



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

IL MATRIMONIO SEGRETO



La Fenice prima dell'Opera 2004 7



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Albo dei Fondatori



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia



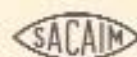
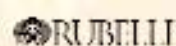
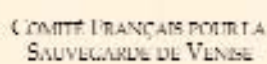
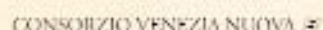
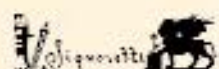
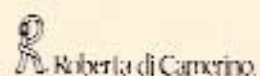
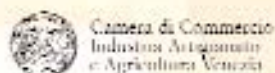
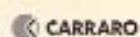
GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



vodafone



Abbonati sostenitori



Ristorante
La Colomba



Hotel Giorgione
Venezia
★★★★



HOTEL
SATURNIA & INTERNATIONAL
VENEZIA

CONSORZIO VENEZIA NUOVA S

IL GAZZETTINO



Gruppo Servizi Immobiliari Italiani



des organo
comunicazione & informazione



BANCA DI VENEZIA DI VENEZIA S.p.A.



BANCA DI ROMA
CAPITALIA GRUPPO BANCARIO



TECNOLOGIE INDUSTRIALI



Provincia delle Autostrade di Venezia e Padova



HOTEL CONCORDIA
★★★★

Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Luigino Rossi
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini
direttore musicale
Marcello Viotti

Collegio dei Revisori dei Conti

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Il matrimonio segreto

dramma giocoso per musica in due atti

libretto di Giovanni Bertati

musica di
Domenico Cimarosa

Teatro Malibran

venerdì 24 settembre 2004 ore 19.00 turno A
domenica 26 settembre 2004 ore 15.30 turno B
martedì 28 settembre 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 30 settembre 2004 ore 19.00 turni E-I
sabato 2 ottobre 2004 ore 15.30 turni C-H

La Fenice prima dell'Opera 2004 7



Francesco Saverio Candido, *Domenico Cimarosa al cembalo* (1785). Olio su tela. Napoli, Museo di San Martino.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Son più strambo di un cavallo. / Vado tutti a maltrattar»
di Michele Girardi
- 9 *Il matrimonio segreto*, libretto e guida all'opera
a cura di Alessandro Di Profio
- 73 *Il matrimonio segreto* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 77 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 85 Anna Laura Bellina
Sussurri e grida. Per un matrimonio di successo
- 97 Giovanni Guanti
Triplum, pour «méditerraniser la musique»
- 123 L'album per Cimarosa nel primo centenario della morte (1901)
a cura di Giovanni Guanti
- 137 Vincenzina Ottomano
Bibliografia
- 149 *Online*: «Lacreme napulitane»
a cura di Roberto Campanella
- 159 Domenico Cimarosa
a cura di Mirko Schipilliti

Il 12 Luglio 1735
 Giovanni figlio di Evola Bertato, e di
 Penha sua legittima consorte, nato
 lei mattina circa le hore sei e
 fu battezzato da lui P. Giovanni Capel-
 laro Off. e fu tenuto al sacro
 fonte da lui Giovanni Bellato e da
 Margarita moglie di Lorenzo
 Zampieri tutti di questa Villa.

GIOVANNI BERTATI
 NATO A MARTELLAGO NEL 1735 MORTO A VENEZIA NEL 1815
 POETA CESAREO ALLA CORTE DI VIENNA
 DETTO PER IL CIMAROSA LE GAIE SCENE DEL MATRIMONIO SEGRETO
 LEGANDO LA SUA FAMA DI LIBRETTISTA
 ALLE IMMORTALI FANTASIE DEL COMPOSITORE NAPOLETANO
 —————
 ALLA MEMORIA DEL CONTERRANEO ILLUSTRE
 IL COMUNE POSE
 1928-A VII

Atto di nascita di Bertati (il nome di famiglia compare nella forma Bertato) e lapide commemorativa nella sala consiliare del Municipio di Martellago. Da *Giovanni Bertati, 1735-1815*, Cassa Rurale ed Artigiana S. Stefano, Martellago-Venezia, 1985. Bertati scrisse per Cimarosa *Il matrimonio segreto* e *Amor rende sagace*; tra le dozzine di altri libretti: *L'inimico delle donne* per Galuppi, *Il geloso in cimento* per Anfossi, *La villanella rapita* per Bianchi, *Don Giovanni*, o sia *Il convitato di pietra* per Gazzaniga (che Da Ponte tenne certamente presente scrivendo il *Don Giovanni* per Mozart).

Il matrimonio segreto

dramma giocoso in due atti

libretto di Giovanni Bertati

musica di Domenico Cimarosa

Editore Casa Ricordi, Milano

Revisione secondo i testi originali di Franco Donatoni

personaggi ed interpreti

Carolina Masha Carrera

Paolino Marcello Bedoni

Fidalma Lucia Cirillo*

Geronimo Salvatore Salvaggio*

Elisetta Sofia Soloviy**

Conte Robinson Vito Priante

* Vincitori del XXXIII Concorso Internazionale per Cantanti «Toti Dal Monte»

* Vincitrice del Concorso «Iris Adami Corradetti» di Padova (2003)

maestro concertatore e direttore

Michael Güttler

regia

Italo Nunziata

scene e costumi

Pasquale Grossi

light designer

Patrick James Latronica

Orchestra del Teatro La Fenice

maestro al cembalo Stefano Gibellato

con sopratitoli

allestimento Teatri S.p.A. di Treviso

in coproduzione con

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e Opernhaus di Halle

<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>aiuto regia</i>	Elena Barbalich
<i>maestri di palcoscenico</i>	Gianni Cappelletto
	Paolo Polon
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Sacchi (Milano)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«Son più strambo di un cavallo. / Vado tutti
a maltrattar»

Ecco un uomo veramente generoso: il Conte Robinson, eroe della rinuncia all'amore in un'opera, come *Il matrimonio segreto*, dove tutti cercano di soddisfare le proprie aspirazioni. Gli è destinata per contratto Elisetta, la maggiore delle figlie del borghese Geronimo, in affannosa ricerca di un quarto di nobiltà, ma, non appena vede Carolina, la minore, subito se ne innamora e comprende di aver preso un impegno matrimoniale insostenibile, a cui cerca disperatamente di sottrarsi. Raggiunge l'apice quando, a tu per tu con la stizzosa promessa sposa (II.7), le snocciola invano, per demotivarla, una serie di deliziose debolezze proprie, che meritano una citazione:

Son vizioso giocatore,
Crapulone, bevitore:
Mi ubriaco spesso spesso,
Che vo fuori di me stesso,
Casco in terra, oppur traballo,
Son più strambo di un cavallo.
Vado tutti a maltrattar.

Ma, di fronte alla scelta se appagare il suo (legittimo) desio, o soccorrere la ragazza che lo ha incantato, sceglie di sacrificarsi e sposare una donna pronta a ogni mortificazione (in fondo è stata rifiutata), pur di accasarsi. (La sua generosità troverà riscontro nel comportamento leale di un altro conte 'libertino', Rodolfo, nella *Sonnambula* di Bellini.)

Anna Laura Bellina mette a fuoco con spirito, nel saggio iniziale di questo volume, il ruolo che gioca «la sfera semantica dell'udito» (e, in particolare, la 'sordità' di Geronimo) all'interno della trama vaporosa d'una commedia d'equivoci, fino a che, «dopo l'allegria rumorosa e canora del finale secondo, *Il matrimonio segreto* si chiude in un silenzio perbenista, spesso desiderato dalle due prime donne e rotto dalla terza».

Già, le donne, bel capitolo: non è difficile immaginare che fra le tre riluca di maggior fulgore la figlia minore di Geronimo, Carolina. Non solo perché

la sua onestà la rende immune alle lusinghe di un corteggiatore affatto disarmato, qual è Robinson, ma anche per la modestia con cui si sottrae alle proferte del nobile: «Non ho lingue, non so niente; / Farei torto veramente / Alla vostra nobiltà.» (I.11); del resto l'ignoranza delle lingue («Non so dire che *Monsiù*. / [...] Non intendo che *addidù*.», *ibid.*) non la rende diversa dalla maggioranza degli italiani, dei quali cattura facilmente la simpatia.

Merita un cenno a sé la stramba zia Fidalma, che vive una situazione 'sentimentale' di solito riservata ai vecchi tutori in fregola e gabbati dell'opera buffa e delle farse: va a caccia di un marito giovane e s'incapriccia di Paolino, che ha tutt'altro per la testa. Per lui è disposta a rinunciare all'agio di una vita da vedova ricca e libera, «che con un marito / via meglio si sta.» (I.5).

La vitalità strabordante de *Il matrimonio segreto*, che fu tra le pochissime opere buffe del Settecento a entrare in repertorio nel secolo successivo, risiede in un libretto ingegnoso, quasi una *summa* di quanto sin lì prodotto in termini di intreccio buffo, e, soprattutto, in una musica leggera e riuscita, qui analizzata con finezza da Alessandro Di Profio nella guida all'ascolto. Una musica attraente al punto da coinvolgere, come scrive Giovanni Guanti nel suo saggio, personaggi illustri quali Stendhal, Goethe e persino Nietzsche (si vedrà come). Un fascino che Cimarosa seguì a esercitare nel tempo, come testimonia la nostra sezione dei documenti, dedicata allo sfarzoso Album che la città di Aversa produsse nel primo centenario della morte del compositore (1901).

È ulteriore interesse di questo volume, che chiude la serie 2004 di «La Fenice prima dell'Opera», l'edizione del testo poetico, condotta sulla base del raro e poco conosciuto libretto della prima assoluta.

Michele Girardi

IL MATRIMONIO SEGRETO

Libretto di Giovanni Bertati
Musica di Domenico Cimarosa

Edizione a cura di Alessandro Di Profio
con guida musicale all'opera

**IL MATRIMONIO
SEGRETO.**

DRAMMA GIOCO SO

PER MUSICA

IN DUE ATTI.

DA RAPPRESENTARSI

NEL IMPERIAL TEATRO DI CORTE

L'ANNO 1792.

IN VIENNA.

Frontespizio della prima edizione del libretto de *Il matrimonio segreto*. Biblioteca Braidense di Milano, Raccolta drammatica.

Il matrimonio segreto libretto e guida all'opera

a cura di Alessandro Di Profio¹

Il presente libretto de *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa ricalca fedelmente il testo della prima assoluta (Vienna, Burgtheater, 7 febbraio 1792),² ed è stato confrontato con l'edizione Ricordi,³ pubblicata in concomitanza con l'uscita della partitura a nolo, nella revisione di Franco Donatoni.⁴

Il nostro intervento si è limitato alla messa a norma dell'ortografia, al ritocco di qualche lieve refuso, e alla corretta disposizione grafica dei versi spezzati; nella lista dei personaggi si legge «il conte Robinsone», nel libretto «Robinson», dizione che abbiamo adottato, come l'ordine in cui sono riportati.

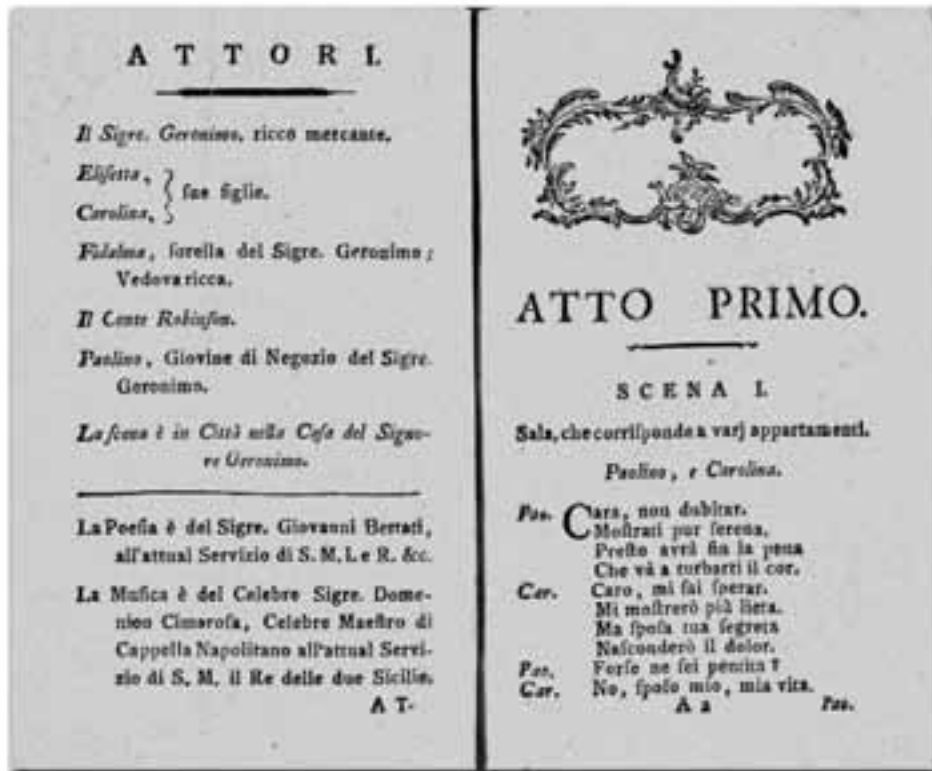
Il testo qui presentato non diverge molto da quello offerto da libretto e partitura Ricordi, tuttavia qualche particolare ci ricorda che la prima fu data in un momento di restaurazione, e in una capitale cattolicissima come Vienna; è il caso, per limitarci a un esempio, dell'espressione di Fidalma «Non s'ha per prudenza, / da fare un bordello», che nel testo originale, qui ripristinato, si leggeva invece «Usate prudenza, / Abbiate cervello».

¹ Gli esempi musicali sono stati realizzati dal dott. Lorenzo Frassà.

² *IL MATRIMONIO SEGRETO / dramma giocoso / PER MUSICA / IN DUE ATTI / da Rappresentarsi / nel Imperial Teatro di Corte, / L'ANNO 1792. / In Vienna.* Una copia si trova presso la Biblioteca privata Toggenburg di Bolzano, mentre quella consultata è custodita presso la Biblioteca Braidense di Milano (Racc. Dramm. 6137/7). Si ringrazia la dott.ssa Anna Elisa Ravenna e il personale tutto per la cortesia dimostrata in occasione di questa ricerca, e si segnala a studiosi e appassionati che l'intero fondo è stato quasi del tutto digitalizzato, con l'intento di offrirne la consultazione in rete. Si ringrazia inoltre, per la preziosa collaborazione, il dott. Andrea Garavaglia.

³ *Il matrimonio segreto*, parole di Giovanni Bertati, musica di Domenico Cimarosa, Milano, Ricordi, rist. 1977, «nuova edizione secondo i testi della prima rappresentazione».

⁴ DOMENICO CIMAROSA, *Il matrimonio segreto*, revisione secondo i testi originali di Franco Donatoni, 2 voll., Milano, Ricordi, © 1976; ad essa si farà riferimento anche nella guida all'opera, mediante il riferimento alle cifre di chiamata e al numero di battute che le precedono o seguono.



I personaggi e la pagina iniziale della prima edizione del libretto de *Il matrimonio segreto*. Biblioteca Braidense di Milano, Raccolta drammatica.

Indice

ATTO PRIMO p. 15

ATTO SECONDO p. 39

APPENDICE:

L'orchestra p. 69

Le voci p. 71

IL MATRIMONIO SEGRETO

Dramma giocoso per musica in due atti
Libretto di Giovanni Bertati
Musica di Domenico Cimarosa

Prima rappresentazione: Vienna, Teatro di Corte, 7 febbraio 1792

Personaggi

GERONIMO, <i>ricco mercante</i>	Basso
ELISETTA, } <i>sue figlie</i>	Soprano
CAROLINA, 	Soprano
FIDALMA, <i>sorella del signor Geronimo, vedova ricca</i>	Mezzosoprano
IL CONTE ROBINSON	Basso
PAOLINO, <i>giovane di negozio del signor Geronimo</i>	Tenore

La scena è in città, nella casa del signor Geronimo



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione italiana. Cantavano Giuseppe Tavani (Geronimo), Marianna Laurenti (Carolina), Carolina Dianand (Fidalma), Francesco Albertarelli (il Conte), Felice Simi (Paolino). L'esemplare consultato, non segnalato da Sartori (Venezia, Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello) è mutilo di alcune carte, tra le quali quella con i personaggi e interpreti (desunti da Sartori).

ATTO PRIMO¹

*Sala che corrisponde a vari appartamenti.*²

SCENA PRIMA

Paolino e Carolina

PAOLINO

Cara, non dubitar,³
Mostrati pur serena.
Presto avrà fin la pena
Che va a turbarti il cor.

CAROLINA

Caro, mi fai sperar.
Mi mostrerò più lieta.
Ma sposa tua segreta
Nasconderò il dolor.

PAOLINO

Forse ne sei pentita?

CAROLINA

No, sposo mio, mia vita.

PAOLINO

Dunque perché non mostri
Il tuo primier contento?

¹ Sinfonia – *Largo-Allegro molto*, 2/2, Re maggiore.

La sinfonia è introdotta da un *Largo* che occupa non più di tre misure: lo spazio sufficiente per marcare con tre lunghi accordi in battere (preceduti da un levare in semicroma) l'accordo di tonica di cui vengono messe in rilievo le tre note fondamentali (Re, Fa, La). Da un punto di vista armonico, il *Largo* fissa la tonalità d'impianto e prepara quello che segue. Due sono le versioni della Sinfonia stese da Cimarosa: una è quella per la 'prima' di Vienna, l'altra scritta probabilmente per la ripresa de *Il matrimonio segreto* a Napoli nel carnevale 1793. Il libretto napoletano fa allusione alle modifiche per i cantanti («L'impegno del detto Maestro ad adattarlo con pochi accomodi all'attual Compagnia»), sottraendo invece la ricomposizione dell'*ouverture*, assai più ampia nella versione viennese, specie per la riscrittura dello sviluppo centrale. La versione finale dell'*Allegro* è in forma di sonata con esposizione, sviluppo e ripresa; Cimarosa intervenne specialmente nella sezione in cui viene presentato il secondo tema. Secondo Anna Mondolfi-Bossarelli (*Due varianti dovute a Mozart nel testo del Matrimonio segreto*, «Analecta musicologica», IV, 1967, pp. 124-130), Cimarosa avrebbe tentato di allontanarsi da Mozart che rischiava di costituire un esempio ingombrante; *Le nozze di Figaro* parrebbero un modello evidente. Sembrerebbe però lecito dubitare di tale ipotesi, storicamente poco plausibile in quanto nel 1793 Mozart non poteva ancora beneficiare di un mito che solo l'Ottocento forgiò. Certo, come si avrà modo di notare, affinità con le opere di Mozart non mancano, ma vanno essenzialmente ricondotte alla *koiné* mitteleuropea costituitasi intorno all'opera di filiazione 'italiana'.

² Le unità pseudo-aristoteliche regolavano un dramma settecentesco, indipendentemente dalla destinazione (opera o teatro parlato) e dal genere (tragico o comico). Il matrimonio – quello annunciato tra il Conte ed Elisetta e quello segreto tra Paolino e Carolina – conferisce un'unità indiscutibile all'azione e mai Bertati si lasciò tentare, nel corso dell'opera, da derivate parallele, tipiche di certi libretti 'barocchi' di ascendenza spagnola (*Don Giovanni* ne è un esempio). Inoltre, l'unità di tempo è fissata (e rispettata) scrupolosamente: tutto accade nello spazio di una giornata. Analoga attenzione viene riservata all'unità di luogo, delle tre regole quella solitamente meno rispettata in virtù d'interpretazioni elastiche – anche se i luoghi differiscono, l'essenziale è che orbitino intorno ad uno spazio centrale –, che avevano il vantaggio di assicurare la varietà scenografica. Invece, in questo caso tutto avviene nello stesso luogo: il palazzo di Geronimo. Ci si muove dalla sala, al gabinetto alle stanze da notte. Peraltro, l'unica allusione all'esterno si limita al convento in cui dovrebbe finire Carolina. Non si tratta solo del rispetto dell'unità di luogo, ma della volontà di evidenziare la chiusura della microsocietà in cui i differenti personaggi sono irretiti.

³ n. 1. Introduzione – *Allegro maestoso con brio-Allegro*, 4/4-2/2-2/4, Si bemolle maggiore. Generalmente il titolo di «introduzione» veniva riservato nell'opera del Settecento al numero di apertura comprendente più di due personaggi; è il caso di «Che lieto giorno» in *La finta giardiniera* di Mozart (1775). Invece, il presente pezzo è conferito a Paolino e a Carolina, i due sposi segreti colti *in medias res*.

CAROLINA

Perché vieppiù pavento
Quello che può arrivar.
Se m'ami, deh! t'affretta
L'arcano a palesar.

PAOLINO

Sì, sposa mia diletta,
Ti voglio contentar.

a 2

Se amor si gode in pace
Non v'è maggior contento;
Ma non v'è egual tormento
Se ognor s'ha da tremar.

CAROLINA

Lusinga, no, non c'è. La nostra unione
Lungo tempo segreta
Non può restar. E se si scopre avanti
Di quel che ha da scoprirsi,
Quale schiamazzo in casa,
Qual bisbiglio di fuori, o sposo amato!
Né un trasporto d'amor sarà scusato.

PAOLINO

Dici il ver; vedo tutto.

CAROLINA

Il padre mio
È un uom rigido è ver; ma finalmente

segue nota 3

Secondo uno schema fissato già nei duetti metastasiani, i due personaggi si presentano prima separatamente per poi sovrapporsi nell'ultima parte, che in questo caso ingloba pure una stretta (*Allegro*). Tale procedimento determinò alla fine del Settecento una struttura assai ricorrente nel caso dei duetti amorosi: l'ultima sezione è cantata «a due» alla terza o alla sesta, simbolizzando una ritrovata unità d'intenti dopo un primo periodo di esitazione o di contrasti. È questo il caso, per citare esempi noti di opere di Mozart, di «Là ci darem la mano» di *Don Giovanni* (1787) o di «Fra gli amplessi» di *Così fan tutte* (1790).

Ma la particolarità è che Cimarosa sceglie di mettere in bocca, sin dall'inizio, a Paolino prima e a Carolina poi, lo stesso materiale melodico.

ESEMPIO 1 – n. 1, Introduzione, da 1



ESEMPIO 2 – n. 1, da 3



Tale procedimento diventa il segno di una simbiosi che non è un punto di arrivo, ma di partenza: il matrimonio già siglato è, non a caso, l'antefatto da cui scaturisce l'azione in corso. I due giovani sono un tutt'uno almeno agli occhi della Chiesa, l'unica istituzione che aveva l'obbligo di accettare, salvo eccezioni, il «matrimonio segreto» tanto temuto dall'*auctoritas* politica e familiare.

Sin dall'Introduzione, il matrimonio tra Paolino e Carolina viene innanzi tutto evocato dalla musica e successivamente, in recitativo, dalle parole. Infatti, nel recitativo che segue, le informazioni essenziali vengono fornite: l'avvenuta unione tenuta a «lungo tempo segreta»; il carattere burbero, ma «d'un ottimo cor» del padre della sposa; il progettato matrimonio della primogenita con un Conte, 'protettore' di Paolino e dunque probabile alleato della coppia clandestina.

Eppure, a guardar bene, la perfetta intesa non è priva di incognite. Se la musica è la medesima, il testo cambia: «non dubitar» dice rassicurante Paolino, «mi fai sperar» replica Carolina. La scelta della sincope proprio in corrispondenza di «dubitar» e «fai sperar» smentisce i toni fiduciosi del testo. Il tono non è affermativo – come avrebbe voluto una scansione melodica con le note forti in corrispondenza dei primi tempi della misura e degli accenti prosodici –, ma dubitativo.

è d'un ottimo cor. In sulle furie
 Monterà al primo istante
 Che saper gliel farai;
 Ma dopo qualche dì certa poi sono,
 Che pien d'amor ci accorderà il perdono.

PAOLINO
 Sì; questa sicurezza
 La sola fu che a stringere c'indusse
 Il nodo clandestino.
 Ma senti: oggi la sorte
 Occasion propizia a me presenta
 Di svelare il segreto
 Con meno di timore.

CAROLINA
 Dimmi, sù, presto.
 Ah!, mi consoli il core.

PAOLINO
 Mi è riuscito alla fine
 Di poter soddisfare all'ambizione
 Del signor Geronimo,
 Che fanatico ognor s'è dimostrato
 D'imparentarsi con un titolato.

CAROLINA
 E così?

PAOLINO
 Sarà sposa
 Del conte Robinson,
 mio protettore,
 Tua sorella maggiore
 Con centomila scudi. Or io d'entrambi
 Avendo gl'interessi maneggiati,
 Spero così d'avermeli obbligati.

CAROLINA
 Bene, sì, bene assai
 Il conte impegnerai
 Perché sveli a mio padre il nostro arcano.
 Ma quando egli verrà?

PAOLINO

Non è lontano.

Lo spero in questo giorno, anzi a momenti.
 Ecco qua la sua lettera
 Che al signor Geronimo
 Io devo presentar. Ma parmi appunto
 Di sentir la sua voce.
 A casa è ritornato.

CAROLINA

È vero, è vero.

D'esser dunque tranquilla io presto spero.
 Io ti lascio perché uniti⁴
 Che ci trovi non sta bene...

(per partire, poi ritorna)

Ah! tu sai ch'io vivo in pene
 Se non son vicina a te!

PAOLINO

Vanne, sì, non è prudenza
 Di lasciarci trovar soli...

(per partire, poi ritorna)

Ah! tu sai che il cor m'involi
 Quando vai lontan da me.

CAROLINA

No non viene... Sì, sì, adesso.

PAOLINO

Dammi, dammi pria un amplesso.

a 2

Ah! pietade troveremo
 Se il ciel barbaro non è.

(Carolina parte)

SCENA II

Paolino, poi il Signor Geronimo.

PAOLINO

Ecco che qui sen vien. Bisogna intanto
 Ch'io mi avvezzi a parlare in tuon sonoro

⁴ n. 2. Duetto – *Allegro vivace*, 4/4, Do maggiore.

L'introduzione e il duetto, con il recitativo semplice che li separa, formano drammaticamente un solo *tableau* in cui i due amanti si fanno reciprocamente coraggio. Questo duetto è formalmente affine all'introduzione di cui è una sorta di sezione annessa: vi ritroviamo l'esposizione alternata di un identico materiale melodico prima esposto da Paolino e poi ripreso da Carolina; infine, la sovrapposizione alla terza in segno di perfetta armonia («Dammi, dammi un altro amplesso»).

Per farmi intender bene.
 Di sordità patisce assai sovente;
 Ma dice di sentir s'anche non sente.
 GERONIMO
(ad alcuni servi)
 Non dovete sbagliar, gente ignorante.
 Che cos'è questo «lei signor Geronimo»?
 In Italia i mercanti
 Che han dei contanti, han titol d'illustrissimo;
 E illustrissimo io sono; e va benissimo.
 Se poi... Ad ogni costo
 Voglio avere un diploma,
 Che della nobiltà mi metta al rango,
 Ché chi ha dell'oro ha da sortir dal fango.
 Oh! Paolino caro.

PAOLINO
 Ecco una lettera
 Del conte Robinson, che per espresso
 Inclusa in una mia, venuta è adesso.

GERONIMO
 Sì, son venuto adesso. E questa lettera
 Di chi è? Chi la manda?

PAOLINO
(forte)

Il conte Robinson.

GERONIMO
 Il conte Robinson: sì, sì, ho capito.
 La leggo volentieri.

(legge sottovoce)
 Ah, ah... comincia bene...
 Oh, oh... seguita meglio...
 Ih, ih ... ih ih...! Di gioia
 Mi balza il cor nel petto!

PAOLINO
 Ah ah, oh oh, ih ih, così ha già letto?

GERONIMO
 Venite, Paolino,
 Venite ch'io vi abbracci. È vostro merito
 La buona riuscita,
 Io vi sono obbligato della vita.

PAOLINO
 Questo mi dà conforto.

GERONIMO
 Fra poco il conte genero

Sarà qui a sottoscrivere il contratto.
 Elisetta è contessa: il tutto è fatto.
 Con Carolina or poi se mi riesce
 Di far un matrimonio eguale a questo,
 Colla primaria nobiltà m'innesto.

PAOLINO
(Questo poi mi dà affanno.)

GERONIMO
 Che avete voi? Siete di tristo umore?

PAOLINO
 Io? Signor no.

GERONIMO
 Che?

PAOLINO
 Allegro anzi son io
 Per queste nozze.

GERONIMO
 Bene. Andate dunque
 A stare in attenzione
 Dell'arrivo del conte; ed ordinate
 Tutto quel che vi par che vada bene
 Per poterlo trattar come conviene.
(Paolino parte)

SCENA III

*Il Signor Geronimo, indi Carolina, Elisetta,
 Fidalma e Servitori.*

GERONIMO
 Orsù più non si tardi
 A dar sì lieta nuova alla famiglia.
 Elisetta! Fidalma! Carolina!
 Figlie, sorella, amici, servitori,
 Quanti in casa vi son vengano fuori.

CAROLINA
 Signor padre...

ELISETTA
 Signor...

FIDALMA
 Fratello amato...

CAROLINA
 Che avvenne?

ELISETTA
 Cosa c'è?

FIDALMA

Che cosa è stato?

Quest'oggi ella sarà.

Via bacia, mia carina,

GERONIMO

Udite, tutti udite,⁵

Le orecchie spalancate,

Di giubilo saltate.

Un matrimonio nobile

Per lei concluso è già.

Signora contessina

La mano al tuo papà.

Che saltino i denari:

La festa si prepari:

Godete tutti quanti

Di mia felicità.

Sorella mia, che dite?

Che dici tu, Elisetta?

⁵ n. 3. Aria – *Andante maestoso*, 4/4, Re maggiore.

Il fatto che la *Poetica* di Aristotele (IV sec. a.C.), testo fondatore tanto del teatro parlato quanto di quello cantato, si fosse occupata esclusivamente della produzione tragica, finì per conferire al genere comico una notevole libertà teorica: ignorata dai trattatisti, almeno fino agli Ottanta del Settecento, l'opera buffa si definì come un territorio privilegiato per esperimenti drammaturgico-musicali. I compositori ne approfittarono tanto per variare la struttura dell'aria metastasiana, essenzialmente costruita intorno ad un *affetto* statico, quanto per moltiplicare gli *ensembles*. Avremo modo, nel corso del nostro commento, di tornare su questo punto cruciale per l'evoluzione dell'opera buffa tra Mozart e Rossini, intanto va notato che non solo le arie non sono maggioritarie in *Il matrimonio segreto*, ma esse si orientano verso un evidente polimorfismo: ad eccezione di una (la cavatina «Senza, senza cerimonie», però decisamente insolita per altri versi, come si vedrà), tutte sono in almeno due o più tempi, scelta compositiva tutt'altro che casuale. Una prima parte lenta è seguita da un'altra in tempo più rapido; inoltre, sottosezioni o strette finali non sono rare.

L'attacco di quest'aria echeggia le introduzioni lente alla francese, d'ascendenza lulliana: inizio in anacrusi, con note rapide per appoggiare la nota in battere puntata (la scrittura dell'orchestra 'cita' perfino la prassi esecutiva della tradizione delle *tragédies lyriques*, ma anche della musica strumentale, non completamente ignote a Vienna in virtù di legami politici con la corte di Versailles: spesso la pausa sostituiva, di fatto, il punto scritto in partitura, o almeno lo scorciava sensibilmente).

ESEMPIO 3 – n. 3, Aria, bb. 1-6

(a Carolina)

Con quella bocca stretta

Per cosa stai tu là?

Via, via, che per te ancora

Tuo padre ha già pensato:

Un altro titolato

Sua sposa ti farà.

E stai col ciglio basso?

Non movi ancor la bocca?

Che sciocca! Oimé, che sciocca!

Fai rabbia in verità.

Invidia fai conoscere

Che dentro il cor ti sta.

(Parte)

SCENA IV

Elisetta, Carolina e Fidalma.

ELISETTA

Signora sorellina,

segue nota 5

Ob.

Cor. in Re

Geronimo

rec-chie spa-lan - ca-te, leo - rec-chie spa-lan-ca-te, di giu - bi-lo sal-ta-te,

Vl I

Vl II

Vlc

Fg, Vc, Cb

Il proclama di Geronimo, insomma, si fa in pompa magna così come la sezione lenta delle *ouvertures* di Lully, scandita dal *bâton* del direttore sui tempi forti, doveva annunciare e accompagnare l'ingresso del re in sala fino al suo posto d'onore. Il «ricco mercante» ha concluso per la cadetta un contratto nuziale e non uno qualsiasi: «un matrimonio nobile», come enfatizza la musica con l'impiego costante di note puntate. Si tratta di un motto esposto in Re maggiore (es. 4), poi sul IV (es. 5) e V grado di Fa maggiore e infine su La maggiore (ovvero sulla dominante della tonalità d'impianto, per preparare la modulazione conclusiva, es. 6).

ESEMPIO 4 – n. 3, sedici prima di 16

Geronimo

Un ma - tri - mo - - nio no - bi-le.

Vl I

Ch'io le rammenti un poco ella permetta
 Ch'io sono la maggior, lei la cadetta:
 Che perciò le disdice
 Quell'invidia che mostra;
 E che in questa occasione meglio faria
 Se mi pregasse della grazia mia.

CAROLINA
 Ah, ah! della sua grazia,
 Quantunque singolare,
 In verità non ne saprei che fare.
 ELISETTA
 Sentite la insolente?
 Io son contessa, e siete voi un niente.

segue nota 5

ESEMPIO 5 – n. 3, ventidue prima di 20

Ob
sf f p sf f p pp

Geronimo
 Un ma - tri - mo - nio no - bi - le per le - i

Vl I
sf f p sf f p pp

Vl II
sf f p sf f p pp

Vle
sf f p sf f p pp

Fg, Vc, Cb
sf f p sf f p pp

ESEMPIO 6 – n. 3, otto dopo 20

Cor. in Re
p

Geronimo
 Un ma - tri - mo - nio no - bi - le

Vl I
p

Vl II
p

Vle
p

Fg, Vc, Cb
p

FIDALMA
Eccoci qua: noi siamo sempre a quella.
Tra sorella e sorella,
Chi per un po' di fumo,
Chi per voler far troppo la vivace,
Un solo giorno qui non si sta in pace.

ELISETTA
Qual fumo ho io? Parlate.

CAROLINA
Qual io vivacità che condannate?

ELISETTA
Non ho fors'io ragione?

FIDALMA
Sì, deve rispettarvi.

CAROLINA
Ho dunque torto io?

FIDALMA
No; non deve incitarvi.

ELISETTA
Che? Forse io la incito?

CAROLINA
Che? fors'io la strapazzo?

FIDALMA
No, niente, no, non fate un tal schiamazzo.

CAROLINA
Io di lei non ho invidia;
Non ho rincrescimento
Del di lei ingrandimento,
Sol mi dispiace che in questa occasione

Ha di se stessa troppa presunzione.
(*per partire*)

ELISETTA
Il voltarmi le spalle a questo modo
È un'altra impertinenza.

CAROLINA
Perdoni se ho mancato a sua Eccellenza.

Le faccio un inchino,⁶
Contessa garbata.
Per essere dama
Si vede ch'è nata,
Per altro, per altro
Dal rider mi fa.

ELISETTA
Strillate, crepate,
Son dama e contessa.
Beffar se volete,
Beffate voi stessa.
Per altro, per altro,
Or or si vedrà.

FIDALMA
Quel fumo, mia cara
È un poco eccedente.
Voi siete, mia bella,
Di troppo insolente.
Vergogna! Vergogna!
Così ben non va.

CAROLINA
Sua serva non sono.

⁶ n. 4. Terzetto – *Andante grazioso*, 3/8, Sol maggiore.

Fierissima di convolare a nozze con un Conte, Elisetta è persuasa di essere oggetto d'invidia da parte di Carolina che, in realtà, si beffa delle pose da gran dama della sorella maggiore. L'inchino beffardo della cadetta nei confronti della primogenita è innanzi tutto un 'gesto' musicale che fa pensare alla situazione analoga di Susanna davanti a Marcellina, «Via, resti servita» in *Le nozze di Figaro* (1786):

ESEMPIO 7 – n. 4, Terzetto, bb. 1-5



In apparenza elemento pacificatore, Fidalma è, in realtà, dalla parte di Elisetta, come l'evoluzione dell'azione dimostrerà. Quest'alleanza tra la zia e la nipote a spese di Carolina non è, per il momento, esplicitata dal testo, ma solo dalla musica. Non a caso, quando le tre voci si sovrappongono, nella sezione finale, due blocchi melodici si delineano senza ambiguità:

ELISETTA

Son vostra maggiore.

CAROLINA

Entrambe siam figlie
D'un sol genitore

ELISETTA

Stizzosa...

CAROLINA

Fumosa.

FIDALMA

Finiam questa cosa,
Tacetevi là.

CAROLINA, ELISETTA

Non posso soffrire
La sua inciviltà.

FIDALMA

Codesto garrire
Fra voi ben non sta.*(Carolina parte)*

SCENA V

Fidalma ed Elisetta.

FIDALMA

Chetatevi e scusatela. Tra poco
Voi già andate a marito, ella qui resta;
Così non vi sarà mai più molesta.
Io mi consolo intanto
Del vostro matrimonio; e voi fra poco...
Ma zitto... a voi il confido... Ah! Nol diceste,
Per carità.

ELISETTA

Fidatevi, fidatevi
Che segreta son io.

FIDALMA

Ve ne consolerete ancor del mio.

ELISETTA

Del vostro?

FIDALMA

Sì, padrona di me stessa,

segue nota 6

Fl

Cor. in Re

Carolina

ah ah ah ah ah! non pos - so sof - frir -

Elisetta

suain - ci - vil - tà. Non pos -

Fidalma

voi ben non sta.

Vl I

Vl II

Vle

Fg

Vc, Cb

p

Ricca pel testamento
del mio primo marito,
E in età giovanil, non crederei
Che mi diceste stolta
Se voglio maritarmi un'altra volta.

ELISETTA
No, cara la mia zia:
Anzi fate benissimo, e vi lodo.
Ma un dispiacer ben grande
Ne sentirà mio padre,
Che vi dobbiate allontanar da lui,
Ei che v'apprezza al par degli occhi suoi.

FIDALMA
Eh, quanto a questo poi, potrebbe darsi
Che non m'allontanassi.

ELISETTA
Posso saper chi sia?

FIDALMA
No, è troppo presto. Ancor con chi vogl'io
Non mi sono spiegata.

ELISETTA
Ditemi questo almeno: è giovinotto?

FIDALMA
Giovane affatto affatto.

ELISETTA
È bello?

FIDALMA
Di Cupido egli è un ritratto.

ELISETTA
È nobile?

FIDALMA
Non voglio
Spiegarmi d'avvantaggio.

ELISETTA
È ricco?... Rispondete.

FIDALMA
Troppe curiosa, o cara mia, voi siete.
(Se mi stuzzica ancora un pocolino,
Vado or ora a scoprir ch'è Paolino.)

È vero che in casa⁷
Son io la signora,
Che m'ama il fratello,
Che ognuno mi onora;
È vero ch'io godo
La mia libertà...
Ma con un marito
Via meglio si sta.
Sto fuori di casa?
Nessun mi dà pena;
All'ora ch'io voglio
Vo a pranzo, vo a cena;
A letto men vado
Se n'ho volontà...
Ma con un marito
Via meglio si sta.
Un qualche fastidio
È ver che si prova:
Non sempre la moglie
Contenta si trova,
Bisogna soffrire
Qualcosa, si sa...
Ma con un marito
Via meglio si sta.
Mia cara ragazza,
Che andate a provarlo,
Fra poco saprete
Se il vero vi parlo,

⁷ n. 5. Aria – *Allegretto grazioso*, 6/8, Fa maggiore.

Grazie al recitativo che precede, il pubblico ha ricevuto informazioni di non poco conto: Fidalma, vedova da un primo matrimonio, ha in animo di sposarsi di nuovo e, come rivela in un 'a parte', ha puntato su Paolino. (Tale progetto non è senza conseguenze: Carolina si conferma essere un intralcio anche per Fidalma, come la musica ci aveva lasciato intendere sin dal terzetto precedente.) Ad Elisetta, Fidalma espone non tanto i suoi intenti che vorrebbe tenere ancora segreti, quanto la filosofia che vi è dietro. A dispetto della libertà e dell'autorità di cui gode, si lamenta di essere sola. La sua morale è esposta in un verso che ha funzione di *refrain*: «Ma con un marito / Via meglio si sta». Vi ritroviamo uno schema poetico-musicale sfruttato nelle arie 'moralistiche' di questo tipo: si pensi, ad esempio, a «Donne mie, la fate a tanti» di Guglielmo in *Così fan tutte* (II.8).

Voi meco direte,
 Son certa di già:
 Che con un marito
 Via meglio si sta.
 (*partono*)

SCENA VI
*Nobile appartamento.
 Il Signor Geronimo e Carolina.*

GERONIMO
 Prima che arrivi il Conte
 Io voglio rallegrarti.
 Vuol da tutte le parti
 Oggi felicitarmi la mia sorte.
 Senti... Ma ridi prima, e ridi forte.
 CAROLINA
 Non farei, s'io ridessi,
 Che una cosa sforzata, e senza gusto.
 GERONIMO
 Sicuro ci avrai gusto.
 Sposa d'un cavalier tu pur sarai:
 Ora mi venne la proposizione,
 E in oggi esser vi dee la conclusione.
 Ridi, ridi, ragazza.
 CAROLINA
 (Oh, me meschina!
 Qui nasce una rovina
 Se Paolin non fa presto.)

GERONIMO
 E perché mò non ridi, e te ne stai
 Con quella faccia tosta?
 CAROLINA
 Ho dolore di testa.
 GERONIMO
 S'egli è un signor di testa? È un Cavaliere,
 E non vuoi che sia un uom ch'abbia talento?
 CAROLINA
 (Ah! Mi manca il consiglio in tal momento.)

SCENA VII
Paolino e detti; poi il Conte, Elisetta e Fidalma.

PAOLINO
 (*forte*)
 Signore, ecco qua il Conte.
 GERONIMO
 Il Conte? Oh! Presto, presto...
 Rimettiamo il discorso...
 Scendiamo ad incontrarlo fin abbasso.
 PAOLINO
 Ecco che ha più di noi veloce il passo.
 CONTE
 (*da dentro*)
 Senza, senza cerimonie,⁸
 Alla buona vengo avanti.
 (*fuori*)

⁸ n. 6. Cavatina – *Andantino con moto*, 2/4, Fa maggiore.

Benché sia stato evocato e abbia una posizione centrale nella costruzione dell'azione, il Conte fa il suo ingresso in scena solo alla scena VII, dopo tutti gli altri personaggi. L'assenza è ovviamente strategica; compositore e librettista approfittano dell'attenzione che hanno saputo creare. Il Conte si presenta al pubblico cantando una «cavatina», termine che indicava nel Settecento un'aria di dimensioni contenute; Mozart lo aveva impiegato tre volte in *Le nozze di Figaro*: «Se vuol ballare» (Figaro), «Porgi amor» (Contessa: anche in questo si tratta di una presentazione di un nuovo personaggio) e «L'ho perduta» (Barbarina). Unica aria dell'opera costruita su un solo tempo, come si è detto, «Senza, senza cerimonie» presenta, in realtà, un'articolazione abbastanza complessa. Secondo una tradizione particolarmente esplorata da Goldoni, il testo rivela una struttura dialogica: il solista interagisce con altri personaggi presenti cui si rivolge direttamente. Queste interazioni sono sia incluse nel testo («Sol dò al suocero un abbraccio», «Paolino, amico mio») sia alluse dalle didascalie («a Fidalma», «ad Elisetta», «a Carolina»); in ogni caso, è evidente la codificazione di una forma di scrittura buffa in evidente opposizione rispetto all'aria metastasiana. Erede diretto, insieme a Da Ponte e a Casti, della poetica goldoniana, Bertati concepisce un impianto che Cimarosa recupera facendo intervenire, nel discorso del Conte, tutti gli altri personaggi a titolo di «pertichini». Ampiamente sfruttato nell'Ottocento (tra l'altro, nel finale de *Il trovatore*: «Di quella pira»), l'uso d'inserzioni di uno

Riverisco tutti quanti
Non s'incomodin, non voglio
Complimenti far non soglio.
Sol dò al suocero un abbraccio,

(a Fidalma)

Servitore a lei mi faccio.

(ad Elisetta)

Dal dover non m'allontano,

Bacio a lei la bella mano...

(a Carolina)

Vengo a lei, sì vengo a lei,

Che ha quegli occhi così bei...

Paolino, amico mio,

Regna sol qui grazia e brio.

Bravo padre! Brave figlie!

Siete incanti, meraviglie,

Siete gioie... Ma scusate...

Ch'io respiri almen lasciate,

O il polmon si creperà.

ELISETTA, CAROLINA, FIDALMA

Prenda pure, prenda fiato,

Seguitare poi potrà.

PAOLINO

(Che fa troppo il caricato

Non s'avvede, e non lo sa.)

GERONIMO

(L'ho sentito l'ho ascoltato

Ma capito non l'ho già.)

GERONIMO, PAOLINO, ELISETTA,

CAROLINA, FIDALMA

(Che un tamburo abbia suonato

Mi è sembrato in verità.)

segue nota 8

o più personaggi secondari in un'aria solista è sul finire del Settecento una prassi di scrittura in esplorazione di cui si ha un esempio ancora una volta in Mozart («Ah! chi mi dice mai», *Don Giovanni*). Nel caso della cavatina di Geronimo, i pertichini esprimono un commento in 'a parte', ovvero confermano quello che già la musica segnala sin dalle prime note. In effetti, a dispetto dell'insistenza, a parole, su presunte maniere 'alla buona', il Conte irrompe sulla scena, esibendosi come tronfio ed affettato fino al ridicolo.

Ovviamente, il pubblico del teatro di corte, composto in gran parte di aristocratici, dovette cogliere al volo l'allusione celata dalla tecnica di scrittura di Cimarosa. L'orchestrazione per un otetto (oboi, clarinetti, fagotti e corni, tutti a due), messa in avanti in questa cavatina con il sostegno degli archi, era quella ampiamente usata in contesti aristocratici secondo il modello francese. L'imperatore Giuseppe fondò nel 1782 il suo *ensemble*, per cui Mozart scrisse alcune Serenate, composto dai migliori strumentisti dell'orchestra del Burgtheater: Georg Triebensee e Went (oboi), Kauzner e Drobney (fagotti), i fratelli Stadler (clarinetti), Rupp e Eisen (corni). L'*ensemble* dell'imperatore, presto imitato tanto a Vienna quanto altrove in Europa e specialmente impiegato in occasione di cene e banchetti, diventa uno degli emblemi della vita aristocratica. E, in questo senso, Cimarosa se ne servì come 'segno': il Conte è un nobile e ci tiene a farlo sapere. I suoi modi restano, però, ridicoli, come si è detto; infatti, il trattamento della melodia con il ricorso allo stile «nota e parola» (cfr. DAVID KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991) confermano che il Conte Robinson orbita in un universo buffo (cfr. JOHN PLATOFF, *The buffa Aria in Mozart's Vienna*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 99-120; JULIAN RUSHTON, *Buffo Roles in Mozart's Vienna: Tessitura and Tonality as Signs of Characterization*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 406-425).

ESEMPIO 9 – n. 6, Cavatina, da una dopo 39

Conte



Pa - o - li - noa - mi - co mi - o, re - gna sol qui gra - ziae bri - o. Bra - vo pa - dre, bra - ve



fi - glie, sie - tein - can - ti, me - ra - vi - glie.

