

CIMAROSA DOMENICO

Compositore italiano (Aversa 17 XII 1749 - Venezia 11 I 1801)



RITRATTO DEL COMPOSITORE

Il padre era muratore e la madre lavandaia. Ancora bambino, la famiglia si trasferì a Napoli in cerca di lavoro, e il padre dopo poco tempo morì in seguito ad un infortunio occorsogli durante la costruzione del Palazzo Reale di Campodimonte.

Ridotta in povertà, la madre mandò il figlio Domenico a vivere coi padri conventuali al Pendino dove ricevette le sue prime lezioni di musica.

Dimostrando una particolare inclinazione per la musica, venne inviato nel 1761 al conservatorio di Santa Maria Loreto, con l'obbligo di rimanervi dieci anni.

Ciò escluderebbe che Cimarosa abbia studiato con G. Manno e A. Sacchini in quanto questi maestri lasciarono il conservatorio rispettivamente nel 1761 e nel 1762 proprio, cioè, quando egli vi entrò.

Si sa che i suoi principali insegnanti furono P. Gallo, F. Fenaroli e S. Carcajus, e che si perfezionò in violino, in clavicembalo, in organo e soprattutto in canto.

Cimarosa iniziò a comporre mentre era ancora studente e i suoi primi saggi furono alcuni pezzi religiosi, fra i quali vanno ricordati due mottetti a quattro voci con strumenti, che portano la data 1765, attualmente conservati nella Biblioteca del conservatorio di Napoli.

Uscito dal conservatorio all'età di 22 anni, ebbe subito la fortuna di incontrare una protettrice nella persona della signora C. Pallante, una nota cantante trasferitasi a Roma.

Probabilmente, grazie all'influenza di C. Pallante, Cimarosa ricevette la commissione per due lavori per il carnevale del 1772 al teatro dei Fiorentini.

Tali opere, *Le stravaganze del conte* e la farsa *Le magie di Merlina e Zoroastro*, non furono bene accolte dal pubblico, e secondo F. di Villarosa, "La musica, per essere d'un principiante, fu compatita, tanto più che la poesia era ben cattiva".

Ma nel carnevale dell'anno successivo, al Teatro Nuovo, il giovane compositore ottenne un gran successo con *La finta parigina* e si trovò subito in concorrenza con i più grandi creatori dell'opera buffa, sia con Piccini, P. Anfossi, P. A. Guglielmi, della generazione più vecchia, sia con Paisiello e G. Insanguine, le cui opere venivano rappresentate nei teatri di Napoli da una decina d'anni.

