



RAVENNA FESTIVAL



NINA
O SIA LA PAZZA PER AMORE



COLTIVIAMO L'ENERGIA IN TUTTI I CAMPI



LOWE COMPANY ITALIA OPTICHE

Eni sostiene l'energia della musica.

Il Festival di Ravenna è una manifestazione musicale di grande valore artistico, apprezzata in Italia e nel mondo. Eni, da sempre attenta al patrimonio culturale e alle attività integrate nel territorio in cui opera, è anche quest'anno sponsor di questo evento. L'energia entra in scena.

Eni S.p.A. - Piazzale E. Mattei, 1 - 00144 Roma, Italia - <http://www.eni.it>



Nina
o sia **La pazza per amore**



GIOVANNI PAISIELLO

Nina
o sia La pazza per amore

*Commedia in prosa ed in verso per musica in due atti
tradotta dal francese*

libretto di
Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières

Traduzione italiana di
Giuseppe Carpani
con aggiunte di
Giambattista Lorenzi

Musica di
Giovanni Paisiello

Seconda versione (con i dialoghi parlati)
Revisione sulle fonti di
Fausto Broussard

Editore Casa Ricordi, Milano

Coproduzione
Ravenna Festival, Teatro alla Scala e Piccolo Teatro di Milano



Achille-Jacques Deveria, Benoît-Joseph des Vivetières, incisione

Il libretto

N I N A

Q S I A

LA PAZZA PER AMORE

COMEDIA DI UN ATTO *scena*

IN PROSA ED IN VERSO PER MUSICA, 15

TRATTA DAL FRANCESE.

DA RAPPRESENTARSI

A BELVEDERE

Scena
Nella Està del corrente anno 1789.

IN OCCASIONE DI ESSERSI PORTATA

LA MAESTÀ

DELLA

REGINA

AD ONORARE LA NUOVA POPOLAZIONE
DI SANTO LEUCIO.

IN NAPOLI MDCCLXXXIX.

PER VINCENZO FLAUTO

Scaldato (Regia. Impresore.

PERSONAGGI

Nina, amante di Lindoro	<i>soprano</i>
Lindoro, amante di Nina	<i>tenore</i>
Conte, padre di Nina	<i>basso</i>
Susanna, governante di Nina	<i>soprano</i>
Giorgio, balio del Conte	<i>basso</i>
Un pastore	<i>tenore</i>
Sei villanelle	<i>soprani</i>
Un pastore, che suona la zampogna	-
Coro di villani e villane	
Villani e villanelle	
Servi del conte e guardie di caccia	<i>che non parlano.</i>

[Ouverture]

ATTO PRIMO

Scena I

Giorgio, Susanna, villani e villane.

Delizioso giardino, che confina da un lato col parco, e dall'altro con una strada maestra, nella quale si passa per un maestoso cancello. Piccoli risalti nel giardino, su de' quali alcuni verdi sedili ombreggiati da pochi alberi, uno de' quali è prossimo alla strada che conduce alle collinette, dalle quali si va al villaggio, non molto distanti dal castello del Conte.

Nina, che dorme, ma non vista. Susanna è in iscena con Giorgio e con alcuni villani e villane: altri di essi van salendo ed altri discendendo dalle vicine collinette.

[1. Introduzione]

Villani e villane

Dormi, o cara: e nel tuo core
veglin solo idee serene;
più non tornin le tue pene
quando il sonno cesserà.

Prima villanella

Che sventura! che accidente!
In età sì verde, e lieta...

Seconda villanella

Così buona, e mansueta...

Giorgio

Così nobil, così bella.

Villani e villane

Padroncina meschinella,
Ah! perduta ha la ragion!

Giorgio

Sottovoce, allegramente:
guarirà, non disperate.

Susanna

V'ingannate, buona gente:
troppo fiera è la cagion.

Villani e villane

Dunque, oh Ciel, non v'è speranza!

Giorgio

C'è speranza, c'è speranza.

Susanna

Più speranza, più speranza.

Villani e villane

Ah caso barbaro!

Ah padre misero!

Chi può resistere
a tal dolor?

Si scioglie in lagrime:
non regge il cor.

Prima e seconda villanella, villani e villane

Dormi, o cara: e nel tuo core
regnin solo idee serene;
né più tornin le tue pene,
quando il sonno cesserà.

[Dialogo]

Susanna

Adunque, miei cari, non iscema punto in voi la pietà e l'interesse per la povera Nina?

Giorgio

Che dite, signora Susanna? e vi pare? Si può star duri a tanta disgrazia?

Susanna

Avete ben ragione: e la bontà del vostro cuore, l'attenzione, la tenerezza vostra per lei mi promettono molto; ma...

Giorgio

Ma che ma? Allegramente, via.

Susanna

Ve lo dirò, ma non ve ne offendete. Appunto voi, caro Giorgio, quella vostra aria sempre lieta, quegli occhi beati, quella faccia contenta... come mai s'accordano con tanto dolore?

Giorgio

Oh ve lo dirò io. Aspettate... S'accordano benissimo.

Susanna

Ma come?

Giorgio

Come? Perché io son fatto così.

Susanna

La ragione è ingenua; ma come può essere che un cuore...

Giorgio

Oh! sarà, come sarà. Mia madre si sarà dimenticata d'insegnarmi a piangere.

Susanna

Gl'infelici l'imparano presto.

Giorgio

Ed io non l'ho imparato mai: e sì che ne mandai giù delle grosse. Allegramente.

Susanna

E mai mai non piangeste in vita vostra?

Giorgio

Mai, vi dico: mai, e poi mai. Quando mi morì la moglie, il Sindaco sostiene di sì, ed io dico di no. Non è vero, voi altri?

(I villani accennano che avea pianto.)

O almeno non me ne sono accorto.

Susanna

Oh dite piuttosto così. Il Cielo vi conservi quest'aria di letizia e di felicità, e voglia concedere alle preghiere

vostre ciò che le mie lagrime non bastano ancora... povera mia padrona!

Giorgio

Oh via, ci siamo di nuovo... Lasciate fare a noi. Pregheremo noi a nostro modo. Il buon umore è segno di fiducia. Vedrete. Voi tenete da conto la padroncina: per lassù tocca a noi. Guarda là, Tonio: Pierino, vedila. Poverina! come è quieta.

[2. Coro]

Villani e villane

Dormi, o cara: e nel tuo core
scendan solo idee serene;
più non tornin le tue pene,
quando il sonno cesserà.

[Dialogo]

Giorgio

Ma voi ci prometteste di contarci la cagione di questa sua malattia. Allegramente, dite, e dite tutto... su.

Susanna

Sì, caro Giorgio, ed eccomi a mantenervi la parola.

Giorgio

Come balio del Conte vi dirò che io ne sapeva già qualche cosa, e non ho mancato di dirgli i miei sentimenti: basta... ma ho proprio voglia di sentir tutto da voi, e con le minime circostanze.

Susanna

Venite qui tutti, e statemi a sentire.

(Siede, circondata da' villani e dalle villane.)

Vi è noto di qual casato sia il Conte padre della nostra Nina, e quanta la sua ricchezza? Oh bene. Lindoro educato, si può dire, colla damina, non poté a meno d'innamorarsene. Il padre, piacendogli assai il giovinetto per le sue qualità veramente belle, lo lusingò di dargliela in isposa. Difatti tutto era già accordato: fissato persino il giorno delle nozze. Quando un pretendente più ricco e di

nascita più rinomata si presenta al Conte: gli domanda la figlia. L'incauto padre si lascia piegare. La parola vien ritirata: vane sono le lagrime, le preghiere, i lamenti. Nina sviene: non importa. Lindoro vien congedato. Io mi voglio interporre: Oibò. Non sono né manco ascoltata. Immaginatevi...

Giorgio

Oh corpo di Bacco! il Conte? Mio figlioccio è stato capace di un tratto simile? Allegramente! non me la sarei mai aspettata. Egli, che passava per il migliore de' padri, degli amici, degli uomini? Ah! Ma perdonate, non v'interromperò più.

Susanna

Immaginatevi la mia situazione. Nina piangeva tuttodì, e m'era tuttodì d'attorno quell'altro, perché gli permettesse almeno di dare alla sua Nina l'ultimo addio. Non potei più a lungo disputargli questa misera consolazione. Prendo meco la damina, e calo nel parco. Inoltrati di poco, scopriamo Lindoro, che s'affrettava verso di noi: già ne distingevamo la voce; quando odesi a un tratto anche quella del suo rivale. S'accendono ambedue all'improvviso incontro: subito metton mano alle spade: io mi slancio ad arrestarli; ma tardi. Lindoro dà un grido, ed eccolo a terra immerso nel proprio sangue. Nina a tal vista mi piomba tramortita ai piedi, ed al primo aprir degli occhi, oh Dio! chi il crederebbe? Le si fa innanzi spietatamente il padre, che tenendo per mano l'uccisor di Lindoro, le intima di riconoscerlo per suo sposo.

Giorgio

Oh che colpo! allegramente!

Susanna

La disgraziata fanciulla immobile a questa voce, tra lo sdegno e lo spavento, vuol parlare, e non trova parole: vuol piangere, e le lagrime le s'inaridiscono sugli occhi. Dopo un torbido girar di sguardi, tremito universale la sorprende, impallidisce, contorceasi, s'alterano i tratti del suo volto, e Nina non è più Nina: la ragion l'abbandona, si confondono le sue idee, frenetica, sconnette, e cade in un ostinato delirio. Il povero padre ravveduto allora, e colla disperazione nel cuore, non potendo reg-

gere a questo spettacolo, parte, e mi lascia l'infelice sua figlia nelle mani; e Nina, più interessante, più rispettabile che mai, offre a chiunque la vede, una vittima deplorabile dell'amore, e della severità.

Giorgio

E Lindoro?

Susanna

Quando si ebbe la nuova della sua morte, Nina avea totalmente perduta la memoria di ciò ch'era avvenuto; il solo pensiero del suo Lindoro tenero e fedele, l'immagine sola di lui, da tanto tempo a lei cara, non si cancellò mai dal suo animo, e tutta l'occupa in oggi. Ella lo crede in viaggio, e sempre in procinto di arrivare. Vedete quel piccolo poggio, che là si sporge sulla strada? Ebbene, là si reca ogni giorno ad aspettarlo, né freddo, né sole né ira di stagione valgono a distornarla di là. Vi si mette a sedere: vi porta un mazzetto di fiori raccolto per lui, e quando l'ora è passata, esce in un sospiro, sparge qualche lagrima, e se ne torna lentamente a casa colla seducente speranza che arriverà all'indomani.

Giorgio

È suo padre?

Susanna

In preda al dolore ed ai rimorsi mi scrive non poter più a lungo sopportare la privazione di vederla, e che oggi sarà qui. Povero padre! Ed io non ho altra consolazione a offrirgli che quella di trovare chi pianga con lui.

Giorgio

Povera figliuola!

Prima villanella

È così buona!

Seconda villanella

È così generosa, dico io.

Giorgio

Anche troppo; anzi noi veniamo per avvertirvi... Ma ecco Sua Eccellenza, ritiriamoci.

Susanna

Fate bene, perché averà probabilmente a parlarmi da solo a sola.

(Giorgio parte co' villani e colle villanelle.)

Scena II

Il Conte e Susanna.

Conte

Cara Susanna, la mia inquietudine mi trasporta in cerca di te. Io non ho pace. Parla, che devo aspettarmi?

Susanna

Ah, Eccellenza! come prima.

Conte

Non ho più altro a chiederti. Dov'è ora?

Susanna

In quel boschetto.

Conte

Oh Dio! e s'ella mi scorge?

Susanna

Non lo temete. Alla perfine il sonno l'ha vinta, e riposa tranquillamente; anzi me le voglio accostare, per esser pronta, quando si svegli.

Conte

Sì: eh? vieni subito ad avvertirmi.

(Susanna parte.)

Scena III

Il Conte solo.

Conte

Oh cara, oh troppo infelice mia figlia! Oh se vedessi come sta questo misero cuore, e in qual desolazione si vive il

pentito e sconsolato tuo padre! Io, io stesso ho fabbricata la mia rovina. Unico pegno dell'amor mio era costei... Ah, barbaro padre! E voi, fantasmi vani di grandezza, e di nome, come potei mai credervi capaci di render felice un cuore a dispetto d'Amore, che l'avea sì fattamente allacciato? Ah, povera Nina! Nina mia, chi mi ti rende?

[3 Aria]

È sì fiero il mio tormento,
è sì grave il mal ch'io provo,
che m'aggiro incerto, e movo,
né so dove, né perché.

No, che padre io più non sono:
gemo invan: non ho più figlia.
Chi mi regge, e mi consiglia?
Son del Cielo in abbandono:
son io stesso in odio a me.

Scena IV

Giorgio con altri villani ed il Conte.

