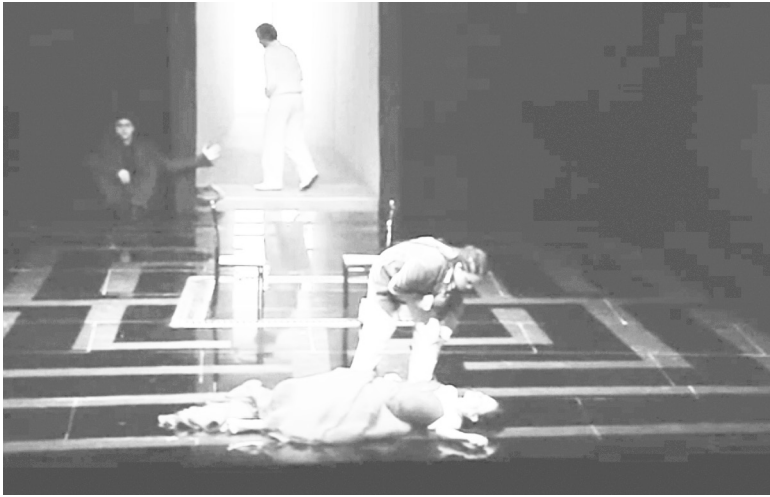


FIGURA 13. JOSEF MYSLIVEČEK, *L'Olimpiade*, Teatro Nazionale di Praga 2013, regia Ursell Hermann

Raffaella Milanese) si ferma un'altra volta prima di partire e contempla Aristeia (Simona Houda-Šaturová), poi torna da lei per un sofferto e languidissimo saluto, prima dei giochi olimpici. Lo stesso accade nel secondo atto, quando nulla è tagliato della bella scena che precede il «Se cerca, se dice», e il recitativo risulta efficacissimo nel gioco teatrale degli attori. La zona liminale del tunnel diviene in quest'aria l'espressione del dubbio per antonomasia (figura 13).

Alcuni aspetti di questa produzione lasciano però aperto qualche interrogativo, che riguarda in primo luogo le scelte operate dal Dramaturg (Ondřej Hučín), non tanto per alcuni tagli consistenti (soprattutto nel III atto) o per l'inversione di un paio di arie, quanto per le due aggiunte, all'inizio e alla fine dello spettacolo. Sono stati infatti inseriti in apertura e in coda due brani tratti da altre composizioni. Il primo, cantato da Clistene, proviene dalla metastasiana *Passione di Gesù Cristo* nella versione dello stesso Mysliveček. Sono i versi iniziali, in cui Pietro prova un forte rimorso per aver rinnegato Cristo, adattati al senso dell'*Olimpiade* (dunque cambiando i nomi quando necessario), dove rappresentano il rimorso di Clistene per aver abbandonato il piccolo Filinto. La seconda aggiunta compare dopo l'agnizione di Licida e sostituisce il coro finale. Si tratta questa volta dell'aria con recitativo «Misera dove son? | Ah, non son io che parlo» tratta dall'*Ezio* di Gluck, anche in questo caso adattata alla mutata situazione. Da una parte questo imprestito rientra perfettamente nell'ottica delle arie di baule settecentesche, ma dall'altra l'intromissione va a ribaltare com-

pletamente il finale dell'opera: l'aria di Flavia, disperata, diviene, in bocca a Licida, una dichiarazione di colpa. Il «barbaro dolore» conduce infatti il personaggio su una barca traghettatrice di anime che, guidata dai figuranti magrittiani, lo porta in una direzione opposta al luminoso tunnel, verso le tenebre del pubblico, dove lo spettacolo si chiude, privato del suo lieto fine.<sup>36</sup>

Clistene all'inizio era entrato in scena attraverso quel tunnel che 'bu-cava' il fondale; Licida chiude invece l'opera allontanandosi dalla scena, trasportato verso la platea. Il palco resta così lo spazio fittizio della *performance*: una rappresentazione che tenta di espandersi, attraverso barche corridoi e spazi liminali, per entrare in contatto con una dimensione più reale e tangibile, quella dello spettatore.

### *L'opera settecentesca: uno spazio interrotto?*

L'idea che l'opera lirica sia non soltanto una stratificazione di testi estremamente formalizzati, ma un *evento performativo* su cui è possibile riflettere e sperimentare, si è ormai affermata e ha iniziato a produrre i suoi frutti. L'opera sembra avere ricevuto una scossa, stimolata dal teatro di regia, alimentata dai *performance studies* e dalle trasformazioni dei media. Il pericolo del «museo vivente» e la necrofilia che sembra insita in questo genere restano tuttavia in agguato per quei testi che sono appena stati sottratti alla polvere d'archivio.<sup>37</sup> Quasi come se la realizzazione scenica dovesse

36. Sul lieto fine negato nella regia contemporanea di opere del Settecento cfr. BIANCA DE MARIO, *Salustia and Us, or The Tragic Happy Ending. Opera Seria Between Dramaturgy and Stage Direction*, in *Philology and Performing Arts: A Challenge*, a cura di Mattia Cavagna and Costantino Maeder, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2014, pp. 113-136.