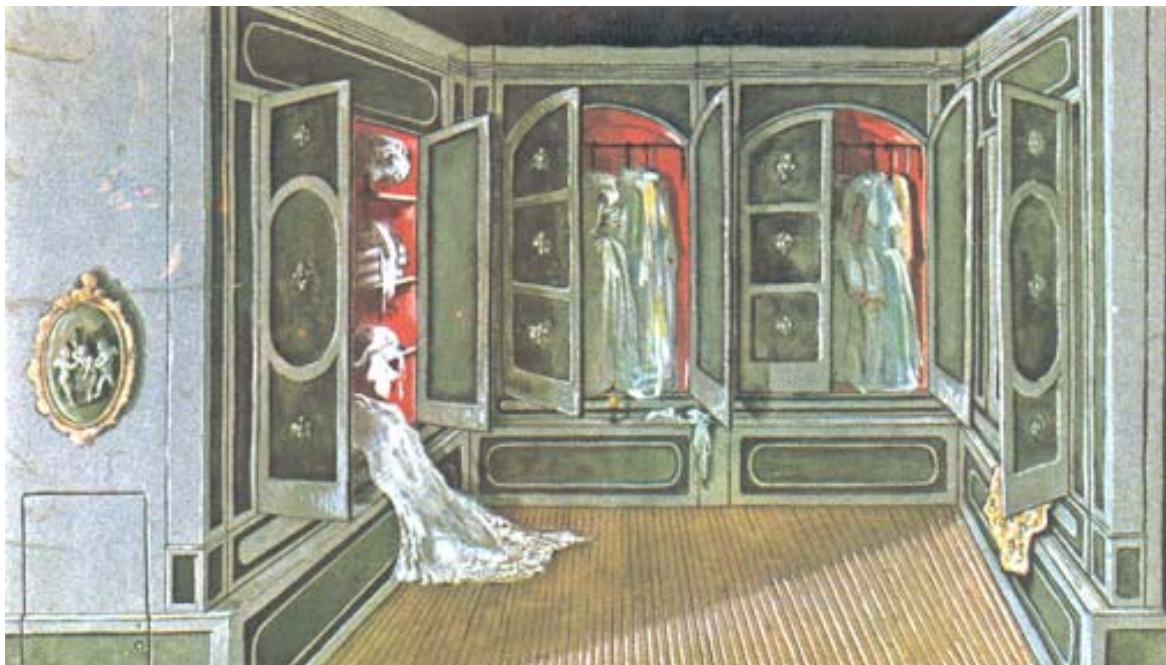
Per il carnevale del 1776, scrisse *I sdegni per amore* unitamente alla famosa *I matrimoni in ballo* e il successo fu tale che ambedue furono rappresentate per i sovrani nel teatrino di corte la sera del 13 II 1776.

A questo punto da sua fama era talmente aumentata che gli fu chiesto di recarsi a Roma per scrivere il primo dei molti intermezzi per il teatro Valle, *I tre amanti*, poi nuovamente rappresentata la primavera successiva al teatro della Pergola di Firenze.

Il 27 IV 1777 Cimarosa sposò la prima figlia della signora Pallante, Costanza; qualche anno dopo, in seguito alla morte prematura di Costanza, ne sposò la sorella, Gaetana.

Il nome di Cimarosa si affermò in tutti i maggiori centri musicali d'Italia dopo il trionfo dell'*Italiana in Londra*, rappresentata per la prima volta al teatro Valle nel carnevale del 1779, e poi replicata con successo al teatro Carignano di Torino nell'autunno del 1779 al San. Mosè di Venezia nell'autunno del 1780, e il 10 luglio dello stesso anno alla Scala di Milano.

BOZZETTO PER L'OPERA “ARTASERSE”



Napoli gli conferì l'onore di inaugurare un nuovo teatro, quello del Fondo, il 20 VII 1779, per il quale scrisse *L'infedeltà fedele*.

Caio Mario, la sua prima opera seria, fu rappresentata al teatro delle Dame nel 1780.

Benché Roma e Napoli fossero i principali centri della sua attività, Cimarosa viaggiò negli anni seguenti in tutte le maggiori città italiane, componendo per diversi teatri.

Scrisse per Venezia, *Giannina e Bernardone* (autunno 1781, per Genova *Giunio Bruto* (estate 1782), per Torino *Artaserse* (carnevale 1784), per Firenze *La vanità delusa* (primavera 1784) per Vicenza *L'Olimpiade* (10 VII 1784) e per Milano *I due supposti conti ossia Lo sposo senza moglie* (10 X 1784).

Da qualche anno le sue opere erano già conosciute in Europa ed in particolare presso i teatri di Varsavia, di Dresda, di Parigi, di Barcellona, ma soprattutto di Vienna.

Il successo straordinario che incontrò con le sue opere buffe, fece di lui il principale rivale di Paisiello, che fino allora rappresentava il massimo esponente in quel campo.

A Roma, al teatro Valle, la sera del 31 VII 1787 Goethe assistette alla rappresentazione *Dell'Impresario in angustie* di Cimarosa e scrisse nel suo taccuino di viaggio: "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 applaudono, il compositore e la seconda donna dall'altro lo criticano dopo di che succede un baccano generale. I castrati in abiti di donna rappresentano le loro parti sempre meglio e piacciono sempre più. Davvero, per una piccola compagnia estiva improvvisata non c'è male".