CONTE

(Senza essere affettato
Mi distinguo in civiltà.)
Orsù senza far punto cerimonie,
Ch'io le abborrisco già, suocero caro,
Benché la prima volta
Questa sia che permesso
Mi è di veder l'amabile mia sposa
Pur dicendomi il core
Quale fra le tre Dive
La mia Venere sia,
Con vostra permissione allegro e franco,
Io me ne vado a situare a fianco.

GERONIMO

Certo sarete stanco, io ve lo credo,
Conte genero amato. Ehi! Da sedere.

CONTE

No, no, non dico questo.
Non vo' seder. Son fresco e son robusto,
E il correr per le poste a me non nuoce.

PAOLINO

Convien che alziate un poco più la voce.

CONTE

Con vostra permissione
Vado appresso alla sposa
Per farle un conveniente complimento.

GERONIMO

Oh, servitevi pure,
Che questo, Conte mio, ci va *de jure*.
Ed io che so che in tali incontri il padre
Importuno diventa,
Me ne andrò con Paolino
A far qualche altra cosa.
La sorella e la zia stian con la sposa.
(*parte con Paolino*)

SCENA VIII

Il Conte, Carolina, Fidalma ed Elisetta.

CONTE

(*accostandosi a Carolina*)

Permettetemi dunque,
Cara la mia sposina...

CAROLINA

Oh, no Signore.

Sbagliate. Io non son quella;
Quella che ha tanto onore è mia sorella.

CONTE

Sbaglio?

FIDALMA

Sicuramente.

CAROLINA

Di là, di là convien che vi voltiate.

FIDALMA

Di qua, di qua.

CONTE

(*a Fidalma*)

Signora mia, scusate.

Voi dunque...

FIDALMA

No Signor sbagliate ancora.

CONTE

Sbaglio ancora?

ELISETTA

Sicuro.

Ma che il faccia da scherzo io mi figuro.
Quella son io che il ciel vi diede in sorte:
Quella son io che merita l'onore
Di stringervi la man di darvi il core.

CONTE

(*Diamine!*) Voi la sposa?

ELISETTA

Che vuol dir tal sorpresa?

CONTE

Eh niente niente.

Perdonatemi: io credo
Che vogliate qui far mie signorine,
Un poco di commedia. Or via vi prego
Di non voler tirar più a lungo il gioco
(*a Carolina*)

M'inganno, o non m'inganno?

Siete voi la mia sposa o non la siete?

CAROLINA

No, signor, ve l'ho detto: è mia sorella.

FIDALMA

È questa, è questa.

ELISETTA

Io sì, signor, son quella.

E vi par forse ch'io...

CONTE	Sento in petto un rio veleno
No... ma... scusatemi...	Che mi viene a lacerar.)
Voi dunque certamente?	CAROLINA
ELISETTA	(Freddo freddo egli è restato:
Certo.	Lei confusa se ne sta.
FIDALMA	Così un poco castigato
Sicuro.	Il suo orgoglio resterà.)
CAROLINA	FIDALMA
Indubitatamente.	(In silenzio ognun qui resta,
CONTE	E so ben quel che vuol dir.
Il core m'ha ingannato	Una torbida tempesta
E rimango dolente e sconsolato.	Già mi sembra di scoprir.)
(Sento in petto un freddo gelo ⁹	a 4
Che cercando mi va il cor.	(Un orgasmo ho dentro il seno,
Sol quell'altra, giusto cielo	Palpitando il cor mi va.
Può ispirarmi un dolce ardor.)	Più non vedo il ciel sereno,
ELISETTA	Più non so quel che sarà.)
(Tal sorpresa intendo appieno	(partono)
Cosa vuol significar.	

⁹ n. 7. Quartetto – *Largo-Allegro moderato*, 4/4, Mi bemolle maggiore.

La connotazione affaristica del matrimonio è messa in evidenza nelle fonti, tanto iconografiche quanto letterarie, a cui Bertati si ispirò per la stesura del libretto. Feroce è la satira sociale nel ciclo pittorico *Le marriage à la mode* di William Hogarth (1745 ca) e nella commedia *The Clandestine Marriage* di George Colmann e David Garrick (1766) (si veda il confronto illuminante sviluppato da FRANCESCO DEGRADA nel suo saggio *Dal «Marriage à la mode» al «Matrimonio segreto»: genesi di un tema drammatico nel Settecento*, in Id., *Il palazzo incantato*, Fiesole, Discanto, 1979, II, pp. 19-42). Di tale critica spietata, non si ritrova nel libretto di Bertati che un pallido riflesso. Ma, ormai, gli studi sulla drammaturgia musicale hanno ampiamente dimostrato che un'opera è più che una somma di tre elementi: musica, libretto e messa in scena. Il 'senso' va, dunque, cercato nell'interazione dei diversi elementi che compongono lo spettacolo nel suo complesso e non nel solo testo letterario.

Il Conte e il padre della futura sposa hanno trattato il matrimonio come un affare qualsiasi e gli sposi non si sono mai visti. È venuto il momento di conoscersi e l'incontro avviene durante il recitativo che precede il quartetto. Partiti Geronimo e Paolino, il Conte resta solo con le tre signore. Quale è la futura sposa? Dopo due errori assai goffi, apprende di essersi impegnato con Elisetta. Lo stupore è collettivo: la reazione del conte scatena in ognuna meraviglia; l'imbarazzo è al culmine. La situazione è sfruttata da Cimarosa per la concezione di un «quadro di stupore» sulla cui tecnica di costruzione, che anticipa alcuni stilemi dei futuri «pezzi concertati» dell'opera ottocentesca, torneremo (cfr. finale del primo atto). Il quartetto è costruito in due parti: la prima è quella della meraviglia più totale per l'avvenimento imprevisto, il tempo è sospeso, non accade nulla e perfino la 'parola' è raggelata (il testo insiste, non a caso, su «silenzio» e «freddo gelo»: un *topos* ampiamente sfruttato in situazioni analoghe, come conferma il celebre concertato del Finale del primo atto de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, 1816: «Freddo e immobile»); questa apparente calma non tarda però ad esplodere nella seconda parte, preparata dai tremoli dei violini indicatori della vicina tempesta che, secondo una tradizione collaudata sin dall'opera del primo Settecento (innanzi tutto, in Francia), è dimostrazione fisica di un'agitazione interiore.

SCENA IX

*Gabinetto.**Paolino, poi Carolina.*

PAOLINO

Più a lungo la scoperta
Non deggio differir. Il Conte alfine
È un uom di mondo, un uomo di esperienza,
Mi vuol del bene, e mi darà assistenza.

CAROLINA

Ah, Paolino mio...

PAOLINO

Sposa mia cara...

CAROLINA

Di poterti aver solo
Io non vedeva l'ora.
Sappi che ogni dimora
È omai precipitosa:
Mio padre a un cavalier va a farmi sposa.

PAOLINO

Ci mancava ancor questa
Per più inasprirlo al caso!
Ma non perdo il coraggio. Al Conte subito
Vado a raccomandarmi.

CAROLINA

Ma se sdegnasse il Conte
D'entrar in questo impegno?

PAOLINO

Di lui punto non dubito
Ma al caso disperato, o cara mia
A' pie' mi metterei della tua zia:
Sa essa cos'è amore
E del fratello suo possiede il core.

CAROLINA

E te ne fideresti?

PAOLINO

Sì, con bontà mi tratta e con dolcezza,
Anzi, quasi direi che m'accarezza.

CAROLINA

In qualunque maniera
Non devi differir. Vedi là il Conte.
Cogli questo momento
Datti coraggio. Io mi ritiro intanto
Tutta tutta agitata.

T'assista amor, che la cagion n'è stata.

(parte)

SCENA X

Paolino, poi il Conte.

PAOLINO

Sì, coraggio mi faccio
Giacché solo qui viene.

CONTE

Amico mio, io vo di te cercando
Smanioso, ansioso, ch'è di già mezz'ora.
Ho di te gran bisogno.

PAOLINO

Ed io di voi.

CONTE

Sì, quello che tu vuoi: per te son io;
Ma prima dir mi lascia il fatto mio.

PAOLINO

Sì signore, parlate.

CONTE

All'amor, Paolino,
Che sempre ti ho portato.
Sempre tu fosti grato.
Però non serve qui di far preamboli;
Ma veniamo alla breve,
Che senza fare un giro di parole
Ciascheduno può dir quello che vuole.

PAOLINO

Benissimo. Veniamo dunque al fatto.

CONTE

Tu sai che ho già disposto
Di richiamarti a casa
Fra pochi mesi, e darti del contante
Perché tu pur divenga un buon mercante.
Sì, già lo sai: non serve un tal racconto:
Ma alla breve, alla breve,
Quello che si vuol dir, dire si deve.

PAOLINO

Ebbene, signor mio.
Lo sbrigarvi sta a voi.

CONTE

Sentitemi dunque.

Sia com'esser si voglia,

O per l'una o per l'altra
Delle ragioni che non si comprendono,
O sia come si sia,
Perché fare gran chiacchiere non soglio,
La sposa non mi piace e non la voglio.

PAOLINO

Che cosa dite mai ?

CONTE

Dico assolutamente
Che non la voglio.

PAOLINO

E come mai potreste

Oggi disimpegnarvene?

CONTE

Facilissimamente.

Invece di sposare la maggiore

Sposerò la cadetta:

Dei centomila invece per la dote,

Sol di cinquantamila io mi contento:

Ecco tutto aggiustato in un momento.

Quella, quella mi piace,

Quella m'ha innamorato. Ora, da bravo:

Vanne, fa' presto, al padre ciò proponi

Sciogli, concludi, e poi di me disponi.

PAOLINO

(Me infelice!)

CONTE

Cos'hai?

PAOLINO

Niente, signore.

CONTE

Va dunque, va, fa' presto.

PAOLINO

(Misero me, che contrattempo è questo!)

Signor, deh, concedete...¹⁰

Sdegnarvi io non vorrei.

Pensate, riflettete...

Il dispiacer di lei,

La civiltà, l'onore,

Di tutti lo stupore...

(Ah! Che mi vò a confondere,

Ah! Più non so che dir.)

CONTE

Tu cosa vai dicendo?

Tu cosa vai seccando?

Non star più discorrendo.

A te mi raccomando:

L'amabile cadetta

Mi stimola, m'affretta,

Non posso più resistere

Mi sento incenerir!

PAOLINO

Quel foco che v'accende

Un altro forse offende.

(Ah, sento proprio il core

Che in sen mi va a languir!)

¹⁰ n. 8. Duetto – *Largo-Allegro con brio*, 4/4, Si bemolle maggiore.

Secondo le regole del dramma occidentale, ampiamente debitore delle teorie di Aristotele, la decisione del Conte di non sposare Elisetta, ma Carolina determina una «catastrofe» che ha per effetto la determinazione di nuove «peripezie». La scelta del Conte non solo coinvolge ovviamente Elisetta e rimette in discussione il contratto con Geronimo, ma inoltre crea un ostacolo in più alla coppia Carolina-Paolino. Quest'ultimo sperava nella complicità del Conte che è diventato, al contrario, un (segreto) rivale in amore. È evidente la tecnica di costruzione dell'opera buffa, certo nota a Bertati, nel sapiente accumulo di colpi di scena e difficoltà che hanno nel finale primo il loro *climax*: è questo il momento di ingarbugliare l'azione che verrà poi sciolta nel finale secondo. La reazione musicale al 'contrattempo' è il duetto tra il Conte e Paolino, costruito sulla loro più assoluta incomunicabilità: socialmente inferiore, Paolino si ritrova in rivalità amorosa con il Conte cui non può dire la verità. Gli argomenti esposti da Paolino sono esitanti, vacui e, anziché convincere, innervosiscono il Conte, sempre più determinato. Cimarosa insiste su questo doppio binario: conferisce al giovane tenore amoroso – il cui debito con Don Ottavio nel *Don Giovanni* è evidente tanto drammaticamente quanto vocalmente – una linea melodica languida che abusa di cromatismi (e le incertezze tonali sono 'segno' delle titubanze dell'amante, es. 10) e abbellimenti, mentre al Conte spetta un tono risoluto, sottolineato anche da ritmi puntati di colore marziale (es. 11):

CONTE

Quel foco che mi accende
Da me più non dipende.
Non sposo la maggiore
Se credo di morir.

(partono)

SCENA XI

Sala.

Carolina, poi il Conte.

CAROLINA

Paolino ritarda
Con la risposta, ed io l'aspetto ansiosa;
E allor che qualche cosa
Con ansietà si aspetta
Ogni minuto vi diventa un'ora.
Ma cosa fa che non ritorna ancora?
Quel pur che vedo è il Conte. Un segno è questo
Che il discorso è finito.
Ed ei qui viene senza mio marito?

CONTE

(Non trascurò il momento.) Oh, Carolina!
La sorte è a me propizia,
Perché lontani dall'altrui presenza
Io vi posso parlar con confidenza...

CAROLINA

Ah! Questo è quello appunto
Che bramava ancor io.

CONTE

Lo bramavate, sì? (Ciò mi consola.)
Veramente Paolino
Ve lo dovea dir lui;
Ma pronta l'occasione trovando adesso,
Quello ch'ei vi diria vel dico io stesso.

CAROLINA

Dite, dite, parlate; e voglia il cielo
Che le vostre parole
Diano al mio cuore di speranza un raggio.

segue nota 10

ESEMPIO 10 – n. 8, Duetto, da dieci prima di 52

Paolino

sde - gnar - vi io non vor - re - i, sde - gnar - vi io non vor - re - i.
re - i. Pen - sa - te, ri - flet - te - te... Il di - spia - cer di le - i
Ah... si - gnor, deh! pen - sa - te.

ESEMPIO 11 – n. 8, da una prima di 52

Conte

Tu co - sa vai di - cen - do, tu co - sa vai sec - can - do?

L'opposizione musicale tra i due personaggi è incolmabile e perdura pure nella sezione *Allegro con brio*. Modulando a Fa maggiore (dominante della tonalità d'impianto del duetto, Si bemolle), Paolino e il Conte si ritrovano a pronunciare le stesse parole (a parte leggere varianti inevitabili), eppure la differenza è flagrante: il primo modula in poche battute a Re minore (relativa minore) per poi ritornare sul tono di Fa maggiore non senza aver fatto uso di appoggiature e gruppetti ornamentali, l'altro scandisce i gradi forti in segno di ferma risolutezza:

CONTE

(Questa già m'ama anch'essa. Orsù, coraggio.)

Ah! mia cara ragazza,

Amor ha un gran poter! Voi che ne dite?

CAROLINA

Quello che dite voi.

CONTE

E quelle debolezze

Che vengono da amor, se ancor son strane,

S'hanno da compatir fra genti umane.

CAROLINA

Io sono certamente

segue nota 10

ESEMPIO 12 – n. 8, da tre dopo 55

Paolino

8 Quel fo - - - co che v'ac - cen - de

Conte

VI I

VI II

Vle

Vc, Cb

Paolino

8 un al - - - tro for - - - scof - fen - de.

Conte

VI I

VI II

Vle

Vc, Cb

Quel

f

f

f

f

Del vostro sentimento. Or seguitate,
Ditemi tutto il resto.
Se conoscete amor mi basta questo.

CONTE

Quand'è così, stringiamo l'argomento.

CAROLINA

Veniamo pure al punto.

CONTE

Io son venuto

Per sposar Elisetta. Ma che serve

Che venuto io ci sia

Quando non ho per lei che antipatia?

E quando a prima vista

M'avete fatto voi vostra conquista?

CAROLINA

Io! Cosa avete detto?

CONTE

Voi cosa avete inteso?

CAROLINA

È questo solo

Quel che avete da dirmi?

CONTE

Questo, sì, questo. E voi che ben sapete

Compatir l'amore,
Scusando il mio trasporto,
Darete all'amor mio qualche conforto.

CAROLINA

E nel momento istesso

Di dover adempiere a un sacro impegno

Manchereste di fede? Io scuso bene

Chiunque si lascia trasportar d'amore,

Ma non uno che manca al proprio onore.

CONTE

Oh, oh! Voi date in serio. Ed io tutt'altro

Mi aspettava da voi.

CAROLINA

Tutt'altro anch'io

Mi credea di sentire.

CONTE

Di sentir cosa?

CAROLINA

Io non ve l'ho da dire.

CONTE

All'onor si rimedia

Sposando voi per lei.

segue nota 10

Paolino

Conte

VI I fo - co che m'ac - cen - de da me più non di - pen - de.

VI II *sf* *p* *f* *sf* *p*

Vle *sf* *p* *f* *sf* *p*

Vc, Cb *sf* *p* *f* *sf* *p*

CAROLINA

Questa cosa accordar mai non potrei.

Perdonate, signor mio,¹¹

S'io vi lascio, e fo partenza.

Io per essere Eccellenza

Non mi sento volontà,

Tanto onore è riservato

A chi ha un merto singolare,

¹¹ n. 9. Aria – *Larghetto con moto-Non tanto allegro*, 2/2-6/8, La maggiore.

Messa alle strette dal Conte che la chiede in moglie, Carolina prova a fargli cambiare idea. Bertati e Cimarosa giocano con i codici dell'opera italiana, familiari al pubblico viennese. È noto che uno dei *topoi* del genere comico è la cosiddetta «aria di catalogo» in cui un personaggio fa la lista, spesso a torto e non sempre in modo credibile, delle sue qualità o delle imprese (prodigiose, certo) compiute. Non si tratta, ovviamente, di un'invenzione dell'opera buffa che eredita la tecnica del catalogo dal teatro parlato (sul *topos* melodrammatico, cfr. DANIELA GOLDIN, *In margine al catalogo di Leporello*, in EAD., *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 149-163). In un rapporto di mimetico scambio di ruoli, Leporello elenca non le sue conquiste bensì quelle del suo padrone, davanti a Donna Elvira atterrita. Nel caso de *Il matrimonio segreto*, spetta a Carolina di stilare un catalogo che è però insolito: ella non fa la lista di quello che le riesce, bensì di quello che non sa proprio fare: non parla le lingue, non conosce le buone maniere; una come lei sarebbe una catastrofe per un aristocratico del rango del Conte Robinson. In tutta evidenza, sta giocando la parte della semplicità, cioè della *Buona figliuola* – questo il titolo di una delle opere più eseguite nel Settecento composta nel 1760 da Niccolò Piccinni su libretto di Goldoni (ispirato dal romanzo *Pamela* di Richardson), inevitabilmente nota a Cimarosa e al pubblico di Vienna. La scelta del metro di 6/8, ampiamente usato per le danze e canzoni di matrice popolare, conferma la volontà di ritrarre un quadretto di (finta) ingenuità. In realtà, Carolina non è la fanciulla *naïve* per la quale vorrebbe farsi passare. E, ancora una volta, è la musica a segnalarcelo, a dispetto del testo. Non a caso, l'aria è in forma di rondò. Tale forma vocale – da non confondersi con quella strumentale – è stata negli ultimi anni oggetto di numerosi studi che ci hanno aiutato a afferrarne struttura e funzione (si rinvia essenzialmente a JOHN A. RICE, *Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese*, in *I vicini di Mozart*, a cura di David Bryant e Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989, I, pp. 185-209; MARCO BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica. Studi di lessicologia musicale*, III, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217). In «Perdonate, signor mio», ritroviamo alcuni degli stilemi più ricorrenti del rondò settecentesco: l'uso del ritmo di gavotta con l'inizio in levare (si veda la prima parte), il metro ottonario, la struttura in due tempi (l'uno lento, l'altro rapido spesso apparentati melodicamente), la costruzione della sezione veloce (vero e proprio rondò) intorno a un tema ricorrente generalmente su uno schema A-B-A-C-A. Comunque, al di là delle caratteristiche compositive citate, quello che caratterizzava essenzialmente il rondò era il suo carattere magniloquente («arie grandi e sublimi», «arie grandiose e veramente eroiche» per riprendere la descrizione del teorico VINCENZO MANFREDINI nella sua *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, Bologna, 1788, p. 194; su questo passo si veda MARGARET RUTH ENNS, *Mozart's Slow-Fast Rondò Arias: a Contribution to the Study of Aria Types, 1770-1791*, Ph.D., University of British Columbia, 1990, pp. 26-27). Affidato solitamente al «primo uomo» (cioè al castrato) e alla «prima donna», il rondò assunse a cominciare dagli anni Settanta del Settecento la connotazione di pezzo estremamente virtuosistico, in cui la difficoltà tecnica era riflesso di un impianto grandioso per questo ampiamente sfruttato dall'opera seria e dall'opera buffa – specie quando quest'ultima fa il verso al genere tragico. Proprio le sperimentazioni dei compositori italiani della generazione tra Salieri e Fioravanti prepararono la tipologia del futuro rondò rossiniano (sulla tipologia della forma ottocentesca, cfr. SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr and the Development of the Two-Movements Aria*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1997, pp. 229-251). In conclusione, il fatto che Carolina si ritrovi ad interpretare un rondò, da una parte conferma che siamo di fronte ad un personaggio di primo piano e, dall'altra, smaschera il tentativo di travestimento lessicale da giovinetta alla buona. Il recitativo che segue ne è una riprova: il Conte capisce «da quel suo [di Carolina] sagace e simulato / Ch'ella già tiene qualche innamorato».

A chi in circolo può stare
 Con buon garbo, e gravità.
 Io, meschina, vo alla buona.
 Io cammino alla carlona,
 Son piccina di statura,
 Io non ho disinvoltura,
 Non ho lingue, non so niente;
 Farei torto certamente
 Alla vostra nobiltà.
 Se un mi parla alla francese,
 Che volete ch'io risponda?
 Non so dire che *Monsiù*.
 Se qualcun mi parla inglese,
 Ben convien ch'io mi confonda,
 Non intendo che *addidù*.
 Se poi vien qualche tedesco,
 Vuol star fresco, oh, vuol star fresco!
 Non intendo una parola.
 Sono infatti una figliuola
 Di buon fondo, e niente più.
 (parte)

SCENA XII

Il Conte solo.

CONTE

Io resto ancora attonito.
 Ha equivocato lei?
 Ho equivocato io? Che cosa è stato?
 Un granchio tutti qui abbiám pigliato.
 Ma io son uom di mondo; e ben capisco

Da quel suo dir sagace e simulato
 Ch'ella già tiene qualche innamorato.
 Ma voglio seguirla,
 Ma il vo saper da lei
 Per poter pensar meglio a' casi miei.
 (parte)

SCENA XIII

*Il Signor Geronimo, Elisetta, Fidalma, poi
 Paolino.*

GERONIMO

Tu mi dici che del Conte¹²
 Malcontenta sei del tratto.
 Quello è un uomo molto astratto,
 Lo conosco, e ben lo so.

ELISETTA

Ma un'occhiata un po' graziosa
 Ottenuta pur non ho.

FIDALMA

Trattar peggio colla sposa
 Veramente non si può.

GERONIMO

Voi credete che i signori
 Faccian come li plebei:
 Voi credete che gli sposi
 Faccian come i cicisbei,
 Nossignore, tante cose,
 Che si dicono smorfiose,
 Non le fanno, signornò.

¹² n. 10. Finale primo.

Arriviamo al «finale a catena»: si tratta di una sorta di macroforma, costruita sull'incatenamento, senza soluzioni di continuità, di varie sezioni. Benché gli studi di Marita McClymonds ne abbiano dimostrato un progressivo – benché timido – impiego anche nell'opera seria a partire dal *Fetonte* di Jommelli (1760), resta certamente la forma che meglio connota la tecnica compositiva e drammaturgica dell'opera buffa. Il finale si fonda sul principio dell'accumulazione e dell'accelerazione: abitualmente senza alcun ricorso al recitativo (in questo caso, si trova una cortissima parte in recitativo accompagnato), i pezzi si incastrano l'uno all'altro in un crescendo di rapidità agogica, mentre i personaggi si aggiungono progressivamente in modo tale da ritrovarsi tutti sulla scena per le parti conclusive. Descritto da Lorenzo Da Ponte nelle sue *Memorie* (edizione moderna, Milano, Garzanti, 1981², pp. 92-93), questo duplice principio pare difficilmente derogabile «a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra»; ovvero non c'è regola di verosimiglianza che tenga, il finale deve innanzi tutto obbedire ad una ragione di efficacia musicale.

PAOLINO

Mio signore, se vi piace
Di vedere l'apparato,
Tutto quanto è preparato
Con gran lustro e proprietà.

GERONIMO

Come? Come? Cos'ha detto?

PAOLINO

(parola per parola, forte)

Tutto... quanto... è preparato...
Nella... sala... del banchetto...
Con gran lustro... e proprietà.

GERONIMO

Vanne al diavolo, balordo!
Forse credi ch'io sia sordo?
Ne patisco sordità.

a 4

Andiam subito a vedere
La gran tavola e il dessert
Che onor grande mi/vi farà.

(partono)

SCENA XIV

Carolina ed il Conte.

CAROLINA

Lasciatemi, signore,
Non state a infastidirmi.

CONTE

Se libero è quel core
Vi prego sol di dirmi.

CAROLINA

Che non ho amante alcuno
Vi posso assicurar.

CONTE

Voi dunque la mia brama
Potete contentar.

CAROLINA

Lasciatemi, vi prego,
Lasciatemi, deh! andar.

CONTE

Non lasciovi, mia bella,
Sortir da questa stanza
Se un raggio di speranza
Non date a questo cor.
(in questo, Elisetta in disparte)

CAROLINA

Tornate, deh!, in voi stesso.

CONTE

Mio ben, v'amo all'eccesso.

CAROLINA

Pensate a mia sorella.

CONTE

Per lei non sento amor.
S'io sposo voi per quella
Non manco già al mio onor.

SCENA XV

Elisetta che si avvanza e detti, poi Fidalma.

ELISETTA

No, indegno, traditore.
No anima malnata!
No, trista disgraziata,
Mai questo non sarà.
Per questo tradimento
Che mi si viene a fare,

segue nota 12

«Questo finale, che deve essere per altro intimamente connesso col rimanente dell'opera, è una specie di commediola o di picciol dramma da sé, e richiede un novello intreccio ed un interesse straordinario», scrive sempre Da Ponte (*Ivi*, p. 92). Il finale è in effetti costruito come un micro-dramma che dunque contiene una sua «catastrofe» avente lo scopo di rilanciare l'azione. Nel caso del finale presente, essa coincide con la presa di coscienza pubblica che il Conte non vuole più sposare Elisetta. Musicalmente, è l'occasione per un pezzo di stupore: «Non s'ha per prudenza da fare un bordel-lo» in cui ritroviamo due elementi – tempo lento (*Andante*) e sottovoce – sfruttati ampiamente dall'opera ottocentesca. Nell'accelerazione generale caratteristica del finale, momenti come questo non segnano un rallentamento, ma anzi servono a determinare la precipitazione drammatico-musicale, spinta fino alla confusione più totale.

Io voglio sussurrare
La casa e la città.

CONTE
Strillate, non m'importa.

CAROLINA
Sentite...

ELISETTA
No fraschetta.

CAROLINA
Ma prima...

ELISETTA
Vo' vendetta.
Che nera infedeltà!

CAROLINA, CONTE
In me/in lei non c'è reità.

FIDALMA
Che cosa è questo strepito?

ELISETTA
Di fede il mancatore
Con essa fa all'amore,
Ed io li ho colti qua.

FIDALMA
Uh! uh! Che mancamento!
Non credo a quel che sento.

ELISETTA
Io voglio sussurrare
La casa e la città.

FIDALMA
Io voglio esaminare
Il fatto come sta.

CAROLINA
(a Fidalma)
Deh, fatela acchetare
Che il vero ella non sa.

CONTE
Lasciamola strillare:
Non me ne curo già.

SCENA XVI

*Il Signor Geronimo che sopraggiunge e detti,
poi Paolino.*

FIDALMA
Silenzio, silenzio
Che vien mio fratello.
Usate prudenza,
Abbiate cervello.
L'affare delicato
È troppo da sé.

GERONIMO
Sentire mi parve
Un strepito, un chiasso.
Che fate? Gridate,
Ovvero è per spasso?
Che cosa è accaduto?
Ognun qui sta muto?
Di dirmi vi piaccia
Che diavolo c'è.

PAOLINO
(La cara mia sposa
Dal capo alle piante
Mi sembra tremante.
O povero me!)

CONTE, CAROLINA, FIDALMA, ELISETTA
(Che tristo silenzio!
Così non sta bene.
Parlare conviene:
Parlar si dé.)

GERONIMO, PAOLINO
Che tristo silenzio!
Sospetto mi viene.
Vi son delle scene:
Saperlo si dé.

GERONIMO
(a Carolina)
Orsù, che cosa è stato
Lo voglio saper bene.

CAROLINA
La cosa sol proviene
Da certo mal inteso
(additando Elisetta)
Equivoco ha lei preso,
E il Conte il motivò

ELISETTA

No, non è vero niente.
La cosa è differente.
Parlate con mia zia,
Che anch'io poi parlerò.

FIDALMA

Sappiate, fratel mio,
Che qua ci sta un imbroglio;
Ma adesso dir nol voglio,
Che bene ancor nol so.

GERONIMO

Io non capisco affatto.

CONTE

(tirandolo da una parte)

Sappiate, con sua pace,
La sposa non mi piace
La sua minor sorella
È assai di lei più bella.
Ma poi, ma poi con comodo
Il tutto vi dirò.

GERONIMO

Eh! Andate tutti al diavolo,
Ba, ba, ci, ci, chiò, chiò...

Un balbettare è questo,
Chi intendere non si può?

PAOLINO

Ma come prima io resto.
Ma che mistero è questo,
Chi intendere non si può?

CAROLINA, CONTE, ELISETTA, FIDALMA

Le orecchie non stancate,
Affanno non vi date.
Da me, da me saprete
Qual sia la verità.

GERONIMO

La testa m'imbrogliate.
La testa mi fendete.
Tacete, deh, tacete!
Andate via di qua.

PAOLINO

Per imbrogliar la testa
Che confusione è questa.
Capite, se potete,
Qual sia la verità.

(partono)

ATTO SECONDO

Gabinetto.

SCENA PRIMA

Il Signor Geronimo, poi il Conte.

GERONIMO

Questa è ben curiosa!
 Che si siano accordati
 In masticar parole
 Perché io non intenda?
 Ma voglio ben scoprir questa faccenda.
 Venite pur, venite, o Conte amato.
 Mi volete voi dir quello ch'è stato?¹³

CONTE

Anzi, apposta men vengo
 Per dichiararvi il tutto
 Senza riguardo alcuno.

GERONIMO

No, non c'è alcuno.

CONTE

Alcun riguardo, ho detto.

Non ho di dirvi il tutto, e il dirò schietto.
 Vi dirò in primo luogo in stil laconico,
 Che pel mio gusto armonico

Cosa non ha Elisetta
 Che possa, qual vorrei,
 Accendere il mio cor, gli affetti miei;
 E che mancando in me l'inclinazione,
 Impossibil divien fra noi l'unione.

GERONIMO

Che armonico? Che affetti?
 Che unione? E cosa adesso
 Mi andate voi dicendo?

CONTE

Che Elisetta sposar più non intendo.

GERONIMO

Che? Cosa avete detto?

CONTE

Ho detto che non trovo
 Cosa in lei che mi piaccia,
 E che più non la voglio.

GERONIMO

Non la volete più! Mia figlia? Quella
 Per cui steso è il contratto?
 Non la volete più? Voi siete un matto.
 La vorrete benissimo.

La sposerete, signorsì. A Geronimo
 Non se ne fan di queste. E non è un uomo
 Geronimo da prendersi
 Per un qualche babbeo.

¹³ I presupposti musicali hanno, dunque, la meglio nel finale del primo atto su quelli testuali: la ricerca virtuosistica dell'accumulazione di personaggi e dell'accelerazione del tempo produce un'oggettiva confusione che inevitabilmente va a discapito dell'intelligibilità. In queste condizioni, benché la verità sia *detta*, essa non può essere *capita*, come sintetizza la quartina messa in bocca a Paolino («Per imbrogliar la testa / Che confusione è questa. / Capite, se potete, / qual sia la verità»). Non resta allora che ripetere quanto accaduto. L'invito di Geronimo al Conte «Mi volete ora dir quello ch'è stato?» in un altro contesto teatrale non sottoposto alle leggi della musica, suonerebbe come un'imperdonabile ridondanza. In recitativo, la volontà del Conte di non sposare più Elisetta non lascia dubbi. L'ira di Geronimo è allora straripante: mentre aveva cercato di camuffare le sue maniere scimmiettando quelle del Conte, rivela ora la sua vera natura: il fatto di chiamarsi, per altro con insistenza, la terza persona («A Geronimo / Non se ne fan di queste»), uso di personaggi di registro basso, lo tradisce. La rabbia ne scopre il vero volto e dunque prende forma, senza ambiguità, il contesto dell'avvenuto matrimonio: si tratta di un contratto in piena regola con le rubriche «dare» e «avere» (e *Il contratto* è il titolo del primo quadro di Hogarth, fonte della vicenda). Questa componente mercantile, messa in primo piano nel ciclo pittorico e poi nella commedia è più sfumata in Bertati-Cimarosa. Tali differenze vanno, probabilmente, messe sul conto del mezzo poetico: la critica sociale pare smorzata dalla lettura dei versi, per essere però potenziata da quanto accade complessivamente sulla scena, prodotto interagente di testo, musica e messinscena. Se ne ha un esempio nel duetto che segue, vero bozzetto di ascendenza goldoniana.

E Geronimo dice e vi ripete,
Che la vorrete, e che la sposerete.

CONTE

Ed al signor Geronimo
Io pur dico e ripeto
Che non la sposerò; ma che lo prego
Di mostrarsi contento
Che fra noi segua un accomodamento.

GERONIMO

Ed io vi torno a dire in brevi accenti
Che non si parli d'accomodamenti.

Se fiato in corpo avete¹⁴

Sì, sì, la sposerete.

Un bambolo non sono.

Veder ve la farò.

CONTE

Se mi ascoltate un poco,
Si calmerà quel foco.
Ma poi se v'ostinate,
Anch'io mi ostinerò.

GERONIMO

La sposerete, amico.

CONTE

Io non la sposerò.

GERONIMO

Sì, sì, sì, sì io dico.

CONTE

Io dico no, no, no.

a 2

Con questo uom frenetico

Sfiatare io non mi vò.

(*Si mettono a sedere, uno da una parte e l'altro dall'altra.*)

GERONIMO

(Ora vedete che briconata!

Chi se l'avrebbe mai immaginata!

Questa è un'azione da mascalzone,

Ed al suo impegno non dee mancar.)

CONTE

(Ora vedete che uom bilioso!

Come s'accende! Com'è impetuoso!

Non vuol sentire quel che vo' dire,

D'aggiustamenti non vuol parlar!)

GERONIMO

(Vediamo un poco se ci ha pensato.)

(*si alza*)

CONTE

(Proviamo un poco se si è calmato.)

(*si alza*)

GERONIMO

Ebben, signore? La sposerete?

CONTE

Ebben, signore? M'ascolterete?

a 2

Il mio discorso vi può calmar.

GERONIMO

Via, dite pure quel che vi par.

¹⁴ n. 11. Duetto – *Allegretto*, 2/4, Fa maggiore-*Allegretto mosso*, 12/8, Fa maggiore-*Adagio*, 2/2, Do minore-*I Tempo*, 2/4, Fa maggiore-*Allegro*, 6/8, Fa maggiore.

Se un cosiddetto «pezzo chiuso» congela, di solito, il tempo che resta immoto nell'esposizione di un *affetto* senza che l'azione proceda, il duetto tra i due bassi Geronimo e il Conte illustra, al contrario, la tendenza propria dell'opera buffa settecentesca ad animare anche tali numeri, sottratti all'immobilità della costruzione di ascendenza metastasiana – benché certo anche in quel caso, le eccezioni non manchino, a cominciare dalla celeberrima aria «Se cerca, se dice» de *L'Olimpiade* (1733). Non solo in «Se fiato in corpo avete», qualcosa accade, ma il duetto segna un vero e proprio «prima e dopo» nella costruzione della vicenda, puntellando, grazie alle quattro sezioni, altrettanti momenti dell'evoluzione nell'incontro tra i due personaggi: si parte da un'opposizione netta tra due punti di vista inconciliabili; il contrasto poi si fa scontro, concludendo però sull'accettazione dell'uno ad ascoltare l'altro (cadenza su Do minore, cioè alla dominante di Fa, tono d'impianto); il Conte espone i nuovi termini del contratto; è stato trovato un accordo in fin dei conti conveniente per entrambe le parti, ciò che viene illustrato dalla sovrapposizione alla terza delle due voci, secondo un procedimento già illustrato:

CONTE

Se invece di Elisetta
Mi date la cadetta,
Cinquantamila scudi
Vi voglio rilasciar.

GERONIMO

Quest'è per quel ch'io sento
Quell'accomodamento
Che voi vorreste far?...
(*va di nuovo a sedere*)

Lasciatemi, mio caro
Lasciatemi pensar.

CONTE

Vedete qual denaro.
Potete risparmiar.
(*va a sedere*)

GERONIMO

(È un bel risparmio quel di tant'oro!...
Così si salva anche il decoro...

Con un baratto l'affare è fatto.
Io non ci trovo difficoltà.)

CONTE

(Tra sé l'amico va borbottando,
Al gran risparmio già sta pensando.
Quest'è un boccone che il buon ghiottone
Da sé scappare non lascerà.)

GERONIMO

Ci ho pensato.
(*Si alza.*)

CONTE

Vi ascolto attento.

(Si alza.)

GERONIMO

Io del baratto sarò contento.
S'anche Elisetta lo accorderà.

CONTE

Non dubitate: farò in maniera,
Che avanti sera mi abborrirà.

segue nota 14

ESEMPIO 13 – n. 11, Duetto, da quattro dopo 15

Ob Allegro
Cor. in Fa
Conte
Geronimo
VI I Allegro
VI II
Vle
Fg, Vc, Cb

f *f* *f* *f*

Sia - mo
Sia - mo

a 2

Siamo, siamo accomodati,
Ritorniam di buon'umore.
Abbracciamoci di core,
E speriam felicità.
(Geronimo parte.)

SCENA II

Il Conte, poi Paolino.

CONTE

Per fare ch'Elisetta mi ricusi
Il modo è facilissimo.
Oh, Paolino, Paolino!

PAOLINO

In che posso servirvi?

segue nota 14

Ob

Cor. in Fa

Conte

Geronimo

VI I

VI II

Vle

Fg, Vc, Cb

sia - moac-co - mo - da - ti, ri - tor - ni-am di bu-on u - mo - re.

sia - moac-co - mo - da - ti, ri - tor - ni-am di bu-on u - mo - re.

p

f

p

f

Nelle prime tre sezioni del duetto, le due parti, al contrario, non si sovrappongono preferendo uno stile 'antifonale' alternato, costruito su un procedimento per cui una voce espone quanto l'altra in seguito riprende:

ESEMPIO 14 – n. 11, da una prima di 1

Geronimo

Se fia - toin-cor-poa - ve - te,a - ve - te,a - ve - te,a - ve - te,a - ve - te, Se

fia - - - toin cor - poa - ve - te,a - ve - te,a - ve - te,a - ve - te,a - ve - te,

CONTE
Da me stesso
Ho fatto tutto. Il padre è contentissimo
Ch'io sposi Carolina.

PAOLINO
Ma... Lo dite davvero?

CONTE
Certamente. Consolati, e tu stesso
Va a darle questa nuova.
Dille che ogni riguardo è omai finito;
E che disponga il core
Ad ubbidir con gioia al genitore.
(parte)

SCENA III
Paolino, poi Fidalma.

PAOLINO
Ecco che or ora scoppia
Da sé la cosa. Io sono rovinato,
Scacciato colla sposa e disperato.
Ma no. Mi resta ancora una speranza
Nel buon cor di Fidalma. A lei men volo

Benché tutto tremante...
Ma Fidalma qui giunge... Ecco l'istante.

FIDALMA
(Egli è qua solo; e questo gabinetto
(fermandosi in disparte)
È un luogo adattissimo
Per parlar di segreti.)

PAOLINO
(Ella mi sembra
Che volga in sé qualche pensier molesto.
Ah, che son disgraziato ancora in questo!)

FIDALMA
(Mi ha guardato sott'occhio, e ha sospirato?)

PAOLINO
(È turbata senz'altro. Il cor mi manca)

FIDALMA
(E sospira di nuovo! Ah! fosse mai
Che anch'ei per me sentisse
Quel ch'io sento per lui?)

PAOLINO
(Orsù coraggio.
Il tempo pressa; ed io me le avvicino.)
Se mi è permesso...

segue nota 14

ESEMPIO 15 – n. 11, da una prima di 3

Conte

Se mia - scol - ta - teun po-co, un po-co, un po-co, un po-co, un po - co. Se

mia - scol - ta - teun po - co, un po - co, un po - co, un po - co, un po - co.

Sono identici i motivi melodici, la strumentazione è la medesima e, dettaglio non da poco, la tessitura delle due voci. Ne consegue una specie di stereofonia sfasata per cui si riceve lo stesso messaggio da due fonti sonore distinte. Perché in realtà, a dispetto delle apparenze su cui pare insistere il testo, Geronimo e il Conte parlano lo stesso linguaggio, quello del *do ut des*: il Conte si prende la figlia minore e per questo è disposto a rinunciare alla metà della dote (cinquantamila anziché centomila). L'affare è fatto. Ma lo spettatore non ha bisogno di attendere la fine del duetto e la risoluzione su un danzante 6/8 per sapere che un compromesso sarebbe stato trovato e che il denaro ne sarebbe stato il nerbo. Infatti, i codici buffi dichiarati sin dalle prime battute lasciano ampiamente presagire una via d'uscita conciliante. Musicalmente, Geronimo e il Conte sono i prodotti della medesima tradizione, quella dei bassi buffi, come testimonia la scrittura appoggiata su uno stile sillabico che utilizza, ampiamente, le diminuzioni; se mai, l'originalità sta nel mettere insieme le due tessiture per un duetto. Si tratta di un vero colpo di genio di Cimarosa con cui Rossini contrasse un debito per il suo «Un segreto d'importanza», duetto tra Dandini e Don Magnifico ne *La Cenerentola* (II.3).

FIDALMA
Addio, caro Paolino.
Non mi avete veduta altro che adesso?

PAOLINO
Vi vidi pensierosa, e non mi parve
Di dover disturbarvi.

FIDALMA
Voi non mi disturbate.
Pensieroso, però, se non m'inganno,
Eravate anche voi?

PAOLINO
Questo è ben vero.

FIDALMA
Paolino?

PAOLINO
Signora?

FIDALMA
I pensier nostri
Da un'istessa cagion per avventura
Sarebbero prodotti?

PAOLINO
È ciò impossibile.

FIDALMA
Non pensavate a me?

PAOLINO
Non so negarlo.

FIDALMA
Ed io pensava a voi. Femmina esperta
Dal più menomo indizio ancor s'avvede
Di quel che non si pensa e non si crede.

PAOLINO
(Che se ne sia avveduta?)

FIDALMA
Via, non vi confondete
Parlatemi con tutta confidenza.

PAOLINO
(Se n'è accorta senz'altro.)
Ah! Signora...

FIDALMA
Mi avrete
Pietosa e non crudel.

PAOLINO
La bontà vostra
Il mio merito eccede, e mi consola.
Ma con vostro fratello?

FIDALMA
Il fratel mio
Deve ben accordar quel che vogl'io.

PAOLINO
E non farà rumore?

FIDALMA
Quale rumor? Contento ei dee mostrarsene
Quando ancor non lo fosse.

PAOLINO
Oh mio conforto!

Dunque quando?

FIDALMA
Prestissimo.

PAOLINO
Anzi senza dimora.

FIDALMA
Ebbene: in questo punto
Vi do la mia parola
Che sarete mio sposo.

PAOLINO
Sposo?

FIDALMA
Sì, caro mio.

PAOLINO
Io?

FIDALMA
Sì, mio bene.

Consolati, consolati...
Ma di color ti cangi? E che cos'hai?

PAOLINO
(Qual nuovo contrattempo è questo mai!)
Sento, oimè: che mi vien male,¹⁵

¹⁵ n. 12. Terzetto – *Andante con moto-Allegretto*, 2/2-2/4, Sol maggiore.

Il tempo stringe per i due sposi segreti: le attenzioni inattese del Conte per Carolina obbligano ad un'accelerazione. Per la seconda volta, Paolino spera in alleati che non fanno, in realtà, che rendere

Già mi manca quasi il fiato.
FIDALMA
Non è niente, sposo amato:
Quest'è effetto del piacer.

PAOLINO
Per pietà, che in svenimento
Io mi sento già cader.

(siede)

FIDALMA
Quest'è effetto del contento:
Passerà: no, non temer...
Mio caro Paolino...
Ma certo è svenuto.
Porgiamogli aiuto.
C'è alcun di là?

SCENA IV

Carolina e detti.

FIDALMA
(a Carolina)
L'amore e il contento
Vedete che fa.

CAROLINA
Ma cosa è accaduto?
Ma oddio! Che cos'è stato?

FIDALMA
Il povero giovine
Di me innamorato
Per gioia in deliquio
Vedete che sta.
Io vado a pigliare
Un certo elisire;
Non state a partire,
Restatevi qua.
(parte, poi ritorna)

CAROLINA
(Che creder, che dire
Da me non si sa.)
Giusto cielo! Qual'affanno!
Qual sospetto mi martella!
Su, ti scuoti. Su, favella,
Ch'io mi sento lacerar.

PAOLINO
(s'alza)
Carolina...! Deh, va via.

CAROLINA
Tu invaghito di mia zia!

PAOLINO
Taci, taci, che per ora
Non mi posso qui spiegar.

segue nota 15

la situazione ancora più ingarbugliata. Innanzi tutto, era convinto di poter contare sul Conte che, invece, si scopre essere innamorato di Carolina (vedi duetto «Signor, deh, concedete», I.10). Poi, confida nel «buon cuore di Fidalma», ma un «nuovo contrattempo» si palesa nel recitativo, che precede il presente terzetto: il giovane 'segretario' di Geronimo scopre che la vedova Fidalma, padrona di casa di fatto, aveva progetti matrimoniali su di lui. Il dialogo si presta, inevitabilmente, ad equivoci verbali, eredi del teatro parlato e possibili al Burgtheater in virtù di un pubblico tradizionalmente familiarizzato con la lingua italiana. Lo sfasamento di attese e d'intenzioni tra i due personaggi – gli sguardi sono prova d'amore per l'una e d'amicizia per l'altro, tanto che a Paolino, che si aspettava un'offerta di aiuto, Fidalma offre invece la mano – costituisce il punto di arrivo del recitativo e, allo stesso tempo, il punto di partenza del terzetto. L'ambiguità di sentimenti è conservata e non interamente svelata, perché serve a rilanciare l'azione e ridistribuisce i rapporti tra i personaggi: pur non sapendo tutta la verità, Fidalma comincia a trovare inopportuna Carolina che diventa così un intralcio non solo per la sorella, ma anche per la zia. Carolina sopraggiunge, infatti, sulla scena trovando Paolino tramortito e si mette poi in mezzo per temperare le *avances* audaci di Fidalma. Costruito su due tempi (*Andante con moto* e *Allegretto*), il terzetto «Sento, oimè: che mi vien male» ha il suo impianto tonale in Sol maggiore: a dispetto di Mozart, Cimarosa disdegna modulazioni frequenti, repentine o, peggio, azzardate. Esse sono oculute e 'segno' di un avvenimento drammaturgico essenziale. Si passa a Re maggiore nel momento dello svenimento di Paolino e a Si bemolle maggiore nel punto in cui Carolina viene travolta da dubbi e sospetti circa la fedeltà del suo sposo.