[Dialogo]

Giorgio

Di che temete?

(a' villani)

Anderò innanzi io. Eccellenza, Giorgio, Mengone, Giovanni...

Conte

Ah! sei tu, mio Giorgio?

Giorgio

Eccellenza sì, son io. I Deputati della Comunità, allegramente... I capi di casa... veniamo tutti per... ma non vorremmo...

Conte

Oh non è possibile, massime s'io posso giovarvi...

Giorgio

Oh! Eccellenza, mercé la vostra generosità, e quella della

nostra cara padroncina non manchiamo di nulla. Essa è così cordiale... Dovete sapere, Eccellenza, che la non conosce più nessuno, eccetto i poveri: e par non si ricordi più d'altro che, secondo il suo abito, di fare a noi del bene.

Conte

Sì? E ancora sensibile a questo piacere? Oh quanto io lo sono a tale notizia! Ecco la prima consolazione che provo da tanto tempo.

Giorgio

Sappiate, Eccellenza, che ci regala continuamente: la governante le ne dà fin che ne vuole, e ci ha ordinato di non contrariarla; sicché noi prendiamo sempre, allegramente. Ma per dirvela, Eccellenza, qualche scrupolo...

Conte

Di che? di ricevere da Nina? da mia figlia? Eh! guardivi, guardivi il Cielo, miei cari amici.

(a Giorgio ed a' villani)

Le verreste così a togliere il solo mezzo, onde farle passare qualche momento felice. No, no: accettate sempre, accettate tutto; il Cielo esaudisce i voti dell'onesta povertà. Pregatelo per lei. Questa è la vostra gratitudine.

Giorgio

Oh corpo di Bacco! non facciamo altro tutto il giorno. Un'occhiata a lei, e l'altra al Cielo. Guardate: non ci è bambino tanto alto, non vecchio cadente, che non faccia la sua preghiera per lei. Vedrete alla lunga chi la vincerà. Oh allegramente! Ve lo dice Giorgio.

Conte

Quanto ti son tenuto. Ma dimmi, intanto che Susanna è lontana, come va la salute di mia figlia? Siamo almeno sicuri per questa parte? Di' su liberamente: non mi lusingare.

[4. Aria]

Giorgio

Del suo mal non v'affliggete: lieta e sana tornerà.

Me lo dice il cor, credete, sì bel fior non perirà.

Se vedeste, mio signore, quando par che meglio stia, come tutta in allegria la contrada se ne va.

Ognun salta, ognun s'accende, chi dà baci, chi li rende... Oh che festa! oh che piacere! Più bel giorno non si dà.

Ma se torna l'adorata padroncina in viso mesta, torna mesta e sconsolata tutta la Comunità.

Ma che dico? Allegramente, non temete, guarirà.

[Dialogo]

Conte

Che fa poi Nina tutto il giorno? Raccontami la sua vita. Passeggerà molto?

Giorgio

Oh! tutta la giornata.

Conte

E sola?

Giorgio

Quasi sempre.

Conte

In aria trista, non è vero? passo melanconico?...

Giorgio

Sì, allegramente! Se vedeste! occhi che fanno pietà; ma incontra essa per avventura qualche poverello... qualche vecchio... alle corte talun di noi, subito la sua fisionomia...

Conte

Oh?

Giorgio

Così è. La sua fisionomia si rallegra: piglia un'aria di contentezza...

Conte

Un'aria di contentezza? Ah! L'incontrate voi sempre?... E di suo padre parla qualche volta?

Giorgio

Oh guardi il Cielo a nominarglielo. Un giorno ci vollimo provare, le si gonfiarono gli occhi, impallidi...

Conte

Miei cari, non me le nominate mai.

Giorgio

Sarete ubbidito. (Mi fa pietà, allegramente!)

Conte

Il Cielo mi vuol ben punito.

Giorgio

Si placherà, si placherà.

Conte

Mia figlia non mi ama più.

Giorgio

Allegramente, vi amerà.

Conte

Non lo spero. Mi soffrisse almeno vicino.

Giorgio

Vi soffrirà, v'amerà, guarirà anche. Sperate, Eccellenza, fate a modo mio: sperate.

Conte

No, no...

Giorgio

Oh! se poi non riusciremo a raddolcire le vostre pene...

sapete? Ie divideremo con voi, allegram...

(Piange.)

Scena V

Susanna, frettolosamente, e detti.

Susanna

Eccellenza, viene a questa volta. Se la vedeste! muta, concentrata, col capo cadente sul petto, occhi estatici, par che cerchi solitudine: per non inquietarla, nascondiamoci...

Conte

M'arrendo a tutto, purché non mi sia tolto il vederla, quando la sentirò parlare.

Susanna

Anzi da dietro a questi alberi potrete contemplarla a vostro comodo. Là viene d'ordinario a far seduta. Vedete quel poggio? Ivi assisa, fa delle canzoni, che un momento dopo non sa più. S'alza, guarda, sospira, e spesso in un cerchio di villanelle si diverte a far loro delle carezze, godendo infinitamente, se le usano domestichezza, e gliene rendono.

Giorgio

Figuratevi se le ne fanno.

Conte

Ma eccola. Via di qua. Non mi posso appena trattenere dal correre ad abbracciarla. Oh Dio!

(Parte il Conte con Giorgio ed i villani)

Scena VI

Nina, semplicemente vestita, con capelli sciolti, e con un mazzetto di fiori in mano. Il suo passo è ineguale, e sospirando, senza far motto, va poi a sedere sul poggio, rivolta al cancello, che risponde alla strada.

Nina

È questa l'ora in cui deve arrivare... sì... verrà... oggi...

stasera... certo. Me l'ha promesso. E dove potrebbe star meglio di qui? Vicino a lei che ama, e da cui è sì teneramente riamato?... Questi fiori... per lui... Questo cuore... per lui...

(Vede passare per la strada un pastore, e credendo che sia il suo Lindoro, corre al cancello.)

E non viene! Che giornate lunghe!... Oggi la natura è più trista dell'usato... Io non esisto più... No. Allora solo riviverò, che gli sarò vicina.

(come sopra)

E ancor non viene!... Glielo impedissero mai?... Chi?... Essi! i scellerati... Ah! come mi sento male!... Qui... da per tutto... Ma se Lindoro, se Lindoro giungesse, come tutto anderebbe felicemente.

[5. Aria]

Il mio ben quando verrà,
a veder la mesta amica,
di bei fior s'ammannerà
la spiaggia aprica.
Ma nol vedo...
Ma sospiro...
E il mio ben,
ahimè, non vien!

Mentre all'aure spiegherà
la sua fiamma, i suoi lamenti,
mille, o augei, v'insegnerà
più dolci accenti.
Ma non l'odo!
E chi l'udì?
Ah! il mio bene
ammutoli.

Tu, cui stanca omai già fe'
il mio pianto, Eco pietosa,
ei ritorna, e dolce a te
chiede la sposa!
Pian... mi chiama...
Piano... ahimè!

Non mi chiama:
oh Dio! non c'è.

(Si abbandona sul poggetto.)

Scena VII

Susanna, e detta.

[Dialogo]

Nina

Oh sei qui, mia cara!... Non mi ricordo mai quell'altro tuo nome.

Susanna

Susanna.

Nina

Oh... No: mi piace più il primo.

Susanna

E a me...

Nina

E così, mia cara...

(Vedendo passare altro villano, corre al cancello.)

Egli non viene!

Susanna

Avrà incontrato qualche grande ostacolo.

Nina

Oh sicuramente... Ma se sapessi dove andare, per trovarlo... Lo credi tu molto lontano?

Susanna

Oh! assai, assai.

Nina

Anche a te ne dispiace?

Susanna

Infinitamente...

(Calano dalla collina diverse villanelle.)

Le vostre villanelle sono là...

Nina

Oh care! Perché non me l'hai detto subito? Che vengano, che vengano.

Scena VIII

Le villane accorrono, e Susanna reca un paniere con frutta, ed altri piccoli doni, che vengono distribuiti da Nina alle suddette villanelle.

Nina

Addio, piccoline... addio, mie care, addio. Prendete... ricordatevi di me.

Susanna

Che dite? vi ama la vostra padroncina? è cortese? è con voi generosa?

[6. Susanna e Coro]

Se il cor, gli affetti suoi
con voi divide ognor,
sia Nina il solo oggetto
del vostro affetto ancor.

Villanelle

Ah dove mai s'intese?
ah dove mai si vide
anima più cortese?
più generoso cor?

Due villanelle (a Nina)

Sui labri tuoi la rosa
pompeggi ognor vezzosa.

Altre due

Nelle tue luci belle
splendin' ognor due stelle!

Altre due ancora
Nel volto tuo gentile
sempre fiorisca aprile!

Villanelle

È all'amor tuo costante
renda l'amante Amor.

Susanna

E si trasformi in gioia
la noia ed il dolor.

Villanelle

Ah dove mai ecc.

[Dialogo]

Nina

Brave... Non mi abbandonate mai, vedete, mai: non ve ne stancate. Il Cielo benedice quelli che hanno cura degl'infelici... Ebbene? Io sono qui, e l'aspetto... Ma, ditemi, vi siete poi ricordate di pregare il Cielo perché lo riconduca presto?

Una villanella

Sì, signora.

Nina

Scommetto che non avete ritenuto il suo nome.

La villanella

Lindoro.

Altra

Il mio bene.

Nina

Il mio bene. Sì, sì: tu lo sai come va... Prendi, carina.

(Le dà un anello.)

La villanella

Un diamante?

Nina
Sì, non ho altro.

La villanella
Questo solo anellino?

Nina
Anzi... Ah! mi dimenticava. Non te lo posso lasciare. Non sai chi me l'ha dato. Se non me lo vedesse in dito, cosa direbbe al suo ritorno?

(Si ripiglia l'anello.)

Oh! Sapete? Sta a momenti... a momenti... Ho fatta una bella canzone: sentite... Ah! non me la ricordo più... Non importa. Ho sempre qualche cosa da dirgli, che non dimenticherò mai... Ah Lindoro! Sei qui una volta... Oh me felice!... Ora sì... Ma voi altre mi avete promesso di dirgli... Che gli direte voi?

Susanna
Gli canteranno quella canzone, che loro insegnaste ieri.

Nina
Io le insegna!... Come tutto m'esce di mente! Cantatemela su un'altra volta, di grazia, una sola. Starò tanto attenta che non me la dimenticherò mai più.

[7. Canzone]

Villanelle
Lontana da te,
Lindoro suo ben,
Nina languia d'amore.

[Dialogo]

Nina
No, no: più d'espressione. Sentite come dico io.

[segue 7. Canzone]

Lontana da te
Lindoro suo ben,

Nina languia d'amore.

Villanelle
Ma adesso, che al sen
stringendo ti vien,
di gioia muore.

[Dialogo]

Nina
A me ora.

[segue 7. Canzone]

Ma adesso, che al sen
stringendo ti vien,
di gioia muore.

Villanelle
Lontana da te ecc.

(Nina, riscaldandosi la mente, siegue da sé sola, dando in un delirio.)

Nina
Sì, con te sol
non ha più duol:
Nina è felice appien.

Ma crudo mal
ratto l'assal,
se te non ha, suo ben.

Ma lo vedo, lo vedo. Oh me beata!
M'ami ancor? Sì, t'adoro... Oh gioia... oh istante!
Deh! vieni a questo cuor... fuggi!... perché?

Nina è qui:
ei non c'è!
Chi lo rapì?
Meschina me!

Ciel pietoso... ascolta... oh Dio!
Rivederlo... un giorno... un'ora...

Dirgli: t'amo...

Ognor Lindoro
trionfando di tutto qui regnò...
Poi si compia il mio fato, e Nina mora.

(Si abbandona sulle braccia delle villanelle.)

[Dialogo]

Le villanelle
Morir? Ah no! Morir? Che dici mai? Nina per noi, Nina per te vivrai.

Nina
Sì: ella vivrà per voi, per te, e per Lindoro.

[segue 7. Canzone]

Nina è qui:
ei non c'è!
Chi lo rapì?
Meschina me!

(Le villanelle piangono.)

[Dialogo]

Ma voi altre piangete? Ah! ora non merito compassione, sapete? Ebbi un momento di felicità. Mi parve di vederlo.

Susanna
(Ecco il Conte, che non può più resistere al desiderio di parlare a sua figlia.)

Scena IX
Il Conte, Giorgio, e detti.

Conte
(Seguitiamo. Par che m'abbia osservato, e senza ribrezzo.)

Giorgio
(Allegramente, non vi conosce di certo.)

(Giorgio si ritira tra gli alberi ed il Conte resta in qualche distanza da Nina.)

Nina
Mia cara, andiamo via di qui.

Susanna
Oh! perché?

Nina
Un uomo là. Andiamo.