Goethe in seguito scrisse versi per due melodie di Cimarosa che intitolò *Die spode* e *Die Bekehrte*. Nel 1787 Cimarosa fu chiamato alla corte di Caterina II per succedere a G. Sarti come maestro di cappella e compositore di corte.

Il suo viaggio cominciò nel luglio di quell'anno ma egli non arrivò a Pietroburgo che il 3 dicembre, dato che le corti di Firenze, di Parma, di Vienna e di Varsavia lo vollero ospite colmandolo di onori e doni.

Sembra che nel suo soggiorno in Russia non riscosse molto successo: Caterina II non fu molto entusiasta del suo lavoro, e le sue due opere serie *Cleopatra* e *La vergine del sole* non piacquero molto. Il clima non

gli si confaceva e fu ammalato per gran parte del 1790. La sua malattia e anche la circostanza che a Caterina non piacque il suo *Coro di guerrieri*, possono forse spiegare perché lo spettacolo *Necal'noe upravlenie Olega* ("Gl'inizi del governo di Oleg") su libretto dell'imperatrice, venne rappresentato senza musica di Cimarosa.

Nei primi mesi del 1791 egli scrisse soltanto due cantate e musica da camera, chiedendo quindi il permesso di lasciare la corte russa.

Nel viaggio di ritorno si fermò a Varsavia per tre mesi, poi alla fine del 1791 giunse a Vienna dove Leopoldo II gli assegnò un appartamento, uno stipendio annuo e la commissione di una commedia.

Il matrimonio segreto fu rappresentato il 7 II 1792, il giorno stesso in cui Leopoldo II firmò il trattato di alleanza con la Prussia contro il governo rivoluzionario francese e l'opera gli piacque tanto che dopo aver dato un banchetto per la compagnia volle che lo spettacolo fosse ripetuto - cosa probabilmente unica nella storia dell'opera.

BOZZETTO PER L'OPERA "CLEOPATRA"



Ritornato a Napoli, dal 1793 riprese l'attività creatrice feconda di lavori teatrali; fra i migliori sono da ricordare: *I Traci amanti* (1793) e *Le astuzie femminili* (1794). Gli ultimi anni della sua vita furono, però, segnati da una certa impopolarità e sfortuna.

Nel 1796 gli morì la seconda moglie a soli 34 anni, lasciandolo con due figli; con l'avvento della Repubblica Partenopea, nel 1799, Cimarosa fu nominato con Paisiello alla commissione dei teatri; e compose un inno antiborbonico.

Con la restaurazione della dinastia borbonica, alla fine dell'anno, la sua situazione era abbastanza compromessa, e benché scrivesse una cantata "in occasione del bramato ritorno di re Ferdinando, nostro amabilissimo sovrano" fu denunciato ed arrestato.

Dopo quattro mesi di prigionia, fu rimesso in libertà grazie all'intervento del vecchio amico e protettore cardinal Consalvi, al quale lasciò tutti i suoi manoscritti precedenti il suo soggiorno in Russia.

Umiliato ed ammalato di cancro, si trasferì a Venezia dove accettò la direzione del coro di uno degli Ospedaletti e l'incarico per l'opera seria *Artemisia*, che rimase incompiuta per la sua morte, avvenuta l'11 I 1801 nel palazzo del Duomo di Campo Sant'Angelo.

Il maggior contributo di Cimarosa si ha nel campo dell'opera buffa, che si era andata evolvendo per circa un secolo e che raggiunse con lui e con Paisiello il suo apice.

M. Scherillo, infatti, considera Cimarosa il più grande dei compositori napoletani di opere comiche e dichiara: "Non ha rivali per la vivacità e l'abbondanza e la freschezza delle idee". Nell'esaminare i suoi lavori si resta colpiti soprattutto dall'enorme ricchezza d'inventiva melodica, presentata in un contesto di estrema chiarezza e perfezione formale.