CAROLINA

Ci mancava questa ancora
Per più farmi delirar!

FIDALMA

Son qua pronta, son qua lesta...
Ma già in piedi ti ritrovo.
Dal contento ch'io ne provo
Questa man ti do a baciare.

PAOLINO

Non mi prendo tanto ardire.

CAROLINA

Mia signora, pian pianino.

FIDALMA

Bacia, bacia Paolino.

(a Carolina)

Non ci avete voi da entrar.

CAROLINA, PAOLINO

Questa certa confidenza
Di fanciulle alla presenza
Che stia bene non mi par.

FIDALMA

Di qualunque alla presenza
Posso dar tal confidenza
A colui che ho da sposar.

(Fidalmà parte. Carolina e Paolino mostrano di partire, ma poi si arrestano.)

SCENA V

Carolina e Paolino.

CAROLINA

Vanne, vanne: la seguita... No, arrestati.
Dimmi, tristo, su, dimmi:
Quante pensi sposarne? Ora comprendo
Perché a svelar non pensi
Il nodo clandestin che ci ha legati.
Lo fai per il piacere
Di tradire due donne a un solo istante,
Me come sposa, e l'altra come amante.

PAOLINO

No, Carolina. No: chetati, e ascoltami.

CAROLINA

E che deggio ascoltar? Non ti ho trovato
Svenuto per amore

Al fianco di mia zia? Non l'ho sentita
Vantarsi del tuo affetto?
E che l'hai da sposar non ha già detto?

PAOLINO

Questo è un inganno, o cara...

CAROLINA

Eh sì, un inganno

Che da te si commette.

Se tu amavi mia zia,
Perché non sposar lei? Perché sedurre
Una fanciulla onesta
Priva d'ogni esperienza e d'accortezza
Per farla poi crepar dall'amarezza?

PAOLINO

Mi ascolta, per pietà...

CAROLINA

Che vuoi ch'io ascolti?
Comprendo in questo istante
Il peso del mio fallo.
Mi senti: io corro adesso
A' piedi di mio padre;
Svelerò quel che ho fatto,
A qualunque castigo
Mi renderò soggetta.
Di te poi, seduttore, tristo, spergiuro,
Segua quel che si voglia, io non mi curo.
(per partire)

PAOLINO

Ferma, ferma, ti prego...

CAROLINA

Oibò... Mi lascia.

PAOLINO

No, ti dico.

CAROLINA

Vo' andar...

PAOLINO

Sentimi, e poi

Subito te ne andrai, se andar tu vuoi.

CAROLINA

Ah! Chi poteva mai
Questo da te aspettarsi !

PAOLINO

Ascolta io dico.

CAROLINA

Io mi sento morir!

PAOLINO

Calmati un poco.

CAROLINA

(*piangendo*)

Così resterai libero;

Così la sposerai.

PAOLINO

Ah, no, che tu così morir mi fai.

Nell'inganno tu sei, ragion non senti

E ti scordi in un punto di furore

Chi sei tu, chi son io, tutto l'amore.

CAROLINA

Cosa potresti dir?

PAOLINO

Dir che tua zia

Soltanto in quell'istante

Mi si scoperse amante;

E la sorpresa mia fu che mi tolse

L'uso dei sensi. Or vanne a pubblicarmi

Qual seduttor. Rovinami. Ma prima

Prendi questo coltello;

E poiché sei impazzita,

Qui dammi prima una mortal ferita.

CAROLINA

Guarda ch'io te la do.

PAOLINO

Non mi ritiro.

CAROLINA

Ma non disse ella stessa

Che tu l'amavi?

PAOLINO

Equivocò Fidalma.

CAROLINA

Confessa, o fo davvero.

PAOLINO

Se un bugiardo mi credi,

Spingi senza pietade.

CAROLINA

Ah! Mi vien freddo, ed il coltel mi cade.

PAOLINO

Or sappi, sposa mia, che più maneggio

Non trovo al scoprimento

Per salvar il decoro; e a noi non resta

Che di fuggir. Co' buoni uffizi il padre

Farem poi che si plachi.

Quel ch'è fatto è già fatto; ed alla fine

Presto o tardi lo sdegno ha il suo confine.

Pria che spunti in ciel l'aurora¹⁶

Cheti cheti, a lento passo,

Scenderemo fin abbasso

Che nessun ci sentirà.

Sortiremo pian pianino

Dalla porta del giardino:

Tutta pronta una carrozza

Là da noi si troverà.

Chiusi in quella il vetturino

Per schivar qualunque intoppo,

¹⁶ n. 13. Aria – *Andante alquanto sostenuto- Allegro vivace*, 4/4, Mi bemolle maggiore.

L'evocazione del «coltello», che Paolino mette nelle mani di Carolina chiedendole di ucciderlo se non crede alla sua fedeltà, parrebbe spingere l'opera in un registro tragico, da opera seria di cui l'opera buffa può inglobare nel proprio tessuto i codici. Ovviamente, Carolina lascia cadere l'arma. Per Paolino è l'occasione ancora per qualche linea di recitativo e dunque per l'aria che segue.

In un contesto veramente tragico, la costruzione non avrebbe, molto probabilmente, seguito la medesima struttura: il dialogo in recitativo semplice tra i due amanti sarebbe sfociato, per l'uomo creduto infido, in un recitativo accompagnato confluyente direttamente in un'aria; la tensione sarebbe stata, insomma, prolungata fino al momento solistico che avrebbe costituito, secondo un'assimilazione frequente tra cantante e oratore, una perorazione di innocenza. Invece in *Il matrimonio segreto*, la soluzione musicale e drammatica è tutt'altra.

Gli ingredienti musicali sembrano tutti riuniti per un'aria dai toni erotici. Il clarinetto, associato al linguaggio amoroso nella tradizione operistica settecentesca – Mozart si servì della connotazione erotica di questo strumento nelle arie per Fiordiligi in *Così fan tutte* –, primeggia quasi a ruolo di strumento obbligato, sostenendo la voce tanto nella sezione lenta quanto in quella veloce (ess. 16-17):

I cavalli di galoppo
 Senza posa cacerà.
 Da una vecchia mia parente
 Buona donna, e assai pietosa,
 Ce n'andremo, cara sposa,
 E staremo cheti là.
 Come poi s'avrà da fare
 Penseremo a mente cheta.
 Sposa cara, sta pur lieta,
 Che l'amor ne assisterà.
 (parte)

SCENA VI
Carolina sola.

CAROLINA
 Fuggir? Palese al mondo
 Render il nostro fallo? E far di noi
 Parlar con disonor? Questo sarebbe
 Render più acerba ancora la ferita
 Al seno di mio padre...
 No, no. Pria di risolvermi
 A così duro passo,
 Che costerebbe a me troppo dolore,
 Voglio tentar quel che mi dice il core.
 (parte)

segue nota 16

ESEMPIO 16 – n. 13, Aria, da nove prima di 22

Clar.tto in Si

p

Corno in Mi

p

VI I-II

p

Vle

p

Fg, Vc, Cb

Clar.tto in Si

Cor. in Mi

Vni I-II

Vle

Fg, Vc, Cb

SCENA VII

Appartamenti.

Elisetta da una parte, indi il Conte dall'altra.

ELISETTA

Qua nulla si conclude,
Qua ognuno sta in silenzio;
Ed io mastico intanto amaro assenzio.

CONTE

(Qui la trovo alfin. Voglio provarmi

Se la posso ridurre a ricusarmi.)

Servo, servo umilissimo.

ELISETTA

Venite come sposo o mancatore?

CONTE

Vengo qual mi volete.
Conoscitor del vostro
Merito singolar degno d'un soglio,
Sol dal vostro piacer dipender voglio.

segue nota 16

Clar.tto in Sib

Cor. in Mi♭

Vni I-II

Vle

Fg, Vc, Cb

ESEMPIO 17 – n. 13, da sette dopo 25

Clar.tto in Sib

Cor. in Mi♭

Vl I-II

Vle

Fg, Vc, Cb

ELISETTA

Voi parlate d'incanto.

CONTE

E più v'incerò se mi ascoltate.

ELISETTA

Benissimo. Parlate.

CONTE

In primo luogo

Creder voi mi dovete il più sincero,

Il più ingenuo di tutti:

Che ho il core sulle labbra: e che son tale

Che di me pur io dico il bene e il male.

ELISETTA

Vediamone una prova. Per esempio:

Quel di far all'amor con mia sorella,

Essendo a me promesso,

Lo dite male o bene?

CONTE

Male, male, malissimo.

Ecco ch'io lo confesso. In certi incontri

segue nota 16

Eppure, a dispetto della situazione drammatica e della strumentazione, Paolino non approfitta di questo momento per confermare i suoi sentimenti in direzione della giovine sposa, ma per annunciare un piano di fuga. Stendhal parla di «aria di narrazione» (*Vie de Rossini*, in *Ceuvres complètes*, Paris, Le Divan, 1929, I, p. 5). Non ci troviamo di fronte ad un momento immobile, bensì all'annuncio di un progetto *in fieri* che si definisce e prende corpo nel corso dell'esposizione del piano: a ben vedere, quasi lo stesso testo è ripetuto con alcune ovvie modifiche due volte: una prima volta lentamente (*Andante alquanto sostenuto*) e una seconda veloce (*Allegro vivace*), probabilmente per simboleggiare che Paolino si convince, mentre ne parla, della bontà della sua idea, annunciata prima timidamente poi ribadita più baldanzosamente. L'aria non esprime un *affetto* statico, ma un'*azione*, peraltro futura, presentata con dovizia di particolari degni di un bozzetto goldoniano; la strumentazione sostiene Paolino nel racconto, imitando «i cavalli di galoppo»:

ESEMPIO 18 – n. 13, da sei prima di 23

Ob

Clar. in Si

Cor. in Mi

Paolino

top - po, i ca - val - li di ga - lop - po sen - za

VI I-II, Vle

Fg, Vc, Cb

f p f p f p f p [simile]

f p f p f p f p [simile]

Sono di un naturale
Facile a sdruciolar. Ma meglio udite
S'è ver ch'io son sincero. In me sicuro
Che c'è del buon; ma prima
Che i lacci d'Imeneo fra noi sian stretti,
Io vi avverto di aver dei gran difetti.

ELISETTA
Quando li conoscete, è cosa facile
Che possiate emendarvi.

CONTE
Oh! Lo credo impossibile.
Sempre ho sentito a dire
Che colla vita si mantiene e dura
Quel vizio che nell'uom passa in natura.

ELISETTA
Voi mi sgomentereste
Se vi credessi in tutto.

CONTE
Basta... credete pure
Quello sol che vi piace. Io con voi tratto
Da galantuomo, e in termini assai schietti
Io vi avverto di aver dei gran difetti...

ELISETTA
Poiché me lo avvertite.
Obbligata vi son. Ma non temete.
Cercherò di adattarmi.

CONTE

Oh! Questo poi

Sarà difficilissimo
Ve ne sono di fisici.
Ve ne son di morali. Insomma io parlo
Ingenuamente: e tocca a voi, signora,
Di far poi riflessione a questi detti,
Ch'io vi avverto di aver dei gran difetti.

ELISETTA
(A mettermi comincia
un poco in apprensione.) Orsù, signore,
Giacché siete sincero, anche vi piaccia
Di dirmi quali sono
Per poter regolarvi.
(Alla fin non vorrei sacrificarmi.)

CONTE
Sentite: io ve lo dico
Perché voi lo volete, e vi ubbidisco;
Per altro in verità che ne arrossisco.

Son lunatico bilioso.¹⁷
Son soggetto all'emicrania:
Ho sovente certa smania
Che in delirio mi fa andar.
Son sonnambulo perfetto
Che dormendo vo a girar.
Sogno poi se sono a letto
Di dar calci, e di pugnar.

segue nota 16

Progressivamente, l'opera italiana prese le distanze dall'estetica dell'*affetto* imperante sin dal Seicento per quasi tutto il Settecento. In questo affrancamento, forse un ruolo non da poco lo giocò il teatro goldoniano ampiamente emulato dai librettisti. Sull'esempio del teatro parlato, l'opera (buffa, in particolare) ingloba l'azione che Dahlhaus definisce «interpersonale» (*Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Giorgio Pestelli e Lorenzo Bianconi, vol. VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, p. 81): una tecnica paratattica di giustapposizione di affetti contrastanti espressi da un personaggio davanti ad un altro (quest'ultimo spettatore, eventualmente ricevente, ma pressoché mai agente influente) lasciò lentamente il posto ad una costruzione binaria che condusse all'apogeo del duetto, cardine dell'opera romantica. In tale processo, va certo inserita la fortuna dell'aria con pertichino. Nel caso dell'aria «Pria che spunti in ciel l'aurora», Carolina non interviene direttamente, eppure giustifica e forgia il momento solistico di Paolino. Lo «sposo segreto» cimarosiano è un «primo amoroso» dal registro 'serio', come attestano le propensioni ai vocalizzi specie in posizione cadenzale.

¹⁷ n. 14. Aria – *Andantino con moto-Allegro vivace*, 2/2-4/4, Re maggiore.

Il nuovo 'baratto' fissato tra Geronimo e il Conte circa il matrimonio con Carolina al posto di Elisetta prevede che quest'ultima dia il suo accordo (cfr. II.1). Ecco allora il Conte impegnato a stilare una vera lista dei suoi presunti «gran difetti». Ancora una volta, siamo di fronte ad un'aria di catalogo alla rovescia in cui il personaggio elenca tutto ciò di cui c'è poco da vantarsi. L'aria del Conte

ELISETTA

Tutto questo? Bagatelle!
Qui ci va della mia pelle...
Ma saprommi riguardar.

CONTE

Piano, piano. Non è tutto,
Per gli amori ho un gran trasporto.
Per le donne casco morto.
E di questo che vi par?

ELISETTA

Questo è un vizio troppo brutto...
Ma il potrete un dì lasciar.

CONTE

Ma aspettate, mia signora:
Tutto detto non ho ancora.
Son vizioso giocatore,
Crapulone, bevitore:
Mi ubriaco spesso spesso,
Che vo fuori di me stesso,
Casco in terra, oppur traballo,
Son più strambo di un cavallo.
Vado tutti a maltrattar.

ELISETTA

Ora poi non credo niente,
Voi lo dite per scherzar.

CONTE

Quando poi non lo credete,
Dico questo, e ve lo giuro:

Che a me nulla voi piacete,
Che non v'amo, e non vi curo,
Non vi posso tollerar.

(parte)

SCENA VIII

Elisetta, poi Fidalma.

ELISETTA

Potea parlar quell'anima incivile
Con più di scandescenza!

FIDALMA

Elisetta mia cara,
Vi trovo ben turbata!

ELISETTA

Se dagli occhi del Conte
Non si toglie ad un tratto Carolina,
Qui nasce una rovina.
Convien toglierli affatto ogni speranza
Di poterla sposar.

FIDALMA

Dite benissimo.
Ma se voi la credete
Invaghita del Conte, io poi vi dico.
Che forse, forse con ragion fondata
La credo di Paolino innamorata.

ELISETTA

Di quello non mi curo.

segue nota 17

è, dunque, speculare a quella di Carolina («Perdonate, signor mio», l.11) e, in entrambi i casi, l'obiettivo è di dissuadere spasimanti inopportuni. Il momento solistico presente è dialogico, secondo quanto detto per l'aria di Paolino: il Conte non esita a rivolgersi direttamente ad Elisetta che interviene in forma di pertichino. Benché l'idioma del Conte si muova in un registro buffo evidente, già constatato in precedenza, il tono è solenne, appropriato ad un annuncio impegnativo, come lascia intendere l'orchestrazione che comprende oboe, fagotto e due corni, oltre ovviamente agli archi. Nella prima sezione (il vero e proprio catalogo), il Conte fa l'inventario dei suoi difetti, mentre Elisetta, sempre più preoccupata, puntella tale lista minimizzando il disagio crescente; nella seconda parte, il Conte sbotta, rivelando, senza più andare per il sottile, quali sono i suoi veri sentimenti. La seconda sezione rapida, è costruita su A, B e dunque sulla ripresa di A; se A mette in musica gli ultimi cinque versi dell'aria con l'introduzione della nuova idea (ovvero, il Conte svela di non nutrire alcun interesse per la promessa sposa), B concentra il catalogo della prima parte in uno stile incalzante sia per l'agogica (l'*Andantino con moto* ha lasciato il posto all'*Allegro vivace*) sia per la costruzione tonale, dove frequenti modulazioni (Sol maggiore, La maggiore, Si maggiore e ancora Sol maggiore) preparano il ritorno al Re maggiore d'impianto.

FIDALMA

Me ne curo ben io: né più mi sento
Di tenerlo celato.

ELISETTA

Dunque facciam che debba
Passar in un ritiro
Acciò non ci disturbi.

FIDALMA

Ottimamente.
Questo è il pensier che anch'io volgeva in mente.
Lasciate far a me: la fraschettina
Mandata vi sarà doman mattina.

SCENA IX

Il Signor Geronimo e detti.

GERONIMO

Ebben? Sei persuasa
Di rinunziar a questo matrimonio?

ELISETTA

Non sarà vero mai ch'io vi rinunzi
Perché poi mia sorella
Debba sposar il Conte.

GERONIMO

Si può fare un baratto
Per te vantaggiosissimo.

FIDALMA

Non si fanno baratti.
Anzi mi meraviglio,
Che un uomo come voi prudente e saggio
Proponga ad essa un altro maritaggio.

GERONIMO

Sì, un altro maritaggio. Ecco, tua zia
È della mia opinione.

FIDALMA

Anzi, dico di no. Si deve togliere
La causa del disordine.
Carolina fomenta
La passione del Conte; onde si deve
Farla sparir, mandarla in un ritiro;
E acchetàti che sian tutti i rumori,
Allora poi... Sì, allor verrà fuori.

ELISETTA

Avete ben capito?

GERONIMO

Sì, sì, parlate pure.

FIDALMA

E se questo non fate, il mio decoro
Non vuol che in questa casa
Io me ne resti più. Voi mi farete
De' capitali miei restituzione,
E così finiremo ogni questione.

ELISETTA

Avete inteso bene?

GERONIMO

Sordo non son. Farò quanto conviene.

FIDALMA

Cosa farete? Via, su, parlate.¹⁸

ELISETTA

Via, risolvete; via non tardate.

a 2

¹⁸ n. 15. Terzetto – *Allegretto vivace*, 3/8, Do maggiore.

Elisetta non molla la presa tanto facilmente. Non si lascia impressionare dal Conte e non accetta il baratto che le propone il padre, sapendo di poter contare sulla zia come alleata. Fidalma, infatti, vuole sbarazzarsi di Carolina «causa del disordine» e, dalla sua, ha un argomento che potrebbe difficilmente lasciare Geronimo insensibile: se la sorella minore non va in convento, se ne va di casa chiedendo la restituzione della sua parte dell'impresa familiare. Il mercante Geronimo analizza la situazione soppesando «entrate» (eventuale matrimonio di Carolina con il Conte) e «uscite» (perdita dei capitali della sorella) e non ha dubbi sull'opportunità di allinearsi alla decisione presa dalla famiglia maggiore e da Fidalma. Più che di una prova di debolezza da parte di Geronimo, si tratta ancora una volta di un calcolato cinismo.

Tutto questo viene esplicitato nel recitativo precedente; il terzetto non può dare spazio alla *parola* privilegiando, al contrario, il *gesto* puramente musicale. Amplifica la complicità delle due donne, la loro fretta mal celata di sbarazzarsi di Carolina e, in fin dei conti, l'associazione dei tre per raggiungere il medesimo obiettivo. Proprio perché l'azione è fissata, Cimarosa si può permettere di giocare

Presto, anzi, subito si deve far.	(piano)
GERONIMO	Voi ci sentite?
Ma non strillate tutte due unite.	GERONIMO
Sento che il timpano voi mi ferite.	Che cosa dite?
Parlate piano senza gridar.	ELISETTA
ELISETTA, FIDALMA	Abbiam parlato
Diremo dunque, diremo piano,	(forte, all'orecchio)
Che in un ritiro di qua lontano	FIDALMA
Per metter ordine al gran disordine	Vi abbiamo detto...
La Carolina si dee mandar...	GERONIMO

segue nota 18

sulla sordità di Geronimo: la sezione centrale (La minore) coincide con la riesposizione della richiesta di Fidalma e Elisetta di mandare Carolina in un ritiro, questa volta *piano* con l'orchestrazione ridotta ad un tenue accompagnamento di archi, mentre i fiati tacciono. Si tratta niente di più che di una *gag* che non ha alcun'altra legittimità che non nella musica. Inutile prestare orecchio a ciò che si dice, poiché il discorso non poggia affatto sulla *parola* quasi disgregata fino a farsi «chiasso» e «fracasso». In queste condizioni, le voci non solo usano favorevolmente la simultaneità – cacofonia impensabile nel teatro parlato, tecnica legittima in musica dove è anzi indice di maestria tecnica –, ma sono trattate strumentalmente, ovvero assorbite nel gioco delle parti orchestrali:

ESEMPIO 19 – n. 15, da cinque prima di 38

Ob
Cor. in Do
Clar. in Si
Elisetta
Fidalma
Geronimo
Vl I
Vl II
Vlc
Fg, Vc, Cb

Ma che fa - re - te? Via ri - sol - ve - te, ma non tar - da - te, ma non tar -
Ma che fa - re - te? Via ri - sol - ve - te, ma non tar - da - te, ma non tar -
Sen - to che il tim - pa - no voi mi fe - ri - te, par - la - te pia - no sen - za gri -

Sia maledetto questo strillar!
 ELISETTA
 In un ritiro la Carolina...
 GERONIMO
 Già v'ho capito, cara signora.
 FIDALMA, ELISETTA
 Mandar dovete doman mattina...
 GERONIMO
 Già v'ho capito ch'è un quarto d'ora.
 ELISETTA
 O che fracasso di Satanasso
 FIDALMA
 Tutta la casa farà tremar.
 GERONIMO
 Senza far chiasso, senza fracasso

Si può ben dire, si può parlar.
(Fidalma ed Elisetta partono.)

SCENA X
Il Signor Geronimo solo.

GERONIMO
 In un ritiro? E perché in un ritiro
 La devo far passar, se il mio interesse
 Anzi vuol ch'io permetta
 Che il Conte se la sposi!
 No. Piano. E mia sorella
 Se sdegnata perciò, dal mio negozio
 Leva i suoi capitali? Ella è una scossa
 Ch'oggi io non so se sostener la possa...
 Dunque andrà in un ritiro.
 Pensiamo or dunque in qual miglior maniera
 Devo darle la nuova innanzi sera.

segue nota 18

Ob
 Cor. in Do
 Clar. in Si

Elisetta
 da - - - re

Fidalma
 da - - - te

Geronimo
 dar

VI I
 VI II
 Vle
 Fg, Vc, Cb

SCENA XI

Carolina in disparte, e detto.

CAROLINA

Son risoluta io stessa
 Di vincere il rossor. Io sudo... io gelo...
 Ma farlo, oddio!, convien... M'aiuta, o Cielo...!
 Ah, Signore! Ai pie' vostri ecco una figlia...

GERONIMO

Che cos'hai? Che cos'è? Cos'è accaduto?
 Alzati, e parla in piedi...

CAROLINA

Ah, no signore...

GERONIMO

Alzati ed ubbidisci al genitore.
 Io però ti prevengo
 In quello che vuoi dirmi.
 Tua sorella e tua zia t'hanno già detto
 Che devi in un ritiro
 Passar doman mattina: e tu ten vieni
 Tremante e sbigottita,
 Quasi ci avessi da restar in vita.

CAROLINA

Io in un ritiro? Ah! mio signor...

GERONIMO

Tu devi

Far la mia volontà.

CAROLINA

Fuori di tempo

È un ritiro per me.

GERONIMO

Soli due mesi

Ci starai, e non più...

CAROLINA

Deh! Padre mio.

Altro è quel che mi affanna...

GERONIMO

Il mio interesse

Il vuole, e la mia pace...

CAROLINA

Ah! Permettete

Che ai vostri pie' mi getti; e che implorando
 La pietade paterna...

GERONIMO

Orsù, mi secchi

Signora fraschettina.

Nel ritiro andrai doman mattina.

(parte)

SCENA XII

Carolina sola.

CAROLINA

E possono mai nascere
 Contrattempi peggiori!...
 Il padre mio sedotto,
 Mia sorella e mia zia con me alterate,
 Tutti in orgasmo: e come mai poss'io
 Svelare in tai momenti il fallo mio?...
 Come tacerlo poi, se in un ritiro¹⁹
 Ad entrar son costretta...?
 Misera...! In qual contrasto
 Di pensieri mi trovo! Io son smarrita...
 Cielo, deh, tu m'addita

¹⁹ n. 16. Scena – *Allegro*

L'unico recitativo accompagnato – in cui, a differenza del recitativo semplice, la voce non è sostenuta solo dal basso continuo, ma anche dagli strumenti ad arco e in questo caso, eccezionalmente, da un oboe – dell'opera spetta a Carolina, primo ruolo conferito al soprano Irene Tomeoni. Ella ha tutti contro ed è, inoltre, responsabile di una colpa che non potrà essere tenuta segreta ancora a lungo. Un certo tono *larmoyant*, cioè lacrimevole, («Carolina infelice, / Pietà di te non sente, il ciel tiranno... / Ah! Disperata io vo a morir d'affanno»), che tanta fortuna ebbe con *La buona figliuola* di Piccini, fa capolino in questa scena. Ma Bertati e Cimarosa non insistono oltremisura. Evitano, in particolare, di fare seguire questo recitativo da un tipico «pezzo chiuso» che, solitamente affidato alla prima donna, veniva piazzato – benché le variabili non mancavano – sul finire del secondo atto: il rondò. Ma Carolina ne ha già avuto uno (cfr. «Perdonate, signor mio») e poi l'opera tende visibilmente ad evitare la moltiplicazione dei pezzi solistici a favore di quelli d'insieme. Le tristi meditazioni di Carolina sono, dunque, rapidamente interrotte dall'arrivo del Conte.

Il consiglio miglior. Qualche speranza
Rendi al cor mio... Ma il core, oddio! mi dice:
Carolina infelice,
Pietà di te non sente il ciel tiranno...
Ah! Disperata io vo a morir d'affanno...
*(per partire disperatamente, s'incontra nel Conte
che la trattiene)*

SCENA XIII

CONTE
Dove, dove mia cara
Con tanta agitazione? Oimé! Parlate,
Che avete? Che chiedete? Io son per voi
Col cor, col sangue, colla vita istessa;
Più di voi nulla al mondo or m'interessa.

CAROLINA
Ah, potessi parlar!

CONTE
Chi vi trattiene?

CAROLINA
Mi trattiene il decoro,
E quella diffidenza
Che deggio aver nel caso mio importante
D'uno che già mi si è scoperto amante.

CONTE
Diffidar d'un che v'ama! Oh, questo caso
Esser non può che quello
Di scoprirgli un rival. Ma udite, o cara:
Un uom di mondo io sono:
S'egli è prima di me, ve lo perdono.
D'esser tardi arrivato
Incolperò la sorte mia rubella.

CAROLINA
E darestè la mano a mia sorella?

CONTE
Questo poi no.

CAROLINA
Sposata pur l'avreste
Senza contraddizion, s'io più di lei,
Per un gioco del caso in quel momento,
Non vi fossi piaciuta?

CONTE
Sì, è ver: ma mi piaceste; ed il mio core
Or non vorria che voi.

CAROLINA
Ma però tutto quel che il cor vorrebbe
Non è sempre possibile.

CONTE
Ve l'accordo anche questo.

CAROLINA
Dunque se l'ottenermi
Impossibile fosse, ah! signor mio,
Perché coltivereste un tal desio?
Perché se voi m'amate
Mi vorreste infelice,
Quando potreste invece
Rendermi voi, con una eroica azione,
Oggi la vita, e la consolazione?

CONTE
In orgasmo mi mette
Questo vostro parlar che par d'incanto.
Però non mi confondo.
Sì, v'amo; e questo amor, se a voi ciò piace,
D'ogni più bella azion sarà capace.

CAROLINA
Giuratemelo, Conte.

CONTE
Io ve lo giuro
*(in questo Elisetta, Fidalma ed il Signor
Geronimo che osservano)*
Sull'onor mio, su questa bella mano
Ch'io vo' baciare. Sentiamo ora l'arcano.

SCENA XIV

Fidalma, Elisetta, il Signor Geronimo e detti.

ELISETTA
Còlti vi abbiám.

FIDALMA
Còlti vi abbiám sul fatto.

ELISETTA
(a Geronimo)
Vedete la sguaiata?

FIDALMA
Vedete la fraschetta?
Tutti gli uomini alletta:
E la mano si lascia
Baciare da ognun che amore a lei protesta.

GERONIMO
Ora da dubitar più non mi resta.

CAROLINA
Ma signor...

GERONIMO
Taci là.

CONTE
Ma non sapete...

ELISETTA
Tacete voi, che ben vi sta.

FIDALMA
Tacete.

GERONIMO
Domani nel ritiro. E voi, signore,
O doman sposerete
Quella cui prometteste, o dell'affronto
Noi la vedrem se mi farò dar conto.

CONTE
Ma se...

GERONIMO
Non vi do ascolto.

CAROLINA
Ma io...

ELISETTA
Voi in un ritiro.

FIDALMA
In un ritiro.

CAROLINA
(Ah, ch'io pazza divento! Io già deliro!)

Deh, lasciate ch'io respiri,²⁰
Disgraziata, meschinella!
Io rival di mia sorella
Non la sono, ed il Ciel lo sa.
Incolpata son a torto.

(al Conte)
Deh, parlate voi, signore:
Sincerate il genitore,
Che a voi più si crederà.

CONTE
Quest'amabile ragazza...

ELISETTA
È un'astuta...

FIDALMA
È una sguaiata.

ELISETTA, FIDALMA
Siete parte interessata.

GERONIMO, ELISETTA, FIDALMA
Nel ritiro andar dovrà.

CAROLINA
Sol tre giorni alla partenza
Io vi chiedo per pietà.
Palesar la mia innocenza
Qualche cosa vi potrà.

²⁰ n. 17. Quintetto – *Andante con moto-Allegro giusto*, 4/4, Si bemolle maggiore.

Si diceva che sorprendentemente la scena XII dell'atto secondo non termina, come ci si aspetterebbe, con un rondò, aria dalle proporzioni e dallo stile magniloquenti. Invece, Carolina esprime le sue pene in recitativo accompagnato e poi – informa la didascalia – «*per partire disperatamente, s'incontra nel Conte che la trattiene*». Segue dunque, in recitativo, un dialogo che è interpretato da Fidalma, Elisetta e Geronimo sopraggiunti nel frattempo e persuasi di avere la prova delle tresche tra Carolina e il Conte: «Colti vi abbiám sul fatto». Ormai definitivamente convinto, Geronimo annuncia alla figlia la decisione presa: il giorno dopo, dovrà andare in convento. Carolina rischia di perdere il senno: «Ah, ch'io pazza divento! Io già deliro», esclamazione di cui, senza dubbio, buona parte degli spettatori del Teatro di corte di Vienna colse l'allusione alle vicende di Nina (divenuta «pazza per amore» perché separata, per volere del padre, dal caro bene), messe in musica prima in forma d'*opéra-comique* da Dalayrac (1786), poi come opera buffa da Paisiello (1789). In questa situazione prende avvio il Quintetto, la cui tecnica di scrittura non manca di sorprendere. In effetti, le cinque voci sono tutt'altro che paritarie, in quanto la parte di Carolina si distacca dalle altre.

Per tutta la prima parte, Carolina ha un ruolo solistico in cui si frammezzano, a mo' di pertichini, Elisetta Fidalma e Geronimo. La sua proclamazione di innocenza diventa tanto più commuovente grazie ad una modulazione a Si bemolle minore, dove la linea vocale interloquisce con la melodia del clarinetto. Probabilmente sono questi «gli accenti divini della disperazione di Carolina» che commuovono fino alle lacrime il giovane Julien Sorel ne *Il rosso e nero* di Stendhal:

FIDALMA
No: il ritiro è destinato.

ELISETTA
No: il ritiro è preparato.

GERONIMO
No: il ritiro è pronto già.

CONTE
Ma voi siete tanto cani
Senz'amor né carità!

segue nota 20

ESEMPIO 20 – n. 17, Quintetto, da due prima di 45

Clarinetto in Sib

Carolina

In-col-pa-ta son a

tor-to.

Nella sezione rapida (*Allegro giusto*), il trattamento vocale della sovrapposizione di voci abbozza, in alcuni punti, la tecnica del falso canone, particolarmente fortunata all'opera in quegli anni, grazie a Martín y Soler che ne fece ampio uso nelle sue composizioni per Vienna (*Una cosa rara*, 1786 e *L'arbore di Diana*, 1787):

ESEMPIO 21 – n. 17, da 47

Elisetta

Fidalma

Geronimo

No, il ri-ti-roè pre-pa-ra-to.

No, il ri-ti-roè de-sti-na-to.

No, il ri-ti-roè pron-to già.

CAROLINA

Io mi perdo, mi confondo,
Il cervel da me sen va!

ELISETTA, FIDALMA, GERONIMO

Se cadesse ancora il mondo
Deve andarci, e ci anderà.

CONTE

Io divengo furibondo
S'anche un poco resto qua.
(*Carolina, il Conte ed il Signor Geronimo
partono per diverse parti*)

SCENA XV

Elisetta e Fidalma.

ELISETTA

Sarete or persuasa
Ch'è il Conte, e non Paolino
Quello di cui è invaghita?
Ma non vi penso or più: sarà finita.

FIDALMA

Ed io credo benissimo

Che sia una civettina: o che piuttosto
Una di quelle sia
Che s'innamoran sol per debolezza
Di ciascun che le guarda o le accarezza.

ELISETTA

Se son vendicata²¹
Contenta già sono.
Al conte perdono
La sua infedeltà.
Se tolto è l'oggetto
Che il cor gl'incatena,
Con faccia serena
La man mi darà.

(partono)

SCENA XVI

*Sala. Tavolino con quattro lumi accesi.
Il Signor Geronimo e Paolino.*

GERONIMO

Venite qua, Paolino. Questa lettera
Spedite per espresso

segue nota 20

Non manca, comunque, anche nella seconda parte del Quintetto, un intervento solista di Carolina con un materiale melodico ripetuto due volte (bb. 120-128 e 163-175).

Non ritroviamo in questo numero la scrittura tipica utilizzata dai compositori per i pezzi d'*ensemble* in cui l'effetto complessivo polifonico è perseguito a dispetto dell'intelligibilità del testo e di eventuali gerarchie tra le parti. Al contrario, «Deh, lasciate ch'io respiri» sembrerebbe adottare la tecnica di scrittura delle arie con pertichini. Incontestabilmente, il ruolo di Carolina primeggia.

Ecco perché il recitativo accompagnato di due scene prima non poteva concludersi con un pezzo solista. La soluzione adottata è senza dubbio meno convenzionale. Cimarosa, dopo avere creato attesa grazie al recitativo accompagnato che «segnala» un evidente crescendo drammatico, pare dirottare la tensione con un recitativo semplice che ha di fatto la funzione di preparare l'inserzione del Quintetto. La soluzione scelta concilia il favore crescente del pubblico per i pezzi d'insieme, le ragioni drammaturgiche e le prerogative della 'prima donna' nei panni di Carolina.

²¹ n. 18. Aria – *Allegro maestoso-Andantino vivace*, 4/4-6/8, La maggiore.

L'aria di Elisetta si costituisce di due quartine di senari, una per ogni sezione musicale. Con una frase ipotetica, inequivocabilmente marcata da un «se», comincia ciascuna delle due quartine: se vendicata, Elisetta potrà ritrovare serenità e dunque perdonare il Conte che a quel punto, allontanato da Carolina, sarebbe pronto ad onorare gli impegni matrimoniali presi. Il ragionamento, fondato su un meccanismo di causa/effetto, è volutamente semplicistico, quasi ossessivo; tale procedimento legittimo una costruzione armonica facilmente prevedibile – in cui non ci si allontana da uno schema tonica/dominante (La/Mi), ripetuto per altro per entrambe le sezioni – e un certo uso dell'iterazione melodica. E proprio tale tecnica ripetitiva, che sa sfruttare la tendenza propria dell'opera italiana ad ornare la melodia con vocalizzi, specie in posizione cadenzale, porta alla ribalta due concetti che potrebbero riassumere la morale di Elisetta: la parola «infedeltà» viene ripetuta quattordici volte nel corso dell'aria, permettendo tra l'altro l'inserzione di una lunghissima cadenza:

A Madama Intendente del ritiro
Che vedete qui scritto, acciò le arrivi
Domani di buon'ora.
Sia cura vostra ancora,
Prima di andar a letto,

D'avvertire la posta, acciò non manchi
Di qui mandarmi all'alba
Quattro buoni cavalli... Eh? Cosa dite?
PAOLINO
Io non parlo, signor.

segue nota 21

ESEMPIO 22 – n. 18, Aria, da 7 prima di 54

Elisetta

fe - - - del - tà,

Fin -

fe - - - - - del - - - - - tà.

nella seconda parte, il sintagma «la man mi darà» è reiterato sedici volte. Utilizzando il virtuosismo di matrice italiana, tali ripetizioni mettono in risalto il discorso, che però nello stesso tempo viene sfrondata di accessori inutili e ricondotto all'essenziale. In effetti, l'universo domestico di Elisetta è quanto mai semplificato e il suo eloquio impoverito: l'unico suo obiettivo è di sposarsi con il conte e per questo sarebbe pronta a passare sopra a tutto (l'infedeltà dello sposo) e a tutti (sua sorella). Dunque, l'allusione alla vendetta, nella prima parte dell'aria, non va certo presa sul serio: Elisetta non ha nulla dell'eroina pronta a compiere grandi gesta; figlia di un commerciante, non ha altra ambizione che quella di trovarsi un buon partito, a tal punto che la seconda sezione, con il ritmo di 6/8 e una melodia sillabica per lo più per gradi congiunti, compensa o meglio neutralizza gli eccessi tragici della prima.

GERONIMO

Bene. Eseguite.

Io mi ritiro adesso. Andate pure.

Stanco oggi son di tante seccature.

(prende un lume ed entra nella sua stanza)

SCENA XVII

Paolino solo.

PAOLINO

E a risolversi adesso

Ad una pronta fuga

Forse ancor tarderà la sposa mia?

Forse ancor potria,

In queste circostanze,

Lusingarsi e sperar favore o aiuto?

Da chi? Come? In qual modo...? Io son perduto!

No, si risolverà. Per affrettarmela,

Vado nella sua stanza.

Non v'è più tempo: più non v'è speranza.

(prende un altro lume ed entra nella stanza di Carolina)

SCENA XVIII

Il Conte, poi Elisetta.

CONTE

Il parlar di Carolina²²

Penetrato m'è nel seno.

Ah, saper potessi almeno

Il segreto del suo cor!

Per sì amabile ragazza

Io non so quel che farei:

E salvarla ben vorrei

Dal domestico livor.

ELISETTA

*(Ritirato io lo credeva**E lo trovo or qui vagante**Un sospetto stravagante**Mi fa nascere nel sen.)*

CONTE

*(A trovarla me ne andrei**Se credessi di far ben.)*

ELISETTA

Signor Conte, serva a lei

Che vuol dir che qui la trovo?

CONTE

Vuol dir questo, ch'io mi movo.

ELISETTA

Che stia solo non conviene.

CONTE

Grazie, grazie, mia signora:

Vada pur, ch'io vado ancora.

Tempo è già di riposar.

(Si prendono un lume per cadauno)

ELISETTA

Buona notte al signor Conte.

CONTE

Dorma bene, Madamina.

²² n. 19. Duetto – *Allegro aperto*, 4/4, Do maggiore.

Le suppliche di Carolina hanno almeno avuto effetto sul Conte. Girando nei paraggi, Elisetta, però, s'inquieta nel vedere il suo promesso sposo ancora in azione, proprio quando pensava che fosse ormai a letto. Se in partitura è indicato autonomamente come «duetto», questo pezzo potrebbe costituire già il primo movimento del finale secondo. Non a caso, in Do maggiore come il finale che segue, termina sulla dominante (Sol) che prepara e introduce il ritorno alla tonica per l'inizio del finale vero e proprio.

Il duetto è costruito sulle tre sezioni abituali: nella prima (Do maggiore), a partire dal medesimo materiale melodico il Conte esprime la sua commozione e Elisetta, in 'a parte', i suoi dubbi; nella seconda (Re maggiore, ovvero la dominante della dominante), i due interloquiscono; nella terza ed ultima (Sol), le due voci sono sovrapposte, ma ognuna si esprime nuovamente in «a parte», segno della non avvenuta conciliazione e della diffidenza reciproca persistente. Come si è detto, questo duetto, concludendosi in Sol, prepara, senza soluzioni di continuità, il pezzo seguente. L'interconnessione non è solo armonica, ma drammaturgica o, meglio, la seconda motiva la prima. Il duetto è infatti necessario per quello che segue: Elisetta resta vigile perché ha visto il Conte aggirarsi per il palazzo; i suoi sospetti giustificano il fatto che vegli e che al primo rumore allarmi tutta la casa.

ELISETTA

(Finché venga domattina
In sospetto devo star.)

CONTE

(Maliziosa sopraffina
Non vo' farla sospettar)
(*Si ritirano nelle proprie stanze, resta la scena
oscura.*)

SCENA ULTIMA

*Paolino e Carolina dalla sua stanza, indi Elisetta,
poi Fidalma, poi il signor Geronimo ed infine il
Conte, tutti dalle rispettive loro stanze*

PAOLINO

Deh, ti conforta, o cara.²³
Seguimi piano piano.

CAROLINA

Stendimi pur la mano
Che mi vacilla il piè'.

a 2

Oh, che momento è questo
D'affanno e di timore!
Ma qui dobbiam far core,
Ch'altro per noi non c'è.
(*s'avviano per partire*)

PAOLINO

Zitto... Mi par sentire...
Sì, sento un uscio aprir.

a 2

Potrebbe alcun venire:
Sì tardi un po' a partir.
(*rientrano nella stanza con lume*)

ELISETTA

(con lume)

Sotto voce qua vicino
Certo intesi a favellar.
Una porta pian pianino
Ho sentito poi serrar...
Ho sospetto... Vo' scoprire.
(*Va ad ascoltare alla porta di Carolina.*)
A parlar pian pian si sente...
Vi sta il Conte certamente..
Io li voglio svergognar.
(*Va a battere alla porta di Fidalma.*)
Sortite, sortite.
Venite qui in fretta

FIDALMA

(di dentro)

Chi batte? Chi chiama?

ELISETTA

Io, io, Elisetta...

²³ n. 20. Finale.

Si è ormai giunti alla fine del dramma e dunque della giornata, unità di tempo accordato agli autori. Il finale secondo si svolge solitamente di notte, come accade per *Le nozze di Figaro* o ancora per *Il barbiere di Siviglia*. «*La scena resta oscura*», precisa la didascalia de *Il matrimonio segreto*, e il buio favorisce gli equivoci di cui il teatro si alimenta. Approfittando della notte, Paolino e Carolina tentano la fuga, ma qualche rumore li spinge a rientrare nella stanza da cui erano usciti. Elisetta appare, a quel punto, in scena e non ha dubbi: Carolina sta con il Conte e li vuole «svergognar». Comincia, allora, a fare chiasso chiamando il padre e la zia; la musica (*Allegro*, poi *Allegro spiritoso*) illustra l'agitazione e il bussare affannato alle diverse porte. Tutti si aspettano di vedere il Conte uscire dalla camera di Carolina e invece egli verrà fuori «*dalla sua stanza*». Si tratta di un *coup de théâtre* che congela il crescendo drammatico, causando la prima reazione di stupore: «Quale sbaglio! / Quale errore!» (*sottovoce*, insiste la partitura). L'alleanza (anche melodica) tra Fidalma, Geronimo e Elisetta si sfalda e i primi due sono tentati di fare causa comune contro la terza. Eppure Elisetta conferma di avere sentito rumori sospetti. Ma con chi si trova dunque Carolina? All'apice del dubbio e della tensione generale, Carolina esce insieme a Paolino. Come era già accaduto nel corso del finale del primo atto, un nuovo quadro di stupore si viene ad inserire nel crescendo drammatico: si tratta nuovamente di un proto-concertato, ancora nel Settecento appena abbozzato (manca, in particolare, la ripetizione di un inciso melodico che passa da una voce all'altra, indice di un ebetismo collettivo, di cui Rossini si servi). Comunque, vi ritroviamo già la scelta del tempo lento (*Largo*) e dell'impiego di dinamiche in piano.

(va a battere alla porta del Signor Geronimo)

Aprite, deh, aprite,
Sortite signore

GERONIMO

(di dentro)

Chi picchia sì forte?
Chi fa tal rumore?

ELISETTA

Venite qua fuori:
Si tratta d'onor.

(Sortono Fidalma ed il Signor Geronimo con
lume in mano.)

FIDALMA

Che cosa è accaduto?

GERONIMO

Che cosa è mai nato?

FIDALMA

Io sono tremante

GERONIMO

Io son sconcertato.

ELISETTA

Il Conte sta chiuso
Con mia sorellina.
Si faccia rovina
Di quel traditor.

segue nota 23

ESEMPIO 23 – n. 20, Finale, da 76

Ob. Clar. in Do

Fg

Cor. in Mib

Elisetta

Fidalma

Geronimo

VII

VI II

Vle

Vc, Cb

p

Or che ve - doio

Or che ve - doio

Or che ve - doio

ELISETTA, FIDALMA, GERONIMO
(gridando alla porta di Carolina)
 Conte perfido, malnato!
 Conte indegno, scellerato
 Fuori, fuori vi vogliamo,
 Che scoperto siete già.
(esce il Conte dalla sua stanza)

CONTE
 Qui dal Conte che si vuole?
 Quai indegnissime parole?
 Ecco il Conte: eccolo qua.

ELISETTA, FIDALMA, GERONIMO
 Quale sbaglio! Qual errore!...
 Perdonate, mio signore;
 Qui un equivoco ci sta.

CONTE
 Ubriachi voi sarete.

GERONIMO, FIDALMA
(additando Elisetta)
 Io no certo: sarà lei.

segue nota 23

Ob, Clar. in Do

Fg.

Cor. in Mi^b

p

Elisetta

re - sto e - sta - ti - ca! Or che ve - doio re - sto e - sta - ti - ca!

Fidalma

re - sto e - sta - ti - ca! Or che ve - doio re - sto e - sta - ti - ca!

Geronimo

re - sto e - sta - ti - co! Or che ve - doio re - sto e - sta - ti - co!

VII I

VII II

Vle

Vc, Cb

ELISETTA

No signor: lo giurerei:
Qualcun altro vi sarà.

CONTE, GERONIMO

Stando in piedi questa sogna.

FIDALMA

Qua confonderla bisogna

ELISETTA, FIDALMA, GERONIMO

Carolina, fuori, fuori...
Anche questa si vedrà.

*(all'uscio di Carolina, la quale sorte con Paolino,
e vanno ad inginocchiarsi ai piedi del Signor
Geronimo)*

CAROLINA, PAOLINO

Ah, signore, ai vostri piedi
A implorar veniam pietà!

CONTE, CAROLINA

Oh che vedo! resto estatico!

ELISETTA, FIDALMA

Quest'è un'altra novità.

CAROLINA

Cosa s'intende?

FIDALMA

Cosa vuol dire?

CAROLINA, PAOLINO

Vi supplichiamo di compatire,
Che d'amor presi... Son già due mesi...
Il matrimonio fra noi segui

CAROLINA, FIDALMA

Il matrimonio!