Susanna
Gli darete disgusto.

Nina
Io disgusto! e lo credi? Ebbene restiamo. Non mi piace dar disgusto ad alcuno... Ma chi sarà mai?

Susanna
Un viaggiatore.

Nina
Un viaggiatore!

Susanna
Appunto: viene per chiederci alloggio... ospitalità...

Nina
Ma questo è un favore. L'hai tu ringraziato? Io non ardisco parlargli: mi dà soggezione. Parlagli tu.

(Il Conte si slontana maggiormente da lei.)

Oh vedi, s'allontana... Che s'adombrasse di me? Ah, signore, signore, avvicinatevi; non vi mettete in apprensione. È Nina una povera giovane: tutti la conoscono, e la compatiscono. Venite avanti: resterete con noi, non è così?

Conte
Ben volentieri, se non v'è grave la mia presenza.

Nina
Ha parlato! L'hai inteso?

(a Susanna)
Mi palpita il cuore di contentezza. Poverino!

Conte
Oh Dio! sempre...

Nina
Signore, scusatemi. Ora mi sono riavuta; ma dovete sapere che, in vedervi, m'avea investita un certo orror panico, che... Ma via: voi siete buono, e perdonerete il molto che c'è da perdonare allo stato infelice in cui mi trovo. Se ve ne contassero la cagione, vi farebbe pietà: ne son certa.

Conte
Dite il vero; mentre nessuno sentirà mai più di me le vostre affezioni. Ah!

Nina
Ma voi sospirate! Cos'è quella cosa? Ditemi: anche voi avreste de' dispiaceri?

Conte
Oh! E de' ben grandi.

Nina
Ebbene, state con me. Piangeremo assieme. Ma a che veniste fin qui? Aspettereste mai qualcuno?

Conte
Vengo per trovare mia figlia.

Nina
Voi avete una figlia? E le volete bene, non è vero? E procurate di renderla felice?

Conte
Questo è l'unico oggetto de' miei desideri.

Nina
Ah siate benedetto! Il Cielo vi protegga: vi consoli. Si rendetela ben felice, non l'affliggete mai, e soprattutto s'ella fosse presa d'amore, guardatevi bene dal contrastarle la scelta del suo cuore. Ciò fa un male...

Conte
Lo so... lo so...

Nina
Ah! no, no: voi non potete saperlo.

Conte
(Oh tormento!)

Nina
Vi giovi il mio esempio. Io era altre volte felicissima, prima che Lindoro partisse, adesso non faccio che sospirare: a tutti comunico il mio dolore: vivo miseramente qui, abbandonata all'altrui discrezione, senza parenti, senza amici, appoggio...

(Susanna spedisce intanto alcune villanelle, le quali vanno per le collinette, e dopo qualche tempo ritornano, e parlano segretamente alla Susanna.)

Conte
Ma non avete vostro padre? Il padre...

Nina
Mio padre! Io un padre!... No, no: non l'ebbi mai. Ah! se il Cielo m'avesse dato un padre, egli m'avrebbe protetta, m'avrebbe unita al mio Lindoro, e la povera Nina non starebbe ora qui sola, raminga, sconsolata, a passare i suoi tristi giorni, in aspettare il suo amante, e stancar la pietà di quanti la vedono.

Conte
Nina, voi mi passate il cuore.

Nina
Ahimè, che vi dissi mai!... Su via, ch'io non vi veda più con quest'aria trista. Allegri quegli occhi: animo, caro forestiere, rallegratevi, sorridete, e le lagrime siano tutte per la sola Nina.

(Nina cade in una profonda astrazione.)

Conte
Mia cara... (Ah perché non ti posso dire mia figlia! Ma, oh Dio! ancora non oso di proferire questo nome sì dolce.)

Susanna
Eccellenza, adesso non vi sente più: è finita.

Nina
Le lagrime... sì... sempre... Me n'anderò... Oh no, no: perché domani... sì domani... Lindoro... qui... domani... domani!

(Immersa ne' suoi pensieri resta per qualche tempo estatica, e va a mettersi sul solito sedile, guardando verso il cancello.)

Susanna
Eccola nella sua estasi di melanconia, dalla quale non credereste quanto ci vuole talvolta a richiamarla. Ma ho mandato le mie villanelle a cercare di due pastori, uno che suona, e l'altro che canta assai bene, i quali a scuoterla da quei suoi rapimenti sono prodigiosi: intanto procurate anche voi di rimettervi dal contrasto in cui siete.

Conte
Chi vide mai padre più sventurato?

Nina
Ah! mia cara: il pastore che suona.

Susanna
E lui. Siam sulla sera, e i villani si raccolgono verso casa... Ma zitto, vi è pure quell'altro pastore che canta tanto bene.

Nina
Stiamo dunque attente: senti...

(Il pastore comparisce seguito da' villani e villanelle, che per le strade delle collinette si ritirano al villaggio loro.)

Scena X
Il pastore, e detti.

[8. Canzone del pastore]

Pastore
Già il sol si cala dietro alla montagna, e il prato al suo partir si fa men bello: colla zampogna sua per la campagna gli armenti suoi raccoglie il pastorello:

seco la villanella si accompagna col già pasciuto suo bianco torello; e per la via, de' loro amanti cori spiegan col canto gl'innocenti ardori.

[Dialogo]

Nina
Che dolcezza: io mi sento rapire, ma di', questo pastore non ha la voce simile a quella di Lindoro?

Susanna
Ne ha molto, è vero.

Nina
Taci, ascoltiamo.

[segue 8. Canzone del pastore]

Pastore
Al nascer poi della novella aurora nel primo aspetto suo ritorna il prato: sussura l'aura tra le fronde allora, mormora il ruscelletto allor più grato.

Canta la villanella seco ancora, ripiglia il pastorello il canto usato: gareggiano in amore, e fanno intanto un sol concerto il rio, l'auretta e il canto.

[Dialogo]

Nina
Che piacevole canto... ma che vanno tutti via?

Susanna
Si ritirano al villaggio loro...

Nina
No, no: chiama quel pastore che canta.

Susanna (al pastore)
Ehi tu? La signora ti vuole.

Pastore
Eccomi.
(a Susanna sottovoce)
(Come va col suo male?)

Susanna
(Nella maniera istessa.)

Pastore
(Povera signorina! Povero padre!)

Nina
Accostati. Oh! come tu canti bene! Io sempre ti sentirei,
sempre, sempre...

Susanna
Quando è così, signora, andiamo sul villaggio con loro,
ove li faremo suonare e cantare a vostro piacere. Poi
ricondurremo con noi le villanelle e i villani, a' quali
avete promesso i regali di oggi.

Nina
Ma c'è poi roba da dargli?

Susanna
Oh! non ne manca mai.

Nina
Andiamo dunque.

(Allegro si avvia per la collina; ma poi si ferma, e passa
alla malinconia.)

[9. Quartetto - Finale I]

Come! Ohimè! partir degg'io
senza il caro mio tesoro?
Come mai senza Lindoro,

come mai partir potrò!

Susanna e Conte
(Già nel suo vaneggiamento
l'infelice ritornò!)

Pastore
(Le sue pene al cor io sento.
Ah! che il caso amaro è tanto
che frenar sul ciglio il pianto
non mi fido: non si può.)

Nina
Vieni, o caro: io qui t'attendo.
(accennando il mazzetto di fiori che tiene in mano)
Questi fiori son pur tuoi:
Nina tua coi pianti suoi
per te sempre l'inaffiò.

Susanna e Pastore
(Ah! dal suo vaneggiamento
non ancora si destò!)

Conte
(Più non reggo al suo tormento:
più resistere non so.)

(con trasporto)
Figlia...

Susanna
(Zitto.)

Conte
Oh Dio!

Pastore
(Tacete.)

Susanna
(Se vi sente, la vedrete
negli eccessi del furor.)

Pastore
(Ah! non sia da voi trafitto

Maggiormente quel suo cor.)

Conte
(Compatite un padre afflitto:
compatite il mio dolor.)

Susanna
(Se vi sente ecc.)

Pastore
(Ah! non sia ecc.)

Conte
(Più non reggo ecc.)

(con trasporto)
Figlia...

Susanna
(Zitto.)

Conte
Oh Dio!

Pastore
(Tacete.)

Susanna (si accosta a Nina e con dolcezza le parla:)
Non andate, padroncina,
dalle vostre villanelle?
Col pastor sulla collina
sono già le poverelle.
E la cara Nina loro
con i doni aspettan là.

Nina (resta un poco pensosa e poi dice risoluta:)
Dunque andiamo...

(Va per avviarsi nuovamente; ma poi di nuovo si arre-
sta.)

Ma Lindoro?

Susanna
Ei più tardi qui sarà.

Nina
E se qui non ci son io?

Susanna
Un momento aspetterà.

Nina
Vengo adunque... fiori, addio.

(Posa il mazzetto di fiori sul sedile.)

Augelletti, che al mio pianto
rispondete ognor dolenti...

Conte
(Sono spade quegli accenti!)

Nina
Seggio amico, in cui versai
tante lagrime, e sospiri...

Pastore
(Son saette i suoi deliri!)

Nina
Aura... piante... addio...
Deh voi dite all'idol mio,
a Lindoro, alla mia vita,
che fedele io son partita,
che fedele al mio bel foco
mi vedrà qui ritornar.

Susanna
Non temete: qui fra poco
voi vedrete il caro bene,
che verrà le vostre pene
anche fido a consolar.

Conte
Ah! che il cor mi sento in petto
da' rimorsi lacerato;
dove un padre sventurato
più di me si può trovar?

Pastore
Deh! soffrite, tollerate,

moderate il vostro affanno;
le tempeste sempre vanno
colla calma a terminar.

Nina, Susanna, Pastore, Conte
Quando, o ciel, potrò/à sperare
di sentir tranquillo il core?

Deh! tu scema il mio/suo dolore,
tu conforta il mio/suo penar.

(Nina parte per la collina seguita da Susanna e dal Pastore, ed il Conte oppresso dal dolore parte per altra strada.)



ATTO SECONDO

Scena I

Il Conte, Susanna ed una villanella con un canestro di robe, che dovrà la Nina dispensare alle villanelle ed a' villani.

[Dialogo]

Conte

Ma perché la lasciasti sola?

Susanna

Eccellenza, non bisogna mostrare di troppo osservarla, se no se ne inquieta. Io mi regolo in maniera che non l'annoio: e poi, a dirvi il vero, pensando allo stato di violenza in cui vi lasciasti, per una viottola che forma una specie di valle, per cui si risparmia la metà del cammino, son qui venuta per vedervi e per tenervi sempre più animato a sperare.

Conte

Eh: cara Susanna, la speranza, ultima a partire dal cuore degl'infelici, mi ha del tutto abbandonato. Non è più curabile il male di mia figlia, ed il mio dolore è disperato.

Susanna

Appunto allora che mancano i mezzi umani, è quando il Cielo fa uso de' suoi prodigi. Non vi perdetevi di animo: sperate, vi dico.

Conte

Che faceva Nina quando la lasciasti?

Susanna

Stava seduta in mezzo alle sue villane e villanelli, facendo suonare e cantare quei due pastori di poco prima. Ora vado a recarle queste poche cosuccie, perché le distribuisca tra quelli, e così la vado distogliendo per quanto posso dalla sua malinconia.

Conte

Quante obbligazioni!

Susanna

Oh signore, nessuna. Non faccio altro che appagare me stessa, secondando il mio cuore.

[10. Aria]

Per l'amata padroncina
sempre poco è quel ch'io fo:
è sì cara, è sì buonina,
che spiegarlo, oh Dio, non so.
L'amo tanto che per lei
la mia vita spenderei;
né compenso alcun desio,
perché servo all'amor mio,
perché servo alla pietà.

Ah! se mio è il suo dolore,
il mio core... il Ciel lo sa.

(Parte per l'istessa strada che fece Nina.)

Scena II

Il Conte solo.

[Dialogo]

Conte

Che buona donna è costei! Vorrebbe la poveretta tranquillare il mio spirito; ma come? se ogni parola, se ogni motto che scappa dalle labbra di mia figlia, o sopra di me o sopra di Lindoro, è una spada... un veleno... Oh Dio! e senza di lui il ritorno della ragione non farà in essa che cambiare de' mali... No: riaverla, renderla come io vorrei... Ah! non è possibile! Ma che si fa là per quel viale! I miei servitori... Le mie guardie... Un uomo che si difende!... Ma ecco Giorgio, che correndo qui viene. Cammina... sollecita il passo... presto... Cosa c'è?

Scena III

Giorgio, e detto.

[11. Cavatina]

Giorgio (*respirando affannosamente per la stanchezza*)
Eccellenza: allegramente...
cose grosse... cose belle...
cose... grandi... vi dirò...