Anche se Cimarosa è inferiore a Mozart nel delineare i caratteri di grande profondità e complessità psicologica, è interessante notare che i suoi personaggi non sono più limitati alle figure tipiche della tradizione della commedia dell'arte, ma che alcuni di essi si arricchiscono di un'ampia gamma di emozioni.

Come osserva G. Tintori: "Se noi prendiamo, ad esempio, *Il matrimonio segreto*, ci accorgeremmo ben presto che i suoi personaggi sono provvisti di una malizia sconosciuta ai personaggi napoletani..... Nei nostri teatri si suole sopprimere l'ultima scena del *Matrimonio segreto*, dove il conte si rimangia la parola data ed abbandona Elisabetta, ma questa scena è invece assai significativa: l'opera con Cimarosa è divenuta ormai

cosmopolita e ha assorbito certi accenti di amarezza".

Carolina nel *Matrimonio segreto* costituisce un eccellente esempio di personaggio proiettato in diverse dimensioni: vivace e furba nell'aria *Perdonate signor mio*, diventa malinconica e quasi tragica nel recitativo ed arioso *Come tacerlo*. In quest'ultimo esempio, caratterizzato da una linea lirica ben sostenuta su armonie cromatiche modulanti, Cimarosa ampliò quegli elementi malinconici ed elegiaci che Paisiello aveva già introdotto nella sua *Nina.....* (1789) e che ci portano alla soglia dell'opera romantica italiana.

FOTO DI SCENA PER L'OPERA “IL MATRIMONIO SEGRETO”



Nelle sue opere buffe Cimarosa sviluppò il ruolo dell'insieme come elemento strutturale e drammatico, non solo con l'uso di finali lunghi e ad effetto (Villarosa sostiene che il successo dell'*Italiana in Londra* fu dovuto a intrigati e lunghi finali), ma mediante l'inserimento di altri insiemi all'interno degli atti. Egli fu un maestro degli insiemi brillanti che, oltre ad essere musicalmente deliziosi, hanno una funzione precisa nel portare avanti l'azione.

Come esempi sarà opportuno citare il trio dal *Matrimonio segreto*, nel quale Elisabetta e Fidalma cercano di convincere Geronimo che Carolina dev'essere allontanata (*Cosa farete?*), e il quintetto dall'*Impresario in angustie* di cui si è già riportata la descrizione di Goethe. Le prime opere serie di Cimarosa si attengono strettamente alla forma tradizionale dell'opera "da virtuoso", alternando recitativi ad ampi da capo, caratterizzati da lunghi ritornelli e da un'elaborata coloritura.

Con *L'Olimpiade*, tuttavia, Cimarosa trasporta nell'opera seria il finale d'insieme dell'opera buffa per dare alla prima una conclusione più efficace.

In *Cleopatra* e *La vergine del sole* scritte per la corte russa nel 1789, il ruolo del coro viene ampliato e meglio integrato e questa tendenza si evidenzia soprattutto nel capolavoro *Gli Orazi e Curiazi* (1796) e che, con le sue scene corali e le linee vocali tanto contenute da essere quasi austere, richiama da vicino la tragedia lirica francese.

Le opere serie composte negli ultimi anni della sua vita come *Penelope* (1794) e *Artemisia* (1801), sono degne di nota per la libertà strutturale che si osserva nelle arie e nelle grandi scene d'insieme nelle quali arie, arioso, recitativi e cori sono spesso combinati in modo assai fluido.

Sfortunatamente le opere serie di Cimarosa, pur contenendo momenti di grande bellezza e forza drammatica, soffrono di notevoli squilibri e non mantengono costante quel livello musicale e drammatico presente nelle sue opere buffe.

Nel XIX secolo, gli arcioromantici come Berlioz e Schumann trovarono noiosa e banale la musica di Cimarosa, mentre altri continuarono ad apprezzarla.