CAROLINA, PAOLINO

Signori sì.

GERONIMO

Ah, disgraziati! Qual tradimento!
Andate, o tristi: pietà non sento.
Più non son padre: vi son nemico.
Io vi discaccio, vi maledico,
Raminghi andate lontan da me.

CAROLINA, PAOLINO

Pietà, perdono. Colpa è d'amore.

FIDALMA

Pietà non s'abbia d'un traditore.

CONTE, ELISETTA

Deh! Vi calmate. Deh! Vi placate,
Rimedio al fatto più già non c'è.

FIDALMA

Sian discacciati. Sian castigati.
Azion sì nera punir si de'.

CONTE

Ascoltate un uom di mondo,
Qui il gridar non fa alcun frutto:
Ma prudenza vuol che tutto
Anzi s'abbia d'aggiustar.
Il mio amor per Carolina
M'interessa a suo favore.
Perdonate a lor di core.
Ch'io Elisetta vo a sposar.

segue nota 23

Per questa sezione «Or che vedo io resto estatico!», Cimarosa azzarda la tonalità di Mi bemolle maggiore, lontana rispetto al Do maggiore d'impianto, anche se ampiamente preparata da modulazioni prima a Fa maggiore, poi a Si bemolle maggiore.

Lo stupore è, perfino, duplice: non solo si scopre che Carolina stava in camera con Paolino, ma che si sono, per giunta, sposati da due mesi. Ma il finale del secondo atto non ha le medesime proporzioni di quello del primo: se quest'ultimo deve intricare l'azione, l'altro ha il compito di condurre l'opera alla sua conclusione. Lo stupore viene dunque rapidamente superato e l'ira di Geronimo placata. Benché inatteso, il matrimonio tra Carolina e Paolino riconduce, in fondo, la situazione al punto d'inizio: Elisetta può tranquillamente sposare il Conte, ormai rassegnato. Certo, Fidalma deve rinunciare a risposarsi con il giovinetto Paolino e Geronimo non può sperare in un «matrimonio nobile» per l'altra figlia, ma le regole dell'opera impongono l'*happy end*. Arriva il perdono di Geronimo e dunque tutti, in un ritrovato Do maggiore, esprimono la loro gioia («Oh, che gioia, che piacere!»). Un lunghissimo vocalizzo sulla parola «canti» (quindici battute, poi ripetute), a cui partecipano tutti i personaggi tranne i due bassi buffi, assurge ad emblema dell'euforia finale.

ELISETTA

M'interesso anch'io signore,
Deh! Lasciatevi placar.

CAROLINA

(a Fidalma)

Voi che dite?

FIDALMA

Voi che fate?

CONTE, PAOLINO, CAROLINA, ELISETTA

(tutti inginocchiati)

Perdonate, perdonate.

FIDALMA

Già che il caso è disperato,
Ci dobbiamo contentar.

GERONIMO

Bricconacci! Furfantacci...!
Son offeso, son sdegnato...

Ma... vi voglio perdonar.

PAOLINO, CAROLINA, CONTE, ELISETTA

Che trasporto d'allegrezza!

Che contento! Che dolcezza!

Io mi sento giubilar!

TUTTI

Oh che gioia! Oh che piacere!

Già contenti tutti siamo!

Queste nozze noi vogliamo

Con gran pompa celebrar.

Che si chiamino i parenti,

Che s'invitino gli amici,

Che vi siano gli strumenti.

Che si suonino, che si cantino.

Tutti quanti han da brillar.

FINE



Locandina per la prima rappresentazione (7 febbraio). Nella sesta riga dal basso si legge: «Die Bücher sind bloss italiänisch beim Logenmeister [...] zu haben» («I libri, solo in italiano, si trovano [...] presso il direttore dei palchi»). Esistono anche le locandine per la seconda e la terza recita (cfr. *Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier Domenico Cimarosa's*, Wien, Verlag des Comitès, 1901, nn. 72 e 74).

L'orchestra

FIATI	ARCHI
2 Flauti traversi	Violino I
2 Oboi	Violino II
2 Clarinetti	Viola
2 Fagotti	Basso (violoncelli e contrabbassi)
2 Corni	Basso continuo [Clavicembalo]
2 Trombe	

L'orchestra de *Il matrimonio segreto* presenta una compagine tipica dell'opera italiana di fine Settecento. Ovviamente, raffronti con Mozart, scontati, non fosse altro che per ragioni cronologiche, rivelano in Cimarosa un uso assai parco degli strumenti a fiato che non vengono tanto valorizzati per le loro specificità e dunque per il loro colore, ma piuttosto impiegati in quanto 'gruppo', finalizzato a produrre massa orchestrale. Per esempio, i fagotti sono relegati alla funzione di raddoppio dei bassi; i corni e i flauti, quasi mai utilizzati per le loro caratteristiche idiomatiche, finiscono per lo più per essere risucchiati dall'insieme. Ne fuoriesce una partitura che, dal punto di vista dell'orchestrazione, rischia di apparire abbastanza incolore; inevitabilmente, tale tecnica di scrittura lasciò insensibili gli spettatori parigini nell'Ottocento, pur entusiasti dell'opera.

Non stupisce allora che, come scrive Berlioz, l'*ouverture* fosse accolta al Théâtre Italien nella più totale freddezza (cfr. HECTOR BERLIOZ, *Théâtre Italien: reprise du «Matrimonio segreto»*, «Revue et gazette musicale de Paris», 1836, p. 389). Ma la reazione del pubblico parigino è sintomatica: la musica francese poggiava su una lunga tradizione di virtuosismo orchestrale e in particolare di trattamento dei fiati, di cui anche i compositori formati all'idioma italiano (Gluck, Sacchini, Cherubini, Spontini ecc.) seppero fare buon uso. Cimarosa era invece del tutto estraneo a tali procedimenti di scrittura,



Il Burgtheater di Vienna in una stampa colorata tardo-settecentesca. Ospitò le prime cimarosiane del *Matrimonio segreto*, della *Calamita dei cuori* e di *Amor rende sagace*. Il riordinamento dei teatri imperiali, operato nel 1810, destinò al Burgtheater il teatro recitato, e al Kärntnertortheater (Teatro di Porta Carinzia) il teatro musicale, nei suoi diversi generi, e il balletto.

ciò che costituisce un altro elemento di distanza con Mozart che, al contrario, entrò direttamente in contatto, soprattutto in occasione del suo soggiorno parigino nel 1778-79, con la virtuosissima orchestra del Concert Spirituel e con la produzione francese pre-rivoluzionaria (Gossec, innanzi tutto).

Le voci



Nel *Matrimonio segreto*, ritroviamo il medesimo schema geometrico di *Così fan tutte*: sei personaggi distribuiti equamente tra tre voci maschili (due bassi e un tenore) e tre femminili (due soprani e un mezzosoprano). La vera «prima donna» è Carolina (delle tre parti femminili, quella più acuta spingendosi fino al Do) il cui ruolo fu cucito addosso a Irene Tomeoni, prima interprete. Proveniente da una famiglia di musicisti, la Tomeoni si specializzò in personaggi di carattere sentimentale che, stando ai commentatori dell'epoca, sapeva rendere con efficacia grazie ad una certa naturalezza tanto vocale quanto scenica; invece, non brillava per virtuosismo. E Cimarosa seppe certo metterla in valore nel concepire per lei il ruolo di Carolina: (finta)

semplice, abbastanza modesta e certo non ambiziosa come la sorella Elisetta. Della prima interprete di quest'ultima, Giuseppina Nettelet, non sappiamo purtroppo granché. Cimarosa non le riservò un rondò; comunque, l'aria «Se son vendicata» le permetteva di sfoggiare la tecnica grazie ai rigogliosi vocalizzi. La zia Fidalma fu interpretata a Vienna da Dorothea Sardi, più nota con il nome del marito, Bussani. È per lei che Mozart concepì il ruolo di Cherubino (*Le nozze di Figaro*) e quello di Despina (*Così fan tutte*). Scaltre e smaliziate, Despina e Fidalma condividono il medesimo universo vocale; in entrambi i casi, la Bussani dovette avvalersi di un'interpretazione carica di ironia, qualità sottolineata dai contemporanei (si veda *Grundsätze zur Theaterkritik*, 1790 ed anche le annotazioni, pur non elogiative, di Da Ponte nelle sue *Memorie*).

Francesco Bussani, il marito di Dorothea, non figurava nel *cast* della ‘prima’ di Vienna; invece, ritroviamo il suo diretto rivale, il basso Francesco Benucci nei panni del conte Robinson. Infatti, fu proprio Benucci, senza dubbio il basso italiano più famoso a Vienna in quegli anni, ad offuscare la carriera di Bussani. Mozart, che lo apprezzava particolarmente (si veda la lettera del 7 maggio 1783), aveva composto per lui le parti di Figaro (*Le nozze di Figaro*) e di Guglielmo (*Così fan tutte*); Cimarosa approfittò ampiamente delle sue doti vocali, a cominciare dall’assai ampia estensione.

Voce meno appariscente e personaggio scenicamente meno presente resta Geronimo, affidato al basso romano Giambattista Serafino Blasi, di cui sappiamo ben poco: debuttò a Napoli nel 1751 ne *L’Ipermestra* di Gluck, dedicandosi ad una carriera consacrata a ruoli buffi, essenzialmente condotta nei teatri di Roma e Napoli. Interprete di vari ruoli di opere di Paisiello e di Guglielmi, Blasi si era certo familiarizzato con l’idioma buffo di ascendenza ‘napoletana’, di cui il personaggio di Geronimo è una filiazione diretta. Centrale nell’organizzazione musicale dell’opera, il ruolo di Paolino fu conferito al tenore Santi Nencini, di cui non si hanno altre tracce. A differenza del tenore ‘buffo’ in auge a Vienna sul finire del Settecento in particolare grazie alle interpretazioni di Michael Kelly, la parte di Paolino è spinta verso un chiaro registro serio, in cui gli interpreti ottocenteschi dovettero, molto probabilmente, trovare soddisfazione.

Il matrimonio segreto in breve

a cura di Gianni Ruffin

Dopo i quattro anni trascorsi a San Pietroburgo presso la corte di Caterina II, verso la fine del 1791, di ritorno verso Napoli, Domenico Cimarosa fece tappa a Vienna, dove andò in scena al Burgtheater, il 7 febbraio 1792, *Il matrimonio segreto* cogliendo subito il successo che da allora gli ha ininterrottamente garantito l'inclusione nel repertorio di tutti i teatri lirici.

Grande stima l'opera ottenne in particolare dall'imperatore in persona, che l'aveva commissionata. Secondo un aneddoto forse non veritiero ma significativo, dopo aver festeggiato con tutti gli artefici della prima, Leopoldo II ne avrebbe regalmente preteso un *bis* integrale, congedando gli appesantiti artisti solo a notte fonda.

Il matrimonio segreto è l'unica opera comica settecentesca stabile in repertorio dai tempi dell'esordio ad oggi, ad eccezione della 'trilogia dapontiana' di Mozart: al lavoro è spettato il compito di rappresentare l'idea stessa di opera buffa, e un'immagine dell'intero Settecento, come epoca dell'equilibrio perduto, fatta di moderazione e ragionevolezza, equilibrio che nella gradevolezza della musica di Cimarosa trovava un'eloquente effigie sonora.

Il letterato affiancato a Cimarosa fu Giovanni Bertati, poeta per musica nato a Martellago ed attivo soprattutto a Venezia, autore di numerosissimi libretti, fra i quali quello per il *Don Giovanni* di Gazzaniga (Venezia, 1787) assunto come modello da Lorenzo Da Ponte. Il testo confezionato per il *Matrimonio segreto* è comunemente ritenuto il suo migliore; d'ascendente tutto settecentesco il soggetto: esso segna l'approdo italiano d'un vero e proprio filone di fonti francesi ed inglesi, che prende le mosse dal ciclo pittorico *Le mariage à la mode* (ca. 1745) dell'inglese William Hogarth, per passare attraverso la commedia *The clandestine marriage* (1766) di Colman e Garrick e due successivi *opéras-comique*, il secondo dei quali (*Le Mariage clandestin* di de Ségur e Devienne, 1790) fu probabilmente il modello cui Bertati attinse.

Aldilà del *modello*, fu poi il *modo*, con cui Bertati sfruttò talune tipologie operistiche del proprio tempo, a risultare decisivo per la *medietas* del Ma-

trimonio segreto: come sappiamo, durante il suo corso storico, l'opera comica settecentesca sperimentò temi e modi espressivi ben più ampi e diversificati rispetto a quanto offerto da questa; si segnalano soprattutto il registro satirico-grottesco e quello *larmoyante*. Una delle caratteristiche più spesso attribuite a merito di Bertati è stata quella d'aver saputo, insieme, assorbire e temperare tali aspetti, ammorbidendoli: al registro grottesco sono assimilabili taluni aspetti del ruolo di Geronimo, che con ogni evidenza appartiene alla tipologia del vecchio vanaglorioso ed avaro, immancabilmente gabbato, inserito nella tipica satira settecentesca e patrizia contro gli arrampicatori sociali, ma senza tratti caricaturali, e in una prospettiva benevolmente giocosa. Evidenti sono anche le tracce della caratterizzazione *larmoyante* in Carolina, ma basta un confronto con la Cecchina di Goldoni/Piccinni o la Nina di Marsollier/Paisiello per comprendere come, anche in questo caso, il 'tipo' del personaggio venga diluito in una caratterizzazione per mezze tinte.

Trattenere i conflitti entro una medietà ragionevole nei toni e nei modi: questo sembra esser stato il motto di Bertati; in tal senso non meno che geniale appare la sua personale aggiunta del motivo dell'amore di Fidalma per Paolino (non rinvenibile nelle fonti letterarie citate), che contribuisce ad inquadrare le vicende sentimentali in un quadro simmetrico e 'giocosso' il quale, in una certa misura, alleggerisce l'impatto potenzialmente conflittuale dei temi trattati. È stato notato, ad esempio, che i conflitti individuali rappresentati nell'opera sono anche classisti e sociali: la causa del subordinato Paolino (a tutti 'inferiore' per censo e per nascita, ma infine vincitore) non appare tuttavia quella dell'egualitarismo sociale, bensì quella, per l'aristocrazia viennese di certo ben più rassicurante, riassumibile nel motto ovidiano *omnia vincit amor*. Tale alleggerimento dei contenuti conferisce al *Matrimonio* i connotati d'un'opera che agisce sul piano del sereno divertimento. In questo senso è da riconoscere come non meno che decisiva sia soprattutto l'ideazione musicale: nella fluidità, nel garbo e nella edonistica piacevolezza della melodia cimarosiana risiede, in ultima analisi, la 'cifra' che per l'immaginario otto-novecentesco ha fatto di quest'opera un emblema del Settecento.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

A Bologna, in casa del ricco mercante Geronimo. L'amore fra Carolina e Paolino, dipendente del suocero Geronimo, è coronato da un matrimonio segreto; Geronimo confida di sposare le figlie, Elisetta e, appunto, Carolina, con un nobile.

Con una lettera, il Conte Robinson annuncia a Geronimo che a breve sposerà Elisetta, attribuendole così il titolo di contessa. Trionfante per la notizia, il ricco mercante chiama tutti a raccolta, scambiando tuttavia lo sguardo accigliato di Carolina per invidia nei confronti di Elisetta; che, a sua volta, fraintende il comportamento della sorella, provocando un bisticcio nel quale interviene, a favore di Elisetta, anche la zia Fidalma. Allontanatasi Carolina, Fidalma confida ad Elisetta un proprio progetto matrimoniale, senza svelare che la sua improbabile mèta è proprio Paolino.

Giunge il Conte Robinson, che, dopo un pomposo ingresso, scambia l'avvenente Carolina per la propria promessa sposa e, una volta avvertito del fatto che gli spetti Elisetta, non riesce a trattenere la delusione. Paolino vuol rompere gli indugi con Geronimo: per far ciò egli confida nell'appoggio del Conte Robinson o, semmai, in quello di Fidalma, della quale elogia la dolcezza. Paolino non fa in tempo a chiedere aiuto al Conte, perché del tutto analoga è la richiesta anticipatamente rivoltagli dal Conte stesso, che di sposare Elisetta proprio non vuol saperne, dichiarando di preferirle Carolina.

Subito dopo è Carolina ad incontrare il Conte. Questi, credendosi incoraggiato dal desiderio che la ragazza gli manifesta di confidarsi a lui, inizia a corteggiarla; ben presto tuttavia l'equivoco diviene manifesto e Carolina gli si nega, senza tuttavia svelargli l'esistenza del matrimonio segreto. Nondimeno, rimasto solo a meditare, il Conte ha buon gioco a comprendere che la ritrosia della ragazza cela l'esistenza d'un qualche innamorato.

Assecondata da Fidalma, Elisetta sta lamentando al padre il comportamento per nulla amoroso del Conte, quando Paolino viene ad annunciare che la tavola è imbandita; sopraggiunge allora Carolina, inseguita dal Conte, che cerca di carpirle la verità sul suo cuore e, così facendo, protesta la propria indifferenza verso Elisetta. Quest'ultima, nascosta, ha sentito tutto e prorompe accusando la sorella, che invano cerca di spiegarsi. Lo strepito attira Fidalma, che aggiunge confusione a confusione, ed è l'arrivo di Geronimo, seguito a breve da Paolino, che porta tutti ad un momento di pensierosa riflessione. La baraonda riprende però subito dopo la richiesta di spiegazioni da parte del padrone di casa.



Il matrimonio segreto (1.3) al Teatro Lorenzo Da Ponte di Vittorio Veneto, 2003; allestimento Teatri S.p.A. di Treviso); scene e costumi di Pasquale Grossi; regia di Italo Nunziata. Foto Piccinni, Treviso. In scena: Masha Carrera (Carolina), Salvatore Salvaggio (Geronimo), Sofia Soloviy (Elisetta), Lucia Cirillo (Fidalma). Allestimento ripreso a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004.

ATTO SECONDO

Nel proprio Gabinetto, Geronimo chiede ragione dell'accaduto al Conte Robinson. Da parte sua questi trova non senza fatica il modo di spiegarsi: non intende sposare Elisetta bensì Carolina, e per questo accetterà una dote di cinquantamila scudi al posto dei centomila pattuiti. Di punto in bianco l'argomento economico fa breccia sul già irremovibile Geronimo, che accetta, ma col vincolo della condiscendenza di Elisetta.

Paolino arriva giusto in tempo per sentirsi informare del nuovo accordo dal Conte, e il giovane decide di tentare un'ultima carta con la mediazione di Fidalma, proprio in quel momento in arrivo: facile è, sulle prime, che si verifichi fra i due un equivoco, ma quando Fidalma rende finalmente chiari i propri progetti nuziali, Paolino si sente mancare. L'arrivo di Carolina, sdegnata, non fa che rendere la situazione ancor più ingarbugliata. Quando il giovane, finalmente, riesce a spiegarsi, non gli resta che proporre all'amata l'unica, soluzione: fuggire insieme.

Negli appartamenti il Conte s'imbatte nell'impaziente Elisetta e cerca di farla desistere dal progetto matrimoniale, enumerandole i propri difetti. Elisetta ne resta turbata e dichiara a Fidalma d'aver intuito un certo trasporto di Carolina per Paolino; insieme, le due donne identificano in Carolina la causa delle rispettive vicissitudini. Di fronte a Geronimo, che cerca di convincere Elisetta a rinunciare al matrimonio col



Il matrimonio segreto (II.3) al Teatro Lorenzo Da Ponte di Vittorio Veneto, 2003; allestimento Teatri S.p.A. di Treviso); scene e costumi di Pasquale Grossi; regia di Italo Nunziata. Foto Piccinni, Treviso. In scena: Marcello Bedoni (Paolino), Laura Cirillo (Fidalma). Allestimento ripreso a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004.

Conte, Fidalma oppone il nuovo progetto: mandar via Carolina. Ben conoscendo i lati deboli del fratello, Fidalma aggiunge di volersene altrimenti andare, portando con sé tutti i propri beni... Geronimo è subito convinto e comunica la decisione a Carolina, che lo raggiunge animata da tutt'altro scopo, quindi prende la porta senza lasciarle il tempo di parlare.

Carolina è disperata. La raggiunge il Conte. Nel nome dell'amore che lo ispira, quest'ultimo si dice pronto ad esaudire qualsiasi desiderio della ragazza e, giurando, le bacia la mano. Viene sorpreso proprio in quel gesto da Fidalma, Elisetta e Geronimo; la concitazione è tanta ed il chiarimento non ha luogo. Prima d'allontanarsi anche Fidalma ed Elisetta trovano modo di sparger del veleno sull'immagine della povera Carolina.

In una sala Geronimo affida a Paolino una lettera per la Madama Intendente del ritiro e lo incarica di far predisporre quattro cavalli per l'alba. Quindi va a dormire. Paolino comprende che è l'ultimo momento per agire e si dirige verso la stanza di Carolina. Sospettosi, per le stanze della casa si aggirano anche il Conte ed Elisetta.

Paolino accompagna Carolina fuori dalla propria stanza; i due sono in procinto di darsi alla fuga, ma l'uscita di Elisetta li spinge ad una veloce ritirata. La sospettosa sorella è convinta che Carolina sia in compagnia del Conte e chiama dapprima Fidalma, quindi Geronimo. Elisetta accusa i due presunti amanti, ma, irritato, il Conte esce dal-

la propria stanza. Qualcun altro, comunque, dev'essere in compagnia di Carolina, che viene chiamata a gran voce. La porta si apre e la giovane s'inginocchia, insieme a Paolino, davanti al padre, implorando pietà e finalmente svelando il matrimonio segreto, celebrato già da due mesi. Lo stupore e lo sdegno sono particolarmente intensi, ma, grazie all'intercessione del Conte Robinson – che, per amore di Carolina (per salvarla), si dichiara pronto a sposare Elisetta – Geronimo perdona i due giovani e tutti celebrano l'armonia ritrovata.

Argument

PREMIER ACTE

À Bologne, chez le riche marchand Geronimo. L'amour entre Carolina et Paolino, employé de son beau-père Geronimo, a été couronné par un mariage secret, tandis que Geronimo rêve d'épouser ses filles Elisetta et justement Carolina à des nobles.

Le Comte Robinson annonce par lettre qu'il épousera bientôt Elisetta, qui sera ainsi titrée comtesse. Le triomphant Geronimo appelle toute sa famille pour annoncer la bonne nouvelle, mais prend l'air renfrogné de Carolina pour envie à l'égard d'Elisetta; celle-ci mal interprète à son tour l'attitude de sa sœur et provoque une querelle où se mêle la tante Fidalma aussi, en prenant parti pour Elisetta. Après le départ de Carolina, Fidalma confie à Elisetta ses projets matrimoniaux, sans dévoiler que son improbable objectif est précisément Paolino.

Le comte Robinson fait enfin son entrée pompeuse et prend la belle Caroline pour sa future épouse; lorsqu'on lui apprend que celle qui lui est destinée est Elisetta, il ne parvient pas à cacher son désappointement. Paolino veut passer à l'action avec Geronimo; pour faire ça il compte sur le soutien du comte Robinson ou tout au plus sur celui de Fidalma, dont il loue la douceur. Cependant il ne réussit pas à demander l'aide du comte, puisque le comte même le prévient en lui adressant une demande tout à fait semblable: il ne veut absolument pas épouser Elisetta et déclare qu'il lui préfère Carolina.

Immédiatement après c'est Caroline qui tombe sur le Comte et lui manifeste son désir de lui se confier. Il ne manque plus que cela: le comte se croît encouragé et se met aussitôt à lui faire la cour. Cependant le malentendu se fait bientôt évident: Carolina se refuse à lui, sans pourtant lui révéler son mariage secret. Néanmoins le Comte, resté seul avec ses pensées, ne tarde pas à comprendre que la réserve de la jeune fille cache l'existence d'un amoureux.

Elisetta, soutenue par Fidalma, se plaint auprès de son père de l'attitude pas du tout amoureuse du Comte, lorsque Paolino vient annoncer que la table est dressée; à ce moment-là arrive Carolina, poursuivie par le Comte, qui essaye de lui arracher la vérité sur son cœur et proteste de sa propre indifférence à l'égard d'Elisetta. Celle-ci a tout entendu en cachette et fait irruption en accusant sa sœur, qui tente en vain de s'expliquer. Le fracas alerte Fidalma, qui fait monter davantage la pagaille; l'entrée de Geronimo, suivi peu après par Paolino, déclenche pourtant un moment de réflexion pensive. Cependant la bagarre éclate de nouveau après la demande d'explications avancée par le maître de maison.

DEUXIÈME ACTE

Dans son bureau, Geronimo demande au Comte Robinson des explications sur ce qui s'est passé. Celui-ci, pour sa part, a du mal à s'expliquer mais y parvient finalement: il ne veut pas épouser Elisetta mais Carolina, et pour ça il est prêt à accepter une dot de cinquante mille écus au lieu des cent mille qu'on avait convenu. L'argument économique fait d'emblée impression à Geronimo, jusque-là inébranlable, qui accepte, pourvu qu'Elisetta soit d'accord.

Paolino arrive juste à temps pour apprendre du Comte le nouvel accord: le jeune homme décide alors de jouer sa dernière carte et approche Fidalma, qui est en train d'arriver, pour demander sa médiation. Un malentendu se produit tout d'abord, mais lorsque Fidalma avoue finalement ses projets de mariage à l'égard de Paolino, celui-ci s'évanouit. L'arrivée de Carolina ne fait qu'embrouiller davantage les choses: le jeune fille s'indigne et quand Paolino parvient finalement à lui expliquer la situation, il n'a qu'une solution à lui proposer: s'enfuir ensemble.

Pendant ce temps, le Comte tombe sur l'impatiente Elisetta et essaye de la persuader à renoncer au mariage, en énumérant tous ses défauts. Elisetta en est troublée et confie à Fidalma qu'elle a flairé un certain transport amoureux de Carolina envers Paolino; c'est donc Carolina la cause des vicissitudes respectives des deux femmes. Ainsi Fidalma propose à Geronimo, qui essaye de convaincre Elisetta à renoncer au mariage avec le Comte, une autre solution: envoyer Carolina dans un couvent. Fidalma, qui connaît très bien les points faibles de son frère, ajoute que sinon c'est elle qui s'en ira, en emmenant avec elle tous ses biens... Geronimo est aussitôt convaincu et annonce la décision à Carolina, qui était venue lui parler dans tout autre but; puis il prend la porte sans lui laisser le temps de dire un seul mot.

Carolina est désespérée. Le Comte la rejoint; au nom de l'amour qu'elle lui inspire, il se déclare prêt à exaucer n'importe quel désir de la jeune fille et lui baise la main en le jurant. Il est surpris à ce moment-là par Fidalma, Elisetta et Geronimo: dans l'excitation générale, aucun éclaircissement n'a lieu. Avant de partir, Fidalma et Elisetta trouvent encore le moyen de jeter leur venin sur la pauvre Carolina.

Dans une pièce de la maison, Geronimo confie à Paolino une lettre pour la mère supérieure du couvent et le charge de faire préparer quatre chevaux pour l'aube du jour suivant, puis il va se coucher. Paolino comprend que le moment d'agir est arrivé et se dirige vers la chambre de Carolina. Le Comte et Elisetta aussi rôdent avec méfiance dans les couloirs de la maison.

Paolino et Carolina sortent de la chambre de la jeune fille, prêts à s'enfuir, mais la sortie d'Elisetta les force à y rentrer à la hâte. La jalouse Elisetta est convaincue de la présence du Comte dans la chambre de sa sœur et appelle d'abord Fidalma et ensuite Geronimo. Elisetta accuse les amants présumés mais à ce moment-là le Comte sort irrité de sa chambre. Qui est donc avec Caroline? On l'appelle à pleine voix. La porte s'ouvre et Carolina sort avec Paolino. Les deux amoureux se jettent aux pieds de Geronimo en implorant pitié et avouent finalement leur mariage secret, célébré depuis deux mois déjà. La stupéfaction et la colère l'emportent, mais grâce à l'intercession du Comte Robinson, qui se déclare prêt à épouser Elisetta pour l'amour de Carolina (pour la sauver), Geronimo pardonne aux deux jeunes gens et tous fêtent l'harmonie retrouvée.



Il matrimonio segreto (finale) al Teatro Lorenzo Da Ponte di Vittorio Veneto, 2003; allestimento Teatri S.p.A. di Treviso); scene e costumi di Pasquale Grossi; regia di Italo Nunziata. Foto Piccinni, Treviso. In scena: Marcello Bedoni (Paolino), Masha Carrera (Carolina). Allestimento ripreso a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004.

Synopsis

ACT ONE

In Bologna, in the home of the wealthy businessman Geronimo, Carolina and Paolino, one of Geronimo's business associates, are in love and got married in secret. Geronimo is speaking of his matchmaking plans for his two daughters, Elisetta and Carolina.

In a letter Count Robinson informs Geronimo that he soon intends to marry Elisetta, thus making her a countess. Overjoyed by this news, the businessman summons the household members; he mistakes Carolina's frowns for jealousy of Elisetta who in turn, misinterprets her sister's behaviour and causes a quarrel. Aunt Fidalma also joins in, taking Elisetta's side. Once Carolina has left, Fidalma tells Elisetta of her own wedding plans, without revealing that the person in question is Paolino himself.

Count Robinson arrives with great pomp and mistakes the beautiful Carolina for his bride-to-be; once he is told of his mistake, he cannot hide his disappointment. Paolino wants to tell Geronimo everything but to do so he needs the Count's support or even Fidalma's, whose praises he is singing. Paolino does not manage to ask the

Count for help because at that very moment, the tables are turned and the Count himself asks Paolino for help, saying he has no intention of marrying Elisetta since he prefers Carolina.

Shortly after, Carolina meets the Count. The latter begins to court her, encouraged by what he believes is the young girl's desire to confide in him. However, the misunderstanding soon becomes clear and Carolina refuses, without revealing the existence of her secret marriage. Nevertheless, when left alone to reflect, it does not take the Count long to realise that another lover lies behind the girl's reluctance.

With Fidalma's support, Elisetta is complaining to her father that the Count is not courting her at all when Paolino arrives to say dinner is served. Carolina arrives, followed by the Count who is trying to understand her true feelings and whilst doing so, voices his indifference towards Elisetta. The latter, who is hiding, hears every word and comes out of hiding, throwing accusations at her sister who tries to explain but in vain. The argument attracts Fidalma, who just adds to the general confusion and it is not until Geronimo arrives, followed by Paolino, that everybody quiets down. However, peace is short-lived when Geronimo asks for an explanation.

ACT TWO

In his own rooms Geronimo is asking Count Robinson to explain what has happened. This he does but not without considerable effort – he does not intend to marry Elisetta but Carolina and for this he is willing to accept a dowry of fifty thousand scuds instead of the hundred thousand as previously agreed. This new financial aspect immediately changes everything and Geronimo is quick to relent, on the condition that Elisetta agrees.

Paolino arrives just in time to be told of this latest development. The young man decides to make one more attempt with the help of Fidalma who arrives at that very moment. It does not take much for them to misunderstand one another, but when Fidalma finally makes her marriage plans clear, Paolino faints. The arrival of a very indignant Carolina just adds to the confusion. When the young man finally manages to explain, there is no alternative but to propose the only possible solution – running away together.

In his apartments the Count is arguing with an impatient Elisetta and is trying to discourage her from her wedding plans by listing his many defects. Elisetta is upset and tells Fidalma she has noticed a certain enthusiasm between Carolina and Paolino. Together they come to the conclusion that Carolina is at the root of their problems. Geronimo is trying to dissuade Elisetta from marrying the Count while Fidalma opposes the new project and wants him to send Carolina away. Knowing her brother's weak points, Fidalma adds that otherwise she will leave, taking all her things with her. Geronimo is suddenly convinced and tells Carolina of his decision the moment she bursts in the room. He then leaves the room without even giving her time to speak.

Carolina is overwrought. The Count arrives. In the name of his love for her, he says he will fulfil the young girl's any wish, kissing her hand to seal his promise and it is thus that Fidalma, Elisetta and Geronimo find them. The ensuing confusion is such that there is no room for explanations. Before leaving, Fidalma and Elisetta find a way to blacken poor Carolina's name.

In one of the rooms, Geronimo gives Paolino a letter for the Mother Superior of a convent, telling him to have four horses ready at dawn. He then goes to bed. Paolino realises that this is the last chance for them to act and goes towards Carolina's rooms. However, the Count and Elisetta are also suspicious and are wandering around the house.

Paolino accompanies Carolina outside her room. The couple are about to run away when Elisetta comes out and forces them to go back in. The suspicious sister is convinced that Carolina is with the Count and calls first Fidalma, then Geronimo. Elisetta accuses the two alleged lovers and is annoyed when the Count comes out – but from his own bedroom. So, Carolina must be with somebody else and Elisetta calls her loudly. The door opens and Carolina and Paolino kneel before her father, begging for mercy and finally revealing their secret marriage. The amazement and outrage are great but thanks to Count Robinson's intervention, who – in his love for Carolina and to save her, declares himself ready to marry Elisetta. Geronimo forgives the young couple and everyone celebrates the newly found harmony.

Handlung

ERSTER AKT

In Bologna, im Hause des reichen Kaufmanns Geronimo. Die Liebe zwischen Carolina und Paolino, einem Bediensteten ihres Vaters Geronimo, wird durch eine heimliche Trauung besiegelt. Geronimo bekundet seinen Wunsch, seine beiden Töchter – Elisetta und besagte Carolina – an Adelige zu verheiraten.

In einem Brief kündigt Graf Robinson Geronimo an, er werde in Kürze Elisetta heiraten und dieser dadurch den Gräfinnen-Titel übertragen. Begeistert über diese Nachricht, ruft der reiche Kaufmann alle zusammen. Den finsternen Blick Carolinas mißdeutet er als Ausdruck des Neids gegenüber ihrer Schwester. Auch Elisetta mißverstehen das Betragen Carolinas und bricht einen Streit vom Zaun, in dem ihre Tante Fidalma Partei für sie ergreift. Als Carolina fortgegangen ist, vertraut Fidalma ihrer Nichte Elisetta ihre eigenen Hochzeitspläne an, ohne jedoch zu verraten, daß ihr Auserwählter ausgerechnet der ahnungslose Paolino ist.

Der Graf Robinson trifft ein. Nach seinem pompösen Einzug verwechselt er die anmutige Carolina mit seiner künftigen Braut Elisetta. Als er über seinen Irrtum aufgeklärt wird, kann er seine Enttäuschung kaum verbergen. Paolino möchte sich unverzüglich Geronimo offenbaren: dazu vertraut er auf den Beistand des Grafen Robinson oder zumindest Fidalmas, deren Herzlichkeit er preist. Paolino schafft es jedoch nicht rechtzeitig, den Grafen um Hilfe zu bitten: dieser kommt ihm nämlich zuvor und bittet ihn seinerseits um seinen Beistand gegenüber dem Grafen, der Elisetta unter keinen Umständen mehr heiraten möchte, da ihm Carolina besser gefalle.

Unmittelbar danach beggnet Carolina dem Grafen und eröffnet ihm ihren Wunsch, sich ihm anzuvertrauen. Der Graf fühlt sich durch ihre Worte dazu ermutigt, ihr den Hof zu machen; sein Mißverständnis wird jedoch rasch deutlich und Carolina verweigert sich ihm, ohne ihm allerdings etwas über ihre heimliche Ehe zu verraten. Für den Grafen, der

nachdenklich zurückbleibt, ist es nichtsdestotrotz leicht zu erraten, daß die Zurückhaltung des Mädchens mit irgendeinem Geliebten zusammenhängen muß.

Mit Fidalmas Unterstützung beklagt sich Elisetta bei ihrem Vater über das ganz und gar lieblose Verhalten des Grafen, als Paolino auftritt und verkündet, die Tafel sei angerichtet. Nun kommt auch Carolina hinzu, gefolgt vom Grafen, der ihre wahren Gefühle ergründen möchte und daher seine Gleichgültigkeit gegenüber Elisetta beteuert. Von ihrem Versteck aus hört Elisetta alles mit an. Sie tritt empört hervor und bezichtigt ihre Schwester des Verrats. Carolinas Versuch, alles zu erklären, scheitert. Vom Geschrei angelockt, sorgt Fidalma für zusätzliche Verwirrung. Erst das Eintreffen Geronimos und, kurz darauf, Paolinos führt zu einem kurzen Moment der Besinnung. Das Tohuwabohu geht jedoch von vorne los, als der Hausherr eine Erklärung verlangt.

ZWEITER AKT

In seinem privaten Kabinett befragt Geronimo den Grafen Robinson nach dem Grund des Vorgefallenen. Dieser ringt sich sehr mühsam zu einer Erklärung durch: er möchte nicht Elisetta, sondern lieber Carolina heiraten, und erklärt sich daher bereit, statt der vereinbarten Mitgift von 100.000 Dukaten eine Mitgift von lediglich 50.000 Dukaten zu akzeptieren. Das finanzielle Argument zeigt augenblicklich eine unwiderstehliche Wirkung auf den anfangs unbeirrbaren Geronimo. Er willigt ein, sofern auch Elisetta sich fügen sollte.

Paolino kommt gerade rechtzeitig, um vom Grafen über die neue Vereinbarung zu erfahren; der Jüngling sieht seine letzte Chance in der Vermittlung Fidalmas, die genau in diesem Augenblick erscheint: es wird sofort klar, daß die beiden aneinander vorbei reden, und als Fidalma schließlich ihre eigenen Heiratsabsichten offenbart, schwinden Paolino die Sinne. Durch die Ankunft der entrüsteten Carolina wird die Situation noch verwickelter. Als es Paolino endlich gelingt, Carolina alles zu erklären, bleibt ihm nichts weiter übrig, als der Geliebten als letzten Ausweg die gemeinsame Flucht vorzuschlagen.

In den Gemächern trifft der Graf auf die ungeduldige Elisetta und bemüht sich, sie von ihrem Heiratswunsch abzubringen, indem er seine Schwächen aufzählt. Von diesem Auftreten stark irritiert, erklärt Elisetta ihrer Tante Fidalma, sie habe eine gewisse Zuneigung Carolinas für Paolino bemerkt; den Grund ihrer Wechselfälle machen die beiden Frauen daher in Carolina aus. So unterbreitet Fidalma Geronimo, der Elisetta zum Verzicht auf die Hochzeit mit dem Grafen überzeugen möchte, den Plan, Carolina fortzuschicken. Da sie die Schwächen ihres Bruders genau kennt, fügt Fidalma hinzu, andernfalls werde sie gehen und ihren ganzen Besitz mitnehmen... Geronimo ist sofort einverstanden und teilt seinen Entschluß Carolina mit, die – von einem gänzlich anderen Wunsch beselt – zu ihm kommt. Ohne seine Tochter ausreden zu lassen, geht Geronimo ab.

Carolina ist verzweifelt. Der Graf tritt zu ihr und beteuert, er sei im Namen seiner Liebe zu ihr bereit, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Er schwört dies und küßt ihr die Hand. Ausgerechnet in diesem Augenblick überraschen ihn Fidalma, Elisetta und Geronimo; die Gemüter erhitzen sich und es bleibt kein Platz für Erklärungen. Bevor sich Fidalma und Elisetta wieder entfernen, finden sie giftige Worte für die arme Carolina.

In einem Saal überreicht Geronimo Paolino einen Brief an die Vorsteherin des Klosters, in das Carolina geschickt werden soll, und beauftragt ihn, für den Tagesan-



Il matrimonio segreto (finale) al Teatro Lorenzo Da Ponte di Vittorio Veneto, 2003; allestimento Teatri S.p.A. di Treviso; scene e costumi di Pasquale Grossi; regia di Italo Nunziata. Foto Piccinni, Treviso. In scena: Vito Priante (il Conte), Lucia Cirillo (Fidalma), Masha Carrera (Carolina), Marcello Bedoni (Paolino), Sofia Soloviy (Elisetta), Salvatore Salvaggio (Geronimo). Allestimento ripreso a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004.

bruch vier Pferde bereithalten zu lassen. Danach geht er schlafen. Paolino begreift, daß es allerhöchste Zeit zum Handeln ist und begibt sich zu Carolinas Schlafzimmer. Zeitgleich treiben sich auch der Graf und Elisetta mißtrauisch in den Gemächern herum.

Paolino geleitet Carolina aus ihrem Zimmer; die beiden sind eben im Begriff zu fliehen, als sie Elisettas unerwartetes Auftauchen zum Rückzug ins Zimmer zwingt. In der festen Annahme, daß sich ihre Schwester in Begleitung des Grafen befinde, ruft Elisetta zunächst Fidalma, dann ihren Vater Geronimo herbei. Als sie zu ihren Anschuldigungen gegen die beiden vermeintlichen Geliebten ausholt, tritt der Graf verwirrt aus seinem eigenen Zimmer. Es muß folglich ein anderer sein, in dessen Gesellschaft sich Carolina aufhält, die nun laut herbeigerufen wird. Die Tür ihres Schlafzimmers öffnet sich und gemeinsam mit Paolino wirft das Mädchen sich ihrem Vater zu Füßen. Sie fleht ihn um Gnade an und beichtet ihm endlich die bereits zwei Monate zuvor erfolgte heimliche Heirat. Die Überraschung ist ebenso groß wie die Empörung. Schließlich gelingt es dem Grafen Robinson, Geronimos Nachsicht für die heimlich Verheirateten zu erwirken: aus Liebe zu Carolina erklärt er sich bereit, wie ursprünglich geplant Elisetta zu heiraten, und so wird die endlich wiedergefundene Eintracht gefeiert.

Anna Laura Bellina

Sussurri e grida.

Per un matrimonio di successo

La frequenza dei termini appartenenti alla sfera semantica dell'udito, che difficilmente Cimarosa lascia cadere nel vuoto, colpisce immediatamente l'ascoltatore del *Matrimonio segreto*. Fin dalla prima scena Carolina, intenzionata a rivelare a tempo debito l'unione clandestina con Paolino, teme qualche «schiamazzo in casa» e qualche «bisbiglio fuori», passando dalle tranquille crome all'ansia delle semicrome nel recitativo. Ben presto il marito informa gli spettatori che il mercante Geronimo, l'ignaro padre della sposa, «di sordità patisce assai sovente; / ma dice di sentir s'anche non sente». Dato che si esprime troppo forte, come tutti gli audiolési, Paolino percepisce «la sua voce» stentorea ben prima della comparsa sul palco. Dunque «bisogna intanto» che il giovane si «avvezzi a parlare in tuon sonoro» per farsi «intender bene» dal suocero. Forse per antifrasi, la prima aria di Geronimo, priva d'introduzione strumentale, comincia fortissimo *ex abrupto*: «Udite tutti udite, / le orecchie spalancate, / di giubilo saltate». Senza nessuna ragione metrica né sintattica, ignorando la clausola tronca della strofa situata due versi dopo, Cimarosa ricava da questi tre settenari, uguali agli altri, la prima sezione del brano, un *Andante maestoso* e ridicolo in cui archi e fagotto raddoppiano la linea vocale antiquata e pomposa. Il declamato che segue, durante il quale la zia Fidalma, facendo rima con «strapazzo», si affretta a sedare lo «schiamazzo» prodotto dalle figlie di suo fratello, sfocia in un terzetto pestifero, in cui la sorella maggiore Elisetta canta alla minore Carolina, imitando il digiugio della sua melodia: «Strillate, crepate, / son dama e contessa». Più tardi la stessa Fidalma, esternando il desiderio di rimaritarsi, raccomanda alla nipote curiosa e cialtrona: «Ma zitto... a voi il confido... Ah! Nol diceste, / per carità». Frattanto Robinson, l'atteso fidanzato nobile che viene a conoscere i nuovi parenti, se vuole rivolgersi a Geronimo deve alzare «un poco più la voce» salendo di una quinta nel recitativo. Durante il quartetto «Sento in petto un freddo gelo», introdotto dalla seria disperazione del conte che ripete «e rimango dolente» passando da Do a Fa minore, ognuno medita fra sé, per cui



Joshua Reynolds (1723-1792), *David Garrick con la moglie* (Eva Maria Weigle; 1728-1823). Olio su tela, Londra, The National Portrait Gallery. Oltre vari rifacimenti shakespeariani, farse, burlette ecc., il sommo attore inglese (1717-1779) scrisse con George Colman sr. (1732-1794) *The Clandestine Marriage* (Drury Lane, 1766), la fonte remota del libretto di Bertati. Come impresario del Drury Lane (1747-1776), promosse tutti i generi teatrali, compresi quelli con musiche e danze; particolarmente notevole la riesumazione (1770) di *King Arthur* di Purcell e Dryden (nell'adattamento e con musiche aggiunte di Arne).

la «torbida tempesta», annunciata da un tumultuoso inciso orchestrale, e l'«orgasmo» della stretta maturano nel «silenzio» prodotto dalla «sorpresa» che rende «freddo freddo» l'ospite, agghiacciandogli il cuore malgrado il «dolce ardor» suscitato da Carolina anziché dalla promessa Elisetta.

«Come? Come? Cos'hai detto?» chiede Geronimo che non capisce, rivolgendosi al suo dipendente Paolino all'inizio del finale primo. Ma quando il garzone scandisce la risposta più all'acuto, «parola per parola, forte», ripetendo quattro volte lo stesso inciso petulante, s'inalbera e sbotta necessariamente ad alta voce perché deve sovrastare l'affaccendato accompagnamento

strumentale: «Vanne al diavolo, o balordo! / Forse credi ch'io sia sordo? / Non patisco sordità». Elisetta, che sorprende le *avances* rivolte da Robinson alla sorella di cui s'ignora l'avvenuto matrimonio, vuole «sussurrare la casa e la città» con un isterico sillabato. «Strillate, non mi importa» le risponde flemmatico il conte con valori doppi, mentre Carolina s'intromette invocando «Sentite ma sentite» con una supplichevole terza discendente. Il frastuono giunge alle orecchie di Fidalma che si precipita in scena chiedendo «Che cosa è questo strepito?» mentre l'orchestra rarefatta segnala un improvviso ammutolirsi degli altri personaggi. Per raccontare il tradimento di Robinson, Elisetta abbozza qualche nota in stile patetico intonando sull'accordo di settima un'altra terza minore e un «Ah» lamentoso. Ma si vede che non regge perché immediatamente ricade nel sillabato frenetico di prima. Inutilmente Carolina prega la zia di farla «acchetare», mentre il conte insiste tranquillamente: «Lasciamola strillare». Di botto si placano gli archi quando Fidalma raccomanda: «Silenzio silenzio / che vien mio fratello. / Usate prudenza, / abbiate cervello». Tuttavia non c'è motivo di preoccuparsi perché tanto Geronimo non ha capito niente: «Sentire mi parve» dice «un strepito, un chiasso. / Che fate? Gridate?» Poi, nell'assenza totale dell'accompagnamento domanda un paio di volte: «Ognun qui sta muto?» Siccome in questa sezione centrale del finale primo ciascuno si esprime da sé, malgrado il fatto che tutti i personaggi siano in scena le donne e il conte annunciano: «Che tristo silenzio! / Così non va bene. / Parlare conviene, / parlare si de'». Una sillabazione insensata del mercante e il cicaleccio delle signore inducono la stretta che comincia quando zia e nipoti cantano al sordo, finalmente «sottovoce», il verso «Le orecchie non stancate».