È venuto... non ho lena...
È venuto... son erepato...
Se non prendo un po' di fiato,
dirvi il fatto non potrò.

(*al Conte, che lo sollecita a parlare*)
Signorsi, mi sbrigo adesso...
È così... com'io dicca...
Venne lui... cioè esso...
Cheto cheto egli volea...
ma gli furon tutti addosso...
Rifiutare appena posso.

Ma, signor, se mi affrettate,
più la lingua m'imbrogliate:
né mai più la finirò.

[Dialogo]

Conte
Ma chi è venuto? Parla. Levami di pena.

Giorgio
Dirò: Lindoro...

Conte
E così?

Giorgio
È morto. No...

Conte
Lindoro non è morto?

Giorgio
Sì... non lo è... Non mi fidavo di me stesso; ma...

Conte
Lo vedesti tu? Non è morto?

Giorgio
È qui...

Conte
Via, stravedi.

Giorgio
Come stravedo! Uno, ed uno due: sissignore, con questi
occhi l'ho veduto. È lui, e poi lui...

Conte
Ma per qual prodigio! Come!... Nel parco? Perché?

Giorgio
Vi dirò. Appena fu qui, che cercò di sedurre il giardinie-
re, acciò lo lasciasse entrare; non voleva altro, a sentir-
lo, che vedere un momento la padroncina, e dir due
parole a Susanna. Mastro Marco, che ci vede, non volle
lasciarlo passare; egli allora s'arrampicò da disperato su
pel muro di cinta; ma allegramente: siccome lo tenevan
d'occhio, usciron fuori tutti, e gli saltarono addosso per
arrestarlo. Egli si difendeva come un demonio; quando
per somma fortuna giunsi io, e lo riconobbi. La prima
cosa che dissi fu che guardassero bene di non lasciarlo
scappare, allegramente; poi prevedendo quanto una tal
nuova dovesse piacervi, impaziente di recarvela, mi misi
a correre come un disperato. Ah! son fuor di me dalla
gioia d'aver anticipato di qualche istante la vostra con-
solazione.

Conte
Ah, caro amico, che fortuna è mai questa! Come! Il Cielo
l'ha salvato, per condurlo nelle mie mani! Cara, deside-
rata preda. Oh qual uso io sono per farne. Animo: che mi
sia qua condotto, e soprattutto che nessuno gli dis...

Giorgio
Oh, Eccellenza, e che? ci burliamo? Ci avevamo pensato
anche noi. Nessuno parlerà; ma eccolo.

Scena IV
*Lindoro, abbattuto, senza cappello e scarmigliato, condot-
to da' servitori e dalle guardie di caccia del Conte, e detti.*

Lindoro
Ah! dove mi conducete voi? Per carità... non sapete a
qual nemico mi consegnate.

Giorgio
Allegramente: il signor Conte è un galantuomo.

Lindoro
È un mancatore, un barbaro.

Conte
No, eccomi per...

Lindoro
Insultare il mio dolore!

Conte
Per dividerlo teco, amato figlio...

Lindoro
Amato figlio!

Conte
Figlio, sì. E avresti cuore di ricusare un sì dolce nome?
Vieni, vien fra le mie braccia.

[12. Duetto]

Lindoro
Son io desto, o pur deliro?

Conte
No, mio figlio, non deliri.

Lindoro
Ah non sai chi mi son io.

Conte
Sì: lo so, mio figlio sei.
Per dar tregua a' mali miei,
qui ti trasse amico ciel.

Lindoro
(Per dar tregua a' mali suoi,
qui mi trasse amico ciel!)

Conte
Figlio...

Lindoro
Padre, parla, oh Dio!

Conte
Deh parlar, no, non poss'io.

Lindoro
Nina?

Conte
Oh Ciel!

Lindoro
Nina morì?

Conte
Nina vive.

Lindoro
Vive ancor?

Son io desto ecc.

(c. s.)

Ah se è vivo il mio tesoro:
ah se figlio io dir mi sento,
son felice, son contento,
è cessato il mio dolor.

Conte
Questi amplessi, o mio Lindoro,
van scemando il mio dolor;
ma se parlo, di spavento
ti farò gelare il cor.

Lindoro
Come mai! se il mio tesoro...
Forse... oh Ciel! cangiò d'affetto?
Deh, parlate...

Conte
Non cangiò.
Fosti sempre il suo diletto.

Lindoro

M'ama ancor?

Conte

Come l'amò.

Lindoro

Ah se fida è lei che adoro:
ah se figlio io dir mi sento,
no, la sorte non pavento:
sfido altero il suo rigor.

Conte

Figlio, ah figlio! trema ancor.

Lindoro

Se fedele è Nina mia,
se a voi caro è il nostro amor,
morte orror non mi faria:
troppo lieto è questo cor.

Conte

Ma se parlo, di spavento ecc.

Lindoro

No, la sorte non pavento ecc.

[Dialogo]

Conte

Adunque rivedrai Nina?

Lindoro

Ardo del desiderio di sì caro momento.

Conte

Tremane, tremane anzi.

Lindoro

Com'è possibile? Voi mi dite che m'ama, che...

Conte

Che vuol dire dunque, tu non intendesti più muova dopo quella sfida fatale?

Lindoro

Mai. Mi trasportarono più morto che vivo presso un amico. Là nella ferma credenza che Nina fosse data al mio rivale, non mi curando più nulla che ne facessero di mia persona, vissi alcuni giorni, ch'io sperava sempre gli ultimi di mia vita. Ma di lì a qualche tempo risanandosi mio malgrado la mia ferita, mi sentii sbranare più che mai da una inquietudine ardente, cagionata in me dall'amore il più vivo, e mi venne così in odio la vita, che richiamando le poche mie forze, trovai modo di sottrarmi alla vigilanza e pietà di chi mi voleva tener lontano da qui. Or eccomi giunto. Veder Nina, dirle che l'amo sempre, e poi morire a' suoi piedi, era l'unico mio intento.

Conte

Ma da per tutto girò la voce che fossi morto, e Nina...

Lindoro

Ne fu sensibile? Ah!... dite!... me felice!

Conte

Che osi tu proferire, disgraziato! Colpita da un fulmine così improvviso... la sua mente... la ragione...

Lindoro

Oh Dio! Nina?

Conte

Pur troppo...

Lindoro

Ah inumano, barbaro... Voi ne foste l'autore. La vostra ostinata severità... Ed io vengo per essere spettatore... Ah padre snaturato!...

Conte

Deh, figlio... figlio, per carità, non mi abbattere affatto. Rifletti com'io mi sia abbastanza tormentato, come...

Lindoro

Ah perdonate l'eccesso della mia disperazione... È un caso questo...

Conte

Figlio mio; e tu non ne hai colpa... Ed io, figlio, io che ne fui la cagione...

Lindoro

Mi manca il coraggio di farvi altre domande. Pure... dite... e poi?...

Conte

Ah! pur troppo la sua ragione è talmente offuscata che non conosce più nessuno.

Lindoro

Non riconoscerebbe nemmeno Lindoro?

Coro

Chi sa! Ma con tutto ciò tu non la intenderesti ragionar d'altro che di te.

Lindoro

Di me? Oh Cielo!

Conte

Non passa giorno ch'ella non si rechi ad aspettarti là su quel verde sedile.

Lindoro

Su questo?

Conte

Proprio ivi. Ella ti chiama, e ti richiama le migliaia di volte.

Lindoro

Si ricorda tuttavia il mio nome?

Conte

Egli è il solo che non ha dimenticato. Ti suol preparare un mazzetto di fiori, e poi te lo lascia là sopra.

Lindoro

Ah! eccolo appunto. E lo ha fatto per me? Deh, dove si trova l'idol mio? Vita mia, che fai? Dove sei? Andiamo, voliamo a Nina, caro padre.

Conte

Amico, convien moderare la tua impazienza... È bene ch'io parli prima a Susanna, e che me la intenda con lei. Chi sa mai? la sorpresa, uno sconvolgimento si fatto...

Orsù, vado, e sarò a momenti di ritorno. Intanto trattienti qui... Te lo chiedo per grazia; anzi oso fartene un espresso comando.

(Parte per la strada che fece Susanna, seguito da' suoi servitori e dalle guardie di caccia.)

Scena V

Lindoro solo.

[13. Cavatina, Recitativo accompagnato ed Aria]

Lindoro

Questo è dunque il loco usato,
dove Nina ognor sen viene;
qui dà sfogo alle sue pene:
seco Amor s'asside qui.

Questi augelli, e questo prato,
queste aurette lusinghiere
mi ritornano al pensiero
quanto fui felice un dì.

Oh caro, oh fido seggio! Io pur mi voglio
posar qua su.

(Siede.)

Ma quale

Sùbita fiamma io provo? Oh Ciel! non reggo!
Questo è il trono d'Amor. Nume, perdona,
eccomi a' piedi tuoi. Pietoso Nume,
pon fine a' nostri mali. Ah tu, deh, brilla
dell'errante fanciulla
alla mente agitata, e tu la calma
vi riconduci. Amor. Se cari ognora
ti sono i cuor, che accendi,
saggia, qual era un dì, Nina mi rendi.

Rendila al fido amante,
rendila al genitore;
la tua bell'opra, Amore,
non obliar così.

Che da te vien, rammenta,
lo stral che la ferì;
ch'è un vano don la vita,
a chi ragion smarri.

Scena VI

Il Conte, che ritorna dall'istessa strada d'onde partì, accompagnato da' suoi servitori e dalle guardie di caccia, e detto.

[Dialogo]

Conte

Lindoro, eccomi a te di ritorno.

Lindoro

Ah, padre, conducetemi a Nina. Essa è priva de' sensi?

Conte

No, ti rasserena, oh figlio: il di lei spirito è ora nella perfetta calma: io l'ho lasciata in mezzo alle sue villanelle.

Lindoro

Ah, voi mi consolate! Parlati avete a Susanna?

Conte

Tutto è fissato. Sorpresa da prima tra il giubilo e lo stupore, non sapea Susanna che suggerire; ma poi riflettendo anch'essa che il vederti e riconoscerti così tutto in un tratto, avrebbe messo a rischio la stessa vita di Nina, abbiamo concertato che tu nasconda questa sottovesta, ch'ella troppo conosce, e che poi quando crederai... Ma Nina viene... ritiriamoci.

Lindoro

Eccola là tra que' villani... Ah quali occhi!... Caro padre...

Conte

Ritiriamoci, dico. Ti avvezzerai un po' per volta a questo doloroso spettacolo. Quando ti sarai travestito, ritornerai. Bada bene di venire per questa via: aprirai il cancello, e quando le sarai vicino, la tua prudenza ti suggerirà come regolarsi, affin di richiamarle la ragione, senza arrischiare i suoi giorni.

Lindoro

Ho inteso.

(Partono.)

Scena VII

Nina cala dalle collinette, tenendo per una mano una piccola villanella, e per l'altra un vecchio villano, accompagnata da molti altri villani e villane, tutti recando diversi doni da lei ricevuti. Susanna la segue da lontano, e si ferma sulla prossima collinetta.

Dopo il Coro, vien Lindoro dal cancello, e nel tempo istesso il Conte e Giorgio dal bosco, i quali si mettono in disparte ad osservare.

[14. Nina e Coro]

Villani e villane, e detti.

Villani e villane

Cantiam, Nina, cantiamo
nostra delizia e amor.
Un sì bel cor lodiamo,
lodiamo il suo favor.

Soli, poi Tutti

Leggiadra come il sole,
benefica del par,
e accarezzar ci suole,
e provvida aiutar.

Nina

Amate sempre, amate,
cari, la vostra Nina,
mai non l'abbandonate:
merita amore Amor.

Prima villanella

Il vostro mal, pensiamo,
che presto cesserà.

Due villanelle

Noi pure lo speriamo:
che presto finirà.

Soli

Su, via, state allegramente,
che ben presto tornerà.

Nina

Voglia il Ciel; ma non sarà.

Villani e villane

Dentro un giorno, dentro due,
al più quattro, cinque, o sei,
oggi ancor. Chi sa? chi sa?

Nina

Veggio, amici, il vostro affetto,
mi vorreste consolar.

Villani e villane

A' nostri voti piegasi
il Cielo alfin, credetelo:
l'amico fido e tenero
quest'oggi tornerà.

Nina

Quest'oggi? Oh Ciel! Oh giubilo!
Egli? L'amico? Tornasi?
Ah! chi potrà comprendere
la mia felicità!

La vostra Nina amate,
merita amore Amor.

Villani e villane

Cantiam, Nina, cantiamo ecc.

[Dialogo]

Nina

Addio, addio. Domani noi...

(In questo punto Lindoro, aperto il cancello, si presenta in faccia a Nina, la quale resta a mezza la parola: dà un grido, e dopo di essere stata per poco immobile, corre velocemente verso la collina, ove ritrova Susanna, e la conduce seco nel giardino, perché vegga Lindoro.)