Primo tra questi ultimi Stendhal per il quale "in Cimarosa tutto era divino" fino al punto che vivere in Italia e ascoltare la sua musica diviene l'obiettivo immediato dei suoi pensieri.

Ma la musica di Cimarosa suscitò l'ammirazione di due giganti dell'opera italiana del XIX secolo: Rossini, che considerava *Le trame deluse* il suo

capolavoro e Verdi che descrisse *Il matrimonio segreto* "La vera commedia musicale che ha tutto quello che un'opera buffa deve avere". In occasione di una brillante ripresa del *Matrimonio segreto*, il famoso critico E. Hanslick disse: "Piena di sole, ecco la giusta definizione della musica di Cimarosa". Oltre al *Matrimonio segreto*, nel presente secolo sono state riprese molte altre opere di Cimarosa.

BOZZETTO PER L'OPERA “IL MATRIMONIO SEGRETO”



DOMENICO CIMAROSA

IL MATRIMONIO SEGRETO

Anche per Cimarosa, come già per Paisiello nel 1784, Vienna rappresentò una tappa obbligatoria nel viaggio di ritorno dalla Russia a Napoli. Alla corte di Caterina II Cimarosa era rimasto quattro anni, dal 1787 al 1791, senza particolari soddisfazioni, producendo solo tre opere per i teatri russi. Verso la fine del 1791 giunse a Vienna e si vide subito commissionare dall'imperatore Leopoldo II un'opera per il Burgtheater, il primo teatro di corte.

A differenza di Paisiello, che si era fermato nella capitale asburgica solo pochi mesi, giusto il tempo di comporre per far rappresentare il *Re Teodoro in Venezia*, Cimarosa vi si trattenne un anno e mezzo circa, componendovi due opere: Il *Matrimonio segreto* del 1792 e *Amor rende sagace* del 1793. L'autore di entrambi i libretti era Giovanni Bertati, nominato proprio nel '91 poeta dei teatri imperiali.

Spetta a Francesco Degrada il merito di aver individuato le fonti inglesi e francesi che stanno alla base del libretto di Bertati: all'origine del filone vi è il pittore inglese William Hogarth con il ciclo di tele intitolato *Le mariage à la mode*, realizzato a Londra intorno al 1745 ed ampiamente divulgato sotto forma di incisioni.

A Hogarth si ispirano George Colman e David Garrick per la commedia *The clandestine marriage*, data a Londra nel 1766.

Dal precedente pittorico i due commediografi trassero, oltre all'ispirazione satirica, lo spunto del matrimonio d'interesse tra un nobile e la figlia di un ricco borghese, con la differenza che nella commedia il matrimonio è solo progettato poiché la ragazza ha già sposato segretamente un innamorato di scarsi mezzi finanziari.

Molti tra i personaggi della commedia inglese lasciano già intravedere in controtuce quelli dell'opera di Bertati-Cimarosa. L'elemento sentimentale introdotto da Garrick e Colman viene raccolto e rielaborato in senso apertamente *larmoyant* da Madame Riccoboni in *Sophie ou le mariage caché*, un *opéra-comique* musicato da Joseph Kohaut nel 1768.

Ultimo anello della catena, probabilmente quello cui si riferì direttamente Bertati, è un altro *opéra-comique*, *Le Mariage clandestin* del visconte

Ségur e Francois Devienne, andato in scena a Parigi nel 1790.
Rispetto ai vari precedenti lavori, il libretto di Bertati comporta una semplificazione e un adeguamento alla tradizione dell'opera comica italiana.

Nel libretto di Bertati gli elementi di satira sociale presenti nei vari modelli vengono ampiamente smorzati e praticamente ridotti alla presa in giro del borghese smanioso di nobilitarsi (ma contentissimo di risparmiare metà della dote quando se ne presenta l'occasione).