Nel recitativo che apre l'atto secondo, Geronimo si lamenta: «Che si siano accordati / in masticar parole / perché io non intenda». Lo «stil laconico» in rima con «armonico» annunciato da Robinson, costretto a ripetere la frase una quarta sopra per farsi udire dal mercante, è confermato dal futuro suocero, che vuole esprimersi «in brevi accenti», ma negato immediatamente dal duetto fra i bassi, articolato e complesso perché possano stringere un nuovo contratto matrimoniale. Litigano durante l'*Allegretto assai* che termina con la dichiarazione congiunta: «Con questo uom frenetico / sfiatare io non mi vo'». Cantano ciascuno per sé nella sezione *Allegretto mosso*, seduti a debita distanza l'uno dall'altro. Geronimo, che sulle prime «non vuol sentire», si dispone ad ascoltare il conte nel breve *Adagio* di otto battute regolari, durante il quale si «può calmar» e dunque tacere. Quando valuta il «baratto» proposto fra la figlia maggiore e la minore, a detta di Robinson il mercante va «borbottando» le semicrome ribattute mentre considera la possibilità di risparmiare metà della dote.



Pietro Longhi (1702-1785), *Gruppo di famiglia* (particolare). Londra, National Gallery.

Nel tentativo di spiegarsi con Fidalma in un gabinetto privato, «adattissimo / per parlar di segreti», Paolino teme che Geronimo possa far «rumore» venendo a sapere la notizia del matrimonio che intende svelare. Durante il terzetto fra gli sposi e la zia, appena Fidalma scompare fra le quinte, Carolina sollecita una spiegazione del marito che la prega ripetutamente di tacere.

Segue un dialogo in cui Paolino tenta invano di zittire la consorte furibonda, moltiplicando le allusioni al silenzio nell'aria di chiusura: «Cheti cheti, a lento passo / scenderemo fin abbasso / che nessun ci sentirà; / sortiremo pian pianino / per la porta del giardino. / Tutta pronta una carrozza / là da noi si troverà». Fortunatamente i cavalli lanciati al rumoroso galoppo, quando fagotti, viole, celli, bassi e violini primi entrano a raddoppiare le terzine dei secondi, porteranno in salvo gli sposi a casa di una vecchia parente. Ma Carolina non è convinta di far bene scappando di casa, perché teme di esporsi alle chiacchiere cittadine: «Fuggir? Palese al mondo / render il nostro fallo? E far di noi / parlar con disonor?» Esilarante ma spesso tagliato il duetto in cui Robinson elenca a Elisetta «in termini assai schietti» le sue magagne fisiche e morali per farsi rifiutare da lei, rompendo il «silenzio» di cui la ragazza si era lamentata e annunciando l'esibizione dei propri difetti con l'imperativo «Sentite», recuperato dal recitativo precedente e impiegato da Cimarosa nel pezzo d'assieme. Visto il fascino esercitato da Carolina sul *cast* maschile, Elisetta e Fidalma congiurano ai suoi danni, cercando di persuadere Geronimo a chiuderla in un ritiro finché non siano «acchetati [...] tutti i rumori» come dice la zia che argomenta in modo assai convincente perché minaccia di ritirare i capitali dall'impresa del fratello. Punto sul vivo, stavolta Geronimo capisce benissimo e dichiara per l'ennesima volta nella clausola del dialogo: «Sordo non son. Farò quanto conviene». Poi nel concertato reagisce allo stizzoso cicaleccio della figlia e della sorella: «Ma non strillate tutte due unite. / Sento che il timpano voi mi ferite. / Parlate piano senza gridar». Le signore, che infatti avevano intonato lo stesso disegno melodico prima per seste e poi per terze, dimezzano il ritmo per otto battute ma non resistono alla tentazione di riprendere subito le semicrome fastidiose. Quando chiedono «Voi ci sentite?» scoprono che Geronimo ha ben compreso ma non intende far «chiasso» né tanto meno il «fracasso di satanasso» che Fidalma disapprova.

Robinson, disposto ad ascoltare l'«arcano» che Carolina sta per confidargli, viene interrotto dal mercante e dalle altre due donne che impongono alla prima di tacere. Il brano seguente, introdotto da lui, spesso s'intitola «duetto» ma finisce sulla dominante e dunque non si potrebbe considerare un pezzo chiuso. Qui sembra invece cominciare il finale secondo, l'ultimo *exploit* dell'opera che di solito copre almeno due sezioni del libretto, come in questo caso, anche se risulta meno impegnativo di quello che chiude l'atto primo, vero punto culminante nel dramma giocoso in generale ed esteso per quattro scene di testo nel *Matrimonio segreto* in particolare. Ad ogni modo, pronto a compiere un'azione «eroica» per amore della ragazza, il conte dichiara che le parole di lei gli sono penetrate «nel seno» ma viene bruscamente intercettato da Elisetta che si aggira per casa benché sia giunta l'ora di dormire. Subito dopo

gli sposi tentano la fuga prevista, introdotta nel *Largo* dalle terzine quatte quatte dei violini all'unisono che s'incaricano di risolvere sulla tonica, lasciata in sospeso nel movimento precedente. Paolino esorta la moglie a seguirlo «piano piano» ma è costretto a fermarsi immediatamente: «Zitto. Mi par sentire... / Sì, sento un uscio aprir». Infatti, reggendo il lume, ricompare Elisetta che li ascolta confabulare «sottovoce» e armeggiare «pian pianino» con una porta. Assecondata da un fragoroso inciso degli archi ripetuto tre volte in *climax* all'inizio dell'*Allegro*, la ragazza bussa alla stanza di Fidalma e a quella di Geronimo che domanda: «Chi picchia sì forte? / Chi fa tal rumore?». Tutti credono di scoprire Carolina insieme al conte che invece esce dalla sua camera con la flemma degna di un inglese, sottolineata dai valori lunghi e dal rarefatto disegno orchestrale. Dopo l'agnizione ossia lo svelamento del *Matrimonio segreto*, spetta a lui restaurare il *Tempo giusto* dicendo: «Ascoltate un uom di mondo. / Qui il gridar non fa alcun frutto». Seguono velocemente, grazie alla sua intercessione, il perdono degli sposi e i festeggiamenti per le doppie nozze: «Che vi siano gli strumenti. / Che si suoni, che si canti» finalmente, a gola spiegata e con lunghi melismi delle quattro voci acute.

L'insistenza sui termini relativi alla sfera semantica dell'udito non può dipendere che dalla sordità di Geronimo. Il negoziante di successo, piuttosto anziano come informa il nome, benestante ma insoddisfatto della sua posizione sociale, «fanatico ognor s'è dimostrato / d'imparentarsi con un titolato». Appena compare in scena gongola mugolando soddissatto mentre legge la lettera di Robinson: «Ah, ah... comincia bene... / Oh, oh... seguita meglio... / Ih, ih ... ih ih...! Di gioia / mi balza il cor nel petto!» Gli fa eco Paolino: «Ah ah, oh oh, ih ih, così ha già letto». La prima aria dell'opera tocca a Geronimo che partecipa a quattro concertati e pronuncia l'unico lacerto latino e pedantesco del testo: «Oh servitevi pure / che questo, conte mio, ci va *de jure*». Nel finale primo, benché tutti abbiano scandito perfettamente i loro versi, gli spetta l'onomatopea tipica del suo ruolo, il buffo caricato, opportunamente amplificata dall'intonazione a scioglilingua e ribadita nella stretta: «Eh andate tutti al diavolo, / un balbettare è questo. / Ba ba ci ci chiò chiò».

Anche se Carolina porta il nome di una terza buffa, sorella di madama Lisetta nel *Vecchio geloso* di Bertati musicato da Felice Alessandri nel 1781, qui è certamente la prima donna, interpretata fra l'altro da Maria Malibran nell'Ottocento. Infatti partecipa al duetto introduttivo e canta in sette concertati, oltre che nei finali d'atto, senza contare il suo breve recitativo strumentato, appannaggio esclusivo della protagonista semiseria, che Cimarosa fa cominciare, forse non a caso, dal verso «Come tacerlo poi». Tuttavia l'esibizione non è seguita dall'aria canonica, bensì da un intervento del conte che non lascia partire la ragazza dopo il *clou* della sua prestazione vocale.



William Hogarth (1697-1764), *Il contratto di matrimonio*. Fa parte del ciclo *Il matrimonio alla moda*. Olio su tela. Londra, National Gallery.

Inoltre la figlia minore di un negoziante non appartiene certo al rango della contessa d'Almaviva né tanto meno a quello di donn'Anna. Quando il suo linguaggio acquista un tono più elevato e la sua declamazione diventa più mobile dal punto di vista armonico, benché secca, Robinson si stupisce: «Oh oh! Voi date in serio. Ed io tutt'altro / mi aspettava da voi». L'aria successiva incrina ulteriormente la statura di Carolina che abbozza una parola in francese e una frasetta in inglese, amplificate dall'effetto eco dell'orchestra secondo il *cliché* alloglotta destinato ai comici. E poi, per essere un mezzo carattere, sogghigna un po' troppo come fa suo padre leggendo la lettera di Robinson, non quando Geronimo le propone di rallegrarsi «forte» perché le ha trovato un marito cavaliere, ma in faccia alla sorella che monta in superbia, sia nel recitativo predisposto da Bertati, sia nel terzetto dove Cimarosa, approfittando del verso «lei rider mi fa», simile a quello che Susanna pronuncia all'indirizzo di Marcellina e chissà a quanti altri, aggiunge sei battute di «Ah ah ah ah, ih ih ih ih, oh oh oh oh, uh uh uh uh» che risuonano,



William Hogarth (1697-1764), *Il mattino*. Fa parte del ciclo *Il matrimonio alla moda*. Olio su tela. Londra, National Gallery.

argentine, nel silenzio dell'orchestra. Insomma, stando alle sue parole si tratta di «una figliola / di buon fondo e niente più», un'ingenua che ha sposato non tanto il primo uomo del *cast* quanto il solo coetaneo che bazzichi per casa, l'unico che abbia mai frequentato in vita sua.

Al contrario, Fidalma si ritiene una donna «esperta» benché non intenda affatto le inclinazioni celate dai protagonisti. Ovviamente seconda a Carolina, partecipa a sei concertati ma è la padrona di casa cui Bertati e Cimarosa affidano la prima aria femminile dell'opera dove, in metro ternario e stile antiquato, la signora, pur essendo abituata a fare quello che vuole, insiste sui vantaggi del giogo matrimoniale, rivolgendosi alla nipote Elisetta che in breve ne proverà le delizie: «A letto men vado / se n'ho volontà. / Ma con un marito / via meglio si sta». Uno slancio di sesta sulle parole «via meglio» e un melisma entusiasta su «sta» fanno pensare che la sappia lunga, tanto più che è vedova e «ricca pel testamento / del *suo* primo marito». Le smanie per Paolino e la convinzione di trovarsi ancora «in età giovanil» la renderebbero del

tutto ridicola, al pari delle numerose vecchie innamorate che affollano l'intermezzo settecentesco, se la sua vocalità contegnosa non facesse venire in mente il mezzo carattere che porta il suo nome nei *Due supposti conti ossia Lo sposo senza moglie*, musicato sempre da Cimarosa nel 1784.

Elisetta, diminutivo tipico della *soubrette*, come per esempio la quasi omonima Lisetta che fa la cameriera nel *Convito* di Cimarosa, rappresentato a Venezia nel 1781, incarna la bizzosa rivalità del soprano secondario litigando abitualmente con la prima donna. Lo svela Fidalma dicendo: «Eccoci qua; noi siamo sempre a quella. / Tra sorella e sorella, / chi per un po' di fumo, / chi per voler far troppo la vivace, / un solo giorno qui non si sta in pace». La ragazza, che a differenza di Carolina e della zia mostra una viva propensione a chiacchierare e a strillare sollevando il vicinato e la servitù, canta l'ultima aria dell'opera e partecipa a sei concertati. La precaria gerarchia fra le donne sembra confermata dal conte, quando cerca d'indovinare «quale fra le tre dive la / sua Venere sia». Per «situarsi a fianco» della sposa, si rivolge prima a Carolina, credendosi fidanzato con lei, poi a Fidalma e finalmente alla promessa Elisetta.

Benché socialmente inferiore al padrone Geronimo, alla consorte e al conte, suo «protettore» cui si contrappone in un duetto accostando la propria linea melodica supplichevole, aggraziata e persuasiva alle autorevoli frasi squadrate di Robinson, Paolino deve avere per forza la stessa levatura di Carolina, non tanto perché è sposato con lei, quanto perché va d'accordo con la moglie e ne condivide l'affettuosa melodia nell'introduzione e in altri pezzi d'assieme. Nell'Ottocento il grande Giovanni Battista Rubini non disdegna d'interpretare il suo ruolo accanto a quello di Lindoro nell'*Italiana in Algeri*, tanto più che la voce tenorile del giovanotto inaugura l'opera, si esibisce in un brano belcantistico e partecipa a cinque concertati, oltre che ai finali d'atto. Anche se l'eroismo non lo sfiora quasi mai, men che meno in occasione dello svenimento femminile con cui saluta la dichiarazione d'amore della zia Fidalma, nel dialogo seguente, secco ma burrascoso, il garzone espone coraggiosamente il petto ai colpi della sua bella: «Or vanne a pubblicarmi / qual seduttor. Rovinami. Ma prima / prendi questo coltello; / e poiché sei impazzita, / qui dammi prima una mortal ferita». Forse non per caso Bertati riutilizza per lui il diminutivo del secondo mezzo carattere che agisce nella sua *Villanella rapita* del 1783.

Il conte Robinson, da pronunciare con l'accento tronco per ragioni metriche, d'accordo con Paolino si definisce ripetutamente «un uom di mondo». Porta il nome del famoso cavaliere di cui Daniel Defoe aveva narrato le avventure nel 1720 ma anche di un altro personaggio cimarosiano, un «giovine scaltro di bassa nascita che affetta l'onesto» nei *Finti nobili* del 1780 su li-

bretto di Palomba. Si presenta con un brano antiquato dall'*incipit* «Senza senza cerimonie / alla buona vengo avanti», immediatamente contraddetto dalla pomposa martellata di tonica e dominante. Una sua modulazione in La minore, temporanea quanto inaspettata, segnala il colpo di fulmine e l'innamoramento «a prima vista» per Carolina «che ha quegli occhi così bei». Geronimo non ha capito un'acca, mentre Paolino, che ci sente benissimo, non esita a definirlo «caricato». E così le donne, che non si lasciano ingannare dalla sua finta semplicità, smentita dall'orchestra: «Che un tamburo abbia suonato / mi è sembrato in verità». Mentre gli altri personaggi cantano un pezzo solistico a testa, Robinson, contrapposto a tutti e cinque, primeggia in questo sestetto, non a caso definito «aria» nel vecchio spartito Ricordi, s'impegna in sei pezzi d'assieme e lancia il finale secondo. In comune col futuro suocero, vanta una moderata predilezione per i termini sdruciolati, tradizionalmente comici, e accumula volentieri controsensi ridicoli: per esempio desidera spiegarsi col garzone «alla breve» e «senza fare un giro di parole», mentre impiega quindici versi di recitativo; quando si dichiara a Carolina intende «stringere l'argomento» ma si è già concesso una lunga digressione; infine, malgrado l'autorevole origine inglese, parla benissimo l'italiano.

Dunque a parte Geronimo, nessuno possiede i tratti incisivi dei tipi fissi che popolano il dramma giocoso così come lo avevano fondato e coltivato per esempio Goldoni e Galuppi quarant'anni prima. Inoltre, a casa del mercante, il livello sociale degli abitanti e dell'ospite è quasi omogeneo perché stranamente non arrivano le solite contadinelle con ghirlande o verdure né intervengono giardinieri o servitori, se non in veste di comparse mute. Nella *princeps* e nelle riprese più vicine, i personaggi compaiono elencati nel più totale e fantasioso disordine, anche perché i cantanti sgomitano volentieri per ottenere il primato nel cartellone. Stando alle ristampe settecentesche, soltanto nell'edizione portoghese del 1794 i ruoli acquistano una definizione: Carolina «prima buffa assoluta», Paolino «primo mezzo carattere», Geronimo e Robinson «primi buffi a perfetta vicenda», Elisetta e Fidalma senza qualifica. Invece, nella parmense del 1796 si riscontra una plausibile gerarchia (Carolina, Geronimo, Paolino, Fidalma, Elisetta e Robinson) che tuttavia non corrisponde né all'ordine qui ipotizzato né a quello della comparsa in scena: gli sposi segreti, il padre caricato, Fidalma ed Elisetta o viceversa, Robinson buon ultimo. Così nella registrazione più famosa del *Matrimonio*, l'unica facilmente disponibile sul mercato, gli interpreti compaiono in una sequenza che può sembrare curiosa, peraltro contraddetta dalla statura delle prime parti: Geronimo, Elisetta, Carolina, Fidalma, Paolino e Robinson, con Sciutti, Alva e Stignani nei panni dei coniugi e della zia.

Eppure, malgrado il calcolatissimo *balancement*, si tratta di un dramma giocoso piuttosto convenzionale, così definito fino all'Ottocento avanzato, quando diventa «melodramma giocoso» in una ristampa del 1838 oppure «commedia buffa» in un'edizione del 1870, per giunta regolare e politicamente scorretto come sempre, vista l'insistenza sull'*handicap* di Geronimo. L'articolazione in due atti, il primo leggermente più lungo e concluso dal concertato in cui si confonde la testa secondo il fortunato *cliché* di questo genere teatrale, è scandita a sua volta da due poderosi pezzi d'assieme: il quartetto «Sento in petto un freddo gelo» e il quintetto «Deh lasciate ch'io respiri». L'unità di luogo, ubbidita allo spasimo, prende la forma di una gabbia claustrofobica, visto che la scena si colloca tutta nella casa del signor Geronimo senza esterni, fra sale, appartamenti e gabinetti abitati dal mercante con le figlie, con la sorella e col garzone. Tutto si consuma secondo le regole di Aristotele, al quale obbedisce la *medietas* dei personaggi, nel «giorno» in cui arriva da fuori la visita del conte che potrebbe levare le castagne dal fuoco agli sposi. Infatti «oggi la sorte» si mostra propizia ai disegni di Paolino che intende svelare il matrimonio, cosa che avverrà puntualmente durante quella stessa «notte». Non c'è nemmeno soluzione di continuità fra le parti, perché Geronimo commenta a caldo il finale della prima nel recitativo che apre la seconda. E non può mancare il solito ammiccamento al pubblico per ricordargli che tutto è finzione. Per esempio, dice Robinson alle tre donne: «Io credo / che vogliate qui far, mie signorine, / un poco di commedia». Come sempre, l'ultimo numero funge da consuntivo del titolo che aveva annunciato l'azione unitaria: davanti al *fait accompli* Fidalma esclama «Il matrimonio!» insieme al fratello che sbotta nel frenetico *Allegro* in sei ottavi.

L'*ouverture* nella tonalità brillante della tromba, Re maggiore, comincia con tre accordi che, a differenza di quelli che aprono *Il flauto magico*, si ripetono uguali allo stato fondamentale benché in crescendo all'acuto, sono tutti preceduti dal levare e non vengono mai ripresi nell'opera. Ignare della massoneria, le poche battute di questo *Largo* introduttivo, cui segue immediatamente l'*Allegro molto*, derivano piuttosto dal segnale che avverte il pubblico, all'epoca turbolento e chiacchierone, dell'inizio della recita mediante il sonoro, perché le luci com'è noto restano accese durante lo spettacolo. Anche se l'inciso che apre il duetto fra Carolina e Paolino somiglia vagamente all'*Allegro* nella sinfonia della *Zauberflöte*, la cosa sembra esaurirsi lì, senza conseguenza alcuna per lo sviluppo tematico. Inoltre, la *pièce* è stata spesso accostata alle *Nozze di Figaro* per il duetto fra gli sposi nell'introduzione, per l'argomento coniugale e per il finale al buio con effetto notte. Tuttavia, a parte ogni considerazione scontata sulla diversa statura di Mozart, qui si tratta semplicemente di rivelare un matrimonio già contratto, ben

lontano dalla restaurazione surrettizia dello *ius primæ noctis*. E il conte di Cimarosa, basso «caricato» e innocente, non viene sorpreso in flagrante adulterio ma spunta dal lato opposto a quello previsto, come Rosina nelle *Nozze*. Al contrario l'infamia del perfido Almaviva si percepisce non appena apre bocca, a causa della sua tessitura, la stessa del semiserio don Giovanni, che contraddice il linguaggio verosimilmente elevato conferitogli dal librettista, lasciando pressoché sguarnita la zona del tenore, affidata a Basilio e a don Curzio, un maestro di musica e un magistrato balbuziente.

Dopo l'allegria rumorosa e canora del finale secondo, *Il matrimonio segreto* si chiude in un silenzio perbenista, spesso desiderato dalle due prime donne e rotto dalla terza, coi soliti accoppiamenti giudiziosi tra le voci, tutt'altro che sconvenienti agli occhi del vicinato e del pubblico: Carolina e Paolino, *ça va sans dire*, i personaggi quasi seri che costituiscono l'unione annunciata dal titolo; Geronimo e Fidalma, fratelli e vedovi più o meno buffi, destinati a perpetuare la loro convivenza; Elisetta e Robinson, parti secondarie ma non troppo. Altre due famose sorelle si comportano meno saggiamente in *Così fan tutte* dove risulta chiaro fin dall'inizio che sono innamorate degli uomini sbagliati: la seria del basso, il mezzo carattere del tenore. Il fatto che soltanto nello scambio le coppie tradizionali si ricompongano rende ancor più amara la conclusione del dramma. Di loro non si potrà dire che vivranno a lungo felici e contente, come promette invece il lieto fine di un dramma giocoso convenzionale e rassicurante. Infatti l'opera di Cimarosa, con la benedizione dell'imperatore Leopoldo II, due mesi dopo la morte di Mozart, invade immediatamente le piazze europee, da Dresda a Lisbona, da Milano a Madrid, e conosce almeno una decina di traduzioni in altre lingue, ceco e russo compresi, durante il XIX secolo.

Giovanni Guanti

Triplum, pour «méditerraniser la musique»

1. Si racconta che a chi gli chiedeva quale fosse il segreto della sua musica Cimarosa, indicandosi platealmente con una mano il cuore, rispondesse in napoletano verace: «È 'nnicessario chistu' 'ccà!». Messi incessantemente in subbuglio da trame assai spesso basate su vicende matrimoniali e amorose e sugli ostacoli derivanti da differenze di stato sociale o da antagonismi generazionali, i cuori (soprattutto nelle *cabale* operistiche) si pascevano di speranze, ignorando, per poter continuare a battere, che è *maledetto l'uomo che pone la sua speranza nell'uomo*.

Nel libretto di Giovanni Bertati per *Il matrimonio segreto*, oltre a un «Abbracciamoci di core, / e speriam felicità» (II.1), leggiamo: «Diano al mio cuore di speranza un raggio» (I.11); «Se un raggio di speranza non date a questo cor» (I.14); «Mi resta ancora una speranza / nel buon cor di Fidalma» (II.3); «Qualche speranza rendi al cor mio» (II.12). Se si considera che il termine *speranza* vi ricorre soltanto altre due volte – «togliergli affatto ogni speranza / di poterla sposar» (II.8); «non v'è più tempo: non v'è più speranza» (II.17) – si ha una significativa conferma che esso (sia pur non in senso letterale) sa *far rima con cuore* altrettanto efficacemente di *amore* o di *dolore*.

Lo sottolineo, perché vorrei rispondere sommessamente e senz'alcuna enfasi dimostrativa a chi domandasse a questo saggio di rivelargli quale fu, e quale continui a essere, il segreto della musica di Cimarosa: «Far credere che *sperare necesse est*: come vi credettero, nell'ascoltarla, persino tre tra i più disincantati spiriti dell'Occidente: Goethe, Stendhal e Nietzsche». «È necessaria quella là», vorrei dire insomma a mia volta, indicando la seconda delle tre stelle che adornano il cielo delle virtù teologali. Augurandomi che, almeno a teatro, nessun disturbatore venga crudelmente a rammentarci, con Aristotele, che «la speranza è un sogno fatto da svegli», e con Francesco Bacone, che essa «è buona come prima colazione, ma pessima come cena».

Prima di illustrare il tipo di speranze che l'ascolto delle opere di Cimarosa seppa accendere nel cuore degli autori del *Faust*, de *Le rouge et le noir* e

dell'*Also sprach Zarathustra*, vorrei però concedermi una breve digressione, muovendo da un problema estetico-psicologico che appassionò la cultura europea negli ultimi decenni del Settecento. Ci si domandava allora se, per commuovere meglio il pubblico, fosse necessario che il cantante (o l'attore, o anche l'improvvisatore al fortepiano) fosse a sua volta intimamente commosso. E fu risposto da alcuni in modo affermativo, che questa era davvero la *conditio sine qua non* della perfetta espressività, soprattutto di quella *larmoyante*; da altri, invece, con una lode incondizionata della maschera dissimulatrice, del distacco professionale e dello straniamento interiore dal proprio ruolo sulla scena o in società. Erano appunto gli anni in cui, oltre a Cimarosa, innumerevoli altri artisti – pur senza aver letto Rousseau, o aderito allo *Sturm und Drang* – andavano vaticinando con la mano sul cuore: «È 'nnecessario chistu' 'ccà!». E io ancor oggi mi chiedo se per indurre il prossimo a fidare in qualcosa o in qualcuno sia necessario essere sinceramente speranzosi, o se non basti invece soltanto fingere di esserlo, come hanno sempre fatto – e continuano a fare – politici, preti e avvocati. E rispondo di sì, almeno nel caso specifico di Cimarosa. Perché la sua musica, per poter rendere così fiduciosi persino quegli insigni maestri della 'scuola del sospetto' – il ventriloquo di Mefistofele, l'egotistico Signor Me stesso e Dioniso, novello Anticristo – doveva appunto essere stata scritta da un adoratore sincerissimo della Dea che gli Antichi battezzarono come l'Ultima.

Sì, Cimarosa dovette sperare molto nel corso della sua vita, come può farlo soltanto un «accattoncello» nato in un «basso» campano, ai piedi di un palazzo nobiliare ove la madre svolgeva mansioni di lavandaia e portinaia. Era rimasto ben presto orfano del padre, precipitato da un'impalcatura di una delle Grandi Opere dell'epoca: lavorava, infatti, come muratore nei cantieri dell'erigenda Reggia di Capodimonte. Poi, anni di miseria ancora più nera, fino all'incontro fortunoso con la Carità, nella persona di un frate di cui non ci è stato nemmeno trasmesso esattamente il nome (qualcuno parla di un padre Polcano, altri di un padre Porzio), che occupava il posto di organista nel convento di San Severo dei padri conventuali al Pendino, dove la madre del musicista aveva continuato a lavar panni. Fu lui a fornire a Domenico i primi rudimenti musicali, fino a quando, nel 1761, il ragazzo dodicenne venne gratuitamente accolto nel Conservatorio di S. Maria di Loreto, dove sarebbe rimasto per altri dodici anni.

Una volta nell'istituzione, si dovettero presto omologare e stereotipare anche le sue speranze, condivise da ogni altro operista di 'scuola napoletana'. Debuttare nella città partenopea (Cimarosa lo farà nel carnevale del 1772 al Teatro dei Fiorentini, vero e proprio tempio dell'opera buffa, musicando un insulso libretto di Pasquale Mililotti: *Le stravaganze del conte*);

conquistare le principali piazze teatrali della nostra penisola (Roma, nel 1779, con *L'italiana in Londra* al Valle; Venezia, nel 1781 al San Samuele, con il dramma giocoso *Giannina e Bernardone*; Milano, nel 1783 alla Scala, con *La Circe*; Firenze, nel 1784 alla Pergola, con *La vanità delusa*); affacciarsi oltralpe e rivelarsi finalmente al Gran Mondo: San Pietroburgo (1787), Vienna (1792) e, infine, addirittura allo stesso padrone di Parigi, e della Francia e dell'intera Europa continentale. Ma vinco la tentazione di uscire dal seminato con l'ennesima digressione su «Bonaparte e Cimarosa»!¹

E oltre a quelle professionali, forse esaudite oltre le più rosee aspettative, anche altre speranze, di cui una meritevole proprio per la sua pretenziosa abnormità che i posteri curiosi ci spendano sopra almeno qualche illazione.

E ad *Artemisia* [regina di Caria] Cimarosa fu particolarmente legato, se l'anno successivo [1798] scrisse in una lettera indirizzata a un anonimo interlocutore che gli chiedeva quale fra le sue opere amasse maggiormente: «ti dirò in segretezza ben s'intende che, benché si lodi generalmente la mia composizione intitolata *Il matrimonio segreto* [...], a mio parere credo che il più passabile dei miei frutti sia l'*Artemisia*». L'affermazione di Cimarosa ha suscitato qualche perplessità in diversi biografi che non si spiegano questa dichiarazione d'amore del musicista nei confronti di un'opera minore. Della Corte ha tentato una giustificazione di carattere sentimentale: «potremmo ricordare il nome della protagonista Giuseppina Grassini [...]. Anche Cimarosa si invaghì, forse, di lei».²

Una giustificazione, questa di Della Corte, che faccio subito mia e senza il *forse*, perché corrobora indirettamente la tesi che Cimarosa fosse uomo capace di sperare, e quindi di far sperare, *oltre ogni ragionevole speranza*. «Suvvia, vogliamo scherzare?» – sibilerà il cinico indicando un'icona del grande contralto – «una donna *navigata* come quella, che 'nemmeno presenti il romanticismo', e che 'visse le sue clamorose avventure sentimentali con una disinvoltura e anche una superficialità tutte settecentesche',³ e ... Cimarosa,

¹ Napoleone fu grande estimatore di Cimarosa. Egli chiese un giorno a Grétry quale fosse la differenza tra Cimarosa e Mozart, al quale veniva spesso paragonato. «Sire – rispose Grétry – Cimarosa met toujours sa statue sur la scène et le piédestal dans l'orchestre, alors que Mozart place la statue dans l'orchestre et le piédestal sur la scène». Lascio a voi immaginare cosa poté trarre il condottiero corso da una così concettosa antitesi!

² ROBERTO IOVINO, *Domenico Cimarosa operista napoletano*, Milano, Camunia, 1992, p. 181.

³ RODOLFO CELLETTI, s. v. *Grassini, Giuseppina* (o *Josephina*), in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1954-1968, v. pp. 1641-1644: 1643. La fortuna di Giuseppina Grassini (1773-1850) venne dall'abbandono del genere comico, che non si confaceva al suo temperamento, in favore di quello tragico in cui esordì dopo un periodo di perfezionamento con Crescentini nel 1792 a Vicenza. Alla Fenice di Venezia, nel 1796, cantò alla prima de *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, e l'anno successivo la vide prota-



Ferdinando Quaglia (1780-1853), *Giuseppina Grassini*. Dipinto su avorio, Milano, Museo Teatrale alla Scala. La Grassini (1773-1850) esordì a Parma (1789-1790) nella *Pastorella nobile* di P. A. Guglielmi (Florinda) e nella *Ballerina amante* di Cimarosa (Ortensia). Partecipò alle prime cimarosiane degli *Orazi e Curiazi* (Orazia) e di *Artemisia regina di Caria* (Artemisia), e alla prima di *Giulietta e Romeo* di Zingarelli (Giulietta).

con quel faccione badiale e quel pancione?». «Perché no?» – replicherei – «Bella e accessibile, amante tra l'altro di Napoleone, e poi del duca di Wellington,⁴ la Grassini non fu forse un'eccelsa incarnazione di quell'Eterno Femminino che accoglie finalmente rappacificati in beatissima indistinzione nel suo grem-

gonista a Napoli, nella serata di riapertura del restaurato San Carlo, dell'*Artemisia regina di Caria* dello stesso compositore. La città partenopea vide anche la Grassini conquistare simultaneamente con le sue grazie Augusto, conte di Sussex e sestogenito di Giorgio III d'Inghilterra, e il marchese di Caltanissetta. Il primo, ben più geloso del rivale, arrivò al punto di farla gettare in mare durante una escursione in barca, ma il contralto si salvò a nuoto. Nell'ultimo scorcio della sua avventurosa esistenza, calmatasi alquanto i suoi bollenti spiriti, visse alternativamente fra Milano e Parigi dedicandosi all'insegnamento. Dalla sua scuola uscirono le nipoti Giulia e Giuditta Grisi e la grande Giuditta Pasta.

⁴ «A Milano, il 4 e il 20 giugno 1800, partecipò a due concerti alla Scala in onore di Napoleone. Sembra accertato (Gavoty) che fu il 4 giugno che ebbe inizio la relazione tra la can-

bo pietoso anche gli avversari più irriducibili? Per questo, come nei fumi dell'oppio, l'immagino precipitarsi in mezzo ai contendenti sulla piana di Waterloo non ancora disseminata di cadaveri, e offrire ai due amanti un seno ciascuno da tettare per dissuaderli così dal far rissa».⁵

«Su d'un sovrano Popolo / sovrano più non v'è: / al foco, indegne immagini, / itene ormai, dei re»: speranze politiche accessissime, che s'affiancarono a quelle professionali e amorose, e che ancora alimentano i capitoli delle biografie di Cimarosa dedicati al suo coinvolgimento – quale amico dei massimi esponenti dell'insurrezione: Domenico Cirillo, Ettore Carafa, Mario Pagano e Luisa

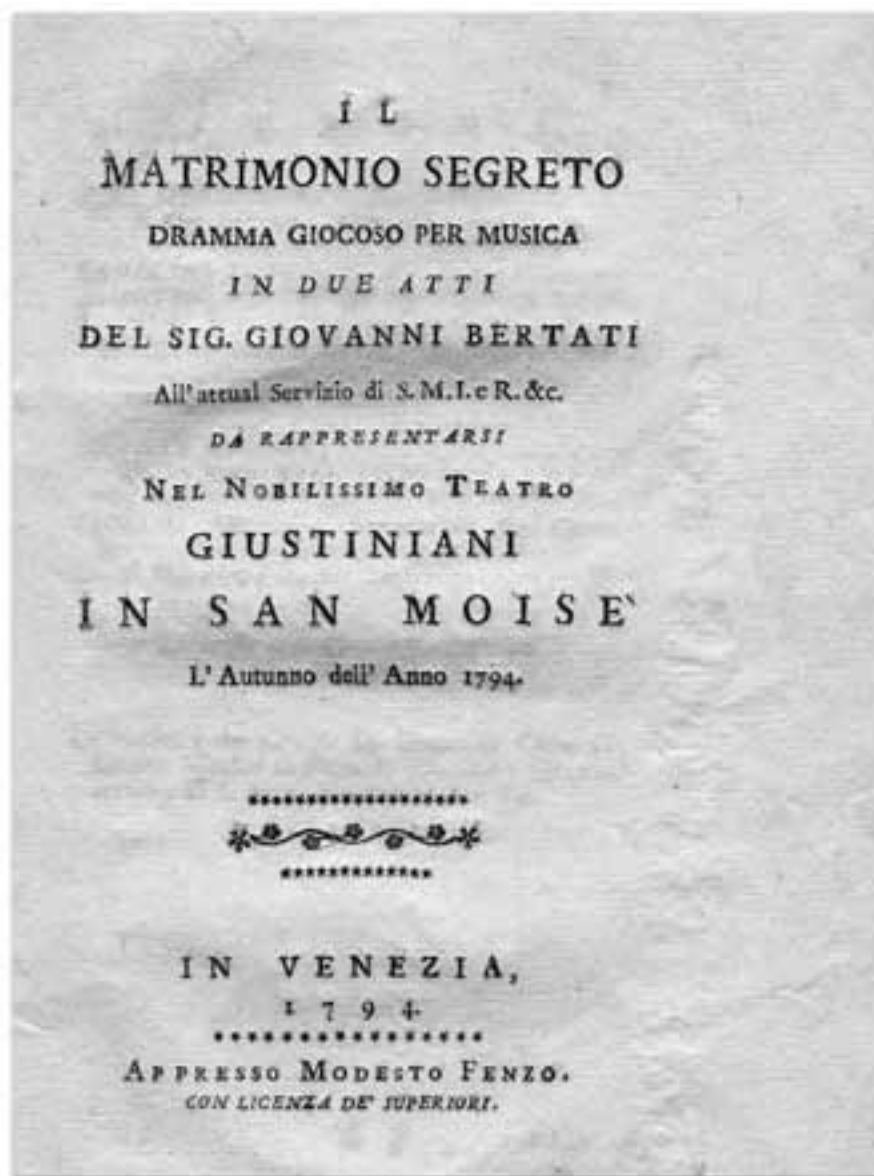
tante e il futuro imperatore, il quale aveva già sentito la Grassini sin dal 1796, ma era rimasto in un primo tempo insensibile alle sue grazie. Invitata a Parigi, la Grassini vi canta il 14 luglio, al Tempio di Marte, per la celebrazione della festa della Concordia. Si esibisce successivamente in concerti alle Tuileries e alla Malmaison e nel marzo 1801 appare, in un'accademia, anche all'Opéra, secondo alcuni con esito freddo; tuttavia Fétis, che l'udì, ne rimase entusiasta [...]. Partecipò a tale concerto anche il violinista Pierre Rode, con il quale poco dopo la Grassini iniziò una relazione [...] Napoleone, informato da Fouché dei rapporti tra la Grassini e Rode, tentò di limitare la libertà della cantante, ma questa si ribellò a ogni imposizione [...] nel 1806, tornò a Parigi, ove Napoleone la nominò "Prima Cantatrice dell'Imperatore e Re", con 36000 franchi annui di stipendio e una gratifica di 15000. Le sue esibizioni ebbero luogo esclusivamente a corte: sia concerti che opere [...]. Dopo l'abdicazione e la partenza di Napoleone per l'isola d'Elba, la Grassini, grazie alle amicizie che contava nella classe dirigente inglese (in particolare il ministro degli esteri Castlereagh, buon dilettante di canto), nel 1814 ottenne una nuova scrittura all'Haymarket, dove si esibì con grande successo (una ripresa degli *Orazi* di Cimarosa, il 24 maggio) [...]. Si può attribuire a quell'epoca l'inizio dei suoi rapporti intimi con Wellington, ch'ella seguì poco dopo a Parigi, ove il duca era stato nominato ambasciatore d'Inghilterra. Rimasta a Parigi allorché, nel gennaio 1815, Wellington sostituì Castlereagh al Congresso di Vienna, la Grassini vi soggiornò anche durante i 'cento giorni', rimanendo però inattiva; quindi riprese la relazione con Wellington» (CELLETTI, *Grassini, Giuseppina* cit., pp. 1641-1642).

⁵ Sono il primo a rendermi conto del *kitsch* di quest'immagine che sarebbe potuta venire in mente soltanto a un regista di *mélos* postmoderni in preda agli stupefacenti. È possibile, tuttavia, che essa mi sia stata ispirata dal ricordo di un passo delle *Confessions of an English Opium-Eater* (1821, 1856 ried.) di Thomas de Quincey: «Che cos'è l'Opera, oggi? Lo ignoro; poiché da sette od otto anni non ci vado; ma, a quel tempo, quel teatro era, certo, il luogo di Londra ove si passava più deliziosamente la serata. [...] Penetrante era l'emozione con cui, quasi sempre, ascoltavo l'angelica Grassini; quando s'avvicinava il momento della sua fulgida epifania, tremavo sulla mia sedia, e tremante, incapace di restare seduto, m'alzavo, quando il timbro d'arpa della sua gioia celeste ne annunciava il trionfale ingresso [...]. I cori erano divini; e, quando, come spesso accadeva, durante un intermezzo appariva la Grassini, quando la sua anima appassionata si prodigava nella parte di Andromaca sulla tomba di Ettore ... mi chiedo se mai un turco, fra quelli che penetrano nel paradiso dell'oppio, abbia potuto provare nemmeno la metà del piacere che ne traevo io. Ma, in verità, è far troppo onore ai barbari, il supporgli capaci di gioie paragonabili ai godimenti intellettuali d'un inglese. La musica, infatti, può essere, secondo il temperamento di chi l'ascolta, un piacere intellettuale o sensuale» (THOMAS DE QUINCEY, *Le confessioni di un mangiatore d'oppio*, trad. it. di Aldo Traverso, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 245-246).

Sanfelice – nella Rivoluzione partenopea del 1799, anche con la messa in musica di questi versi di un *Inno repubblicano* il cui autore, Luigi Rossi, venne giustiziato al ritorno dei Borboni (vedine il facsimile della pagina iniziale in questo volume, a p. 126). A Cimarosa – il quale aveva oltretutto nascosto in casa il giacobino Nicaso di Maso, e visto l'amato clavicembalo volar fuori da una finestra dell'edificio saccheggiato dagli sgherri del sanguinario cardinale Ruffo – toccò invece il carcere duro per quattro mesi. Fino a quando, cioè, su intercessione dei sovrani russi e del futuro cardinale Ettore Consalvi, Ferdinando IV non trasformò la pena detentiva in esilio a vita.

Cimarosa abbandonò quindi subito il Regno delle due Sicilie per recarsi prima a Padova e poi a Venezia, dove la speranza che tutti nutriamo in una buona morte gli venne crudelmente sottratta da un carcinoma al basso ventre, che lo condusse alla tomba l'11 gennaio 1801, otto giorni soltanto dopo essergli stato diagnosticato. Se Ruffo gli aveva mostrato un volto della Chiesa che i veri cristiani dovrebbero sperare di non veder mai più, Consalvi gliene mostrò un altro e ben diverso, in cui essa ci appare invece – grazie alla *pietas* verso la memoria di un semplice musicista⁶ – solidale compagna di strada in quest'esilio terreno. Come, a modo loro, lo furono anche gli scrittori di *feuilletons* musicali, le cui speranze vennero esaudite nel caso di Cimarosa dalla rapida tessitura di tutto un canovaccio di dicerie e pettegolezzi su cui essi avrebbero continuato a lungo a sbrigliare la fantasia. Del resto, era naturale per quei tempi che a una morte così repentina corrispondessero voci di avvelenamento o, addirittura, di sicari strangolatori inviati dalla regina Carolina di Napoli. E, per insaporire ulteriormente il piatto, si diffondesse la notizia della scomparsa dei resti mortali del compositore, inumati nella chiesa di San Michele Arcangelo e andati dispersi nel 1837, dopo il crollo del sacro edificio.

⁶ Fu proprio il Consalvi, il quale ebbe per Domenico Cimarosa un'ammirazione idolatrata che molti ritennero disdicevole per un Principe della Chiesa, a commissionarne ad Antonio Canova il busto che venne posto nel 1816 nella chiesa romana di Santa Maria ad Martires, e che attualmente si trova al Museo Capitolino (più tardi, anche la Francia avrebbe onorato il musicista aversano immortalandone l'effigie – insieme a quella dell'altro suo collega e concittadino Niccolò Jommelli – sulle pareti dell'Opéra di Parigi). E fu ancora Consalvi che restituì a Paolo Cimarosa – il quale ne avrebbe fatto dono nel 1852 al Conservatorio di Napoli – i manoscritti che il padre gli aveva affidato alla sua partenza per la Russia, e a imporre che il funerale del musicista, già tenutosi a Venezia, dov'era spirato, fosse ripetuto a Roma il 25 gennaio 1801 presso la Chiesa di San Carlo dei Catinari. Tutti i musicisti che si trovavano quel giorno nella capitale intervennero e si prodigarono gratuitamente per la esecuzione di una *Messa di Requiem* scritta dallo stesso Cimarosa.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione veneziana (S. Moisè, 1794). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Tommaso Carmanini (Geronimo), Luigia Villeneuve (Carolina), Elisabetta Berselli (Elisetta), Carolina Dianand (Fidalma), Luigi Monte (il Conte), Pietro Ricci (Paolino). Varianti principali: aria di Fidalma «Quanto è caro. Io vi confesso» (I.5; probabilmente tratta dalle *Confusioni della somiglianza* di Portogallo), omesso il quartetto «Sento in petto un freddo gelo», aria di Carolina «Amor che mi ferì» (II.12).

2. Riordinando a Roma, nel luglio 1787, alcuni appunti di viaggio presi a Palermo e a Napoli un paio di mesi prima, Goethe mise in bella copia anche un significativo frammento di *Naturphilosophie* che cominciava così:

Chi sa per esperienza che cosa vuol dire un pensiero fecondo, sia esso spontaneamente sorto in noi o comunicato o inoculato da altri, confesserà che ben intensa è la commozione che per esso si produce nel nostro spirito e come ce ne sentiamo entusiasti, già presentando all'ingrosso tutto quello che in seguito dovrà più o meno svilupparsi e qual punto dovrà raggiungere poi lo sviluppato. Dopo questa riflessione mi si vorrà concedere ch'io sono stato preso e sospinto da un presentimento simile, del quale dovrò occuparmi, se non esclusivamente, certo per tutto il resto della mia vita.⁷

Queste *Riflessioni sulla natura che turbano lo spirito* (perché tale è il titolo del frammento summenzionato) s'incuneano, appunto come una pagina di diario di più antica data, fra due pagine più recenti che menzionano entrambe il nome di Cimarosa. Ci piace segnalarlo perché – se è vero che quel *commovente presentimento* scaturiva dall'idea, appena intuita in forma ancora embrionale, «che in quell'organo della pianta che noi siamo soliti di chiamare foglia, si nasconda il vero Proteo, che si sa celare e manifestare in tutte le forme»⁸ – è vero altresì che anche dalla musica del maestro napoletano in particolare, e dall'opera buffa italiana in generale, sarebbe scaturito un interesse altrettanto vivo da tenere occupato Goethe per il resto della sua vita, né più né meno della celebre «teoria delle piante».

Martedì, 31 luglio [1787]. A tarda sera, all'Opera buffa «Teatro Valle». Si dà un intermezzo nuovo: *L'impresario in angustie*, ottimo lavoro, che ci diventerà qualche sera a dispetto del gran caldo della sala. C'è un quintetto, riuscitissimo, in cui il poeta legge il suo pezzo, l'impresario e la prima donna da una parte lo applaudiscono, il compositore e la seconda donna dall'altra lo criticano, dopo di che succede un baccano generale. I castrati in abiti da donna rappresentano le loro parti sempre meglio e piacciono sempre più. Davvero che, per una piccola compagnia estiva improvvisata, non c'è male. Tutti rappresentano la loro parte con grande naturalezza e molto spirito. Solo il gran caldo li fa tribolare, da destar pietà.⁹

Luglio [1787]. *Appunti* [...] Dopo essere rimasti piuttosto a lungo nella solitudine più completa, lungi dalle distrazioni del gran mondo, abbiám commesso un errore, che ha richiamato su noi l'attenzione di tutto il quartiere, non meno che della gente curiosa di accidenti nuovi e singolari. Ecco come andò la faccenda. Angelica [Kauffmann, celebre pittrice neoclassica] non si recava mai a teatro e noi non ce

⁷ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, trad. it. di E. Zaniboni, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 398-399.

⁸ *Ivi*, p. 398.

⁹ *Ivi*, p. 396.

n'eravamo mai chiesta la ragione. Ma da amici appassionati agli spettacoli, non potevamo mai esaltare abbastanza in sua presenza la grazia e l'abilità dei cantanti e la potenza della musica del nostro prediletto Cimarosa, né potevamo desiderare di meglio che mettere anche lei a parte dei nostri svaghi. Ora accadde che, a lungo andare, i più giovani fra noi [...], in ottimi rapporti con quei cantanti e musicisti, tanto dissero e tanto fecero che quest'ultimi si offrirono di fare un giorno un po' di musica anche nel nostro salone, assieme a noi, loro amici sperticati e sempre in vena di applaudire [...] ci vedemmo messi nella necessità di invitare a una elegante festiciuola madama Angelica [...] così ebbe luogo uno splendido concerto, nella più bella notte estiva, che richiamò sotto le nostre finestre aperte una folla di persone, le quali applaudivano regolarmente i pezzi, come se fossero state a teatro.¹⁰

Prima di varcare lui stesso le Alpi per scendere nel *Bel Paese*, Goethe aveva già ascoltato a Weimar opere italiane, per lo più rappresentate dalla compagnia di Giuseppe Bellomo, che vi si esibiva fin dal 1784 e che il 7 ottobre 1786 già aveva messo in scena un lavoro di Cimarosa: l'*Italiana in Londra*; e, come puntualizzerà nelle memorie sulla *Campagna di Francia del 1792*, «gli amici di ritorno dall'Italia s'adoperavano a importare [in Germania] le opere italiane più leggere [...] di Paisiello, Cimarosa, Guglielmi ed altri»;¹¹ a cominciare dalla stessa granduchessa Anna Amalia, valente compositrice, e dal suo ciambellano, quell'Hildegard von Einsiedel che avrebbe poi avuto un ruolo di rilievo nel curare, insieme a Goethe, alcune traduzioni tedesche di libretti italiani.