Ah!...

Conte (a Lindoro)

Dove va ella mai?

Lindoro

Par che siasi fatto in lei qualche...

Conte

Pare... Ma non fidiamcene troppo.

Nina

Lo vedi?

Susanna

E così?

Nina

Lo vedi, dico?

Susanna

Sì: è la persona, che voi aspettate.

Nina

È lui? Di' dunque: è lui? Io non ardiva crederlo. Ma non t'inganneresti già? Guarda come è melanconico. Ah se fosse Lindoro, potrebbe mostrare tanta melanconia, in riveder la sua Nina?... Se fosse Lindoro, Nina sarebbe ancora in pena? Sarebbe essa ancora infelice?

Lindoro

(Mi scoppia il cuore!)

Nina

Eh! la sua voce! Hai tu sentita la sua voce? Ah!... Ah la mia testa! Un dolore... una nube agli occhi... per carità, non mi lasciate in questa incertezza.

Susanna

Via: è proprio lui.

Lindoro

Il tuo amante.

Conte

Tuo padre.

Nina

Mio padre dic'egli? Mio padre!... E lui viene... Oh Dio!

cosa vuole da me? E come posso ubbidirgli? Dove rifugiarmi?

(alle villanelle e villani)

Per pietà, salvatemi, salvatemi dal suo risentimento. Non rispondete? M'ingannai!... Non siete più gli stessi, che mi parlaste poc' anzi? Perché tradirmi? Come mi han rovinata! Ahimè!... Che male... Lindoro non è venuto no, e non verrà mai più... mai più!... Che luogo è questo?... Dove m'hanno condotta?... Tutta questa gente... Andate... Andate via... via tutti...

(a' villani e villanelle che vanno via, ma si trattengono fuor del cancello per osservare; il Conte e Lindoro anche fanno vista di partire, e poi si fermano nuovamente)

Dove vanno?... Deh! chiunque voi siate, abbiate pietà di me.

(Cade nelle braccia di Susanna.)

Lindoro

Ha perduti i sentimenti!

Susanna

Respira appena.

Conte

Oh Cielo... Cielo! Dunque son io, che...

Lindoro

Nina, mia Nina, è Lindoro: il tuo Lindoro in disperazione.

Nina

Tu hai nominato Lindoro? Lo conosci tu Lindoro? L'hai tu veduto? Calmami, per carità, guariscimi, rassicura le mie idee... La tua figura è così dolce!... Caro, stammi vicino... dammi coraggio... Così...

(Prende la mano di Lindoro e se la reca alla fronte.)

Oh vedi! Or ora come una pietra... un ghiaccio... Adesso un dolce foco... una felicità in vederti.

(guardando suo padre)

Lo vedi là? M'impedisce di guardarti con libertà... Andiamo: ho tante cose da dirti.

Lindoro

A me?

Nina

Senz'altro. Dimmi, dimmi: che fa egli? Che pensa? Dove lo lasciasti? Perché non è venuto?

Lindoro

Ma...

Nina

Tu studi la risposta... Vorresti ingannarmi?

Lindoro

Sono incapace.

Nina

Te lo credo. Dimmi dunque?

Lindoro

Ma se egli comparisse a voi d'avanti?

Nina

Tu mi dici sempre voi, voi; io ti dico tu: fa' lo stesso, te ne prego.

Lindoro

Ebbene: s'egli ti comparisse d'avanti, forse tu non lo riconosceresti?

Nina

Oh meschina me! Converrebbe ben dire allora che ho perduto l'uso della ragione. Anche questa terribile disgrazia!

Lindoro

(Oh Dio! che farò ora?) Ma se ti fossero fuggiti dalla memoria i suoi delineamenti, il suo cuore almeno...

Nina

Oh sì: il suo cuore. Parlami del suo cuore, mentre chi ebbe più bel cuore di lui? Dimmi, dimmi: m'ama egli sempre?

Lindoro

Più che mai adora la sua Nina.

Nina

L'adora più che mai? Lode al Cielo! Qui è dove non hanno mai saputo rispondermi. Erano tutti sordi, tutti muti. Ma sai tutto ciò che passò tra di noi? il nostro amore, la nostra felicità, le nostre disavventure?

Lindoro

Ah sì: tutto, tutto è scolpito qui.
(accennando il suo cuore)

Nina

Qui? Dici bene. Sì: non è che qui che si conserva... e me lo racconterai poi tutto l'avvenutoci, non è vero? Perché il mio maggior dispiacere è d'averlo dimenticato.

Lindoro

Tu dunque l'amavi molto? di'?

Nina

Costui me lo dimanda! Non lo san tutti?

[15. Duetto]

Lindoro

Oh momento fortunato!
Qual contento, amato bene!

Nina

Ei mi dice amato bene!...
L'idol mio diceva così.

Lindoro

Sempre, sempre, amato bene,
Nina mia, dirò così.
Spesso, io t'amo, ti diceva.

Nina

T'amo, io pur gli rispondeva.

Lindoro

Ti diceva?

Nina

T'amo, t'amo.

Lindoro

Rispondevi?

Nina

T'amo, t'amo.

Lindoro

Gli diresti ancor così?
Deh, per esso a me lo di'.

Nina

T'amo.

Lindoro

A me?

Nina

Sì, t'amo, sì.

Lindoro e Nina

Ah! che amabili momenti!
questi cari e dolci accenti
fido/a ognor ripeterò.

Nina

Vuoi tu darmene parola?

Lindoro

Idol mio, te la darò.

Nina

Al mio fianco ognor sarai?

Lindoro

Da te mai non partirò.

Nina

Ogni sera, ogni mattina,
ogn'istante, ciascun'ora
poi doman, poi doman l'altro
poi quell'altro e l'altro ancora?
Dammen, dammene parola,
sempre meco?

Lindoro

Teco ognor.

Nina e Lindoro

Che gioia è mai questa!
Che strano diletto!
Mi balza nel petto
per giubilo il cor.

[Dialogo]

Nina

E come ti chiamerò io poi?

Lindoro

Chiamami Lindoro.

Nina

Oh no! E s'ei tornasse?

Lindoro

Ma... Ebbene... Chiamami l'amico.

Nina

Oh sì, l'amico. Ti chiamerò l'amico mio.

(Si avvede del suo mazzetto di fiori che Lindoro porta in petto.)

Ma chi ti diè quel mazzetto di fiori? Chi?

Lindoro

Lo trovai là su quel sedile.

Nina

Su quel sedile! Sai tu che l'ho fatto io stessa per lui?

Lindoro

Vuoi che te lo renda?

Nina

Oh! non ne ho coraggio. Mi pare in vederlo innanzi a te, di sentire la medesima compiacenza che provai nel coglierlo per lui... Ma tu m'hai promesso di raccontarmi... Non dimenticar nulla, ve'. Non v'è circostanza, per minuta che sia, che non sia interessante a richiamarsi.

Lindoro

No: non ve n'è una sola.

Nina

Incomincia.

Lindoro

(Dolce e crudele situazione!)

Nina

Io sto a sentirti.

Lindoro

Dal primo dì che Lindoro ti vide, ti amò.

Nina

Dal primo dì?

Lindoro

Sì: ma molto passò poi, prima ch'egli osasse dirtelo.

Nina

Era per altro così dolce a sentirsi.

Lindoro

Soltanto i suoi occhi sapevano farsi capire.

Nina

E i miei?

Lindoro

Parlarono... E Lindoro allora ti dichiarò tutta la sua fiamma.

Nina

La sua fiamma? Sì, sì: me ne risovvengo.

Lindoro

D'allora in poi te ne parlava tutt'i giorni.

Nina

Difatti... me ne ricordo.

Lindoro

Ti ragionava spesso della speranza che avea di diventar tuo sposo.

Nina

Sposo! Questo amato nome io avea già incominciato a darglielo.

Lindoro

Egli veniva spesso teco e con Susanna a far conversazione qui, sotto questi olmi, su quel sedile.

Nina

Sì; ed oh quanto m'era caro quel sedile!

Lindoro

Ivi la sua nella tua mano...

Nina

La sua nella mia mano? Ah! proprio così.

Lindoro

Ti guardava con una tenerezza...

Nina

Oh come sai imitarlo!

Lindoro

Tu n'eri intenerita.

Nina

Come lo son ora.

Lindoro

Lo ascoltavi senza sdegno.

Nina

E come concepirne contro di lui?

Lindoro

Un giorno...

Nina (a Susanna)

Mia cara, egli sa tutto, tutto.

Lindoro

Un giorno tuo padre...

Nina

Aspetta... Non me ne ricordo più.

Lindoro

Sì, tuo padre, che approvava l'amor di Lindoro...

Nina

Ah! sì, sì: me lo ricordo.

Lindoro

Ti diè licenza di ricamargli una sottoveste, e a lui di regalarti un anello.

Nina

Eccolo: non m'ha mai abbandonata.

Lindoro

V'era teco Susanna.

Nina

Ah! sì... Susanna era là... Lindoro qui.

(Fa venire vicino a lei anche suo padre.)

Venite anche voi: non mi fate più paura. Tu, lei, voi, ah! Ora mi pare che nulla mi manchi.

(Resta seduta vicino al padre, a Lindoro ed alla Susanna.)

[16. Finale II]

Mi sento... oh Dio!... che calma!
Parmi... che in seno l'alma...
con te... con voi... con lei...
non sappia più tremar.

Susanna, Lindoro, Conte, Giorgio (ciascuno da sé)
(Pietà vi muova, o Dei,
del suo, del mio penar.)

Nina

E poi, mio dolce amico?

Lindoro

E poi il tuo Lindoro
tutti gli affetti suoi
tenero ti spieghò.

Alcuni villani e villane (*tra loro sottovoce*)
(Ride.)

Altri
(Si tranquillò.)

Nina
Oh come tutto sai!

Lindoro
Allor, mia Nina, osai...

Nina
Tu!... come?... osasti...

Lindoro
Ah no!
Il tuo Lindoro osò.

Alcuni villani e villane (*come sopra*)
(Si turba.)

Altri
(Si calmò.)

Lindoro
Osò la prima volta
di sposa il sacro nome
darti, seduta qui.

Conte
Vi era tuo padre allora.

Susanna
Vi era Susanna ancora.

Giorgio
E Giorgio anche l'udi.

Lindoro
Sposa ti disse, e poi...

(*Nina, sopraffatta dagli affetti diversi, e non potendo spiegare ciò che avviene dentro di sé, lascia cadere il suo capo sulla spalla di Susanna.*)

Nina
Sposa... mia cara... oh Dio!

Lindoro
Poi la tua man Lindoro
prese: la strinse al seno,
e in questo istesso loco
v'impresi, o mio tesoro,
un bacio mio di foco,
anima mia, così.

(*Le bacia la mano.*)

Nina
Tu!... Cielo!... ah qual momento!
Ciò che nel core io sento,
spiegare a te vorrei,
né so spiegarlo ancor.

Susanna, Lindoro, Conte, Giorgio (*ciascuno da sé*)
(Ah, secondate, o Dei
quei moti del suo cor.)

Villani e villane (*tra loro*)
(Zitto: in lei parla Amor.)

Lindoro
Più non reggo. Ah, Nina, vedi,
riconosci il tuo lavoro...
(*Si scopre, ed accenna la sottoveste donatagli da Nina.*)

Nina
Ah Lin... do...

Lindoro
Nina.

Nina
Lin.. do... ro...

Lindoro
Sì: Lindoro... ecco a' tuoi piedi

(*S'inginocchia.*)

Pien d'amore e fedeltà.

Nina
Me felice!... Ah! padre... oh Dio!
Son qui desta?... è sogno il mio?...
Per pietà, non m'ingannate:
deh parlate, per pietà.

Conte
Son tuo padre...

Lindoro
Son Lindoro...

Susanna
Sono loro, sono loro.

Giorgio
Anche Giorgio ve lo dice.

Nina
E sarà Nina felice?

Villani e villane
Sì: felice alfin sarà.

Conte
Numi del Ciel, deh siate
della promessa mia
voi testimoni ognor.

Lindoro
Numi clementi, ah fate
ch'io nel suo cor le stia,
com'ella è nel mio cor.

Nina
Deh voi a Nina date
virtù, ond'ella sia
degn del loro amor.

Ah caro padre mio...

Conte
Ah cara figlia amata...

Nina
Mio dolce amico... oh Dio!

Lindoro
Sei mia, Nina adorata...

Susanna
Mia cara padroncina...

Giorgio
Su, via, allegramente.

Villani e villane
Noi anche siamo qua.

(*Le villane e i villanelli si affollano con atto di rallegramento intorno a Nina.*)

Nina
Miei cari, addio... addio...
tutti ravviso... ma...

Conte
Ah lascia ogni timore.