FOTO DI SCENA



Il nucleo ideologico è ancora rappresentato dal prevalere degli affetti sul calcolo, non senza una sfumatura egualitaria, poiché Paolino è pur sempre inferiore a Carolina nella scala sociale. È però un egualitarismo occasionale, estraneo ad ogni suggestione utopica e sostanzialmente ambiguo, poiché alla fine colui che agisce e decide nella commedia è un aristocratico, "uomo di mondo" come lo definisce ripetutamente il libretto, la cui superiorità morale non è mai messa in discussione (e viene peraltro lautamente ricompensata con centomila scudi della dote).

In questo senso il *Matrimonio segreto* rispecchia bene il clima sociale dominante a Vienna dopo il tramonto delle utopie giuseppine e trova riscontro in un'altra opera viennese di un paio d'anni prima, *La cifra* di Da Ponte e Salieri (fine 1789), anch'essa inneggiante al superiore prestigio della nobiltà, pur nell'ambito di una trama di ambientazione agreste e non cittadina come questa.

La continuità con la tradizione buffa è assicurata dalla sopravvivenza di tipi teatrali quali la ragazza sentimentale, il "primo amoroso", il vecchio rabbioso e gabbato, e così via.

Anche un episodio come il finale notturno, in cui i personaggi si ispirano l'un l'altro, si sorprendono, entrano ed escono dai lati opposti della scena, affonda le sue radici in una lunga tradizione preesistente alle *Nozze di Figaro*, che pure vengono spesso invocate come modello della letteratura critica.

Il testo dovette insomma suonare rassicurante per un pubblico come quello dell'ultimo decennio del Settecento, che all'opera buffa chiedeva soprattutto la fedeltà alle tradizioni.

E sulla scena lirica si muove Cimarosa: il musicista non fa che applicare a uno dei migliori libretti che gli siano mai capitati fra le mani la *Koiné* musicale dell'opera buffa (fatto, quest'ultimo, che nel secolo successivo spingerà Edouard Hanslick ad accostare Cimarosa a Mozart, da lui visti come membri della stessa "patria musicale": l'Italia).

Sotto il formulario stilistico collaudato è comunque percepibile la personale maniera di Cimarosa, qui affinata da vent'anni di pratica delle scene, fatta di una sostanziale *medietas* stilistica, equidistante dal pathos scoperto di matrice piccininana così come dalla comicità grottesca di un certo Paisiello.

Certo non mancano inflessioni di struggente malinconia nelle parti dei due sposi segreti, né esplosioni di vitalismo cosmico (valga per tutte la baruffa del finale dell'atto primo); non gli esempi di esattezza mimetica

nella resa di situazioni ed atteggiamenti; ma a conti fatti i personaggi finiscono con l'assomigliarsi l'uno all'altro in virtù di un'invenzione melodica senza pause, che smussa le angolosità, circola in ogni anfratto della commedia, anche in quelli per convenzione meno disposti ad accoglierla.

FOTO DI SCENA



I disegni orchestrali, che si sovrappongono alle voci secondo una diffusissima e ben nota consuetudine dell'opera buffa, sono spesso in Cimarosa veri e propri temi e partecipano a pieno titolo in quella cantabilità. Raramente l'atteggiamento stilistico settecentesco dell'"allegro cantabile" riesce così seducente come nel tema di violini e oboi che fa da sfondo al sillabato di Geronimo, quando nella sua prima aria annuncia ad Elisabetta: "un matrimonio nobile per lei concluso è già", come quel che segue.

Avviene persino che la vena melodica prenda la mano a Cimarosa e lo induca a creare effetti stranianti, come l'inatteso sbocciare di un malinconico spunto strumentale, modulante da si bemolle maggiore a do minore, sotto il borbottio comico del conte e di Geronimo nel loro duetto all'inizio del secondo atto.

La disposizione edonistica che contraddistingue l'opera buffa italiana si manifesta in Cimarosa proprio sotto forma di un continuo fluire della melodia. Così avviene un po' in tutto Cimarosa, almeno a partire dagli anni Ottanta del secolo, ma se il *Matrimonio segreto* ci è stato tramandato come il capolavoro dell'autore è perché, bontà del libretto a parte, l'invenzione non conosce debolezze o cedimenti.