È improbabile, tuttavia, che, senza una coinvolgente degustazione di questi *intermezzi comici* nel loro stesso paese d'origine, Goethe si sarebbe entusiasmato a tal punto da sperare di trapiantarne il *seme* anche sui palcoscenici tedeschi; e a noi piace pensare che nelle torride notti romane del luglio 1787, posto a confronto per merito dell'*Impresario in angustie* con una sorta di *opera comica archetipica*, egli abbia presentito, «sia pur all'ingrosso, tutto quello che in seguito dovrà più o meno svilupparsi». Prova ne sia, che quando nel 1791 assunse la direzione del teatro di corte di Weimar, che avrebbe tenuto per ventisei anni sino al 1817, Goethe volle inaugurarne la prima stagione regolare proprio con *L'impresario in angustie*, del cui libretto italiano egli stesso curò la rielaborazione, apportandovi sostanziali modifiche e aggiungendovi alcune parti di sua creazione.

Questo vero e proprio *Proteo melodrammatico* (ribattezzato *Theatralischen Abendtheuer*) non ne soffrì in alcun modo.¹² Venne, anzi, riproposto a

¹⁰ *Ivi*, pp. 400-401.

¹¹ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Opere*, trad. it. di M. T. Mandalari, Firenze, Sansoni, s. d., II, p. 1234.

¹² Nella sua *Bearbeitung*, il poeta tedesco apportò sostanziali modifiche al lavoro: «Anzi tutto volle che l'opera avesse un finale nuovo diverso da quello del libretto originale italiano.



Frontespizio del libretto per la ripresa di Parma, carnevale 1796. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Anna Benini (Carolina), Domenico Madrigali (Geronimo), Giuseppe Tassini (Paolino), Rosa Zacchielli (Fidalma), Giacinta Macchiavelli (Elisetta), Lodovico Verri (il Conte). Varianti principali: aria di Geronimo «Le mie figlie hanno il prurito» (1.2), duetto Geronimo-Carolina «Il caro Papà» (1.6), duetto Paolino-Carolina «Deh! calma quel core» 11.4; tratto da *Eugenia* di Nasolini), aria di Geronimo «Tutto, mie care donne» (11.5; forse tratta dalla *Principessa filosofa* di Andreozzi), aria di Carolina «No che a sì crude pene».

Weimar per diversi anni e, nell'ottobre 1797, fu presentato in una successiva versione nella quale alla musica di Cimarosa furono aggiunti brani di Mozart derivati dal *Singspiel* in un atto *Der Schauspieldirektor* K. 486. In tale occasione, Goethe fece manipolare il libretto dal cognato Cristoph Vulpius e vi aggiunse le due liriche *Die Sprode* (La ritrosa) e *Die Bekehrte* (La convertita), che vennero eseguite come canti di prova da Merlina e Rosalba nella prima scena dell'opera per dimostrare al compositore la loro abilità vocale.

Goethe s'era dunque affrettato, con i suoi collaboratori, a tradurre in tedesco un gran numero di libretti di opere italiane e francesi e a rendere *più cantabile* qualche testo già esistente nella sua lingua. Le partiture così rivedute furono diffuse in tutta la Germania e, come sottolineò lo stesso poeta, la «diligenza e la gioia posta in questo lavoro» contribuirono «al miglioramento dei testi operistici tedeschi». Ciò che egli soprattutto sperava di emulare, s'evince da una lettera indirizzata a Schiller il 31 gennaio 1798, quattro giorni dopo aver ascoltato a Weimar *Il marito disperato* con il nuovo titolo *La gelosia punita*:

In questa composizione Cimarosa si rivela un perfetto maestro, il testo è alla maniera italiana e io ho osservato come sia possibile che la cosa più sciocca, persino assurda sia così felicemente collegata con la sublime bellezza estetica della musica. Tutto questo è dovuto all'umorismo, questo stesso, infatti, pur non essendo poetico, è un tipo di poesia e per sua natura ci innalza al di sopra dell'oggetto. È così raro che il tedesco abbia un senso per questo, perché il suo filisteismo gli fa solo apprezzare ogni idiozia che presenti un'apparenza di sentimento o intelligenza umana.¹³

La bancarotta dell'impresario e la baruffa che ne seguì tra gli attori non sembrarono a lui rispondenti al gusto teatrale del pubblico weimarese e volle sostituirlo con un finale di carattere amoroso e idilliaco, e per tanto creò una scena nella quale i due personaggi del Maestro di musica e della cantante si riconciliano in amore. Per preparare questo nuovo *finale* il poeta mise a profitto un particolare della vicenda, che si svolge nel testo italiano, e cioè che i due ricordati personaggi erano già stati innamorati, e poi per un litigio amoroso s'erano divisi. Si ritrovano poi nel corso dell'azione e sanno quindi ritrovare i loro cuori in un rinnovato affetto. Per collegare questo finale alla vicenda principale del libretto, modificandola notevolmente, il Goethe elaborò una nuova scena, nella quale la cantante per ingelosire il suo vecchio innamorato finge un colloquio d'amore col direttore del teatro, il quale, invece, s'è veramente invaghito di lei e le fa la corte, per cui il Maestro di musica, che trovasi nascosto ad assistere a tale scena, armato di uno stiletto si precipita, furibondo, sopra di lui, senza però fargli del male. Tra il chiasso e la confusione che seguono gli innamorati definitivamente si riconciliano» (FRANCO SCHLITZER, *Goethe e Cimarosa, con un'appendice di note bio-bibliografiche*, Siena, Casa Editrice Ticci, 1950, pp. 18-19). Cfr. anche MAX MORRIS, *Goethe als Bearbeiter von italienischen Operntexte*, «Goethe Jahrbuch», XXVI, 1905, pp. 3-51.

¹³ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sulla musica*, a cura di Giovanni Insom, Pordenone, Studio Tesi, 1992, p. 113.

La citazione, che evidenzia alcuni nodi cruciali della poetica goethiana, meriterebbe un commento a sé. Qui è sufficiente sottolineare che v'è sottesa una scelta di campo decisamente *antiromantica*, fondata sulla duplice certezza nella superiorità della musica vocale su quella strumentale e nel primato melodrammatico dell'Italia sulle altre nazioni, soprattutto nel registro *buffo*. Tali giudizi, o pregiudizi, continueranno a gravare sulla ricezione da parte di Goethe della nuova opera 'romantica' tedesca, e soprattutto di Weber:

Tutta la musica moderna viene trattata in due modi diversi: o la si considera un'arte autonoma, che si forma in sé, s'esprime e s'apprezza attraverso la raffinata sensibilità esteriore, com'è solito fare l'italiano; oppure la si mette in rapporto con intelletto, sentimento, passione e la si elabora in modo da esigere molte potenzialità dello spirito e dell'anima umana; questo è e resterà il modo dei francesi, dei tedeschi e di tutti i paesi nordici. [...] Questa scissione, che a tutt'oggi permane, s'è rivelata in seguito a un accurato sviluppo della musica in molti paesi. L'italiano s'ingegnerà alle più soavi armonie, alle più leggiadre melodie, si diletterà nella consonanza, nel movimento come tale, sentirà la voce del cantante e innalzerà nel modo più felice ciò che questa può fare nelle note tenute, nell'agilità e la relativa versatilità d'esecuzione, tanto da deliziare il raffinato orecchio dei suoi conterranei. L'altro partito invece ha davanti agli occhi più o meno il senso, il sentimento e la passione che esprime il poeta; considera un obbligo competere con quello. Ricerca armonie particolari, melodie interrotte, possenti divagazioni e passaggi, per esprimere il grido di meraviglia, di paura e disperazione. Simili compositori troveranno fortuna nelle persone sensibili e razionali; difficilmente però, non volendo privare il cuore e la mente del loro piacere, sfuggiranno alla critica dell'orecchio offeso.¹⁴

Celebrando la *sublime bellezza* della musica di Cimarosa, Goethe s'era avvalso – come abbiamo visto – dell'*umorismo* di questo «maestro perfetto» come di un'arma contro il *filisteismo tedesco*; e Stendhal, plagiatore geniale e impenitente che gli sottrasse dall'*Italienische Reise* alcuni fra i più gustosi aneddoti sulla vita artistica del nostro paese per attribuirli a una fantomatica «marchessina» e rifonderli nel proprio *Rome, Naples et Florence* (1817),¹⁵ riutilizzò a sua volta la stessa arma contro il *filisteismo francese*. Infine, appellandosi – come si vedrà – ne *Il caso Wagner* (1888) sia a Goethe, satiro cantore di un «monte di Venere» meno allegorico di quello del *Tannhäuser*, che alludendo a Stendhal, infallibile anatomo-patologo della *décadence* europea, Nietzsche tornerà ad attaccare l'opera tedesca (stavolta, in figura di *Par-*

¹⁴ *Ivi*, pp. 183-184 (trattasi di una postilla di Goethe alla sua traduzione del 1805 de *Il nipote di Rameau* di Diderot).

¹⁵ MICHEL CROUZET, *Stendhal. Il signor Me stesso*, ediz. it. a cura di Mariella Di Maio, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 678.

sifal) contrapponendole ancora *la bella melodia mediterranea*. Ma non anticipiamo troppo!

Fra le esperienze artistiche decisive che Goethe fece in Italia, vi fu un ripensamento radicale della propria tecnica di librettista:

Ervino ed Elmira, come pure *Claudina di Villa Bella* dovrebbero anche partire per la Germania; se non che [...] ho talmente aumentate le mie esigenze verso me stesso, che non so risolvermi a metterle fuori nella loro forma originaria. Parecchi spunti lirici in esse contenuti mi sono cari, e ci tengo, come a quelli che testimoniano di molte ore vissute certo follemente ma anche felicemente, non meno che del dolore e del travaglio cui è esposta la giovinezza nella sua irriflessiva vivacità. Al contrario, il dialogo in prosa rammenta troppo quelle operette francesi, alle quali dobbiamo sì il ricordo di qualche ora lieta, per aver esse importato per la prima volta nel nostro teatro non so che forma gioconda di canto, ma che ora non mi soddisfano più, diventato come sono cittadino italiano, che non ama accoppiare il canto melodico col recitativo e col declamato.

In questo senso si troverà che ho rifatto tutte e due queste operette [...]. Ci si lamenta al solito dei libretti italiani, ripetendo quel che si sente dire, senza pensarci su più di tanto; sono indubbiamente libretti facili e spigliati, ma non esigono dal musicista e dal cantante se non un po' di buona volontà e di simpatia. Per non dilungarmi troppo, ricorderò il libretto del *Matrimonio segreto*; il suo autore non è nemmeno noto, ma certo è uno dei più abili del genere, chiunque egli sia stato.¹⁶ La mia intenzione è stata appunto di far qualche cosa in questo genere, per uno scopo ben determinato e con la stessa libertà; ma io stesso non saprei dire quanto mi sia avvicinato alla meta.¹⁷

Goethe – il quale avvertì forse più di ogni altro poeta tedesco il problema dell'opera nazionale, e per tutta la vita cercò (inutilmente) di collaborare con un musicista per risolverlo insieme – svolse un'analisi indefessa dei libretti d'opera e dei meccanismi melodrammatici italiani per scoprire il segreto della loro efficacia. Ne trasse insegnamenti a iosa, con i quali sperò invano di catechizzare i connazionali; insegnamenti memorabili – sulla falsariga di questi:

Il poeta di un brano musicale, quando lo consegna al compositore, deve vederlo come un figlio o un allievo che si dedica al servizio di un nuovo signore. Non si chiede più cosa il padre o il maestro volevano fare del fanciullo, ma come lo vuole formare il nuovo padrone, se questi comprende il lavoro meglio dei primi educatori.¹⁸

¹⁶ Goethe ignorava, evidentemente, che il librettista aveva un nome e un cognome: Giovanni Bertati.

¹⁷ GOETHE, *Viaggio in Italia* cit., p. 463.

¹⁸ GOETHE, *Sulla musica* cit., p. 111.



Frontespizio del libretto per la ripresa di Reggio, 1797. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Agostino Lipparini (Geronimo), Concetta Cinquemani (Carolina), Anna Pallearini (Elisetta), Teresa Benvenuti (Fidalma), Giuseppe Lipparini (il Conte), Cesare Massa (Paolino). Varianti principali: aria di Paolino «Vivi sereni i giorni» (I.10), aria di Carolina «Ah se morir degg'io» (II.11), aria di Elisetta «Che smania! che pena!» (II.12; tratta dalla *Grotta di Trofonio* di Paisiello)

Il testo di un'opera appartiene a quei generi di poesia che sono molto difficili da giudicare, non potendo essere valutato come opera d'arte autonoma. Va considerato in relazione alla musica, al compositore, alla scena, al pubblico, e persino rispetto alle opere più recenti e ad altre celebri (al Principe Lobkowitz, 7 ottobre 1812).¹⁹

– che tuttavia, proprio in Germania, furono recepiti meno che altrove perché

Noi tedeschi siamo nati ieri. È vero che da un secolo ci siamo dati molto da fare in fatto di cultura; solo che ce ne vorranno ancora un paio prima che nel nostro popolo lo spirito e la cultura superiore penetrino, diventino parte integrante tanto da onorare la bellezza come i greci e appassionarsi a un grazioso Lied; fino al momento in cui si potrà dire che lontano è il tempo in cui era un popolo barbaro.²⁰

Assai prima che Nietzsche, prendendo le difese del *frivolo* Mozart contro il *serioso* (e proprio per questo affatto serio) *commediante* autore del *Parsifal*, si domandasse sarcasticamente «Che cosa avrebbe pensato Goethe di Wagner?»,²¹ lo stesso Goethe, «diventato cittadino italiano», aveva già detto tutto il male possibile della plumbea pedanteria teutonica:

com'è triste la situazione qui da noi in Germania! Durante la mia giovinezza che cosa viveva nel vero popolo dei nostri non meno importanti vecchi Lieder? Herder e i suoi seguaci dovettero per primi iniziare a raccogliarli per strapparli all'oblio; grazie a loro almeno li troviamo stampati nelle biblioteche. [...] Ma quanti di quelli sono diventati vivi al punto di trovare eco nel popolo? Sono stati scritti e stampati e si trovano nelle biblioteche, in maniera del tutto conforme al destino dei poeti tedeschi. E dei miei Lieder cosa vive? Sì, uno o l'altro saranno cantati al pianoforte da una graziosa fanciulla, ma nel popolo vero non c'è nulla. Con quali sentimenti devo pensare al periodo in cui i pescatori in Italia mi cantavano le stanze del Tasso!²²

Nelle insolite vesti dell'*Heautontimorùmenos*, il Goethe che un po' masochisticamente riconosce l'im maturità di fondo della sua nazione («Noi tedeschi siamo nati ieri»), tributa un sentito omaggio anche al periodo più en-

¹⁹ *Ivi*, p. 114.

²⁰ *Ivi*, pp. 82-83.

²¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, trad. it. di Ferruccio Masini, Milano, Mondadori, 1975, p. 12. «Agognare la bassa lusinga dei sensi, la cosiddetta bellezza» – osserva Nietzsche beffardo – «ha in fiaccato gli Italiani: restiamo tedeschi! Lo stesso rapporto di Mozart con la musica – Wagner lo ha detto a noi per consolarci – era fondamentalmente frivolo ... Non permettiamo mai che la musica 'serva a ricreare'; che 'rassereni'; che 'rechi piacere'. – *Non rechiamo mai diletto!* – siamo perduti se si torna ad avere una concezione edonistica della musica... Sarebbe un cattivo diciottesimo secolo. Niente invece potrebbe essere più consigliabile, sia detto a parte, d'una certa dose di – *bacchettonismo, sit venia verbo*. Conferisce dignità» (*Ivi*, pp. 17-18).

²² GOETHE, *Sulla musica* cit., p. 82.

tusiasmane della propria vita, in cui viaggiando attraverso la nostra penisola s'era inebriato della bellezza e della perfezione formale del mondo classico, di cui aveva intuito – come avrebbero fatto anche Stendhal e Nietzsche – l'umbratile sopravvivenza nell'aggraziata leggiadria dell'*operetta*: da intendersi, ovviamente, non nella specifica accezione musicologica del termine, ma come *opus* saggiamente *alleggerito* da ogni pretesa etica, metafisica o didascalica.

Un'opera perfetta è un'opera dello spirito umano e in questo senso anche un'opera della natura. [...] Il comune appassionato [...] tratta l'opera d'arte come un oggetto che trova al mercato; il vero appassionato invece [vede] la ricchezza spirituale del tutto, il divino del piccolo mondo artistico; per godere dell'opera egli sente di doversi innalzare verso l'artista, raccogliendosi dalla sua vita dispersiva, sente di dover abitare con l'opera d'arte, osservarla ripetutamente e quindi con ciò darsi un'esistenza superiore.²³

Si sa che *l'erba del vicino è sempre la più verde*, e che i diari di viaggio traboccano spesso di tali e tante esclamazioni di meraviglia verso gli usi e i costumi degli *indigeni* che essi per primi avrebbero tutto il diritto di meravigliarsene. Nessun popolo saprebbe dunque «abitare con l'opera d'arte» meglio degli italiani? Se lo dice Goethe... Certo è, che per lui il semplice fatto che i tedeschi non fossero capaci di creare nulla che somigliasse neppure alla lontana al *Matrimonio segreto* o a *L'impresario in angustie* bastava a testimoniare l'arretratezza artistica e spirituale; ed è per questo che – valutata spietatamente la distanza fra una cultura pedante e libresca (da *biblioteca ammuffita*, come quella da cui evade Faust grazie al tappeto magico di Mefistofele) e una cultura *ariosa* e *soleggiata*, dove tutti gli eventi sono presi a pretesto per un'osmosi incessante tra arte e vita – rielaborò i *Singspiele* scritti in precedenza nella stessa direzione degli operisti italiani di quel periodo.

Grazie alla loro musica, che lo innalzava olímpicamente «al di sopra dell'oggetto», e grazie alle cerimonie religiose del cattolicesimo e al Carnevale romano, Goethe – il quale non condivise mai l'idea schilleriana di una superiorità della poesia moderna o 'sentimentale' su quella classica o 'ingenua' – credette di capire cosa significasse per gli Antichi sentirsi, dinanzi all'umana commedia, distaccati spettatori «dal sorriso alcionio». Così, dopo il viaggio in Italia, egli smise di identificarsi con i personaggi delle sue opere, separando letteratura e vita ed elaborando quella teoria della differenza tra *verità* e *verosimiglianza* che i Romantici, e soprattutto Heinrich von Kleist, non gli avrebbero mai più perdonato.

²³ *Ivi*, p. 109.

Per quanto paradossale ciò possa sembrare a chi ancora non s'è liberato di un tipico pregiudizio dell'età romantica, *i popoli più antichi* e quindi *più vicini alla Natura* non apparvero affatto a Goethe più barbarici e *immaturi* degli altri, ma più civili e meglio *coltivati*: come gli Italiani rispetto ai Tedeschi, rei di non aver ancora raggiunto quella suprema semplicità, che non costituisce il punto di partenza bensì il punto d'arrivo di coloro che hanno avuto, appunto, più tempo a disposizione per svilupparsi e perfezionarsi. La Natura, tuttavia, talvolta *facit saltus*; e Goethe dovette sospettarlo nel 1785, quando, sia pur dopo ben cinque reiterati ascolti del *Ratto dal serraglio*, cominciò a ben sperare in un compositore che, pur *italianizzando* a modo suo, parlava comunque tedesco e che era riuscito a scrivere un'opera esemplare, vicina alla semplicità popolare germanica come era stato vicino *Il matrimonio segreto* alla semplicità popolare italiana. Adesso, la distanza fra le due diverse tradizioni operistiche sembrava essersi davvero miracolosamente ridotta. L'impresa era apparsa fuori della portata di un Philipp Christoph Kayser, il quale, «da artista coscienzioso», s'era messo al lavoro sui libretti goethiani «con troppa serietà svolgendolo con eccessiva larghezza»:

Il Kayser poi aveva svolto le arie scrupolosamente secondo il vecchio stile e qua e là, conveni dirlo, piuttosto felicemente e non senza grazia nel complesso. Ma come e dove tutta questa roba avrebbe potuto essere rappresentata? Per disgrazia, conforme ai vecchi principi di moderazione, il nostro lavoro soffriva anche di una certa scarsità di voci; non si arrivava mai oltre il terzetto e per ottenere un coro si sarebbe dovuto far cantare perfino le ampolle di triaca del dottore. Ogni nostro sforzo per mantenerci nei limiti della semplicità andò quindi perduto, quando entrò in campo il Mozart. *Il ratto dal Serraglio* fece crollare tutte le nostre speranze e quanto a far rappresentare il nostro lavoro così accuratamente allestito, non se ne parlò più.²⁴

Non certo fuori della portata di quell'altro «Maestro perfetto» il quale, con *Die Zauberflöte*, gli avrebbe dimostrato che gli Italiani non avevano l'esclusiva nell'arte di coniugare «le cose più sciocche, persino assurde» con «la sublime bellezza estetica della musica».

3. «Arrigo Beyle / milanese / visse, scrisse, amò / adorava / Cimarosa, Mozart e Shakespeare»: è questa la celeberrima epigrafe che Stendhal dettò nel settimo capitolo dei *Souvenirs d'égotisme* per la propria tomba, immaginandola incisa su una piccola lastra di marmo «della forma di una carta da

²⁴ GOETHE, *Viaggio in Italia* cit., p. 464. Philipp Christoph Kayser (1755–1823) divenne fin dal 1770 amico di Goethe, del quale musicò numerosi testi, come testimoniano i frequenti rapporti epistolari, soprattutto tra il 1785-86, e la stretta collaborazione artistica durante il soggiorno romano del 1787.

gioco». E noi, che vincemmo la tentazione di dedicare un'intrigante parentesi al tema *Cimarosa e Napoleone*, ci guarderemo bene dall'aggiungere anche una sola cartella al già fin troppo inzeppato faldone musicologico intitolato *Cimarosa e Mozart*. È significativo, comunque, che sia per Goethe che per Stendhal i due compositori abbiano costituito le facce di una stessa medaglia, recante al *verso* l'indicazione del massimo valore estetico corrente nella loro epoca in campo melodrammatico, e al *retro* l'effigie enigmatica di una «promessa di felicità» che sbandierava (per parafrasare Nietzsche, che vi credette anche lui) il primato del *sentire* e del *godere* al sole del Meridione sull'*umido* Nord e le nebbie e i fumi wagneriani.

Goethe, che possedeva nella sua glittoteca anche il medaglione di David d'Angers con il profilo di Stendhal, era stato un lettore attentissimo de *Le rouge et le noir*, pubblicato nel dicembre del 1830, negli stessi giorni quindi in cui nella capitale francese si ebbe la prima esecuzione di quella *Symphonie fantastique* che il suo 'consigliere musicale' Carl Friedrich Zelter gli reclamizzò perfidamente come una «rumorosa espettorazione», anzi una vera e propria «merda per gli orecchi». Il romanzo gli piacque invece assai di più, e non v'è dubbio che avvertisse l'*affinità elettiva* con l'autore, magari proprio nell'episodio in cui Mathilde de la Mole capisce la profondità del suo amore per Julien Sorel attraverso il turbamento procuratole, a teatro, dall'ascolto di una melodia «degnà di Cimarosa»: «Non appena Mathilde ebbe inteso quella musica sublime tutto ciò che esisteva al mondo per lei scomparve». Oppure quando Julien Sorel, che a sua volta fingerà per opportunismo di resistere all'affetto di Mathilde, cederà al sentimento assistendo dal palco della marescialla di Fervaques al *Matrimonio segreto*: «I divini accenti della disperazione di Carolina [...] lo fecero scoppiare in lacrime».²⁵

Stendhal «attira e respinge», aveva sentenziato Goethe leggendolo. E avrebbe forse limitato il proprio giudizio soltanto a quest'ultimo verbo, se avesse saputo con quale spudoratezza lo scrittore francese – già macchiatosi nelle *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïstase* di plagio verso le *Haydine* di Giuseppe Carpani – aveva utilizzato il suo *Viaggio in Italia in Rome, Naples et Florence*. Fra le annotazioni del volumetto scopriamo che «Cimarosa è il Molière dei compositori e Mozart il Corneille» (3 ottobre 1816), insieme alle prime avvisaglie della battaglia che Stendhal accanitamente intraprenderà contro la musica francese, in cui vedeva prevalere *contro natura* il ragionamento sul sentimento, «la pauvreté, la sécheresse, l'impuissance» (14 marzo 1817) sull'impeto e l'ardore, il pensiero sulla passione.

²⁵ I due passi succitati si trovano entrambi nel secondo tomo de *Le rouge et le noir*, rispettivamente nel diciannovesimo e nel trentesimo capitolo.

La musica! quest'arte senza eguali in natura, fatta eccezione per il canto degli uccelli, come quello non è altro che un susseguirsi di 'interiezioni'. Orbene, l'interiezione è un grido della passione, mai del pensiero. Il pensiero può produrre la passione, ma l'interiezione è sempre passione, e la musica non potrebbe esprimere ciò che è pensato in modo arido (21 marzo 1817).

La musica, si leggeva nella prefazione originale di questo libro pieno di compositori e di cantanti com'è *Rome, Naples et Florence*, è la sola arte che possieda «un po' di quel fuoco creatore che, in questo paese, animò successivamente la poesia, la pittura e, infine, i Pergolesi e i Cimarosa. Tale divino fuoco venne acceso un tempo dalle libertà e dai magnanimi costumi delle repubbliche medioevali» (*Préface* all'edizione 1817); e che formi un binomio inscindibile con l'amore:

La musica sola vive in Italia, e in questo bel paese non bisogna far altro che l'amore; gli altri godimenti dell'anima vi sono impediti; se si è del posto, vi si muore avvelenati di malinconia. [...] qui l'amore è delizioso; altrove non ne è che la copia (1 ottobre 1816).²⁶

Nell'evoluzione successiva di Stendhal, non sarà più l'amore a condurre alla musica, ma la musica – rivelatasi un *piacere fisico* supremo, che non concede più alcuna confutazione al pensiero – a condurre all'amore e a renderne più ricca di sfumature l'esperienza. E amore e musica, unitisi intimamente, finiranno col mandare

in frantumi lo stampo: vanità francese (principio di conformismo), gusto cristallizzato, vincolamento del *senso* ai suoi risvolti pratici e conosciuti, politici ovvero 'voltairiani'. Il primo passo di un autentico 'romantico' e 'liberale' sta nel sentimento della differenza, dello scarto nazionale e individuale, nella conversione al cosmopolitismo o al comparativismo. L'Italia si rivela così una 'anti-Francia', un altrove che continua a essere tale; gode infatti del vantaggio di non esistere in quanto società o entità politica: permane nel regno del possibile. Milano è *ex capitale* del regno d'Italia! Viverci come *straniero* significa non avere fissa dimora: 'Milanese' postumo, Stendhal quando si trova in Italia è anche altrove. È *in viaggio*; è così che in Italia scoprirà il romanticismo inglese e italiano, ovviamente, e francese: troverà una sua collocazione nello stradicamento fecondo e portatore di differenza.²⁷

E, fra tutte le musiche, proprio quella del *Matrimonio segreto* avrà il merito di aprire appunto la prima incrinatura in quello *stampo* fatto soprattutto di asfissiante utilitarismo, cui sarebbe toccata la *damnatio memoriae* nelle primissime pagine de *Le rouge et le noir*: «ecco la grande parola che

²⁶ Sono andato spigolando questi passi nel bel volume di OTTAVIO MATTEINI, *Stendhal e la musica* (Savigliano, Edizioni EDA, 1981), corredato da una ricchissima bibliografia.

²⁷ CROUZET, *Stendhal* cit., pp. 288-289.



Il matrimonio segreto (I e II atto) al Teatro La Fenice di Venezia, 1949; allestimento di Giuseppe Marchioro. Archivio Storico del Teatro la Fenice.

risolve ogni cosa a Verrières: RENDERE. Essa rappresenta da sola il pensiero abituale di più di tre quarti degli abitanti. Il *rendimento* è il movente di tutto in quella piccola città che poco fa vi sembrava così graziosa». ²⁸ Sottraendolo per sempre alla logica filistea dell'*utile*, il divino *dilettevole* – manifestandogli in purissima gratuità in un teatro di Novara ai primi di giugno del 1800 – trasformerà un giovanotto che allora si chiamava ancora Marie-Henri Beyle in Stendhal. Nel racconto di questa elettrizzante metamorfosi su una via di Damasco squisitamente melodrammatica, che avrà conseguenze decisive sulla sua sensibilità, sulla sua psicologia e sulla sua vita intellettuale, Cimarosa appare «maestro perfetto» anche nel delegare allo scrittore l'onere e l'onore di ingigantirne a dismisura l'influenza. Vibrando ancora di commozione al ricordo, Stendhal ne scriverà così quasi trent'anni dopo nell'*Henri Brulard*:

Quella sera provai una sensazione che non dimenticherò mai [...]. Andai allo spettacolo, si dava *Il matrimonio segreto* di Cimarosa [...]. Mentirei e cadrei nel romanzesco se mi perdessi in dettagli [...]. La mia vita fu rinnovellata, e sparì per sempre il disinganno di Parigi. Avevo chiaramente compreso dove fosse la felicità [...]. Vivere in Italia e ascoltare una simile musica divenne l'idea basilare di ogni mio ragionamento. ²⁹

L'effetto della musica del *Matrimonio segreto* è di farmi trovare meno ostacoli in tutto (ciò aumenta l'elemento sanguigno del mio temperamento) [...]. Queste melodie sono le più belle che sia stato dato di concepire all'animo umano [...]. Mi sembra che nessuna delle donne che ho avuto mi abbia donato un momento così dolce [...] quanto quelle? Che devo alla frase musicale appena intesa [...]. Finalmente questa sera, accasciato dal dolore [...], mi sono rifugiato nel *Matrimonio segreto*, ma ormai lo conosco a memoria. ³⁰

L'esaltazione cui lo aveva innalzato la musica del *Matrimonio segreto*, a differenza di quella suscitata da altre passioni, musicali e non, resterà costante lungo tutta la vita di Stendhal, fondendosi indissolubilmente con la reminiscenza del «periodo più bello della mia vita», nel «più bel luogo della terra». I suoi commentatori faranno a gara con lui nel rievocare, insieme alla *fatal Novara*, le incantevoli isole del lago Maggiore, e Arona (della cui fortezza il cugino Daru prenderà possesso secondo le clausole dell'armistizio all'indomani della battaglia di Marengo), e l'*entrée* dell'oscuro Henri – il senza grado, peggio, il senza

²⁸ STENDHAL, *Il rosso e il nero. Cronaca del 1830*, trad. it. di Diego Valeri, Torino, Einaudi, 1961 (rist. 1993), p. 27.

²⁹ STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, nouvelle édition établie et commentée par Henri Martineau, 2 voll., Paris, Le Divan, 1949, II, pp. 310-311 (§ XLVI).

³⁰ È un passo dei *Marginalia* di Stendhal (cfr. MATTEINI, *Stendhal e la musica* cit., p. 43).

uniforme – nel «più bel teatro del mondo»: la Scala di Milano. Accompagnato da una colonna sonora ovviamente cimarosiana, Daru riferisce della missione a Bonaparte nel suo palco. E il futuro Stendhal resta folgorato dal lusso e dall'eleganza di quei riti galanti, stupefatto dai balli di quell'ardente estate e dalla calca delle uniformi e delle spalle nude, dalla naturalezza della vita mondana che vi si svolge come in un *teatro dentro il teatro*. Lì egli si 'educa' al sogno musicale e alla contemplazione pensierosa, lì forma il suo gusto su quei compositori che per lui rappresenteranno la musica stessa: Paisiello, Mayer, Paër, Zingarelli, Rossini, Mozart e, soprattutto, Cimarosa.

Lungo sarebbe l'elenco dei gioielli che formano il florilegio raccolto da Stendhal nel catalogo di quest'ultimo, e alquanto sospetto agli orecchi di chi è restio ad ammettere, con lui, che è *bello* soprattutto *ciò che piace*. Come, per esempio, quella pagina del dramma sacro *Il sacrificio di Abramo*, composto «per il tempo di Quaresima» del 1786 e rappresentato al Teatro del Fondo di Napoli, di cui il romanziere francese scrisse entusiasta che nulla al mondo può essere paragonato al brano che vi prelude alla prima ripresa del motivo. Sostenuta da un'orchestra insolitamente nutrita (corni, oboe, clarinetto, violini, viola, fagotto e bassi), Sara intona un recitativo accompagnato di forte tensione drammatica sull'invocazione «Chi per pietà mi dice il mio figlio dov'è», cui segue l'aria, con la commovente preghiera «deh parlate che forse tacendo», risolta da Cimarosa con una frase discendente che ne rende mirabilmente il dolore, come le parole non saprebbero mai e poi mai esprimere...

Lungo, dicevo, sarebbe l'elenco dei passi cimarosiani gelosamente racchiusi da Stendhal nello scrigno del cuore, e incrollabile la sua fedeltà al *Matrimonio segreto*. A me tocca però dare spazio anche all'ultima voce di questo *Triplum*, non prima comunque di aver sottolineato che il 'milanese' Stendhal (come 'il cittadino italiano' Goethe) imparò nel nostro paese quella sfrontatezza e quella mancanza di riverenza verso i *mostri sacri* che lo fece dir male persino di Beethoven. Nello stesso spirito, dunque, con cui qualche decennio più tardi Nietzsche – memore della stendhaliana stesura strategica de la *Vie de Rossini* (1824) in chiave antifrancese³¹ – avrebbe, a sua volta, arruolato d'ufficio Bizet *contra* Wagner.

4. Come Goethe, e come Stendhal, Nietzsche fu spietato soprattutto verso i connazionali; e la sua azione s'ispirò a un ideale forgiatosi inizialmente sul filoitalianismo operistico di François Raguenet e Jean-Jacques Rousseau, a cui egli dette a sua volta una nuova parola d'ordine nell'imperativo di *mé-*

³¹ Cfr. MATTEINI, *Stendhal e la musica* cit., pp. 193-232 e CROUZET, *Stendhal* cit., pp. 530-531.

diterraniser la musique.³² Com'è noto, Nietzsche fu anche il primo *lettore perfetto* di Stendhal, il primo che giocando il suo stesso gioco ebbe la prova che *lo spirito* è un lusso, una *grazia*, e che questa grazia è innanzitutto *allegra*. A Sils-Maria, nell'estate del 1888, l'anno che avrebbe visto nascere *Il caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche aveva riletto anche il *Rome, Naples et Florence* di Stendhal, già definito in una lettera del 20 giugno 1883 al *famulus* Peter Gast «il libro più ricco» dello scrittore francese. Ed è proprio a esso che Nietzsche deve quel concetto di «berninismo» come fonte di cattivo gusto che avrebbe poi applicato alle più deteriori e falsificanti caratteristiche *barocche* dello stile wagneriano.

Nell'*Ecce Homo*, l'autobiografia intellettuale scritta anch'essa nel 1888 per insegnare «come si diventa ciò che si è», Nietzsche elogerà ancora Stendhal e Bizet per come trattarono l'amore e perché dimostrarono finalmente che *leggerezza* e *profondità* non sono incompatibili. Invece,

La Germania, dovunque arriva, *corrompe* la civiltà. [...] Stendhal, uno dei casi più belli della mia vita – perché tutto ciò che in me ha fatto epoca lo ha portato il caso, mai un consiglio – è impagabile per il suo occhio preveggen- te di psicologo, per la sua presa sui fatti, che fa pensare alla vicinanza del più grande esperto di fatti (*ex ungue Napoleonem*); infine, e non è il meno, perché è un ateo *onesto*, una *species* rara e quasi introvabile in Francia – sia detto in onore di *Prosper Mérimée*... Che sia io stesso invidioso di Stendhal? Mi ha portato via la più bella battuta da ateo, che avrei potuto dire proprio io: 'dio ha la sola scusa di non esistere'... Io stesso ho detto da qualche parte: 'quale è stata, fino a oggi, la più grande obiezione contro l'esistenza? Dio'...³³

Stendhal affascinò Nietzsche per molteplici motivi: perché non era decadente, e cioè non conosceva la «malattia della volontà» ma l'allegria energica-

³² «Ho udito ieri – lo credereste? – per la ventesima volta il capolavoro di Bizet. [...] Con essa [*Carmen*] si prende congedo dall'*umido* Nord, da tutti i vapori dell'ideale wagneriano. Da tutto questo già ci redime l'azione. Essa ha ancora di Mérimée la logica nella passione, la linea più breve, la *dura* necessità; essa soprattutto possiede quel che è proprio delle regioni calde, l'asciuttezza dell'aria, la *limpidezza* nell'aria. Qui il clima è mutato sotto ogni aspetto. Qui parla un'altra sensualità, un'altra sensibilità, un'altra serenità. Questa musica è serena; ma non di una serenità francese o tedesca. La sua serenità è africana: essa ha su di sé la fatalità, la sua felicità è breve, improvvisa, senza remissione. Invidio Bizet per aver avuto il coraggio [...] di questa sensibilità meridionale, più abbronzata, più riarsa... [...] finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*! L'amore che nei suoi strumenti è guerra, nel suo fondo è l'*odio mortale* dei sessi! [...] Già voi vedete quanto questa musica mi *rende migliore*? – *Il faut méditerraniser la musique*: per questa formula ho delle ragioni (*Al di là del bene e del male*, aforisma 255). Il ritorno alla natura, alla salute, alla serenità, alla giovinezza, alla virtù! – eppure io ero uno dei wagneriani più corrotti... Ero capace di prendere Wagner sul serio...» (NIETZSCHE, *Il caso Wagner* cit. pp. 7-10).

³³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, trad. it. di Roberto Calasso, Milano, Mondadori, 1977, p. 28.

ca dell'eros, della bellezza, dell'azione, dell'azzardo, del futuro; perché il suo era un ateismo vitale e pulsante, dove la «morte di Dio» non lasciava (come in Dostoevskij) un *lutto infinito*; perché Stendhal sapeva che la «verità» della morale è un feticcio per benpensanti, i quali si vendicano della loro debolezza vitale di fronte al godimento per «la segreta gelosia di una felicità che invidiano e che gli è preclusa» (*De l'Amour*, framm. 108): *perché la «verità» è che non si sa nulla di ciò che si è, ma molto su ciò che dà piacere*. Ma anche perché usò la ragione come una *serva*, e non la sola ma una delle tante: sapendo che l'uomo non è mai «logico», e che la contraddizione serve quanto la coerenza. Fu insomma in Stendhal che Nietzsche riconobbe il maestro che l'aveva iniziato alla labirinticità dell'Io, a non credere in *se stesso* («il genio poetico è morto, ma il genio del *sospetto* è nato» aveva scritto nei *Ricordi di egotismo*), ad accettare il gioco delle maschere con i frammenti dell'identità. E come frammenti di un appassionante *puzzle* culturale, anche tutte le notizie che mi servivano sono ormai disposte in disordine sul mio tavolo, speranzose che qualcuno le ricomponga nel giusto disegno.

Ricapitolando: lo *stendhaliano* Nietzsche ammirò Prosper Mérimée, amicissimo di Stendhal che ne stimò soprattutto il virtuosismo dimostrato nel farsi beffe del *romanticume* melodrammatico. Dalla *Carmen* (1845) di Mérimée, Meilhac e Halévy trassero il libretto dell'omonimo capolavoro di Bizet, che Nietzsche promosse antagonista del *Parsifal* nel *Caso Wagner*, il *pamphlet* scritto mentre andava riassaporando quel *Rome, Naples et Florence* in cui Stendhal aveva spudoratamente plagiato l'*Italienische Reise* di Goethe, il Priapo che ebbe il merito di scandalizzare (secondo Nietzsche) le *acide zitelle* tedesche con l'encomio del *Venusberg* della sua amante veneziana.³⁴ Le bozze del *Caso Wagner* furono rivedute e corrette, come innumerevoli altre dell'autore, da Peter Gast, il quale, per le speranze riposte sul suo capo da parte del filosofo, ci offre testimonianza esplicita di quella *liaison* fra Nietzsche e Cimarosa che sembrava – se non proprio mancante – assai più labile di quella fra Cimarosa e Goethe e Cimarosa e Stendhal, attestata da valanghe di documenti e legioni di esegeti.

Come ricordano puntualmente i biografi, la convivenza di Nietzsche a Recoaro nel 1881 con Köselitz si era rivelata assai proficua, anche se non durò nemmeno quattro settimane: giacché il servizievole discepolo ripartì il 31 maggio e Nietzsche rimase, invece, fino ai primi di luglio. Da quel momento, nacque in lui la fisima che Köselitz fosse una grande personalità musicale, che egli avrebbe presentato poi con lo pseudonimo di «Peter Gast, il

³⁴ NIETZSCHE, *Il caso Wagner* cit., p. 11.

mio Maestro veneziano». Köselitz, stabilitosi a Venezia per prepararvi la sua carriera di compositore (forse fidando troppo nel *genius loci*), aveva constatato più volte la difficoltà che gli Italiani avevano a pronunciare il suo nome; e la proposta del «signor professore» Friedrich Nietzsche di cambiarlo nel più eufonico Peter Gast era stata, appunto, da lui accettata con entusiasmo.

Tanto più facilmente Nietzsche poté, col nuovo nome,

esaltare come un grande artista l'amico, che si era dato a musicare il soggetto del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, e diffondere la fama della sua bravura. Durante le giornate passate insieme a Recoaro [Nietzsche] si mette subito all'opera e scrive a Overbeck a proposito di Köselitz, il 18 maggio: «è un musicista di prim'ordine», che dispone di «una perfezione tecnica, una finezza di ambizioni che mi sembra, in questo secolo grossolano, indicibilmente rinfrescante». E lo stesso giorno, fresco dell'impressione che gli ha fatto Köselitz, scrive ai familiari a Naumburg: «Ciò che egli sa fare, nessun contemporaneo riesce a imitarlo». Il 7 aprile [1884], Nietzsche aveva scritto a Overbeck, in un tono di incrollabile convinzione: «comincia ora a verificarsi la mia vecchia profezia: che io per molti aspetti sarò l'erede di R.[ichard] W.[agner]»: con lo *Zarathustra*, la cui terza parte era in corso di stampa, era venuto infatti nella città [Venezia] un uomo di pari rango.³⁵

Se il ricordo del *Tristano* lo aveva gettato in un'estasi vertiginosa, il contatto con la musica di Köselitz avrebbe dovuto toglierli ben presto ogni illusione sul lavoro dell'amico. Ma non avvenne niente del genere. Köselitz, incoraggiato da Nietzsche, aveva avuto l'infelice idea di musicare nuovamente il libretto del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, opera non lontana da Mozart. E non gli era estranea l'intenzione di far meglio della musica di Cimarosa, così come Nietzsche aveva inteso fare con la musica di Schumann per il *Manfredi*! Ma anche se non l'avesse avuta, Nietzsche si era già fatto vivo con gli amici, annunciando a ciascuno nelle diverse occasioni che era imminente il superamento di Wagner grazie alla musica di Peter Gast, *novello Mozart*.

Qui dobbiamo chiederci: a Venezia Nietzsche era davvero così sordo da non avvertire la totale mediocrità della musica di Köselitz? Questi non aveva risparmiato fatiche per promuovere il suo lavoro. Si era trasferito a Venezia perché qui si poteva condurre una libera esistenza di artista, la vita alla periferia della città, date anche le sue modeste esigenze, non era cara, ma non da ultimo perché voleva comporre la sua opera su suolo italiano, perché, in quanto Pietro Gasti, era un compositore che voleva rifarsi all'«opera italiana» pre-wagneriana. L'«opera italiana» come «opera del Mediterraneo»! Essa viene così a collegarsi alla *Carmen* di Bizet, e precisamente *contro* Wagner e il suo ormai insopportabile cristianesimo ossessionato dalla morte, che

³⁵ HORST ALTHAUS, *Nietzsche, una tragedia borghese*, trad. it. di Mario Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 324-325.

gli aveva fatto consumare nel *Parsifal* il tradimento dell'antica tragedia.

Qui si delinea una grande concezione, che Peter Gast doveva in seguito ulteriormente sviluppare, e che anche dal punto di vista teorico è perfettamente sostenibile, con un unico piccolo particolare negativo: la musica di Peter Gast. Nietzsche aveva dunque i suoi motivi per sperare così fermamente in una musica che doveva dimostrare a tutti, se aveva successo, quanto egli avesse ragione. Ed era la musica di un seguace della sua «dottrina», che egli voleva membro dell'accademia filosofica di prossima fondazione!³⁶

Di tutte le speranze in cui ci siamo imbattuti in questo saggio, non ce n'è alcuna più assurda di questa, legata a un rifacimento del libretto e della musica del *Matrimonio segreto*. Eppure, la sua origine va rintracciata lontano nel tempo, in Goethe e in Stendhal, i quali s'erano distaccati dagli effetti provocati dalla violenza e dall'invasione dissolutrice del Soggetto da parte della musica *romantica*. Soprattutto quello di Stendhal fu

un ascolto estatico e libero; possiamo già rintracciare in lui la fedeltà al *piacere* (è la finzione del Sud, che l'*estetica* non sia altro che un prolungamento ininterrotto del piacere fisico, del desiderio appagato), che un Nietzsche opporrà al wagnerismo e a ogni ricerca di sconvolgimento, di *trance*, di totale adesione. Stendhal è un nostalgico del *canto spianato*, canto ampio e legato, che scompare nel XIX secolo e che le cantanti stanno disimparando.³⁷

Meno pessimista, io continuo a credere nelle virtù taumaturgiche di questo «maestro perfetto», che s'impose nell'immaginario di molti per il canto tanto più sublime quanto più *finito* e *rifinito*: altro che *unendliche Melodie*! E adesso che m'accingo ad ascoltarlo con voi in questa Venezia che gli rese omaggio da morto con le solite «lugubri gondole», ne pregusto già quelle doti di vivacità, nitidezza, grazia ed eleganza che reputo davvero apotropai- che contro l'informe sbragamento barbarico del presente. E quando, assistendo a una lezione di canto in Conservatorio, percepirò ancora nel coreano o nel giapponese che stanno interpretando «Sento in petto un freddo gelo» o «Cara non dubitar» la stessa, sconfinata ammirazione che provano per la nostra Ferrari o la nostra pizza, so già che avrò uno dei miei rarissimi accessi di sciovinismo. Mai abbastanza grato all'arte cimarosiana, che indusse persino tre *diffidenti* come Goethe, Stendhal e Nietzsche a sperare di ottenere, per amor suo, la cittadinanza onoraria del mio paese.

³⁶ *Ivi*, pp. 447-448.

³⁷ CROUZET, *Stendhal* cit., p. 368.