Lindoro
Serena il tuo bel core.

Conte
È tuo, è tuo Lindoro:
tuo padre a te lo dà.

Villani e villane
E faccia ei colla sua
la tua felicità.

Lindoro
Son già tuo, bell'idol mio,
e tuo sempre io viverò.

Nina
Sì, mio ben, già tua son io,
e sperar di più non so.

Conte
Or che pago è il mio desio,
più rimorsi al cor non ho.

Nina e Lindoro
Caro padre...

Conte

Figli amati...

Nina, Lindoro, Conte
Contro noi degli astri irati
il rigore alfin cessò.

Susanna e Giorgio
Oh che dolce respirare!
Oh che tenero momento!

Villani e villane
Che allegrezza! che contento!

Lindoro, Nina, Conte
Sian tra noi in belle gare
pace, amore e tenerezza.

Villani e villane
Che contento! che allegrezza!

Nina, Susanna, Lindoro, Conte, Giorgio
Ed apprenda ogni amatore
come Amore in pochi istanti
suol premiare i lunghi pianti
di una cara fedeltà.

Villani e villane
Sì, sperate, afflitti amanti:
figlio è Amor della pietà.



Il soggetto

di Francesco Degrada



Gaspare Traversi, Contadina, Matera, Pinacoteca d'Errico.

IL SOGGETTO

Atto I

In un "delizioso giardino", cui fa da sfondo un paesaggio agreste, Nina è immersa nel sonno. Susanna, sua governante, Giorgio, "balio" del Conte – padre di Nina, e un gruppo di villani e villane le augurano di riposare serenamente e nel contempo piangono la sua sorte: la fanciulla ha infatti perduto la ragione né è certo che possa mai recuperarla (*Introduzione, Coro: «Dormi, o cara: e nel tuo core»*).

Susanna narra a Giorgio (il quale non ha perso la speranza che Nina possa un giorno guarire) e al gruppo dei villani che la circondano come la ragazza sia improvvisamente sprofondata nella follia. Ella amava, riamata, il giovane Lindoro, suo sposo promesso, sino a che il padre, lusingato da un pretendente più ricco e di natali più nobili, venne meno agli impegni già presi con i due giovani e volle concedergli Nina in sposa. Questa piombò nella disperazione: mentre stava per porgere l'ultimo addio a Lindoro, si fece avanti il nuovo pretendente, sfidò Lindoro a duello e lo ferì a morte. Il padre, insensibile, intimò a Nina – inginocchiata presso il corpo insanguinato di Lindoro – di riconoscere per suo sposo colui che egli le aveva destinato per marito. Nina soccombette al dolore e da quel momento dimenticò il suo passato, vivendo in uno stato di prostrazione e di delirio. Nonostante si fosse sparsa subito la voce della morte di Lindoro, ella continua a ritenerlo in viaggio e ogni giorno lo attende su un poggio che sovrasta la strada, certa del suo imminente ritorno.

Giunge il Conte e chiede notizie di Nina a

Susanna, alla quale è stata affidata. Troppo tardi è giunto il suo pentimento: egli depreca i «fantasmi vani di grandezza» che hanno condotto la figlia alla follia e l'hanno condannato al rimorso e alla disperazione (*Aria: «È sì fiero il mio tormento»*). Giorgio e alcuni villani si avvicinano al Conte, gli narrano di Nina, sempre pronta a far loro del bene con la sua infinita generosità. Giorgio esorta il Conte a non disperare (*Aria: «Del suo mal non v'affliggete»*).

Appare Nina, «semplicemente vestita, con capelli sciolti, e con un mazzetto di fiori in mano». Come sempre attende l'arrivo di Lindoro e affida al canto la sua speranza di rivederlo: speranza sempre presente e sempre di nuovo delusa (*Aria: «Il mio ben quando verrà»*).

Accorrono Susanna e un gruppo di villanelle, alle quali Nina distribuisce doni (*Aria con coro: «Se il cor, gli affetti suoi»*). In cambio dovranno cantare a Lindoro – le prega Nina – la canzone che ha loro insegnato il giorno prima. Ma Nina l'ha dimenticata: le villanelle gliela ricantano e lei ne riprende volta a volta la melodia con «più d'espressione» (*Canzone, Nina e Coro: «Lontana da te»*).

Il Conte, sinora nascosto alla vista di Nina, non resiste oltre e si avvicina alla fanciulla che suscita al vederlo, anche se non lo riconosce: poi gli parla con dolcezza di sé e della sua sventura, acuendo il suo strazio. Di lontano giunge il canto di un Pastore, accompagnato dalla cornamusa («Già il sol si cala dietro alla montagna»). Nina si intenerisce e fa per avviarsi con Susanna alla volta del vicino villaggio. Ma di nuovo ricade nel suo delirio. Dov'è Lindoro? E se tornasse in sua assenza senza trovarla?

Susanna, il Conte e il Pastore la esortano – commossi e con tenera sollecitudine a seguirli al villaggio (*Finale I, Quartetto Nina, Susanna, Conte, Pastore: «Come! Ohimé! partir degg'io»*).

Atto II

Susanna ha lasciato Nina con un gruppo di villani e villanelle. L'avvicina il Conte che le confida la sua pena e la ringrazia per le cure delle quali circonda Nina. Susanna afferma di essere legata alla ragazza da tale affetto che quando fa per lei è sempre poco (*Aria di Susanna: «Per l'amata padroncina»*).

Il Conte, rimasto solo con i suoi pensieri, è richiamato da un improvviso trambusto. Sopraggiunge Giorgio, emozionato e confuso, che vorrebbe comunicargli un fatto straordinario, ma ne è impedito dall'affanno (*Cavatina di Giorgio: «Eccellenza: allegramente...»*). Giorgio riferisce che è giunto Lindoro; mentre tentava di introdursi nel giardino per rivedere Nina, è stato fermato. Ora lo si conduce dinanzi al Conte che lo accoglie con affetto, come un figlio. Lindoro è sbalordito; chiede se Nina gli è ancora fedele, lo si riassicura al riguardo; egli erede che le sue sventure siano finalmente giunte al termine (*Duetto Lindoro-Conte: «Son io desto, o pur deliro?»*).

Lindoro racconta la sua storia: raccolto agonizzante, è stato curato da amici pietosi, si è in qualche modo ripreso e ora è tornato per riabbracciare la sua amata. Ma il Conte mette al corrente Lindoro della triste situazione in cui versa Nina e frena la sua impazienza. Si consulterà prima con Susanna sul da farsi, per non

esporre la ragazza a un'emozione improvvisa e forse fatale.

Lindoro, solo, contempla il poggio sul quale Nina l'ha atteso per tutto questo tempo. Implora Amore perché restituisca la ragione a Nina e la riconduca guarita tra le braccia del padre e dell'amante (*Cavatina, Recitativo accompagnato ed Aria di Lindoro «Questo è dunque il loco usato»*).

Torna il Conte, consegna a Lindoro una camicia che Nina ricamò per fargliene dono allorché si fidanzarono, gli consiglia di indossarla e di avvicinarsi con cautela alla ragazza.

Giunge Nina, attorniata da villani e villanelle, che la esortano a ben sperare; presto – o forse addirittura oggi stesso – l'amato perduto ritornerà (*Nina e Coro: «Cantiam, Nina, cantiamo»*). Lindoro si presenta a Nina, che trasale, dà un grido corre da Susanna e l'accompagna presso di lui. Susanna la rassicura: è proprio l'amato tanto a lungo atteso, è Lindoro. Si fa innanzi anche il Conte e invita Nina a riconoscere in lui il padre. Nina è confusa, incredula, non regge all'emozione; nella nebbia dei suoi ricordi rimossi si fa tuttavia qualche luce quando Lindoro le ripete le parole d'amore che solleva dirle nei tempi felici della loro unione (*Duetto Lindoro-Nina: «Oh momento fortunato!»*).

Occorrerà che Lindoro racconti minutamente la storia del loro amore, dagli sguardi inteneriti ai commossi trasalimenti, alle timide tenerezze, al primo scambio di doni (un anello e la camicia ricamata che ora indossa), sino alla richiesta di matrimonio perché Nina a poco a poco si rinfranchi e prenda atto della recuperata felicità tra il giubilo generale (*Finale II, Tutti: «Mi sento... oh Dio!... che calma!»*).

SYNOPSIS

Act I

In a "delightful garden", against the backcloth of a rustic scene, Nina is fast asleep. Susanna, her governess, and Giorgio, valet to Nina's father the Count, together with a group of peasant men and women, wish Nina a peaceful sleep. Meanwhile they bemoan her fate, for the poor girl has gone out of her mind. Nor is it certain that she may ever recover (*Introduction, Chorus: «Dormi, o cara: e nel tuo core»*).

Susanna tells Giorgio (who still hopes Nina may one day get better) and the group of peasants around her, how the girl had been suddenly plunged into madness; that she had loved, and was loved, by the young Lindoro, her betrothed. But her father, flattered by a richer suitor of nobler birth, went against his word already pledged to the engaged couple, and decided to grant Nina's hand in marriage to this other man. As a result the girl fell into deep despair, and to make matters worse she was about to bid farewell to Lindoro when the new suitor stepped forward and challenged his rival to a duel, mortally wounding him. Nina's father, still insensitive to her fate, ordered the girl – while she was kneeling beside Lindoro's bleeding body – to accept the man chosen by him to be her husband. Nina succumbed to grief and from that moment forgot her past, and has lived in a state of prostration and delirium ever since. Although rumours of Lindoro's death had spread at once, she continues to believe that her beloved has gone away on a journey. She is certain of his imminent return

and waits for him every day on a hillside above the road.

The Count arrives and asks Susanna for news of Nina, who has been entrusted to her care. He has repented too late and now deplores the "vain phantoms of grandeur" that led his daughter into folly and condemned him to remorse and desperation (*Aria: «È sì fiero il mio tormento»*). Giorgio and a group of peasants approach the Count, telling him of Nina's constant kindness to them and of her infinite generosity; Giorgio exhorts the Count not to despair (*Aria: «Del suo mal non v'affliggete»*). Nina appears, "dressed simply, her hair loose and holding a bunch of flowers in her hand". As always, she awaits Lindoro's homecoming, and puts her hopes of seeing him again into a song a song of undying hope, each day disappointed but ever renewed (*Aria: «Il mio ben quando verrà»*).

Susanna and a group of country folk now enter; Nina hands out gifts to them (*Aria with chorus «Se il cor, gli affetti suoi»*). In exchange Nina asks them to sing for Lindoro the song she taught them the day before, which she has already forgotten. The peasant women sing it to her again and she takes up the melody, each time with "more expression" (*Song, Nina and chorus: «Lontana da te»*).

The Count, until now unseen by Nina, can resist no longer. He comes up to the girl, who is startled but does not recognize him. She speaks to him softly about herself and her troubles, thus increasing his distress.

From the distance is heard a shepherd's song accompanied by a bagpipe (*«Già il sol si cala dietro alla montagna»*). Nina is moved by it

and starts off with Susanna towards the nearby village, but then relapses into delirium. Where is Lindoro? And what if he were to return in her absence? Tenderly, Susanna, the Count and the shepherd beg her to follow them to the village (*Finale I, Quartet for Nina, Susanna, Count, the shepherd: «Come! Ohimè! partir degg'io?»*).

Act II

Susanna has left Nina with a group of rustics. The Count approaches her and confides his unhappiness, while thanking her for the loving care she has lavished on Nina. Susanna remarks that she is attached to the girl by such deep affection that whatever she can do for her will always be too little (*Susanna's aria: «Per l'amata padroncina»*).

The Count, alone now with his thoughts, is disturbed by a hubbub. Giorgio enters, looking excited and confused, anxious to inform the Count of something extraordinary that has happened. But he is so breathless he can hardly speak (*Giorgio's cavatina: «Eccellenza: allegamente...»*). Giorgio then manages to tell him that Lindoro in person has arrived, and that he was apprehended while attempting to break into the garden to see Nina. He is now brought before the Count, who welcomes him fondly as if he were a son. Lindoro is astonished, and asks if Nina is still faithful to him. When told that she is, he believes his misadventures have at last come to an end (*Duet by Lindoro and the Count: «Son io desto, or pur deliro?»*).

Lindoro tells his story. Having been saved from

death and looked after by kind friends, he somehow recovered and has now returned to re-embrace his beloved. But the Count acquaints Lindoro of the sad misfortune that has afflicted Nina in his absence, and restrains his impatience. He promises first to consult Susanna about the best course of action, so as not to expose the girl to a sudden and possibly even fatal emotion.

Alone, Lindoro contemplates the hillock on which Nina has awaited him daily all this time. He implores Love to restore Nina to her senses and to bring her back cured into the arms of her father and of her lover (*Cavatina, Accompanied recitative and Aria by Lindoro: «Questo è dunque il loco usato»*).