37. L'espressione «museo vivente» è utilizzata da CHRISTOPHE DESHOULIÈRES, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2005, II (*Il sapere musicale*, 2002), pp. 1029-1063. Ragionando sul «problema culturale della percezione contemporanea della messa in scena operistica», Deshoulières ribadisce quanto sia importante superare la considerazione secondo cui un certo tipo di teatro e di opera sarebbero «archeologici». Spiega invece che «La storia degli spettacoli dopo il XIX secolo ci insegna che [...] la volontà (anche quella più ideologica e ingenua) di ritorno alle fonti è in grado di suscitare un'elaborazione nuova – pressoché necessaria – dell'estetica teatrale contemporanea. Non si tratta più soltanto di una nostalgia creatrice, il cui principio è noto dal Rinascimento e dal Romanticismo; ormai s'è messa in azione una paradossale memoria anticipatrice» (p. 1061). Alla questione dell'opera come 'museo' fa riferimento anche FABRIZIO DELLA SETA, *Difficoltà nella storiografia dell'opera italiana*, in ID., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 135-148. Sarà interessante invece notare che Lawrence Kramer, sebbene faccia riferimento al genere strumentale, osserva l'etichetta di «museo» applicata alla musica da una prospettiva del tutto opposta. La metafora museale rende infatti poco onore ai musei,

prevedere un accurato rodaggio prima di poter comprendere appieno una determinata drammaturgia; come se ogni lavoro dovesse rivivere la storia della regia d'opera.

I tre esempi riportati dimostrano, almeno in parte, un'incertezza nell'approccio alla drammaturgia settecentesca che si manifesta in scena, trasformandosi a mio parere in una 'rappresentazione della distanza'. L'allestimento di Galuppi è un omaggio estetico al Settecento, un quadro da contemplare nella sua bellezza. Tutto conferma l'idea dell'*Olimpiade* come una rassegna di belle arie e interminabili recitativi, un oggetto non più fruibile oggi: personaggi in costume, volti bianchi statuari, marmi pesanti. Lo spazio scenico traduce la distanza temporale che ci separa da quest'opera, una distanza che si pone tra lo spettatore e l'opera d'arte: uno «spazio mortale» per l'opera, perché interrompe il contatto.<sup>38</sup> Galuppi è un modellino teatrale da preservare in una teca di vetro, da 'guardare e non toccare'. Il regista dell'allestimento di Pergolesi osa giocare con lo spazio e con i personaggi, in un'atemporalità avveniristica, ma ottiene lo stesso risultato: l'enfaticizzazione di questa distanza, nonostante spettatore e pubblico possano toccarsi. Il cantante in passerella diviene oggetto di osservazione più che di condivisione di affetti. E la registrazione enfatizza tale disorientamento. Anche qui si tratta di un contatto interrotto: un rischio altissimo per queste opere appena uscite dal dimenticatoio della storia.

È forse il terzo spettacolo, l'allestimento della versione di Mysliviček, quello che più va alla ricerca di uno spazio di contatto con il pubblico contemporaneo. Certo non si possono negare da una parte le manipolazioni cui il testo è stato sottoposto, dall'altra il fatto che oggetto dell'allestimento è un'*Olimpiade* che risale ormai al tardo Settecento, proiettata dunque verso una drammaturgia nuova, più vicina al nostro gusto. Ma al di là di questo, ciò che questa produzione ricerca è una condivisione con il pub-

---

che a differenza della musica navigano in acque molto migliori: risultato non solo di una strategia commerciale intelligente ma della riscoperta del museo come «spazio di fruizione culturale senza eccessive formalità», luoghi in cui riflettere. E conclude: «La musica classica, mi piacerebbe dire, è lo stesso genere di cosa: un museo vivente. Vivente proprio perché [...] esibisce nuovi lavori a fianco di opere del passato. Tuttavia proprio come il museo focalizza l'occhio non solo attraverso le opere d'arte esposte, ma tramite modi di vedere che propone, così la classica addestra l'orecchio ad ascoltare non solo attraverso la musica ascoltata ma tramite la modalità di ascolto che istituisce». Cfr. LAWRENCE KRAMER, *Why Classical Music Still Matters*, Berkeley (Los Angeles), University of California Press, 2007; trad. it. (da cui si cita) *Perché la musica classica? Significati, valori, futuro*, a cura di Davide Fassio, Torino, EdT, 2011, p. 14.

38. PETER BROOK, *The Empty Space*, London, McGibbon & Kee, 1968; trad. it. *Lo spazio vuoto*, a cura di Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 1998.

blico: l'affetto, precetto per eccellenza della drammaturgia settecentesca, guida la gestualità degli attori, il loro movimento, il dinamismo della scena. L'opera diviene propriamente uno spazio performativo 'ampliato', in cui si realizza una condivisione emotiva tra attore e spettatore. Il fatto che in questo allestimento vi siano due aree liminali, come un tunnel che ci porta dietro la parete di fondo o una barca che esce dal palco per andare verso il pubblico, non è forse del tutto casuale. Mi piace invece pensare che sia anch'esso rappresentativo di una distanza che si può ridurre. Due ponti, che mettono in collegamento la realtà con la finzione: la realtà che sta tanto in platea con lo spettatore, quanto dietro le quinte dove si muovono gli attori, e la storia che vediamo e ascoltiamo in scena. L'opera non come oggetto da contemplare, ma evento teatrale da vivere.

ABSTRACT – After a two-centuries absence from the stage, the Italian opera seria is back in theatre. While Handel's titles have been the most performed works for the last years and have obtained a special place in today's historiography, the reemergence of the musical settings for Metastasian librettos is a long and gradual process. *L'Olimpiade*, in all its settings and forms, is an exception and is suitable for experimentations within this genre. Through the presentation of three different productions (Galuppi for Venice, 2006; Pergolesi for Jesi, 2011; Mysliveček for Prague, 2013), this article will explore the contemporary reception of eighteenth-century opera seria, considering an aspect like the performative space as intended by stage and video direction.