L'album per Cimarosa nel primo centenario della morte (1901)

a cura di Giovanni Guanti



Pubblichiamo, nelle pagine seguenti, alcuni facsimili e trascrizioni di brani musicali, poetici e letterari comparsi nel volume *Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario dalla sua morte* (Napoli, R. Stabilimento tipografico Francesco Giannini & figli, 1901). Si tratta di uno tra i più sontuosi omaggi che una città natale abbia mai tributato al suo figlio più illustre e, neppure troppo nascostamente, anche a se stessa.¹ Per accorgersene basta scorrere le cinquantasei pagine iniziali, in numerazione romana, seguite da due lussuose tavole fuori testo dedicate agli stemmi di Aversa, l'autentico e il tradizionale. Tutta questa prima parte è dedicata alla storia della città, ai suoi personaggi più celebri e alle sue istituzioni, tra le quali spicca, e non propriamente a vanto, il più antico tra i manicomi italiani, istituito da Murat nel 1813.

Anima del Comitato promotore era il potente avvocato Pietro Rosano, vale a dire *il* deputato di Caserta, già detentore d'incarichi di governo. Oltre a coordinare quale presidente le celebrazioni, egli contribuì al volume con alcuni brani, da storico dilettante ma erudito.² A garanzia del livello culturale dell'operazione spicca il nome del compositore Pietro Platania, allora direttore del Conservatorio di Napoli, in qualità di vicepresidente.

Gli sforzi di Rosano ebbero esiti ottimi, come testimonia il nutrito indice, dove campeggiano artisti e uomini di cultura che hanno dato il loro contributo a un volume che è un vero e proprio album, chi con due righe di dedica, chi con un racconto o un saggio, con un brano di musica o una poesia.³ Oltre agli autori che presentiamo nelle pagine successive, vi compaiono altri musicisti come Marco Enrico Bossi e Beniamino Cesi, fino a Alfonso Rendano, scrittori come Roberto Bracco, Luigi Capuana, Grazia Deledda, Edmondo De Amicis, uomini di cultura e docenti universitari quali Roberto Ardigò, Benedetto Croce, Cesare Lombroso, Michele Scherillo – per citare solo nomi che non abbisognino di presentazioni. Se la maggior parte dei contributi sono focalizzati sull'illustre dedicatario, non altrettanto si può dire di altri (basti leggere qui, poco oltre, la lunga poesia di Giovanni Pascoli), ma l'importante era esserci, in un modo o nell'altro.

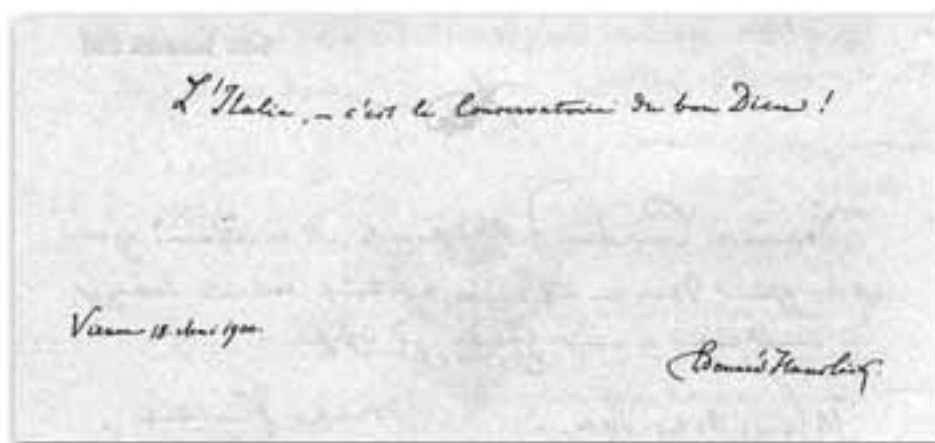
¹ Nel Settecento nacquero ad Aversa altri due operisti di rilievo assoluto: Niccolò Jommelli (1714-1774) e Gaetano Andreozzi (1755-1826).

² Pietro Rosano (1846-1903) cominciò come brillante avvocato, affermatosi in casi famosi come quello della vedova Fadda, accusata di aver partecipato all'uccisione del marito (il delitto indusse Giosué Carducci a scrivere *A proposito del processo Fadda*, in *Giambi ed epodi*, II, XXIX). Venne eletto deputato nel 1882 nella seconda circoscrizione di Caserta, e divenne sottosegretario all'Interno nel 1892-1893. Nel novembre del 1903 fu per pochi giorni ministro delle Finanze nel secondo governo Giolitti: contestato da una violenta campagna dei socialisti (con l'accusa di collusione con la camorra), nella nottata del 3, dopo aver scritto quattro lettere, una alla madre, una alla moglie e due al Presidente del Consiglio Giolitti, si tolse la vita.

³ Tra parentesi tonde nelle pagine seguenti i riferimenti alle pagine dell'Album.

Abbiamo scelto le pagine a diverso titolo più significative, chiudendo con uno scorcio dialettale che unisce Venezia e Roma, grazie alle poesie di Gigio da Muran e Giggi Zanazzo, specialista di sonetti in romanesco (e fresco autore, inoltre, della canzone del pastorello in *Tosca*).

È di buon auspicio aprire la galleria, qui sotto, con un motto autografo del celebre critico musicale, e musicologo, Eduard Hanslick (p. 193), attivo, insieme al collega Guido Adler e ad altri studiosi, nella sezione austro-ungarica del Comitato. «L'Italia, è il Conservatorio del buon Dio»: erano altri tempi ...



Inno Patriottico scritto nel 1799

Ordinato dalla Repubblica Napoletana dal Maestro Cimarosa.

And^{te} Grandioso
In quattro tempi

Ecco la prima pagina a stampa dell'inno che costò l'arresto a Cimarosa nel 1799 e, in seguito, l'esilio (p. 128).

Arietta a ll'antica

C'ò cuoco — inf' 'a cucina — (sa troia pe' tche cosa) s' appiccica Bettina, servetta 'e Cimarosa. Ma è giuvinetto 'o cuoco, è figliulella 'a serva: chi è mò c'attizza 'o fuoco? 'A gelusia erito è... Sentite: — Rumore nero! — Va là, scellaratone! — Strilla! — Va là! — Tidrammura! — Brutto! Scio là! Scio là!... P' 'a porta, a ll'incassata, caccia 'o potrone 'a capa: ride na faccia chiatta, e 'a spia, redenne, là... C' 'a serva 'o giuvinetto se nterfa ancora. E, intanto, se sente, inf' 'o salotto, nu simbolo sunà.	Sona 'o Maestro. E passa p' 'e cchimmere stu suono: d' 'o cuoco e d' 'a vajassa l'eco a sta nairia là... Ma è fuoco 'e paglia 'o fuoco d' amore carrennato: 'a ciammarra e 'o cuoco pace hanno fatto già. E 'o simbolo, che suona note cchiù allegre e ddoce, so' di' ca se n' addona, cagna pur iso 'a voce... Ma so' suspire e sguasce, so' cchiassiere azzeccone, so' pizzicche, so' vvene, pazzie, caritate so'... Sona 'o Maestro. E passa p' 'e cchimmere stu suono... D' 'o cuoco e d' 'a vajassa... scritto è 'o duto " in là...
---	---

S. di Giacomo





Pavia 19²/₆ 00.



Scherzi dell'ordine alfabetico: uno scrittore e drammaturgo, alfiere del Sud Italia come Salvatore Di Giacomo, e un compositore ceco quale Antonin Dvořák, alfiere pentito del nazionalismo boemo, approdato poi a un'incrollabile fede brahmsiana, forse invogliato a onorare Cimarosa dal suo mentore, Eduard Hanslick (p. 157).



Due 'glorie' della scuola napoletana: Pietro Platania, insigne contrappuntista (nonché operista di vaglia) e Paolo Serrao, che ebbe tra i suoi allievi alcuni tra gli autori di punta del verismo e dintorni, da Leoncavallo a Cilea, fino a Giordano.

Handwritten musical score for the song "Ideale" by Francesco Paolo Tosti. The score is written on five staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of "Moderato" with a metronome indication of 56. The lyrics are "Io ti se-qui com'i-ri-de di". The second staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It includes markings for "pp." (pianissimo), "molto legato", and "Rit." (ritardando). The third staff continues the vocal line with the lyrics "pa-ce lun-go le vie del cie-to". The fourth staff continues the piano accompaniment with the marking "col canto" (with the voice). The fifth staff contains the signature "Francesco Paolo Tosti" and the date "Londra, Luglio 1900".

Il monarca incontrastato della romanza d'autore italiana *fin de siècle*: Francesco Paolo Tosti, londinese d'adozione, con l'*incipit* di una delle sue liriche più celebri, *Ideale*, sempreverde gioiellino del 1882 (p. 418).

I testi

La ilare, tenera musica italiana del Settecento spira un ingenuo candore, che mi ricorda la dolcezza pia delle pitture nostre nel Quattrocento; e il sorriso del Cimarosa mi move a sospirare per il paragone di quella perduta soavità semplice dell'arte con il faticoso sforzo cui ella oggi costringe sé per offrirci diletto, e noi per prenderlo.

Vicenza, maggio 1900.

Antonio Fogazzaro, p. 186.

Domenico Cimarosa

Ebbe nel nome il fior de la bellezza,
E nel volto, e nell'anima. La Dea,
Che ogni doglia del cor volge in dolcezza,
Dal suo nitido ciel gli sorridea;
E spirò ne' suoi ritmi e ne' suoi canti
La grande ilarità partenopea.

Ed egli mosse per le vie festanti,
Dolce cantando alle piagge fiorite
E alle pure sul mar notti stellanti.

E, mentre fra le genti era un immite
Clamor di guerre e di civil tempesta,
Ai morituri egli dicea: – Gioite!
Un'ora di letizia ancor vi resta.

Così passasti, trovator cortese,
O Cimarosa; balsamo giocondo
Sul divino dolor di Pergolese.

Chi ti risveglia dal sonno profondo?
Chi riede agli echi de le tue convalli
Le purissime note? Altro ora il mondo

Alla magia dei musici intervalli
Domanda; un meditato, arduo contento
Dan le corde percosse ed i metalli.

Ma il tuo canto ritorna; e via sul vento
Dalla memore tua terra natia,
Spande un presagio di Rinascimento,

O Perugino della melodia!

Roma, 25 luglio 1900.

Enrico Panzacchi, p. 306.

L'inno del girarrosto

I.

Domenica! il dì che a mattina
sorride, e sospira al tramonto!...
Che ha quella teglia in cucina?
che brontola brontola brontola...

È fuori un frastuono di giuoco,
per casa è un sentore di spigo...
Che ha quella pentola al fuoco?
che sfrigola sfrigola sfrigola...

E già la massaia ritorna
da messa;
così come trovasi adorna
s'appressa:

la brage qua copre, là desta,
passando, fru, come in un volo,
spargendo un odore di festa,
di nuovo, di tela e giaggiolo.

II.

La macchina è pronta; l'agnello
nel lungo schidione è già pronta:
la teglia è sul chiuso fornello,
che brontola brontola brontola...

Ed ecco la macchina parte
con tutto un suo trepido intrigo:
la pentola nera è da parte,
che sfrigola sfrigola sfrigola...

Ed ecco che scende, che sale,
che frulla,
che va con un dondolo uguale
di culla.

La legna scoppietta; ed un fioco
fragore all'orecchio risuona
di qualche invitato, che un poco
s'è fermo sull'uscio, e ragiona.

III.

È l'ora, in cucina, che troppi
due sono, ed un solo non basta:
si cuoce, tra murmuri e scoppi,
la bionda matassa di pasta.

Qua, nella cucina, lo svolo
di piccole grida d'impero;
là, in sala, il ronzare omai solo
d'un ospite molto ciarliero.

Avanti i suoi ciocchi senz'ira
nè pena,
la docile macchina gira
serena,

qual docile Servo, una volta
ch'ha inteso, nè altro bisogna:
lavora nel mentre che ascolta,
lavora nel mentre che sogna.

IV.

Va sempre, e s'affretta ch'è l'ora,
con una vertigine molle:
con qualche suo fremito incuora
la pentola grande che bolle.

È l'ora, e s'affretta nè tace,
chè sgrida, rimprovera, accusa
col suo ticchettio pertinace
la teglia che brontola chiusa.

Campana lontana si sente
sonare.

Un'altra con onde più lente,
più chiare,

risponde. Ed il piccolo schiavo,
già stanco, girando bel bello,
già mormora, In tavola! in tavola!
e dondola il suo campanello.

Barga, 8 ottobre 1900.

La grande Musa, ilare e tenera, di Domenico Cimarosa non disdegni l'umile inno casa-
lingo. G. P.

Giovanni Pascoli, p. 316.

Domenico Cimarosa

Se in improvvisate melodie maestre,
 O Wagner, il dormente animo scuoti,
 Come un sopito cui d'un tratto ignoti
 Spalanchino cantando le finestre;
 Se in te m'esalto fuor d'ogni terrestre
 Angoscia in fino ai cieli più remoti,
 Pendendo tutti miei spiriti immoti
 Sul fragoroso gorgo delle orchestre:
 Ben m'è più dolce l'onda che deriva
 Dalle tue melodie semplici e piane
 Nativamente fresca, o Cimarosa....
 L'anima, che già troppo superbiva,
 Come in verzure a un canto di fontane
 Nel cerchio di tue musiche riposa.

Grugliasco, agosto 1900.

Francesco Pastonchi, p. 317.

Il maestro della gaiezza

I contemporanei, coloro che bevvero alla inesauribile fonte della sua musica festosa, e i critici che gli prodigarono tutte le amabilità, definirono Domenico Cimarosa il maestro della gaiezza. Nessun musicista mai, nemmeno Paisiello, che gli fu emulo, e al quale simigliò nella vita varia ed errante, meritò come il maestro aversano questa definizione. Egli è davvero il poeta della gioia, il cantore dell'anima napoletana, vivida e spensierata. Antony Deschamps ha scritto di lui: «Le divin Cimarose –, le gai Napolitain à la bouche de rose» – Napoletano, napoletanissimo nella grazia e nella bontà, nella schiettezza e nell'arguzia, nella fantasia e nella sentimentalità. Poiché questo leggiadro musicista che compendia il sorriso e la volubilità del secolo di Goldoni, fu anche un sentimentale, un profondo irrequieto sentimentale: la ingenua leggenda di Fiorina Fiorelli, attribuitagli dal bizzarro libretto di Bouilly, deriva dalle più pure radici della passionalità intima e cavalleresca del cantore di *Le astuzie delle donne*.

Bocca di rosa! bocca che stillava il miele della nitida melodia italiana; bocca da cui sgorgava una sorgente cristallina, che dà ancora viva, dopo il corso di un secolo, l'acqua refrigerante del diletto; bocca che incantò e rese migliori e miti le anime semi-barbare della corte dell'imperiosa Caterina, della quale egli fu il beniamino; bocca gentile, bocca voluttuosa, che fu odiata ed attossicata da una donna malvagia, gelosa della sua dolcezza, Carolina, la sanguinaria. Che schietto ridere partenopeo fiorì su quella bocca! E quali ammaliani fantasmi si librarono sulle ali possenti dell'Arte da quello immenso intelletto, che pareva superficiale ed era un magnifico e profondo

costrutto di fantasiosità divina. E come trasvolarono consolatori quei fantasmi di luce e di amore su le turbe ascoltanti, desiose d'impregnarsi della felicità che penetra al cuore per l'orecchio e per tutti i sensi aperti alle lusinghe ed ai dilette della melodia! Tutti i tesori del nostro cielo napoletano, tutta l'esuberanza felice della natia Campania fertile, tutti i sorrisi delle albe meridionali, tutte le delicatezze dei nostri tramonti suggestivi, tutte le veemenze dei vigorosi meriggi flegrei, tutta la possente flora dei nostri paesi benedetti dal sole e beneficati da Dio, ridono, cantano, squillano, si espandono, si moltiplicano, si ingigantiscono nella festa musicale del *Matrimonio segreto*, nella fantasmagoria polifonica della *Vergine del sole*, nella imbandigione giocondatrice condita di sana bonomia dei *Nemici generosi*; e si fondono, anche, nell'opera seria, dal suo proteiforme ingegno dettata negli *Orazii e Curiazii* e nel *Cajo Mario*, delle quali si diletтарono le più celebri canterine virtuose del tempo: la Grassini e la Crescentini: *canarî in gonnella*, come egli, che pur le amò di fortissimo amore, gaiamente le chiamava.

Bocca di rosa! Egli l'aveva nel suo nome, come un simbolo e come una predisposizione del destino, il nome del bel fiore ch'era lo emblema del suo talento e di cui egli fregiava le sue carte e amava profumare la sua persona; gioviale e semplice persona nell'artificioso fasto del costume e della parrucca settecenteschi. Ed ah!, quante spine, assai ben dissimulate, nel giocondo fine di quel destino, nel breve corso di quella vita trasvolante rumorosa, animata, festeggiata, contesa dagli onori delle più splendide corti, dalla corte di Napoli a quella del Kremlino, dalla corte del gran mecenate austriaco Leopoldo a quella leziosa del Granduca di Toscana! Quanti triboli, fra il dovizioso fiorire di quella luminosa esistenza, spentasi nel silenzio augusto ed enorme di Venezia, nel mistero di un'oscura malattia procurata da un terribile veleno, e così presto, così presto! A quarantasette anni, Cimarosa possedeva, nel cervello e nell'anima, dei tesori di gaiezza e d'ispirazione da approfondire da gran signore, da gettare alle turbe per ringiovanirne lo spirito, da serbare in parte per riscaldare gli albori della vecchiezza ancora tanto lontana! Ma la sua rapida corsa attraverso il piacere, ahimè, doveva essere una semplice parentesi abbagliante fra due tragici eventi. Nessun'alba è stata più triste della fanciullezza di lui, che a sette anni perdette il padre, oscuro operaio, per un tremendo infortunio sul lavoro; e nessun tramonto è stato più fosco e orrendo della morte di lui, che non voleva morire, così giovane, così forte, così amato dal genio, così innamorato della vita e delle sue gioie! Ma noi amiamo rappresentarcelo nel mezzo della sua giovinezza, Domenico Cimarosa, nel suo meriggio giocondo ed esuberante, lontano, assai lontano dalle ombre funeste dell'inizio e della fine; amiamo rappresentarcelo come la personificazione più alta, più simpatica e più comunicativa della grazia italiana nel settecento, del genio meridionale, della nostra arte senza ombre e senza lacrime: rosa perenne olezzante sovra la verde siepe della gloria.

Napoli, 20 ottobre 1900.

Matilde Serao, pp. 396-398.

Nella città straniera, stranieri l'uno all'altra, s'erano trovati accanto alla stessa tavola d'albergo e alla medesima rappresentazione teatrale che attirava da ogni parte gli zingari della gran vita.

Ella fine e delicata come un fiore – egli baldo e rapace come un uccello da preda. E appena si guardarono in viso la prima volta tornarono a guardarsi, ella facendosi sempre più pallida. – E dopo, nella semioscurità del teatro che concentrava una sensazione estraumana, lo sfolgorio delle scene, e l'ebbrezza delle piene orchestre, egli si impadronì risoluto delle piccole mani tremanti, e le tenne strette quanto durò la loro stagione d'amore.

Dolce stagione che dileguò al pari della visione scenica! – Dolce musica che respirava – gli incanti svaniti colla grazia un po' triste e la tenerezza penetrante delle cose che non son più – là, in quell'altro teatro di un altro paese dove si erano trovati insieme l'ultima volta, ancora accanto, e pure tanto lontani!

Milano, 10 giugno 1900

Giovanni Verga, p. 423.

Intanto che ti soni Cimarosa...

Fora, la primavera l'è fresca e deliziosa,
L'è tuta viole zote, la xe tuta una rosa:
E ti, sentada al piano, ti soni Cimarosa.

Le va, le vien, le zira le note profumae
E vedo rissi e nèi, paruche inçipriæ
E abiti co' tanto de strassino e velae.

Ghe xe sorisi e inchini, ghe xe tante graziete,
E ghe xe dei piè piccoli drento de le scarpete
Nove, bianche de seda e man co' le busete.

In quel canton e in questo, sentae su le poltrone
D'oro a fiorami zali, ghe xe le nostre none
In scufia recamada piene de perle bone,

De merleti e brillanti. In mezo a tanta gala,
Un odor de cafè se spande per la sala
Missià co' la fragranza de la polvare zala

Del rapè, da vecieti e vecie tabacà.
Che arazi, che gh'è in ziro! che bel tapeo storià!
Che bei quadri del Longhi tacai per qua, per là!

Via via, drento dei speci, – che xe tuto un incanto
De figure e slusori, – se specia tuto quanto
Sto spettacolo alegro dei tempi andai da tanto.

Per la sala, le note dolçe de Çimarosa
Le piove adasio adasio come fogie de rosa –
La se pusa su l'anema sta piova deliziosa.

Ti, mio tesoro, al piano no ti sta più sentada
Ma in sercio ti vien 'vanti, la testa spolvarada:
Verso de ti mi vegno in rafiol e velada.

Che grazia nel to passo! nel fianco tuo che mossa!
Fin ai cavei, nel viso, ti te ga fato rossa:
Ben mio, cussì vedendote, drento el mio cuor che scossa!

Cara sta mia damina! cara sta mia dolçezza!
Anca cussì vestia te conosso, belezza!
Vedo el to far da cocola, vedo la to snelezza.

Zoso in giardin voressistu vignir cò mè, tesoro,
Passando in mezo ai fiori dai bei botoni d'oro?...
Vusto che al sol andemo?... Adrio de ti, mi coro.

Ombre ghe xe verdognole soto le piante = e, in quei
Silenzi e in quella paxe, gorghegi gh'è de osei:
Le canta le fontane i so canti più bei.

Zito! Una man no vista va sonando adasiato
Intanto che nù, muti, balemo el menueto:
Ma el cuor te dixe in recia, tremando, a pianineto:

 Ti xe come un zardin 'pena fiorio
 Tuto de rose bianche e giansamini:
 Le tortorele in t'un roser fa 'l nio,
 Quete e contente coi so piçenini.
 Nissun ga messo el piè gnancora drento,
 Nissun ga tocà un fior, fora the 'l vento.

 Ti xe un canal dove nissun mai passa,
 Nissun lo inturbia e l'aqua l'è un cristalo:
 Barche ne l'aque toe scia no ghe lassa,
 Barca de note no se liga a un palo:
 E se a ciapar i freschi uno se prova,
 La se lo porta via la bissabova.

 Lassa che mè in zardin ci piè ghe meta
 E me rancura el fior che gh'è più belo!
 Oh, lassa the in canal su l'aqua queta
 Vegna, co' xe la sera, sul batelo!
 Ma megio assae se, quando mor el di,
 In barcheta ti vien, bela, anca ti!

La xe finia la musica; ma, simben che la tasa,
'Torno de nù la zira, la zira per la casa:
Me par che la ne abrazza, me par che la ne basa...

Epur mi sò stà fermo, nè ti t'à mosso tì
 Tì ga sonà ti sempre per fame goder mì,
 Spandendo tuto in ziro, dolçe amor mio, cussì
 Per ore e ore e ore come un ciaro de aurora.
 Tì à finìo, tì, dasseno... ma mi sò inçerto ancora
 Se sia la primavera più qua drento che fora!

Muran, 1900

Luigi Vianello (Gigio da Muran), pp. 423-425.

Note.

Viole zote: mammole – *rissi*: ricci – *strassino*: strascico – *velae*: giubbe – *buseste*: poz-zette – *missià*: mescolato – *pusa*: posa – *sercio*: guardinfante – *rafiol*: cappello dei cavalieri del '700 – *cocola*: carezzevole – *bissabova*: turbine – *rancura*: raccolga.

Tempi bbèlli

Tu tté né stavi accanto ar cantéranò
 E ccrédo che ffacévi la carzétta:
 Laggiù ttu' zia, co' la córona i' mmano,
 S'appénnicava sèmpre, povérétta.
 E io mé t' aggestavo; é intanto, Bbétta,
 Mé té facévo sòtto piano piano.
 Ma ttu, ccattiva, nun mé davi rètta
 E mmé dicevi: «Stàttene lontano».
 Allora té sfilavo er mazzarèllo,
 E lo facévo aruzzicà' per tèra.
 Tu, tt' inchinavi ggiù pp' ariccojéllo,
 T'arzavi, é tté trovavi in braccio a mmé,
 Nun t' aricordi ppiù ddé quèla séra
 che zzia s' arzò, ccé vidde, é fféce: «Ohé?!»

Roma, 10 novembre 1900.

Giggi Zanazzo, p. 430.

Vincenzina Ottomano

Bibliografia

Nonostante l'invettiva lanciata da Florimo nei confronti di Aversa, per la scarsa considerazione verso il suo cittadino più illustre,¹ e nonostante il tentativo della città di riscattarsi, imbastendo magnifiche celebrazioni per il centenario dalla morte (1901), il nome di Domenico Cimarosa ha seguito, nel corso di tutto il Novecento, una parabola in ripida discesa fino ad assestarsi sul declivio del ricordo di pochi, pochissimi titoli delle sue opere, sempre in bilico sul precipizio del dimenticatoio. Come se non bastasse, il nuovo secolo, che si sarebbe dovuto aprire con i festeggiamenti per il secondo centenario, riserva tutta la sua gloria alle celebrazioni in onore del centenario della morte di Giuseppe Verdi. Ancora una volta, per coincidenza o per un pizzico di pura iettatura napoletana, Cimarosa perde la sua occasione. A testimonianza della fama ormai passata, rimane solo il prezioso volume del comitato aversano, quasi cinquecento pagine di omaggio da parte di uomini illustri come Capuana, Croce, De Amicis, Deledda, Di Giacomo, Dvořák, Tosti, Verga e tanti altri ancora.² Erano altri tempi, forse...

L'intero *corpus* della letteratura cimarosiana appare, proprio in virtù dello scarso interesse mostrato dalla maggior parte degli studiosi, piuttosto lacunosa e spesso non sostenuta né da un vero spirito critico né da una seria ricerca in ambito filologico. In effetti, se si tralasciano le monografie cosiddette 'storiche' che vanno ad incrementare le fila dell'ampia schiera di 'bio-

¹ FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli (e i suoi conservatori)*, Napoli, Stabilimento Tipografico di Vincenzo Morano, 1880-82.

² *Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario dalla sua morte*, Napoli, R. Stabilimento tipografico Francesco Giannini & figli, 1901 (si veda la sezione dei documenti, in questo volume, che offre qualche estratto di prose e poesie, e alcuni significativi facsimili musicali tratti da questo libro), e *Per il bicentenario della nascita di Domenico Cimarosa, 1749-1949*, a cura di Felice de Filippis, Aversa, 1949.

grafie romanizzate' di vecchia leva e di scarso valore musicologico,³ pochi risultano essere i contributi a carattere monografico che possano vantare un alto valore scientifico.⁴ Lo scenario si fa ancor più desolato se si scorrono le date di pubblicazione: a partire dal 1934, data di stampa della monografia 'aneddotica' di Maria Tibaldi Chiesa, bisogna compiere un salto di circa quarant'anni per arrivare al 1976, data della tesi di dottorato di Jennifer Elizabeth Johnson,⁵ per poi giungere agli ultimi contributi, rispettivamente del 1992 e del 1999, di Roberto Iovino⁶ e Nick Rossi.⁷ Lo stato della ricerca sull'opera di Domenico Cimarosa, quindi, è pressoché a livello embrionale, specialmente per quanto riguarda lo studio delle fonti e la loro catalogazione. Nonostante il tentativo della Johnson di redigere un catalogo sistematico, infatti, i risultati sono attualmente alquanto deludenti, e dovrebbero generare una riflessione di più ampio respiro sull'urgenza di 'fare ordine', per una necessaria compilazione di un rigoroso catalogo sistematico, che possa fungere da punto di partenza per una *renaissance* degli studi cimarosiani.

Di tutt'altra caratura appare lo studio di Hanns-Bertold Dietz⁸ condotto sull'autografo de *Il matrimonio segreto* e sulle due versioni dell'opera, quella viennese e quella napoletana, che tuttavia, nostro malgrado, non ha dato origine ad un progetto di edizione critica né ad un filone di studi sugli autografi cimarosiani.⁹

³ ARNALDO BONAVENTURA, *Domenico Cimarosa*, Torino, La riforma musicale, 1915; ENZO BORRELLI, *Domenico Cimarosa*, Torino, Arione, 1940; POMPEO CAMBIASI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Domenico Cimarosa*, Milano, Ricordi, 1901; POLIDORO FEDERICO, *La vita e le opere di Domenico Cimarosa*, Napoli, Tessitore, 1902; MARIA TIBALDI CHIESA, *Cimarosa e il suo tempo*, Milano, Garzanti, 1949; ROBERTO VITALE *Domenico Cimarosa: la vita e le opere*, Aversa, Novello, 1929.

⁴ Per un profilo dell'autore di facile consultazione ma di estrema importanza è la voce *Domenico Cimarosa* di *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di John Tyrrell, Londra, Macmillan, 2001².

⁵ JENNIFER ELIZABETH JOHNSON, *Domenico Cimarosa (1749-1801)*, Ph.D., University of Wales, 1976.

⁶ ROBERTO IOVINO, *Domenico Cimarosa: operista napoletano*, Milano, Camunia, 1992.

⁷ NICK ROSSI, *Domenico Cimarosa: His life and his operas. Contributions to the study of music and dance*, 50, Westport (CT), Greenwood, 1999.

⁸ HANNS BERTOLD DIETZ, *Die Varianten in D. C.s Autograph zu «Il matrimonio segreto»: und ihr Ursprung*, «Die Musikforschung», xxxi/3, 1978, pp. 273-84.

⁹ Di tutta la vasta produzione teatrale di Cimarosa, disponiamo solo dell'edizione critica de *L'Olimpiade*, a cura di Alessandro Borin, Roma, Artemide, 2003. Un'accurata descrizione delle fonti di due opere cimarosiane è in FEDERICA RIVA, «*La Vergine del sole*» di Ferdinando Moretti e Domenico Cimarosa, in *Gli affetti convenienti alle idee: Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993 («Archivio del teatro e dello spettacolo», 3); e ALFREDO STEFANELLI, *Le due Artemisia di Domenico Cimarosa, ossia Il fascino di un soggetto*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia Musicale, a.a., 1992-1993.

Visto il limitato contributo degli studi monografici, il lettore carico di curiosità dovrà dirottare il proprio desiderio di sapere verso alcuni testi a carattere generale, riguardanti sia lo sterminato universo del teatro d'opera settecentesco, che l'altrettanto sterminato mondo del teatro di tradizione napoletana. Imprescindibile il volume di storiografia musicale di Giorgio Pestelli,¹⁰ per uno sguardo panoramico sul periodo, e quello più specifico di David Kimbell,¹¹ sulla storia dell'opera italiana, senza tralasciare, naturalmente, lo studio dei sistemi produttivi dell'«industria operistica» di John Rosselli.¹²

Entrando nel vivo della ricerca musicologica sul melodramma barocco, troviamo il prezioso testo sull'opera seria italiana di Reinhard Strohm¹³ nonché il lavoro di Paolo Gallarati¹⁴ sul libretto italiano del Settecento: in quest'ultimo, si pone l'accento sulla sostanziale «rivoluzione» del dramma giocoso tra gli anni '80 e '90, che si riflette proprio ne *Il matrimonio segreto* di Giovanni Bertati. L'autore, infatti, adotta i nuovi stilemi maturati dalla librettistica italiana a Vienna (l'accorciamento in due atti, il pullulare di concertati e la soppressione delle parti serie), frutto non tanto del sovvertimento operato dalla coppia Da Ponte-Mozart quanto di una cheta continuità di tradizione, operata proprio dai librettisti Bertati e Casti attraverso le opere di Paisiello e Cimarosa.

Incentrata sulla tradizione del dramma musicale barocco è anche una buona parte della silloge critica di Francesco Degrada, che offre un elegante saggio proprio a *Il matrimonio segreto* come soggetto ricorrente in diverse

¹⁰ GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1991² («Storia della musica, a cura della Società italiana di musicologia, vol. 7»).

¹¹ DAVID KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Vedi inoltre ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica*, Napoli, 1772: nuova edizione a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto, 1981.

¹² JOHN ROSSELLI, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; trad. it.: *L'Impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985.

¹³ REINHARD STROHM, *Dramma per musica: Italian opera seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997.

¹⁴ PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984. Per gli aspetti riguardanti il libretto e le forme tra Sette e Ottocento vedi anche DANIELA GOLDIN, *In margine al catalogo di Leporello*, in EAD., *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 149-163, MARCO BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica. Studi di lessicologia musicale*, III, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 1994, pp. 185-217 e SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr and the Development of the Two-Movements Aria*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1997, pp. 229-251.



Mario Ronchese, bozzetti scenici (I e II atto) per *Il matrimonio segreto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1960; regia di Giovanni Poli. Perduti nell'incendio del 1996.

opere del periodo.¹⁵ Per ovvie ragioni Degrada si sofferma sulla messa in musica di tale 'tema drammatico' da parte di Mozart e Cimarosa sia per l'affascinante mistero (svelato, peraltro, dalle ricerche di Alessandra Campana¹⁶) che aleggia intorno all'identità dell'autore del libretto de *Lo sposo deluso* di Mozart sia per dimostrare l'asse di continuità che lega le opere dei due musicisti. Non a caso, prima che si esprimessero studiosi quali Neal Zaslav¹⁷ e Andrew Dell'Antonio,¹⁸ Degrada dimostra non solo che Mozart, con tutta probabilità, conosceva le partiture dell'illustre avversario, ma che fossero addirittura il suo punto di partenza, una sorta di modello, dunque, come si può ben vedere dagli esempi tratti dall'aria di Eugenia, presente nell'una e nell'altra opera, o quelli dal terzetto «Che accidenti! Che tragedia!» dall'opera *Le illustre rivali*.¹⁹

Con tutt'altro carattere si presenta la letteratura sul teatro napoletano che si apre con il lavoro enciclopedico di Francesco Florimo citato poc'anzi, per proseguire con le opere di Michele Scherillo,²⁰ di stampo specificamente letterario, e di Andrea Della Corte che nel secondo volume de *L'opera comica italiana nel '700* non manca di dedicare un intero capitolo proprio a Domenico Cimarosa.²¹ Con Benedetto Croce giungiamo, sulle soglie del Novecento, ad una puntuale ricerca storiografica sull'attività tea-

¹⁵ FRANCESCO DEGRADA, *Dal «Marriage à la mode» al «Matrimonio segreto»: genesi di un tema drammatico nel Settecento*, in Id., *Il palazzo incantato*, Fiesole, Discanto, 1979, II, pp. 19-42.

¹⁶ ALESSANDRA CAMPANA, *Il libretto de «Lo sposo deluso»*, «Mozart-Jahrbuch», 1989-1990, pp. 73-87. L'articolo, frutto della ricerca della studiosa per un progetto di ricerca sui cantanti mozartiani, fornisce una splendida ricostruzione filologica della genesi de *Lo sposo deluso* a partire dalle fonti cimarosiane. Con tale ricerca si riesce a far luce sull'intricata questione della scelta del soggetto dell'opera, sull'autore del libretto e sulle varianti rispetto all'opera cimarosiana. Della studiosa citiamo anche il saggio Giuseppe Lolli da «L'italiana in Londra» a «Don Giovanni», in Mozart, Padova e la «Betulia liberata». *Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700*. Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 28/30-9-1989, a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Olschki, 1991, pp. 417-422.

¹⁷ NEAL ZASLAW, *Waiting for Figaro: Cimarosa's «Le donne rivali» and Mozart's «Lo sposo deluso»*, in Wolfgang Amadè Mozart. *Essay on his Life and his Music*, a cura di Stanley Sadie, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 413-435.

¹⁸ ANDREW DELL'ANTONIO, *Il Compositore Deluso: The Fragments of Mozart's comic Opera «Lo sposo deluso» (K.424a/430)*, ivi, pp. 403-412.

¹⁹ Per una trattazione del problema vedi anche SABRINA SANNIPOLI, *Dalle «Donne rivali» di Cimarosa allo «Sposo deluso» di Mozart: alcune ipotesi sull'autore del libretto*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Perugia, a.a. 1993-1994, pp. 83-87.

²⁰ MICHELE SCHERILLO, *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana: dalle origini al principio del secolo 19*, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1883 (Milano, Sandron, 1917²).

²¹ ANDREA DELLA CORTE, *L'opera comica italiana nel '700*, Bari, Laterza, 1923.

trale a Napoli.²² Infine citiamo il contributo di Michael F. Robinson,²³ ultimo in ordine di pubblicazione, che risulta essere il più completo sia per la ricerca storiografica che per lo spiccato interesse musicologico.

Se, come abbiamo visto, l'esigua letteratura monografica mostra uno scoraggiante disinteresse degli studiosi, diverso appare il panorama dei saggi sul rapporto Cimarosa-Mozart che, al contrario, ha vivacemente stimolato la ricerca, riempiendo pagine e pagine di riviste scientifiche e atti di convegni. Il vero pioniere, nonché protagonista di questo nutrito filone di ricerca è sicuramente Friedrich Lippmann,²⁴ non solo per la ricchezza di pubblicazioni sull'argomento, ma soprattutto per l'incessante studio del 'patrimonio comune' dell'opera buffa napoletana e del linguaggio mozartiano, con particolare attenzione a quello che possiamo definire come «clima culturale viennese» all'interno del quale, per osmosi, gli scambi e le contaminazioni dall'una e dall'altra parte non furono affatto 'cosa rara'.²⁵ Sulla stessa scia si colloca Gor-

²² BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli: secoli 15. 18.*, Napoli, Piero, 1891; ed. moderna: *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1992 («Biblioteca Adelphi, 258»).

²³ MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1971; trad. it.: *L'opera napoletana: storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984. Si veda anche la trattazione di FRANCESCO DEGRADA, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'opera*, Torino, UTET, 1976, ed infine il volume *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 28»).

²⁴ FRIEDRICH LIPPMANN, *Mozart und die italienischen Komponisten des 19. Jahrhunderts*, «Mozart-Jahrbuch», 1980-83, pp. 104-13; ID., *Tendenzen der italienischen opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts und Mozart*, «Studi Musicali», XXI, 1992; pp. 307-358; ID., *Mozart und Cimarosa*, in *Mozart und die Oper seiner Zeit*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», V, 1981, pp. 187-202.

²⁵ Data la stragrande quantità di studi prodotti sull'argomento ci limitiamo a citare i contributi più importanti: MARITA PETZOLDT McCLYMONDS, *Mozart and his contemporaries: Action trios by Paisiello, Cimarosa, Martin, and Mozart*, in *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, a cura di Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Tutzing, Schneider, 1997, vol. II, pp. 853-882; JOHN PLATOFF, *How original was Mozart: Evidence from opera buffa*, «Early Music», vol. 20, 1992; pp. 105-117; ID., *The buffa Aria in Mozart's Vienna*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 99-120; JOHN A. RICE, *Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese*, in *I vicini di Mozart*, a cura di David Bryant e Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989, I, pp. 185-209; MARGARET RUTH ENNS, *Mozart's slow-fast Rondò Arias: a Contribution to the Study of Aria Types, 1770-1791*, Ph.D., University of British Columbia, 1990; WOLFGANG WITZENMANN, *Zur Instrumentation in Mozarts Opernorchester: Ein Vergleich mitneapolitanischen Komponisten*, in *Napoli e il teatro musicale cit.*, pp. 207-233; WINFRIED KIRSCH, *Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opernquartetts im 18. und 19. Jahrhundert*, «Die Musikforschung», XXVII/2, 1974, pp. 186-99 e JULIAN RUSHTON, *Buffo Roles in Mozart's Vienna: Tessitura and Tonality as Signs of Characterization*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 406-425.



Mario Ronchese, figurini (Paolino) per *Il matrimonio segreto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1960. Perduti nell'incendio del 1996: 1. Paolino, 2. Carolina, 3. Fidalma, 4. Geronimo.

dana Lazarevich con importanti saggi sulla prassi compositiva del diciottesimo secolo.²⁶ I casi discussi dalla studiosa, ossia quello della mozartiana *Alma grande e nobil core* K. 578, scritta come aria sostitutiva per l'esecuzione viennese dell'intermezzo cimarosiano *I due baroni di Rocca Azzurra* e quello della trasformazione, sempre per il teatro viennese, de *Il pittore parigino*, non solo descrivono un *modus operandi* ben consolidato nella pratica di allora, ma mettono in rilievo il successo oltralpe di Cimarosa e la profonda considerazione di cui godeva presso la corte austriaca. A proposito dei rapporti di Cimarosa con l'*entourage* viennese si segnala anche la raccolta degli atti del Convegno internazionale di studi, tenutosi a Roma nel 1991, dal titolo *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*; in particolare il saggio di Federico Pirani fornisce un'interessante cronologia delle opere rappresentate tra il 1783 e il 1790 a Vienna (periodo che va dalla riapertura del Burgtheater all'opera italiana fino alla morte di Giuseppe II) rilevando una schiacciante predominanza del numero di rappresentazioni delle opere cimarosiane rispetto a quelle di illustri colleghi quali Paisiello, Salieri o Guglielmi.²⁷

Della genesi di due varianti de *Il matrimonio segreto* operate da Cimarosa (forse) per Napoli, proprio per evitare somiglianze con *Le nozze di Figaro*, si è occupata, con esiti contraddittori, Anna Mondolfi-Bassarelli.²⁸ Si tratta *in primis* di una vistosa modifica apportata alla prima versione della Sinfonia,²⁹ nonché di un vero e proprio taglio, ai danni del duetto 'degli sposi' «Cara non dubitar», sostituito con la cosiddetta «scena livornese». Probabilmente lo sfondo del porto sarebbe servito sia a sviare l'attenzione sulla coincidenza della scelta del soggetto del *Mariage à la mode* ma anche fugare ogni sospetto di 'plagio' con il sigillo del marchio italiano che sanciva, grazie ad un *excursus* naturalistico toscano, l'originalità dell'opera.

Tornando al confronto con altri musicisti coevi indichiamo ancora due articoli di Friedrich Lippmann che richiamano l'attenzione sull'interazione

²⁶ GORDANA LAZAREVICH, *Mozart's insertion aria «Alma grande e nobil core», K. 578: Criticism of Cimarosa or a compliment to the composer?*, «Mozart-Jahrbuch», 1991; pp. 262-267 e EAD., *Transformation of an intermezzo: Cimarosa's Il pittor parigino as a reflection of 18th-century operatic performance practices*, in *Napoli e il teatro musicale* cit., pp. 175-189.

²⁷ FEDERICO PIRANI, «*I due baroni di Rocca Azzurra*»: un intermezzo romano nella Vienna di Mozart, in *Atti del convegno di studi «Mozart e i musicisti italiani del suo tempo»*, Accademia di S. Cecilia (Roma 22-23 ottobre 1991), a cura di Annalisa Bini, Lucca, LIM, 1994, pp. 91-112. Nello stesso volume si veda il saggio di DANIEL BRANDENBURG, *Le farse di Domenico Cimarosa* (pp. 119-128).

²⁸ ANNA MONDOLFI-BASSARELLI, *Due varianti dovute a Mozart nel testo del «Matrimonio segreto»*, «Analecta Musicologica», iv, 1967, pp. 124-130.

²⁹ Le varianti della Sinfonia, la «scena livornese» ed il duetto «Cara non dubitar» si trovano nel manoscritto del Fondo Capece Minutolo di Firenze.

fra le opere di Haydn e l'opera buffa napoletana.³⁰ In particolare le sostanziali differenze di ordine morfologico-strutturale, già intuibili dato il retroterra del compositore tedesco, si fanno ancora più vive attraverso il confronto tra opere sullo stesso testo di Piccinni, Cimarosa e Paisiello. Lippman prende ad esempio *La canterina* nelle intonazioni di Haydn del 1766 e di Piccinni del 1760, *La fedeltà premiata* di Haydn, 1780, trasformata da Cimarosa, nel 1779, ne *L'infedeltà fedele*, ed infine *Il mondo della luna* musicato da Haydn nel 1777 e da Paisiello nel 1783. Lo spirito impertinente, le sfacciate caricature dipinte a tinte forti, l'incalzante meccanicità dei grandi concertati, nonché i giochi di parole (spesso in dialetto napoletano) spariscono completamente nella struttura dell'opera haydniana, lasciando il posto ad un effetto comico più sobrio, forse più raffinato ma che di certo appartiene più ad un altro genere d'opera.

Volgendo lo sguardo sulla letteratura specifica su *Il matrimonio segreto*, un posto di rilievo spetta al volume monografico di «L'Avant-Scène Opéra»;³¹ il contributo di Wilhelm Seidel tratta il tema 'scottante' dei possibili modelli usati dal Cimarosa durante la composizione,³² mentre l'ampio saggio di Rolandi verte sulla stesura del libretto, come quello, assai più breve, di Winton Dean.³³ Inoltre, per un primo approccio all'opera, si rivela utile anche il lavoro di Luciano Chailly, che è una trattazione di sicuro effetto sul lettore alle prime armi.³⁴

Una grossa falla all'interno della letteratura musicologica si apre a proposito delle opere serie di Cimarosa le quali vantano quasi un primato di disinteresse tra gli studiosi del settore. In effetti, ad eccezione de *Gli Orazi e i*

³⁰ FRIEDRICH LIPPMANN, *Haydn e l'opera buffa: tre confronti con opere italiane coeve sullo stesso testo*, «Nuova rivista musicale italiana», xvii/2, 1983, pp. 223-46, e Id., *Haydn's «La fedeltà premiata» und Cimaros's «L'infedeltà fedele»*, «Haydn-Studien», v/1, 1982, pp. 1-15; citiamo inoltre CARYL LESLIE CLARK, *Intertextual play and Haydn's «La fedeltà premiata»*, «Current Musicology», Issue 51, fall 1991; pp. 59-81.

³¹ DOMENICO CIMAROSA, «*Le mariage secret*» «L'Avant-Scène Opéra», n. 175 (Janv. 1997); si veda in particolare l'articolo di PATRICK BARBIER, «*Le mariage secret*» ou l'autre Folle journée, pp. 86-91.

³² WILHELM SEIDEL, *Streit und Versöhnung: zu Cimaros's Oper «Il matrimonio segreto» und ihrer Vorlage*, in *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Hücke zum 60. Geburtstag*, a cura di Peter Cahn e Ann-Katrin Heimer, Hildesheim, Olms, 1993, pp. 527-41 («Musikwissenschaftliche Publikationen, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, 2»).

³³ ULDERICO ROLANDI, *Il librettista del «Matrimonio segreto»*: Giovanni Bertati, Tricase, G. Raeli, 1926; WINTON DEAN, *The Libretto of the «Secret Marriage»*, «Music Survey», 3, 1950, pp. 33-38.

³⁴ LUCIANO CHAILLY, *Domenico Cimarosa: «Il matrimonio segreto»*. Guida musicale, Milano, Istituto di alta cultura, 1949.

Curiazi che fanno ancora capolino qua e là nei palcoscenici, il resto dei titoli giace indisturbato, occupando buona parte (si tratta di un numero considerevole di opere) del dimenticatoio operistico.³⁵ È ancora Lippmann, vero e proprio paladino della causa cimarosiana, ad occuparsi di tale repertorio in un ricco articolo apparso in «Analecta Musicologica»,³⁶ nel quale fornisce, insieme ad un'esatta cronologia con relativa collocazione dei manoscritti, un'attenta descrizione dei libretti, l'analisi della drammaturgia nonché della forma musicale. Un ulteriore paragrafo del lavoro è dedicato al confronto con opere coeve sullo stesso soggetto come *Il Ciro riconosciuto* di Leo sul soggetto dell'*Olimpiade* o la *Didone abbandonata* di Sarri affine all'*Artemisia* cimarosiana. Si tratta del primo e, purtroppo unico, studio sistematico del repertorio serio del teatro di Domenico Cimarosa che dimostra ancora una volta la peculiarità del suo stile rispetto alla pratica dell'opera seria settecentesca.