Il valore dell'opera fu riconosciuto di primo acchito, come attesta non solo il notissimo aneddoto della sua replica integrale il giorno della "prima", dopo un pranzo offerto ai cantanti dall'imperatore, ma soprattutto la vastissima circolazione europea.

Il *Matrimonio segreto* fu, tra l'altro, l'unica opera italiana del XVIII secolo a rimanere pressoché ininterrottamente in repertorio fino ad oggi. L'aura di cui essa restò circondata (grazie soprattutto alla penna di Stendhal) ne fece un simbolo dell'opera buffa ed insieme dell'intero Settecento, come epoca dell'innocenza e della spontaneità creativa.

LA TRAMA

Il matrimonio segreto è quello contratto da un giovane di negozio (Paolino) con la figlia del padrone (Carolina).

Il padre Geronimo, ricco mercante, smania di meritare le due figlie ad altrettanti titolati, cominciando dalla primogenita (Elisetta), per la quale ha già combinato le nozze con il conte Robinson, dietro promessa di una lauta dote.

Può dunque annunciare tutto trionfante alla famiglia l'accordo concluso ("Udite, tutti udite") e rassicurare Carolina che anche per lei arriverà il momento di sposare un aristocratico.

Giunge frattanto il conte Robinson e subito lascia intendere di essere più attratto da Carolina che dalla sposa, suscitando lo sconcerto degli astanti (quartetto "Sento in petto un freddo gelo").

BOZZETTO DI G. RATTO



Riesce poi a rimanere per qualche tempo solo con la prediletta fra le due sorelle e ne approfitta per avanzare proposte di matrimonio. Nell'intento di scoraggiarlo, Carolina gli dice di essere una ragazza semplice, per nulla interessata alla nobiltà e alla bella vita ("Perdonate, signor mio").

Il conte non si perde d'animo e rinnova poco dopo le *avances*, ma viene questa volta sorpreso da Elisetta, che grida al tradimento e chiama a soccorso tutta la gente di casa.

In un colloquio privato con Geronimo, il conte dichiara di non voler rispettare l'impegno preso, ma si dice pronto a rinunciare a metà della dote se in cambio di Elisetta potrà sposare Carolina.

L'idea di un così consistente risparmio, calma la furia del vecchio e spiana la strada ad un nuovo accordo (duetto "Se fiato in corpo avete").

La novità viene appresa con sgomento dai due sposi segreti, anche perché Paolino aveva sperato proprio nell'aiuto del conte, suo antico padrone, per svelare a Geronimo l'unione contratta con la figlia.

Nasce poi un altro intoppo: Fidalma, zia delle ragazze, vedova in cerca di un nuovo marito, ha messo gli occhi su Paolino e in seguito ad un equivoco si è convinta che egli ricambi il suo interesse.

La situazione sembra precipitare. Paolino convince Carolina a tentare con lui la fuga di casa ("Pria che spunti in ciel l'aurora").

Fidalma ed Elisetta convincono invece Geronimo a mandare Carolina in un "ritiro" e ad insistere perché il conte mantenga il primo impegno. Si farà tutto il giorno dopo.

È notte e ognuno va nella propria stanza, ma nessuno dorme davvero: Paolino e Carolina si apprestano a fuggire, quando un umore li fa indietreggiare; Elisetta crede che il conte e la sorella si siano chiusi in camera e chiama a testimoni padre e zia; il conte si sente accusato ed esce a chiederne conto.

L'andirivieni sfocia nella scoperta dei due sposi, che finalmente rivelano a Geronimo il loro segreto.

A questo punto il conte accetta di sposare Elisetta e intercede in favore di Paolino e Carolina. Lo stesso fanno Elisetta e Fidalma, fino a che la collera di Geronimo cede il passo al perdono e all'allegria generale.