The Count returns, hands Lindoro a shirt which Nina had embroidered for him as a gift when they were engaged. He advises him to put it on and to approach the girl cautiously.

Nina enters, surrounded by country folk, who exhort her to keep hoping, for soon – or even perhaps this very same day – her lost beloved will be returned to her (*Nina and Chorus: «Cantiam, Nina, cantiamo»*).

Lindoro presents himself to Nina, who starts, and utters a cry, runs to Susanna and brings her to look at the young man. Susanna assures her that he is indeed her long-awaited beloved, Lindoro himself. The Count too steps forward, and invites Nina to recognize him as her father. Nina is confused and incredulous, overcome with emotion. In the fog of her dismissed memories, a glimmer of light however enters her mind when Lindoro repeats to her the words of love he had spoken to her in the happy days when they were together (*Duet for Lindoro and*

Nina: «Oh momento fortunato!»). Lindoro has to recount to her in every detail the story of their love, from their first tender glances to their leaping hearts and shy overtures, to their first exchange of gifts (a ring and the embroidered shirt which he is now wearing), right up to his request to marry her, until at last Nina

little by little regains her senses and accepts her newfound happiness, amidst everyone's jubilation (*Finale II, All: «Mi sento... oh Dio!... che calma!»*).

(Traduzione di Rodney Stringer)



Giovan Battista Rossi, *In campagna, Napoli* collezione Pisani.

ARGUMENT

Premier acte

Alors que Nina est profondément endormie dans un "jardin ravissant", au milieu d'un paysage agreste, sa gouvernante Susanna, Giorgio – l'ancien père nourricier du Comte – et un groupe de paysans et de paysannes lui souhaitent de reposer tranquille tout en pleurant sur son sort: la jeune fille a en effet perdu la raison et il n'est pas sûr qu'elle puisse la recouvrer (*Introduction, chœur: «Dormi, o cara: e nel tuo core»*).

Susanna raconte à Giorgio (qui n'a pas perdu l'espoir que Nina puisse guérir un jour) et aux paysans qui l'entourent, comment Nina a sombré tout à coup dans la folie. Elle aimait le jeune Lindoro, et en était aimée, lorsqu'un jour le Comte, son père, flatté par un prétendant plus riche et de plus nobles origines, lui avait promis sa fille, se soustrayant ainsi à son engagement envers les deux jeunes fiancés. Nina plongea dans le désespoir alors qu'elle allait saluer Lindoro pour la dernière fois: le nouveau prétendant était en effet arrivé, avait provoqué Lindoro en duel et l'avait mortellement blessé. Le Comte, insensible, avait ordonné à Nina, agenouillée auprès du corps ensanglanté de Lindoro, de reconnaître comme époux celui que lui-même avait choisi pour elle. Nina ne supporta pas sa douleur et depuis lors vivait sans mémoire de son passé, dans un état de prostration et de délire. Bien que la nouvelle de la mort de Lindoro se fût répandue aussitôt, elle continuait à croire qu'il était parti en voyage et l'attendait tous les jours sur une hauteur qui dominait la route, sûre de son retour.

Le Comte arrive sur les lieux et demande des nouvelles de Nina à Susanna, à qui il l'a confiée. Plein de remords et de désespoir, il réprouve maintenant ses "vains fantasmes de grandeur" qui ont conduit sa fille à la folie (*Air: «È sì fiero il mio tormento»*). Giorgio et quelques paysans s'approchent de lui, lui parlent de Nina qui, grâce à sa grande générosité, est toujours prête à les aider. Giorgio exhorte le Comte à garder espoir (*Air: «Del suo mal non v'affliggete»*).

Nina apparaît, "vêtue simplement, les cheveux defaits et un bouquet de fleurs à la main". Comme toujours elle attend Lindoro et chante son espoir de le revoir, espoir toujours renouvelé mais toujours déçu (*Air: «Il mio ben quando verrà»*).

Susanna accourt, suivie d'un groupe de jeunes paysannes, auxquelles Nina distribue des dons (*Air avec chœur: «Se il cor, gli affetti suoi»*). En échange elle les prie de chanter pour Lindoro la chanson qu'elle leur avait enseignée la veille, mais qu'elle-même a oubliée. Les jeunes paysannes entonnent la chanson et Nina se joint peu à peu à elle, avec "de plus en plus de sentiment" (*Chanson, Nina et chœur: «Lontana da te»*).

Le Comte, qui était resté jusqu'ici caché, ne résiste pas et s'approche de sa fille. Nina sursaute à sa vue, même si elle ne le reconnaît pas; puis elle lui parle avec douceur, lui raconte sa peine, augmentant ainsi celle de son père.

De loin parvient le chant d'un berger, accompagné de sa cornemuse (*«Già il sol si cala dietro alla montagna»*). Nina s'attendrit et s'apprête à se rendre avec Susanna dans le village voisin lorsqu'à nouveau elle retombe dans son délire. Mais où est Lindoro? Et s'il revenait alors qu'elle est absente? Susanna, le Comte et

le berger, émus et pleins de sollicitude, l'invitent à les suivre jusqu'au village (*Quatuor final: Nina, Susanna, le Comte, le berger: «Come! Ohimè! partir degg'io?»*).

Deuxième acte

Susanna a laissé Nina avec un groupe de paysans et de paysannes. Le Comte s'approche d'elle, lui confie sa peine et la remercie de prendre si bien soin de sa fille. Susanna lui répond qu'elle est si attachée à Nina que tout ce qu'elle fait pour elle lui semble peu de choses (*Air de Susanna: «Per l'amata padroncina»*). Le Comte, resté seul avec ses pensées, sursaute lorsque Giorgio, tout ému et sens dessus dessous, survient et voudrait lui communiquer une nouvelle extraordinaire; mais il est trop agité pour y parvenir (*Cavatine de Giorgio: «Eccellenza: allegramente...»*). Giorgio lui apprend enfin que Lindoro vient d'arriver: on l'a empêché d'entrer dans le jardin et on est en train de l'amener vers lui. Le Comte accueille Lindoro avec tendresse, comme un fils. Celui-ci est très étonné et demande si Nina lui est restée fidèle. On le rassure à ce propos et il croit alors que ses malheurs sont enfin finis (*Duo Lindoro-Comte: «Son io desto, o pur deliro?»*).

Lindoro raconte son histoire: des amis bienveillants l'avaient ramassé tandis qu'il était agonisant. Ayant retrouvé ses forces, il était revenu chercher sa bien-aimée. Le Comte lui révèle alors l'état de santé de Nina et freine son impatience. Il demandera d'abord conseil à Susanna pour ne pas exposer Nina à une émotion trop violente qui risquerait de lui être fatale.

Lindoro, resté seul, contemple le lieu sur lequel Nina l'a attendu pendant toute son absence. Il

implore l'Amour afin qu'il rende la raison à la jeune fille et qu'elle puisse retrouver l'affection de son père et de son amant (*Cavatine, Récitatif accompagné et Air de Lindoro: «Questo è dunque il loco usato»*).

Le Comte revient et remet à Lindoro une chemise que Nina avait brodée pour la lui offrir au moment de leurs fiançailles; il lui conseille de la revêtir et de s'approcher doucement d'elle. Nina arrive à son tour, entourée de paysans et de paysannes qui l'exhortent à garder espoir: bientôt, peut-être aujourd'hui même, son amant reviendra-t-il (*Nina et Chœur: «Cantiam, Nina, cantiamo»*).

Lindoro se montre à Nina, qui sursaute, pousse un cri, court vers Susanna pour la conduire vers lui. Susanna la rassure: c'est vraiment Lindoro, son bien-aimé, qu'elle attendait depuis si longtemps. Le Comte avance alors à son tour vers Nina pour se faire reconnaître. Nina est troublée, incrédule, et ne supporte pas tant d'émotions; une lueur toutefois se fait jour dans le brouillard de ses souvenirs lorsque Lindoro lui répète les mots d'amour qu'il lui murmurait au temps heureux de leur union (*Duo Lindoro-Nina: «Oh momento fortunato!»*). Lindoro lui retrace alors minutieusement l'histoire de leur amour, depuis leurs premiers regards attendris, leurs premiers émois, leurs premières caresses et leur premier échange de cadeaux (une bague et la chemise brodée qu'il porte en ce moment) jusqu'à sa demande en mariage. Nina alors retrouve peu à peu ses esprits et, au milieu de l'allégresse générale, prend conscience de son bonheur retrouvé (*Chœur final: «Mi sento... oh Dio... che calma!»*).

(Traduzione di G. Viscardi)

DIE HANDLUNG

Erster Akt

In einem "lieblichen Garten", Teil einer bäuerlichen Landschaft, liegt Nina in tiefem Schlaf. Susanna, ihre Erzieherin, Giorgio, der Ziehvater des Grafen – Ninas Vater – und einige Bauern und Bäuerinnen wünschen ihr, angenehm zu ruhen und trauern gleichzeitig über ihr Schicksal: das Mädchen hat den Verstand verloren, und es ist nicht sicher, dass sie je genesen wird (*Introduktion, Chor: «Dormi, o cara: e nel tuo core»*).

Susanna erzählt Giorgio (der die Hoffnung nicht aufgegeben hat, dass Nina eines Tages wieder wie früher sein wird) und den um sie versammelten Bauern, wie das Mädchen ganz plötzlich in Wahnsinn verfiel. Sie liebte den jungen Lindoro, ihren Verlobten, und er erwiderte ihre Gefühle. Alles schien in Ordnung, bis ein Bewerber von grösserem Reichtum und Adel auftauchte und um Ninas Hand anhielt. Sein Interesse schmeichelte Ninas Vater, und dieser brach sein Wort gegenüber den beiden Verlobten und zog den anderen vor. Nina war verzweifelt: während sie von Lindoro Abschied nehmen wollte, tauchte der neue Bewerber auf, forderte Lindoro zum Duell heraus und verwundete ihn zu Tode. Noch lag Nina neben dem blutüberströmten Verlobten auf den Knien, als der Vater ohne jedes Verständnis von ihr forderte, den Mann, den er ausgesucht hatte, zu ihrem künftigen Ehemann zu erklären. Nina war vom Schmerz überwältigt. Sie vergass alles, was die Vergangenheit betraf, und lebte von da an in tiefer Depression und Wahnsinn.

Obwohl jeder wusste, dass Lindoro tot war, glaubte sie, er sei auf einer Reise. Und sie glaubt es noch und wartet jeden Tag auf ihn, auf einem Hügel, wo man die Strasse überblicken kann. Sie ist von seiner baldigen Rückkehr überzeugt.

Der Graf erscheint und fragt Susanna, der Nina anvertraut worden ist, wie es der Tochter gehe. Zu spät kam seine Reue: er verflucht den "hohlen Schein der hohen Stellung", wegen des er seine Tochter in den Wahnsinn getrieben hat und sich selber zur Reue und Verzweiflung verdammt (*Arie: «È si fiero il mio tormento»*). Giorgio und einige Bauern nähern sich dem Grafen und erzählen ihm von Ninas Güte und Grosszügigkeit: immer möchte sie ihnen Gutes tun; Giorgio fordert den Grafen auf, er solle nicht verzweifeln (*Arie: «Del suo mal non v'affliggete»*).

Nina erscheint "im einfachen Kleid mit offenen Haaren, einen kleinen Blumenstrauss in der Hand". Wie immer wartet sie auf Lindoro und singt von der Hoffnung, ihn bald wiederzusehen; von der Hoffnung, in der sie lebt und die immer von neuem enttäuscht wird (*Arie: «Il mio ben quando verrà»*).

Susanna und einige Bauernmädchen eilen herbei, und Nina verteilt Geschenke (*Arie mit Chor: «Se il cor, gli affetti suoi»*). Als Gegengabe – so bittet Nina – sollen sie für Lindoro das Lied singen, das sie ihnen am Vortag beigebracht hat. Aber Nina hat das Lied schon vergessen: die Mädchen singen es für sie, und sie nimmt nach und nach die Melodie auf, mit immer "mehr Ausdruck" (*Kanzone, Nina und Chor: «Lontana da te»*).

Der Graf, der sich bisher verborgen gehalten

hat, kann nun nicht mehr widerstehen. Er nähert sich der Tochter, und sie zuckt bei seinem Anblick zusammen, auch wenn sie ihn nicht erkennt; sanft spricht sie über sich selbst und über ihr Unglück und vermehrt so noch seine Pein.

Von Weitem hört man den Gesang eines Hirten, der von einem Dudelsack begleitet wird (*«Già il sol si cala dietro alla montagna»*). Nina wird von ihren Gefühlen überwältigt: sie möchte mit Susanna ins Dorf zurückkehren, aber der Wahnsinn kommt von neuem über sie. Wo ist Lindoro? Und wenn er käme und fände sie nicht? Susanna, der Graf und der Hirt tun alles um sie zu überreden, mit ihnen ins Dorf zu gehen (*I. Finale, Quartett Nina, Susanna, Graf, Hirt: «Come! Ohimé! partir degg'io?»*).