Un discorso a parte va fatto per la produzione strumentale del maestro aversano la quale vanta non solo una pionieristica edizione critica,³⁷ ma anche un discreto bacino di ricerca a partire da Andrea Coen il quale si è interessato, oltre che alle sonate, anche alla produzione cameristica, fornendo una revisione del sestetto.³⁸ L'universo della musica strumentale cimarosiana, tanto nelle tesi di Coen tanto in quelle dei suoi predecessori, non può considerarsi a sé, staccato dal macrocosmo 'di punta' incarnato dalla produzione teatrale. Come afferma Bianconi,³⁹ sottolineando l'originalità della concezione delle sonate per fortepiano, la piena aderenza ai modelli teatrali non va intesa come una nota di demerito rispetto alla prassi settecentesca di scrittura per lo strumento, quanto come una 'liberazione' dalla lontana letteratura cembalistica di stile galante o preclassico che, nelle mani dell'avversano, si fa scrittura esclusiva, riuscendo a piegare lo strumento ad una espressività tutta

³⁵ Disponiamo di un facsimile dell'edizione Imbault (Parigi, 1802) dell'opera *Gli Orazi e i Curiazi*, curata da Giovanni Morelli ed Elvidio Surian, Milano, Suvini Zerboni, 1986 («Monumenti musicali italiani, 9»).

³⁶ FRIEDRICH LIPPMANN, *Über Cimarosas Opere serie*, «Analecta Musicologica», XXI, 1982, pp. 21-60.

³⁷ DOMENICO CIMAROSA, *Sonate per clavicembalo o fortepiano*, edizione critica a cura di Andrea Coen, Padova, Zanibon, 1989-1992.

³⁸ DOMENICO CIMAROSA, *Sestetto per due violini, viola, violoncello, fagotto e pianoforte*, a cura di Andrea Coen, Bologna, Ut Orpheus, 1998. Per la stessa casa editrice Claudio Paradiso ha curato i quartetti nn. 1-6 per oboe (flauto), violino, viola e violoncello (2001). Segnaliamo anche il *Concerto per clavicembalo e orchestra da camera*, revisione e cadenze di Giovanni Carli Ballola, Milano, Suvini Zerboni, 1973.

³⁹ LORENZO BIANCONI, *Le 'sonate' per il fortepiano di Domenico Cimarosa*, «Rivista italiana di musicologia», VIII, 1973, pp. 254-264.

vocale.⁴⁰ Rimanendo estraneo all'influsso della nuova sonata haydniana, mozartiana o clementina⁴¹ lo strumento a tastiera diventa cantante-attore mostrando *in toto* tutta la potenzialità della sua voce.⁴²

Cimarosa fu anche uno dei compositori che tentarono l'avventura russa, e in questo caso vanno segnalati alcuni studi dedicati al sistema produttivo dei teatri di San Pietroburgo, in riferimento al periodo che egli trascorse alla corte di Caterina II. Il punto di partenza di ogni indagine rimangono ancora gli imponenti lavori di Robert Aloys Mooser, di assoluto valore per una cronologia delle opere rappresentate e per il repertorio della vita teatrale in Russia.⁴³ In realtà anche riguardo a quest'aspetto dell'esistenza del compositore abbiamo a disposizione documenti piuttosto lacunosi, intrisi della più fervida aneddotica e, naturalmente, con problemi di precisa datazione.

Non possiamo tralasciare, infine, la relazione tra Metastasio e Cimarosa ampiamente descritta in una serie di saggi sul tema dell'*Olimpiade* del più recente volume a nostra disposizione.⁴⁴ Per una trattazione generale sul rapporto del Metastasio con il teatro musicale, rimandiamo agli indispensabili volumi curati da Elena Sala Di Felice, essenziali punti di riferimento sia per una ricerca sulla librettistica dell'opera seria settecentesca che sulle diverse intonazioni dei drammi metastasiani.⁴⁵

⁴⁰ ANDREA COEN, *Il fortepiano di Domenico Cimarosa tra due ricorrenze*, «Hortus Musicus», n. 4, ottobre-dicembre 2000.

⁴¹ L'analisi della varietà delle forme dalla sonata cimarosiana specialmente della libertà della struttura a due e tre tempi è condotta da ELENA FERRARI BARASSI, *Cimarosa clavicembalista*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 191-209.

⁴² ALDA BELLASICH GHERSI, *Microcosmo operistico delle sonate per cembalo di Domenico Cimarosa*, in *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, a cura di Irène Mamczarz Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 91-96.

⁴³ ROBERT ALOYS MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, 3 voll., Genève, Mont-Blanc, 1948-51, *L'opéra comique français en Russie au 18. siècle*, Genève-Monaco, Kister, 1954, *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le 18. siècle avec l'indication des œuvres de compositeurs russes parues en Occident à la même époque*, Genève, Kister, 1955.

⁴⁴ *L'inafferrabile felicità e il senso tragico: l'Olimpiade di Metastasio e Cimarosa*, a cura di Mario Valente, Roma, Artemide, 2003.

⁴⁵ Chiaramente non è questa la sede per trattare la più che sterminata bibliografia sul Metastasio, ci limitiamo perciò ai principali titoli sul teatro in musica: *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1986; ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le lettere, 1998, («Storia dello spettacolo. Saggi, 2»); COSTANTINO MAEDER *Metastasio, l'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993; *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e R. M. Cairà Lumetti, Roma, Aracne, 2001; ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Angeli, 1983; *Metastasio e il melodramma. Atti del seminario di studi: Ca-*



Il matrimonio segreto (finale) al Teatro La Fenice di Venezia, 1962; scene e costumi di Mario Ronchese, regia di Giovanni Poli. In scena: Mirella Fiorentini (Elisetta), Maja Zingerle (Fidalma), Bruno Marangoni (Geronimo), Virginia De Notaristefani (Carolina), Renzo Casellato (Paolino), Angelo Nossotti (il Conte). Foto Giacomelli. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

Sul tema della ricezione dell'opera cimarosiana da parte di illustri contemporanei, come Goethe, Stendhal (fino a Nietzsche), si intrattiene – in questo volume – Giovanni Guanti. Ad essi si può aggiungere la citazione di un altro grande scrittore del secolo scorso, Carlo Emilio Gadda, che amò intensamente, anch'egli, la musica del nostro campano interpretandone con poche pennellate d'artista l'essenza nascosta e più profonda:

Oh quel motivo che mi incantava i pochi sogni della terra, già allora dissolti, non addurrà più il nostro spirito alla serena effusione che il vecchio operista gli prescriveva, alle rive napoletane della notte.⁴⁶

gliari, 29-30 ottobre 1982 a cura di Elena Sala Di Felice e Laura Sannia Nowé, Padova, Liviana, 1985; BRUNO BRIZI, *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1973.

⁴⁶ CARLO EMILIO GADDA, *Le meraviglie d'Italia*, Torino, Einaudi, 1964.

Online

a cura di Roberto Campanella

«Lacreme napulitane»

Nel periodo del vicereame asburgico (1707-1734) l'aristocrazia partenopea amava assistere a spettacoli di teatro musicale i cui personaggi 'comici', generalmente d'estrazione 'popolare', s'esprimevano spesso e volentieri in dialetto o, per meglio dire, in lingua napoletana, per affermare lo spirito indipendentista della città *alla faccia* d'una corte avvertita come ostile e lontana. Si sviluppa così l'essenziale 'intermezzo comico', che in origine fungeva da riempitivo tra gli atti di un'opera seria, e la *commedejà pe' mmuseca*, più articolata nella vicenda e nei personaggi, in cui risultava ancor più evidente la rappresentazione realistica della vita quotidiana, peraltro già venata da qualche elemento patetico. Entrambi i generi furono nobilitati dal genio precoce e 'maledetto' di Giovan Battista Pergolesi, stroncato dall'invidia del destino a soli ventisei anni e autore di due capolavori, quali *La serva padrona* (intermezzo in italiano, quasi a sottolinearne fin da subito la vocazione internazionale) e *Lu frate 'nnammurato* (commedia mista di italiano e napoletano), che restano due pietre miliari nell'evoluzione dell'opera buffa.

Quando nel 1734 il Regno delle Due Sicilie riacquista l'indipendenza, Napoli è ormai divenuta la capitale di questo genere teatrale, ma anche dell'opera seria: può vantare quattro Conservatori e dal 1737 un grande teatro, il San Carlo, attraendo un largo pubblico d'appassionati e di musicisti, mentre contemporaneamente i più insigni esponenti della 'scuola napoletana' girano per l'Europa, chiamati dai più 'illuminati' sovrani, sensibili al fascino della nuova scena musicale.

Nel frattempo, l'opera comica continua in quel processo evolutivo che la porterà a divenire dramma 'borghese', caratterizzato dalla verosimiglianza dell'intreccio e dei personaggi: il filone *larmoyant* va assumendo crescente rilevanza, intrecciandosi a vicende comiche sempre meno sguaiate e surreali. Sarà proprio uno dei maggiori compositori del teatro musicale napoletano, complice il Goldoni della 'riforma', a dare un impulso determinante al rinnovamento del genere comico: quel Niccolò Piccinni che, con la sua *Cecchi-*

na o la buona figliola – su un libretto appunto del commediografo veneziano, che vi rielabora le vicende di un romanzo epistolare edificante e lacrimevole allora molto in voga, ovvero *Pamela* di Samuel Richardson – ne codifica temi e stilemi ricorrenti. Ormai una nuova sensibilità affettuosa e patetica pervade la scena comica del tardo Settecento, preannunciando il romanticismo. Lo confermano altre opere importanti di due compositori coevi, anch'essi assai acclamati sia a Napoli che in tutta Europa: Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa, accomunati dal successo, ma anche dall'incauta e perniziosa disinvoltura con cui cambiarono parte politica in quel tribolato *fin de siècle*. Il primo consegnò alle scene *Nina o sia La pazza per amore*, un'opera che, tra l'altro, inaugura il *topos* della 'folia dell'amante delusa', che tanta fortuna avrà anche in seguito, l'altro seppe confezionare un vero e proprio capolavoro, *Il matrimonio segreto*, forse ai suoi tempi sopravvalutato (almeno in base alla nostra sensibilità), ma sicuramente ricco di pagine ancora oggi straordinarie, sia per la qualità dell'invenzione melodica, che non conosce cedimenti al pari della sapiente condotta orchestrale, sia per la sottile capacità di delineare il carattere dei personaggi.

L'opera colpì tanto Stendhal, nel corso di una rappresentazione a Novara nel 1800, che volle inserire nel suo romanzo più famoso, *Le rouge et le noir*, un analogo episodio: Julien Sorel nel palco della marescialla de Fervagues ai *Bouffes*, dove si trova per far ingelosire Mathilde de La Mole, non riesce trattenere le lacrime di fronte alle patetiche vicende di Carolina, al pari della giovane donna oggetto del suo desiderio, la quale pur di seguirlo si è adattata con la madre in un palco di terz'ordine. Le umide gote del protagonista contrastano in modo vistoso con il suo aspetto decisamente maschio, quasi a far meglio risaltare la potenza irresistibile della musica!¹ Del resto Stendhal considerava quest'opera di livello pari a quello dei più grandi capolavori mozartiani, esprimendo, peraltro, un giudizio largamente condiviso fin dalla prima a Vienna (1792), quando in una serata memorabile l'imperatore d'Austria, per placare il suo augusto entusiasmo, pretese il bis dell'intera rappresentazione.

La fama di Cimarosa ancora oggi è legata soprattutto al *Matrimonio segreto*, che unanimemente appare come la sua composizione di gran lunga più riuscita, mettendo in secondo piano la restante sterminata produzione, che abbraccia molti generi di musica da quella vocale a quella strumentale; non a caso è stato recentemente presentato ad Aversa il programma dell'Europe Cimarosa Festival, «il nuovo progetto internazionale per il rilancio della figura

¹ STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Le divan, 1927, II, pp. 345-346 (il volume si può acquisire via Internet: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-6902>).



1. *Il matrimonio segreto* (1.3) alla Fenice di Venezia, 1986; regia di Michael Hampe, scene di Jan Schlubach, costumi di Martin Rupprecht. Allestimento del Teatro dell'Opera di Colonia. In scena: Adelina Scarabelli (Carolina), Carlos Feller (Geronimo), Janice Hall (Elisetta), Marta Szirmay (Fidalma). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

2. *Il matrimonio segreto* (1.7) al Teatro La Fenice di Venezia, 1986; regia di Michael Hampe, scene di Jan Schlubach, costumi di Martin Rupprecht. Allestimento del Teatro dell'Opera di Colonia. In scena: Adelina Scarabelli (Carolina), Janice Hall (Elisetta), Alberto Rinaldi (il Conte), Carlos Feller (Geronimo), Marta Szirmay (Fidalma), Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

e del genio di Domenico Cimarosa», che avrà come sedi prevalenti, oltre ad Aversa, anche Venezia e Tokyo, come riferisce l'agenzia di stampa della rivista telematica *Music heart*.² Il Web si sottrae solo in parte alla generale visione estremamente riduttiva della produzione del Maestro, presentando in particolare una monografia, seppur incentrata quasi esclusivamente sul suo teatro musicale: si tratta di un ampio *dossier* della rivista *Forum Opéra* contenente un *Hommage à Domenico Cimarosa*, che ripercorre le tappe fondamentali della sua evoluzione umana ed artistica. Dopo un'introduzione, che illustra il clima culturale degli esordi, le umili origini e le eccezionali doti virtuosistiche del giovane musicista, si passa ad esaminare gli anni dei suoi i primi successi a Napoli e nel resto d'Italia, che lo pongono sullo stesso piano d'un Paisiello o d'un Piccinni, e poi il soggiorno di Don Domenico in Russia, preceduto, durante il viaggio, da importanti esperienze in varie città europee e seguito, sulla via del ritorno, dalla sua consacrazione a Vienna con *Il matrimonio segreto*, infine l'ultimo periodo prima a Napoli, segnato dal suo coinvolgimento con la «politica sporca» e dal carcere, e poi a Venezia, dove dopo pochi mesi muore per cause non del tutto chiarite.³

Una seconda monografia d'un certo respiro (ma dall'ortografia a volte approssimativa) è quella offerta da *We Serve Music*, il sito dell'Istituto internazionale per lo studio del Settecento musicale napoletano. Essa ha il merito di proporre – oltre ad un'interessante biografia e bibliografia – il catalogo completo di tutte le composizioni, divise in «Opere teatrali», «Oratori e azioni sacre», «Altre composizioni sacre», «Altre composizioni strumentali», cui fa seguito l'elenco delle più importanti edizioni. Ciò permette di avere almeno uno sguardo d'insieme sulla ricca ed articolata produzione.⁴ Qualche parola di commento alla produzione strumentale si può trovare all'interno della biografia (in inglese) presente su *Charles K. Moss Piano Studio*.⁵

Tra le altre pagine dedicate alla vita e alle opere del musicista val la pena di menzionare quella proposta dal dizionario multilingue Karadar che, oltre ad una breve biografia e all'elenco delle più importanti opere teatrali, di alcune delle quali (tra cui *Il matrimonio segreto*) offre il libretto, permette di ascoltare la Sonata per clavicembalo in formato MIDI e di visitare una piccola galleria fotografica (ritratti e pagine autografe).⁶ Si segnalano, inoltre, al-

² <http://www.musicheart.it/news/news.asp?IdNews=1990>

³ <http://www.forumopera.com/dossiers/4cim.htm>.

⁴ <http://www.wsm.it/Cimarosa.htm>.

⁵ <http://www.carolinaclassical.com/cimarosa/index.html>.

⁶ <http://www.karadar.net/Dizionario/cimarosa.html#opere>.



Il matrimonio segreto (II.7) al Teatro La Fenice di Venezia, 1986; regia di Michael Hampe, scene di Jan Schlubach, costumi di Martin Rupprecht. Allestimento del Teatro dell'Opera di Colonia. In scena: Janice Hall (Elisetta), Alberto Rinaldi (il Conte). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

cune biografie che possono risultare di qualche interesse: quelle presentate rispettivamente da *Here of A Sunday Morning* e dal sito dedicato a Michael Haydn, che, oltre ad un breve profilo (in inglese), propongono alcuni ritratti del musicista,⁷ e un'altra su *dentronapoli.it* (in italiano), che si sofferma brevemente sull'educazione musicale di Cimarosa.⁸ Tra le altre presenti in rete,⁹ alcune pagine francofone di *Lycos.fr*, propongono, oltre ad un rapido confronto tra il musicista di Aversa e il Salisburghese a lui contemporaneo, l'ascolto del bel Concerto in Sol maggiore per due flauti e orchestra,¹⁰ citato anche dal sito della flautista Brigitte Buxtorf, nel quale è contenuta una

⁷ <http://www.hoasm.org/VIIIIB/Cimarosa.html> e http://www.haydn.dk/mhc_cimarosa.php.

⁸ <http://www.dentronapoli.it/Musicisti/cimarosa.htm>.

⁹ <http://digilander.libero.it/arguto/compositori/cimarosa.htm> (in italiano), http://69.1911encyclopedia.org/C/CI/CIMAROSA_DOMENICO.htm (in inglese), http://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Cimarosa (in inglese), http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Domenico_Cimarosa.html (in tedesco) ecc. Se l'indirizzo è particolarmente lungo, come in questo caso, accertarsi che appaia per intero sull'apposita barra del browser, altrimenti aggiungere la parte mancante manualmente.

¹⁰ <http://membres.lycos.fr/musiqueclassique/cimarosa.htm>.

breve recensione all'edizione discografica che la vede protagonista insieme a Martin Ulrich Senn.¹¹ L'*ouverture* dal *Matrimonio segreto* sarà presto ascoltabile sull'ispanico *El poder de la palabra*, momentaneamente in fase di aggiornamento tecnico.¹² È, invece, già disponibile su *GMN Classical Plus* il file relativo all'*ouverture* del *Giorno felice*.¹³ Una serie di documenti iconografici è, inoltre, consultabile sulle pagine del *server Gallica*, che contiene la sezione digitale della Bibliothèque nationale de France: si tratta delle riproduzioni di vari ritratti e del monumento funebre di Napoli.

A conclusione di questa rassegna sull'autore, segnaliamo qualche curiosità *online*: il francobollo commemorativo emesso dalle Poste italiane in occasione del bicentenario della nascita (28 dicembre 1949), presente su *Mediasoft*, oltre che sul sito olandese *klassiekemuziekids.net*, che offre, in aggiunta, la firma del Maestro,¹⁴ l'*home page* di un bontempone, che si è innamorato del suono del cognome, «tanto da farne pseudonimo per lazzi, frizzi e pinzellacchere sue»,¹⁵ la recente intitolazione al grande aversano della centrale elettrica di Presenzano (Caserta).¹⁶

Ma passiamo al protagonista della serata: *Il matrimonio segreto*. Il libretto, oltre che sul già citato dizionario Karadar e su *Opera Manager*,¹⁷ è anche disponibile su *Libretti d'opera*, che propone, altresì, una tabella indicante le scene in cui appare ogni personaggio, nonché una sorta di istogramma che misura proporzionalmente l'utilizzo dei vari registri vocali (denominati stranamente «tonalità»)¹⁸ e su *IntraText*, che permette tutta una serie di rapide operazioni sul testo (la ricerca di una scena o delle occorrenze di una parola o di un personaggio, oltre ad altre ricerche statistiche).¹⁹

Una sintesi della vicenda si trova sul *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi),²⁰ che ricostruisce anche la genesi compositiva, oltre a presentare un'analisi drammaturgico-musicale, su *Opera italiana*²¹ e sullo svizzero-te-

¹¹ <http://www.buxtorf.ch/cimarosa.htm>.

¹² <http://www.epdlp.com/opera.php?id=173>.

¹³ <http://classicalplus.gmn.com/classical/work.asp?id=435&cmp=Cimarosa%2C+Domenico>.

¹⁴ Rispettivamente: <http://www.docushare.it/mediasoft/francobolli/francobolli/143.htm> e <http://www.klassiekemuziekids.net/componisten/cimarosa.htm>.

¹⁵ <http://www.cimarosa.it/domcimarosa/index.htm>.

¹⁶ http://www.enel.it/salastampa/ss_notizieterritorio_articolo.asp?IdDoc=920571&Version=1.

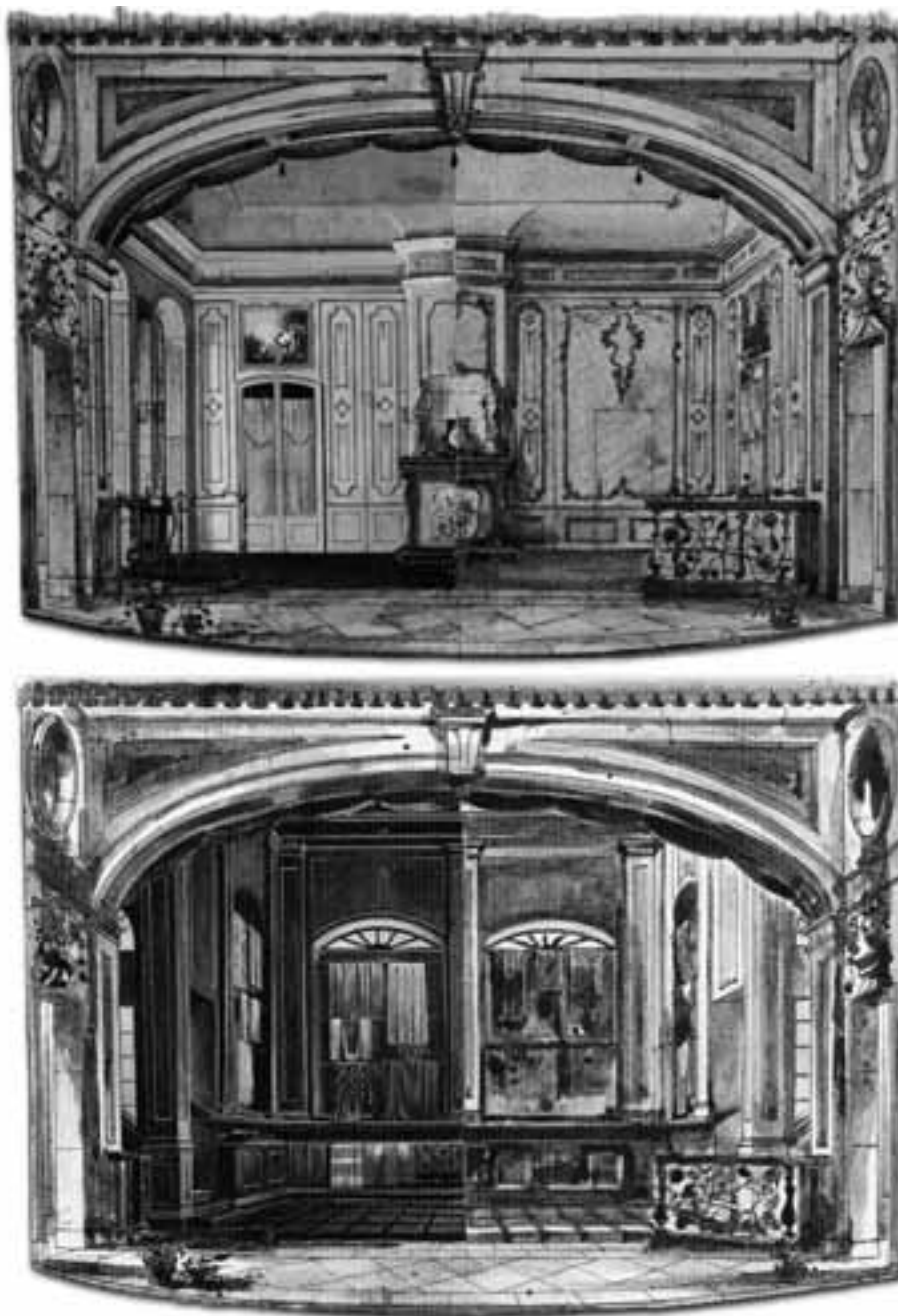
¹⁷ <http://www.operamanager.com/libretti/233.rtf>.

¹⁸ http://www.librettidopera.it/matr_segr/matr_segr.html.

¹⁹ http://www.intratext.com/IXT/ITA1396/_P10.HTM.

²⁰ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1561.

²¹ http://www.operaitaliana.com/opera_italiana/schedaopera.asp-ID=12&IDOp=106&Lingua=0.htm.



Luciano Damiani, bozzetto scenico (I e II atto) per il *Matrimonio segreto* al Teatro alla Scala di Milano, 1955; costumi di Enzo Frigerio, regia di Giorgio Strehler. Archivio del Teatro alla Scala.



Il matrimonio segreto (revisione di Franco Donatoni) al Maggio Musicale Fiorentino, 1977; scene e costumi di Eugenio Guglielminetti, regia di Ugo Gregoretti.

Il matrimonio segreto allo Staatstheater di Monaco, 1988 (un raro caso di messinscena attualizzante); scene di Peter Werner, regia di Peter Baumgardt, sotto.

desco *Kern Konzepte*.²² Altre analisi critiche sono presenti sulle pagine di *Libero*²³ e su quelle di *Sistema musica*, proposte in occasione dell'edizione del Teatro Regio di Torino (giugno 2002).²⁴ Riguardo ad altre rappresentazioni dell'opera offrono resoconti e notizie: *Opera lirica online* e *Prometheus* (Teatro Massimo di Palermo, 15 novembre 2003),²⁵ il sito del nuovo Teatro Comunale di Bolzano (novembre-dicembre 2003),²⁶ *Il giornale della musica* (Théâtre des Champs Élysées di Parigi il 25 marzo 2002),²⁷ *Cultura e spettacolo* (Venezia, Ca' Rezzonico, 8 settembre 2001),²⁸ il sito dell'Université Laval (Quebec, rappresentazione del 19 marzo 1998),²⁹ il sito del Teatro Rossini di Lugo (novembre-dicembre 1996).³⁰

A questo proposito un discorso a parte merita la possibilità offerta al pubblico da appena un mese di consultare *online* l'Archivio storico digitale del Teatro La Fenice, ancora in fase di costruzione, che una volta ultimato metterà a disposizione di giornalisti, studiosi ed appassionati «l'intera documentazione relativa alla storia del teatro dal suo nascere ad oggi», in particolare: «cronologia, locandine, manifesti e avvisi, libretti d'opera originali, lettere autografe, manoscritti, spartiti, documenti sulle coreografie, documentazione e fotografie di scena degli spettacoli, bozzetti originali, modellini scenici, documenti amministrativi, dei più importanti nomi dell'Otto e Novecento». ³¹ Si tratta di uno strumento già estremamente prezioso, seppur incompleto. Lo si metta alla prova, ad esempio, proprio in riferimento al *Matrimonio segreto*: impostando una ricerca relativa alle «rappresentazioni» si può acquisire una dovizia di documenti che abbracciano un arco di tempo che va dal 16 dicembre 1822 all'11 settembre 2001,³² mentre in base alla categoria «locandine» i documenti trovati vanno dal 2 maggio 1922

²² <http://www.impresario.ch/synopsis/syncimmat.htm>.

²³ <http://digilander.libero.it/AgenziaStampa/Archivio/Musica/pinto065.htm>.

²⁴ <http://www.sistemamusica.it/2002/giugno/24.htm>.

²⁵ <http://www.operaliricaonline.it/teatro/palermo.htm> e <http://www.rivistaprometheus.it/rivista/iii65/cimarosa.htm>.

²⁶ <http://www.ntbz.net/20v589d594.html>.

²⁷ <http://www.giornaledellamusica.it/rol/scheda.php?id=918&t=L>.

²⁸ <http://www.culturaspettacolo venezia.it/eventi.asp?id=44>.

²⁹ <http://www.ulaval.ca/scom/Au.fil.des.evenements/1998/03.19/opera.html>.

³⁰ http://www.teatrorossini.it/rossini_HTML/storia/Scheda20.html.

³¹ <http://81.75.233.46:8080/fenice/GladReq/index.jsp>.

³² <http://81.75.233.46:8080/fenice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=3&txtCitta=&txtLuogo=&txtDal=&txtAl=&txtStagione=&txtTitolo=matrimonio+segreto&txtComp=&txtLib=&txtTipoSpett=>.

al 4 marzo 1986;³³ una «documentazione iconografica» è disponibile solo per le rappresentazioni del 2 aprile 1961 e del 28 aprile 1962.³⁴

L'ascolto di qualche frammento musicale dall'opera è consentito su *Alapage.com*, che propone l'acquisto tre edizioni discografiche, dirette rispettivamente da Manno Wolf-Ferrari,³⁵ Nino Sanzogno³⁶ e Gabriele Bellini.³⁷ *Movie-Warehouse.com* propone, invece, una versione in DVD, diretta da Hilary Griffiths. Per una più ampia discografia si consulti *Operone*.³⁸

Quanto al librettista la Gran Rete nulla concede; più generosa, invece, si dimostra nei confronti di William Hogarth, l'autore del ciclo di tele, intitolato *Le mariage à la mode*, poi riprodotto in una serie di incisioni su rame, di cui si può vedere qualche foto.³⁹ Anche la commedia *The clandestine marriage* di George Colman e David Garrick, che si ispirarono al ciclo di Hogarth, costituendo uno dei precedenti letterari del libretto del Bertati, è citata su vari siti anglofoni, che se ne occupano soprattutto in occasione di una sua abbastanza recente versione cinematografica.⁴⁰

Qui si conclude la nostra rassegna: ormai Cimarosa non ha più... 'segreti'.

³³ <http://81.75.233.46:8080/fenice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=43&txtDal=&txtAl=&txtSpettacolo=matrimonio+segreto>.

³⁴ <http://81.75.233.46:8080/fenice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=44&txtDal=&txtAl=&txtSpettacolo=matrimonio+segreto>.

³⁵ http://www.alapage.com/mx/?id=84671089549116&donnee_appel=GOOGL&tp=F&type=2&DIQ_NUMERO=454567&devise=&fulltext=DOMENICO+CIMAROSA&support=CD&sv=X_L.

³⁶ http://www.alapage.com/mx/?id=157301089549470&donnee_appel=GOOGL&tp=F&type=2&DIQ_NUMERO=325925&devise=&fulltext=DOMENICO+CIMAROSA&support=CD&sv=X_L.

³⁷ http://www.alapage.com/mx/?id=84671089549116&donnee_appel=GOOGL&tp=F&type=2&DIQ_NUMERO=437158&devise=&fulltext=DOMENICO+CIMAROSA&support=CD&sv=X_L.

³⁸ <http://www.operone.de/opern/matrimoniosegreto.html>.

³⁹ Tra i siti più esaurienti: <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/artistWorks?searchField=&searchString=&workBatchIndex=0&artistBatchIndex=1&artistName=HOGARTH%2C%20William&indexLetter=H> <http://www.haleysteele.com/hogarth/plates/marriage.htm>.

⁴⁰ Si segnalano tra gli altri: <http://www.imdb.com/title/tt0167082/>, <http://www.miriam.co.uk/images/cm1.htm>, http://www.paulnichollsonline.co.uk/rev_tcm.html, http://www.paulnichollsonline.co.uk/gall_tcm.html, <http://movies.yahoo.com/shop?d=hv&id=1807530239&cf=info&intl=us>, http://www.fact-index.com/t/th/the_clandestine_marriage.html, <http://www.broadviewpress.com/bvbooks.asp?BookID=11>, <http://www.yessirnigel.com/clandestine.html>.

Domenico Cimarosa

a cura di Mirko Schipilliti

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

DOMENICO CIMAROSA

- 1749 Domenico Nicola Cimarosa nasce ad Aversa, in provincia di Caserta, il 17 dicembre, figlio di Gennaro, muratore, e di Anna.
- 1756 La famiglia si trasferisce a Napoli, dove il padre lavora alla costruzione della reggia di Capodimonte, e risiede in un'abitazione annessa al convento di San Severo dei padri conventuali al Pendino, presso cui la madre lavora come lavandaia.
- 1757 Perde il padre, rimanendo in miseria. Inizia a frequentare la libera scuola conventuale, dove riceve le prime lezioni di musica da un fratello a San Severo, che lo istruisce anche nelle lettere.
- 1761 Viene ammesso gratuitamente al Conservatorio della Madonna di Loreto, dove frequenta i corsi di composizione, canto (da Antonio Sacchini), armonia e contrappunto, violino, studiando anche clavicembalo e organo.
- 1772 Conclusi gli studi in Conservatorio, riceve probabilmente lezioni da Piccinni, cercando di entrare nella sua cerchia; successivamente si perfezionerà in canto col castrato Giuseppe Aprile. Durante il carnevale, al Teatro dei Fiorentini di Napoli debutta come operista con *Le stravaganze del conte*. Nei successivi dodici anni comporrà prevalentemente per Napoli e Roma.



Antonio Canova (1757-1822), Busto di Domenico Cimarosa (sculpto nel 1808 su commissione del cardinale Ercole Consalvi), Roma, Musei Capitolini.

- 1777 Per il Teatro Valle di Roma compone l'intermezzo *I tre amanti*. Sposa Costanza, figlia di Cecilia Pallante, che muore di parto l'anno successivo: prende quindi in moglie l'altra figlia della Pallante, Gaetana. Il Teatro Valle allestisce l'intermezzo *Il ritorno di Don Calandrino*.
- 1779 Si afferma al Valle con il primo importante successo in campo comico, l'intermezzo *L'italiana in Londra*. Diventa organista soprannumerario della corte di Napoli, senza stipendio, e inaugura il Teatro del Fondo con la commedia *L'infedeltà fedele*.
- 1780 A Roma va in scena la sua prima opera seria, *Caio Mario*, a Napoli la commedia per musica *Il faligname*.
- 1781 La prima opera su testo di Metastasio è *Alessandro nelle Indie*, in scena al Teatro Argentina di Roma.
- 1782 A Praga vengono rappresentate *l'Amor costante*, *Il faligname*, *Il pittor parigino* e l'anno seguente *Giannina e Bernardone*. A Venezia riceve l'incarico di maestro di coro delle fanciulle presso il Conservatorio dell'Ospedaletto di Santa Maria dei Derelitti, vicino ai SS. Giovanni e Paolo, per il quale compone una Messa, l'azione sacra *Absalom* e l'oratorio *Giuditta*. Per il carnevale, al Teatro San Samuele di Venezia va in scena il dramma giocoso *Il convito* (Cimarosa alloggerà in un'abitazione presso il Ponte della Verona, vicino campo S. Fantin). Il debutto al Teatro San Carlo di Napoli avviene con il dramma per musica *L'eroe cinese* (libretto di Metastasio). Al Teatro dei Fiorentini si rappresenta la commedia per musica *La ballerina amante*.
- 1783 Prima opera scritta appositamente per la Scala di Milano è il dramma *La Circe*. Durante il carnevale, al Teatro Valle di Roma va in scena l'intermezzo *I due baroni di Rocca Azzurra*, a cui Mozart destinerà l'aria «Alma grande» K. 578, per una ripresa viennese del 1789.
- 1784 Al Teatro della Pergola di Firenze viene allestito il dramma giocoso *La vanità delusa* o *Il mercato di Malmantile*, primo lavoro di Cimarosa su libretto di Goldoni. Al Teatro Eretenio di Vicenza viene rappresentato il dramma serio *L'Olimpiade*, enorme successo in tutta Italia. Per la Scala scrive il dramma giocoso *I due supposti conti*. Al Teatro Regio di Torino va in scena con grande successo il dramma serio *Artaserse* su testo di Metastasio.
- 1785 Al Teatro dei Fiorentini va in scena il dramma giocoso *Il marito disperato*.

- 1786 Al Teatro Nuovo di Napoli vengono rappresentate *Le trame deluse* e la farsa *L'impresario in angustie*. Insieme ad altri autori partecipa alla stesura del dramma sacro *Il sacrificio di Abramo*.
- 1787 A Napoli viene rappresentata la commedia *Il fanatico burlato*, ma il ritorno di Paisiello gli aveva sottratto molto spazio nella vita musicale napoletana. L'imperatrice di Russia Caterina II lo invita a Pietroburgo per ricoprire la carica di maestro di cappella, precedentemente affidata a Traetta, Paisiello e Sarti, ed egli parte con la moglie e la figlia, facendo tappa nelle principali città europee. Viene accolto felicemente a Vienna da Giuseppe II d'Asburgo, e a Varsavia dal re di Polonia Stanislao Poniatowski.
- 1788 Al Teatro dell'Ermitage di San Pietroburgo vengono rappresentate le opere serie *La felicità inaspettata*, *La vergine del sole* e la cantata drammatica *Atene edificata*. Nasce il figlio Paolo. L'anno seguente andranno in scena *La Cleopatra* e due opere adattate in versione russa, *I due baroni di Rocca Azzurra* e *Le Donne rivali*.
- 1791 Durante il ritorno a Napoli, fermatosi tre mesi a Varsavia, passa a Vienna, dove la scomparsa e l'assenza di figure musicali come Salieri, Haydn, Mozart, gli rendono più facile l'assegnazione di incarichi musicali.
- 1792 A Vienna prima collaborazione col poeta Giovanni Bertati è *Il matrimonio segreto*, rappresentato al Burgtheater il 7 febbraio con enorme successo, al punto che Leopoldo II, successore di Giuseppe, dopo aver invitato tutti gli interpreti e l'autore a cena la sera stessa del debutto, fa replicare integralmente l'opera in nottata. Nominato maestro della Camera Imperiale, fruisce di uno stipendio altissimo. Altre due saranno le opere per la capitale austriaca, *La calamità dei cuori* (libretto di Goldoni) e *Amore rende sagace* (libretto di Bertati) ma fra pochi consensi, mentre *Il matrimonio segreto* conterà ben centotrentatré rappresentazioni fino al 1844. La prima italiana è a Monza (nel 1794 l'opera verrà rappresentata anche a Venezia e in Europa andrà in scena anche a Parigi, Praga, Lipsia, Dresda, Barcellona, Lisbona, Lubiana, Pietroburgo, Londra, Berlino, Hannover, Weimar, Budapest, Monaco, Gand, Bruxelles, Copenaghen, Stoccolma, Varsavia).
- 1793 *Il matrimonio segreto* debutta alla Scala e a Napoli, prima opera dell'anno al Teatro dei Fiorentini, pur con alcune modifiche per la nuova compagnia di canto, ma rinnovato successo.



Il matrimonio segreto (II.4) al Festival di Glyndebourne, 1965; allestimento di Franck Hauser. In scena: Margherita Rinaldi (Carolina), Rosa Laghezza (Fidalma), Piero Bottazzo (Paolino).



Il matrimonio segreto (ultima scena) alla Deutsche Oper di Berlino, 1965; allestimento di Gustav Rudolf Sellner. In scena: Catherine Gayer (Carolina), Loren Driscoll (Paolino).



Il matrimonio segreto in un allestimento (in tedesco; traduttore Hans Stüwe) della rete televisiva tedesca ZDF (1968). In scena: Josef Greindl (Geronimo), Patricia Johnson (Fidalma), Lisa Otto (Elisetta), Barry MacDaniel (il Conte), Donald Grobe (Paolino), Erika Köth (Carolina).

- 1794 Al Teatro dei Fiorentini si rappresenta la commedia per musica *Le astuzie femminili*.
- 1796 Al Teatro La Fenice di Venezia va in scena l'opera seria *Gli Orazi e Curiazi*, insuccesso che lo fa ripartire per Napoli la notte stessa. Nella città partenopea diventa primo organista di corte presso la Cappella Reale. A Roma va in scena la farsa *I nemici generosi*. Muore di parto la moglie Gaetana, lasciando a Cimarosa i due gemelli Raffaele e Costanza.
- 1797 Al San Carlo di Napoli si rappresenta *Artemisia, regina di Caria*.
- 1799 La rivoluzione napoletana trova un sostenitore in Cimarosa, che scrive un «Inno patriottico per lo bruciamento delle immagini dei tiranni», e nasconde a casa propria per circa una settimana il giacobino Nicaso di Mase. Col ritorno del passato regime viene arrestato «per avere espresso sentimenti favorevoli al governo democratico», e imprigionato a Castelnuovo, rischiando la pena di morte, poi liberato grazie all'intermediazione di ecclesiastici e nobili.
- 1800 Esiliato, abbandona Napoli, recandosi a Padova e Venezia, dove continua a dirigere il coro dell'Ospedaletto e lavora alla commissione del-



Il matrimonio segreto (1.3) all'Opernhaus di Zurigo, 1996; regia di Jonathan Miller, costumi di John Conklin. In scena: Charles Chausson (Geronimo), Malin Hartelius (Elisetta).

la Fenice per il nuovo dramma tragico *Artemisia*, che rimarrà incompiuto (completato successivamente da mano ignota).

- 1801 I disturbi di salute acuitisi improvvisamente lo portano rapidamente alla morte l'11 gennaio, nella locanda Tre stelle di Palazzo Duodo in campo Sant'Angelo, dove alloggia (al n. 3584: una lapide lo commemora), per un «carcinoma al basso ventre», accudito dall'allievo Cesare Angiolini, dalla nobile Maria Virginia Grimani con il figlio Michele e dai «Dottori che l'aveano in cura, de' più esperti e celebri in medica Arte». Il 18 gennaio va in scena alla Fenice l'incompleta *Artemisia* e il 28 si svolgono solenni funerali. Viene sepolto nella Chiesa di San Michele Arcangelo, ma le spoglie verranno disperse nel 1837 dopo la distruzione dell'edificio, ora ricordato da una lapide lungo Rio Sant'Angelo. Consalvi donerà i manoscritti del compositore ai figli di Cimarosa Paolo e Paolina, venduti nel 1852 da Paolo al Conservatorio di Napoli in cambio di duemila ducati e di un vitalizio di sessanta ducati annui.



Emanuele Luzzati, figurini per *Il matrimonio segreto* al Teatro Regio di Torino, 1980-1981: 1. Paolino, 2. Carolina, 3. Fidalma, 4. Geronimo.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA STRUTTURA ORGANIZZATIVA

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello, *sovrintendente*
Anna Migliavacca
Cristina Rubini

Area formazione

Domenico Cardone, *responsabile*
Simonetta Bonato
Elisabetta Navarbi

Servizi generali

Ruggero Peraro, *responsabile*
Stefano Callegaro
Giuseppina Cenedese
n.n.p.*
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
n.n.p.*
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
n.n.p.*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini, *direttore artistico*
Marcello Viotti, *direttore musicale*

Ufficio casting

Luisa Meneghetti
Susanne Schmidt

Servizi musicali

Cristiano Beda
Santino Malandra
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

Archivio musicale

Gianluca Borgonovi
Gianfranco Sozza

DIREZIONE PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi,
direttore

Area produzione

Massimo Checchetto,
*responsabile allestimenti
scenici*
Paolo Cucchi,
direttore di palcoscenico
Lucia Cecchelin
n.n.p.*
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot,
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Lorenza Pianon

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni,
direttore

Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Salvatore Guarino
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Fernanda Milan
n.n.p.*
Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo,
direttore

Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
n.n.p.*
Anna Trabuio

* n.n.p.: nominativo non pubblicato per mancato consenso

AREA ARTISTICA

maestro di sala Stefano Gibellato
maestri di palcoscenico Gianni Cappellotto
 Paolo Polon
maestro alle luci Gabriella Zen

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
 Enrico Balboni ^{3 1}
 Nicholas Myall •
 Gisella Curtolo •
 Pierluigi Pulese
 Mauro Chirico
 Pierluigi Crisafulli
 Loris Cristofoli
 Andrea Crosara
 Roberto Dall'Igna
 Marcello Fiori
 Elisabetta Merlo
 Sara Michieletto
 Annamaria Pellegrino
 Daniela Santi
 Mariana Stefan
 Anna Tositti
 Anna Trentin
 Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
 Gianaldo Tatone •
 Enrico Enrichi
 Mania Ninova
 Luciano Crispilli
 Alessio Dei Rossi
 Maurizio Fagotto
 Emanuele Fraschini
 Maddalena Main
 Luca Minardi
 Marco Paladin
 Rossella Savelli
 Aldo Telesca
 Johanna Verheijen
 n.n.p.*
 Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
 Francesca Negroni • ¹
 Antonio Bernardi
 Paolo Pasoli
 Elena Battistella
 Ottone Cadamuro
 Rony Creter
 Anna Mencarelli
 Stefano Pio
 Katalin Szabó
 Maurizio Trevisin
 Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
 Antal Tichy • ¹
 Nicola Boscaro
 Marco Trentin
 Bruno Frizzarin
 Gabriele Garofano
 Paolo Mencarelli
 Mauro Roveri
 Renato Scapin
 Maria Elisabetta Volpi
 Valentina Migliozi ¹

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
 Stefano Pratissoli •
 n.n.p.*
 Marco Petruzzi
 Ennio Dalla Ricca
 Walter Garosi
 Giulio Parenzan
 Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
 Andrea Romani •
 Luca Clementi

Oboi

Rossana Calvi •
 Marco Gironi •
 Angela Cavallo
 Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
 Vincenzo Paci •
 Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
 Roberto Giaccaglia •
 Roberto Fardin
 Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
 Andrea Corsini •
 Giuseppe Crot • ¹
 Gaspare Balconi ¹
 Guido Fuga
 Adelia Colombo
 Stefano Fabris
 Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
 Fabiano Maniero •
 Mirko Bellucco
 Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
 Massimo La Rosa •
 Athos Castellan
 Federico Garato
 Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
 Dimitri Fiorin •

Percussioni

Attilio De Fanti
 Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

AREA TECNICA

Macchinisti, falegnameria, magazzini

Vitaliano Bonicelli,
capo reparto

Andrea Muzzati,
vice capo reparto

Roberto Rizzo,
vice capo reparto

n.n.p.*

n.n.p.*

Roberto Cordella

Antonio Covatta

n.n.p.*

Dario De Bernardin

Luciano Del Zotto

Paolo De Marchi

Bruno D'Este

Roberto Gallo

Sergio Gaspari

Michele Gasparini

Giorgio Heinz

Roberto Mazzon

Carlo Melchiori

Adamo Padovan

Pasquale Paulon

n.n.p.*

Arnold Righetti

Stefano Rosan

Paolo Rosso

Massimo Senis

Luciano Tegov

Federico Tenderini

Mario Visentin

Fabio Volpe

Elettricisti e audiovisivi

Vilmo Furian,
capo reparto

Fabio Baretin,
vice capo reparto

Costantino Pederoda,
vice capo reparto

Alessandro Ballarin

Alberto Bellemo

Andrea Benetello

Michele Benetello

Marco Covelli

Cristiano Faè

Stefano Faggian

Euro Michelazzi

Roberto Nardo

Maurizio Nava

Marino Perini

n.n.p.*

Alberto Petrovich

n.n.p.*

Teodoro Valle

Giancarlo Vianello

Massimo Vianello

Roberto Vianello

Marco Zen

Attrezzzeria

Roberto Fiori,
capo reparto

Sara Valentina Bresciani,
vice capo reparto

Marino Cavaldoro

Salvatore De Vero

Oscar Gabbanoto

Romeo Gava

Vittorio Garbin

Interventi scenografici

Giorgio Nordio

Marcello Valonta

Sartoria

Rosalba Filieri,
capo reparto

Bernadette Baudhuin

Emma Bevilacqua

Annamaria Canuto

Elsa Frati

Luigina Monaldini

Sandra Tagliapietra

Nicola Zennaro,

addetto calzoleria