Zweiter Akt

Susanna hat Nina in der Obhut der Bauernmädchen gelassen. Der Graf spricht mit ihr, gesteht seinen Schmerz und dankt ihr für all die Mühe, die sie sich mit Nina gibt. Aber Susanna liebt das Mädchen so sehr, dass alles, was sie tut, ihr wenig erscheint (*Arie der Susanna: «Per l'amata padroncina»*).

Der Graf bleibt in seine Gedanken versunken zurück. Und plötzlich entsteht grosse Unruhe. Giorgio erscheint, aufgeregt und verwirrt. Er möchte etwas ganz Wichtiges mitteilen, aber er hat kaum noch Atem (*Kavatine des Giorgio: «Eccellenza: allegramente...»*). Giorgio berichtet, Lindoro sei aufgetaucht. Während er in Ninas Garten ging, um sie wiederzusehen, wurde er erkannt. Nun führt man ihn zu dem Grafen, der ihn liebevoll wie einen Sohn emp-

fängt. Lindoro ist erstaunt: er fragt, ob Nina ihm noch treu sei, und alle bejahen dies. So ist er nun wirklich am Ende allen Missgeschicks angelangt? (*Duett Lindoro-Graf: «Son io desto, o pur deliro?»*).

Lindoro erzählt seine Geschichte: zu Tode verwundet wurde er von einigen treuen Freunden gepflegt und fand ins Leben zurück. Nun ist er zu seiner Geliebten zurückgekehrt. Aber der Graf erzählt von dem traurigen Zustand, in dem sich Nina befindet, und bremst seine Ungeduld. Zuerst solle er mit Susanna sprechen, wie man sich am besten verhalte, um das Mädchen keinem weiteren Schock auszusetzen, der schlimm für sie sein könnte.

Lindoro bleibt allein und betrachtet den Hügel, von dem aus Nina die ganze Zeit auf ihn gewartet hat. Er bittet Amor, Nina den Verstand zurückzugeben und sie gesund in die Arme des Vaters und des Verlobten zu führen (*Kavatine, Recitativo accompagnato und Arie des Lindoro: «Questo è dunque il loco usato»*).

Der Graf kommt und überreicht Lindoro ein Hemd. Nina bestickte es, als sie sich verlobten und schenkte es ihm; der Graf rät, es anzuziehen und sich der Tochter mit Vorsicht zu nähern.

Zusammen mit den anderen Mädchen erscheint Nina. Alle reden ihr zu, zu hoffen; vielleicht werde heute schon ihre Erwartung erfüllt und der verlorene Geliebte kehre zurück (*Nina und Chor: «Cantiam, Nina, cantiamo»*).

Lindoro steht vor Nina, sie zittert, man hört einen Schrei, sie läuft zu Susanna und führt sie zu Lindoro. Susanna beruhigt sie: es ist wirklich der Geliebte, auf den sie so lange gewartet hat, es ist Lindoro. Nun kommt auch der Graf:

Nina soll in ihm wieder den Vater erkennen. Das Mädchen ist verwirrt, noch kann sie es nicht glauben. Aber aus dem Nebel der verdrängten Erinnerungen tauchen einige Lichtpunkte auf, als Lindoro die zärtlichen Worte spricht, die er ihr damals zu sagen pflegte (*Duett Lindoro-Nina: «Oh momento fortunato!»*). Lindoro muss ganz genau die Geschichte ihrer Liebe erzählen, von den ersten Blicken, zu den scheuen Zärtlichkeiten,

dem ersten Austausch der Geschenke (ein Ring und das gestickte Hemd, das er trägt), bis zu seinem Heiratsantrag. Nach und nach gewinnt Nina Zutrauen und begreift, dass ihr Leben wieder einen Sinn hat. Unter allgemeinem Jubel ist das Glück zurückgekehrt (*II. Finale, Alle: «Mi sento... oh Dio!... che calma!»*).

(Traduzione di Lieselotte Stein)

*Nina, la follia, l'utopia
e il rimpianto dell'eden perduto*

di Francesco Degrada

Quando nel 1815 Giovanni Paisiello, ormai sostanzialmente tagliato fuori della vita musicale attiva,¹ vecchio e malato, in odio alla corte per i suoi trascorsi a Parigi presso Napoleone e soprattutto per il servizio prestato a Napoli sotto Gioacchino Murat, fu ammesso alla presenza del principe Leopoldo di Borbone, venne interrogato sul numero delle sue opere. Secondo quanto testimonia il suo allievo Giacomo Gotifredo Ferrari,² presente al colloquio, diede questo consuntivo della sua stupefacente attività: “Opere intere cento... ma se contassi gl’intermezzi, le farse, i balli, le musiche da chiesa, da camera, etc., ne potrei addurre un altro centinaio”. Alla domanda circa i lavori che egli stesso considerava migliori, Paisiello rispose: “Altezza Reale, non saprei se *Il barbiere di Siviglia*, *Il Re Teodoro in Venezia* o *La Nina*”. “E nell’articolare *La Nina* – prosegue il Ferrari – gli caddero le lacrime dagli occhi. Quel buon principe, mosso dalla sensibilità di quel vecchio – conclude il memorialista – lo strinse per la mano dicendo: ‘Chesta è ’a meglio, caro il mio Cavalier Paisiello, chesta ha dda essere ’a meglio’.” La scelta delle tre opere, scritte nel periodo centrale e più felice della sua lunga e forse pletorica carriera compositiva, è significativa anzitutto della versatilità della sua vena. Se *Il barbiere di Siviglia*, rappresentato nel 1782 a San Pietroburgo, nasceva dall’ambizione, purtroppo assai maldestramente secondata dal librettista Giuseppe Petrosellini, di adeguare il ritmo scatenato dell’opera buffa a uno dei testi più brillanti e graffianti del teatro illuminista, *Il Re Teodoro in Venezia*, rappresentato nel 1784 a Vienna davanti all’imperatore Giuseppe II, si poneva come il primo tentativo di portare sul palcoscenico del teatro per musica un soggetto legato a una sconcertante pagina della cronaca politica settecentesca, ritrascritta splendidamente dal Casti con il gusto vagamente assurdo dell’exasperazione comica della parola e la mobilissima struttura metrica e drammatica che gli sono tipiche; e infine *La Nina pazza per amore*, scritta nel fatale 1789, era infine un classico esempio di trasfigurazione musicale di una tipica *comédie larmoyante*, che accoglieva integralmente la struttura dell’*opéra comique* francese, inclusi i dialoghi parlati. In pochi decenni era

diventata un’opera mitica, amata dai pubblici di tutta Europa. Le lacrime che aveva sollecitato alle anime sensibili in tanti teatri si ripresentavano agli occhi del suo autore giunto all’epilogo della sua vita e della sua carriera compositiva. Mentre Leopoldo di Borbone lo sollecitava a fare un bilancio della sua opera stringendogli amichevolmente la mano, quasi a volere attenuare la severità con la quale il sovrano Ferdinando IV – appena tornato sul trono napoletano – trattava colui che in tempi non sospetti aveva ricoperto di onori, il vecchio maestro dovette rivivere il lungo cammino percorso per le strade d’Italia e d’Europa. (Non senza prima avere espresso, in maniera colorita, la sua stizza nei confronti dei capricci della fortuna: “Mannaggia ’a sciorta mia! Se chisto Prencipe fosse Re, io recuperarei la mia pensione!”)

La carriera di Paisiello sembra prendere avvio sotto il segno di un impegno di lavoro frenetico, nel confronto immediato e tumultuoso con la concretezza del mondo del teatro, con le sue convenzioni, i suoi capricci, i suoi splendori e le sue miserie. La prima parte della sua attività si svolge tutta nel mondo pittoresco e avventuroso consegnatoci nella ricostruzione satirica di tante commedie metateatrali settecentesche, nel quale il musicista sembra muoversi con estrema disinvoltura, fidando sin dall’inizio su un intuito teatrale e una competenza artigianale non meno che straordinari.

Nato a Taranto nel 1740 e trasferitosi giovanissimo a Napoli, dove entrò a quattordici anni nel Conservatorio di Sant’Onofrio, fu immediatamente avviato – conclusi gli studi nel 1763 – alla composizione teatrale dal suo protettore don Giuseppe Carafa dei principi di Colobrano, che aveva in gestione il Teatro Marsigli Rossi di Bologna. Le prime prove di Paisiello si svolgono pertanto – come direttore della compagnia del Carafa – in centri musicali dell’Italia del Nord (Bologna, Modena, Venezia, Parma), dai quali giungerà all’esordio napoletano, attraverso Roma, solo nel 1766. Com’è tipico per un giovane compositore dell’epoca, sono i teatri minori della città, specializzati nella rappresentazione di commedie per musica (il Nuovo e i Fiorentini) quelli sui quali può subito contare, segnalandosi immediatamente come una delle personalità più dotate. A un anno dal suo esordio napoletano la richiesta del re di rappresentare a corte *L’idolo cinese* (su un delizioso e ideologicamente audace libretto di Giovanni Battista Lorenzi, che furoreggiava sulle scene del Teatro Nuovo), suonò come una sorta di consacrazione ufficiale del giovane musicista, al quale vennero aperte le porte del Teatro San Carlo per le sue prime opere serie. In un decennio, Paisiello si impose come il maggior musicista napoletano dell’epoca. Charles Burney, che nel 1770 assistette al Teatro Nuovo, alla rappresentazione di *Le trame per amore*, scriveva nel suo *Viaggio musicale in Italia*: “La musica mi piacque assai; era piena di fuoco e di fantasia, i ritornelli erano arricchiti di molti passaggi nuovi e le parti vocali si articolavano in eleganti e semplici melodie, tali da poter essere ricordate e trascritte dopo un primo ascolto”.³ Nel 1773 Ferdinando Galiani, che aveva per Paisiello una predilezione particolare, registrava – in una lettera a Madame d’Épinay – la progressiva e irresistibile ascesa del giovane musicista, che incominciava a fare impallidire la stella della massima personalità della musica napoletana dell’epoca, Nicolò Piccinni: “Nous avons eu tous les opéras bouffons excellens, c’est-à-dire deux de Piccinni et deux de Paisiello. Ceux de ce second ont été même supé-

rieurs à l'autre, qui commence à vieillir".⁴ L'invito rivolto a Paisiello nel 1776 dall'imperatrice Caterina II (propiziato da Friedrich Melchior Grimm tramite il Galiani) a recarsi a Pietroburgo come compositore di corte, mentre consacrò la fama internazionale del musicista, era destinato ad avere conseguenze imprevedibili e positive sulla sua arte. Il relativo isolamento dall'Italia, peraltro compensato dal contatto con una cultura di respiro europeo, da un ritmo creativo più pacato, dal contatto con un pubblico del tutto nuovo, si tradusse anche in una presa di distanza rispetto alle più corrive convenzioni del teatro musicale italiano e in un ripensamento critico sul senso ultimo dell'esperienza teatrale. Questo è evidente nel ricorso a nuovi soggetti e a nuovi librettisti nell'ambito dell'opera comica, e a un nuovo sperimentalismo strutturale in quello dell'opera seria, in particolare nell'*Alcide al bivio* (1780) che sottoponeva un libretto metastasiano a una lettura di tipo gluckiano. Quando nel 1783 Paisiello decise di ritornare a Napoli, ottenne dalla corte borbonica un trattamento di assoluto privilegio, mai riservato in precedenza ad alcun musicista; del resto il viaggio di ritorno fu un trionfo, sanzionato dalle accoglienze trionfali alla corte di Varsavia e soprattutto a quella di Vienna, per la quale scrisse, su libretto di Giovanni Battista Casti, *Il Re Teodoro in Venezia* (1784). Nel nuovo periodo napoletano, durante il quale Paisiello dominava la vita musicale della città, si nota una progressiva trasformazione del suo teatro "comico" verso i modi della commedia sentimentale (vertice di questa tendenza fu *La Nina pazza per amore*, 1789) e una decisa propensione verso la scena tragica, con opere di sempre più accentuata tensione sperimentale (*Pirro*, 1787; *Elfrida*, 1792; *Elvira*, 1794). Il crescente interesse verso la musica religiosa nell'ultimo decennio del secolo è stato spiegato, convincentemente, come una reazione del musicista alla sempre più pesante situazione politica del regno, destinata a culminare nella rivoluzione del 1799. Paisiello aderì (non sappiamo con quanta convinzione interiore) al nuovo effimero governo repubblicano; la reazione sanfedista e la restaurazione del governo borbonico decretarono la crisi del suo rapporto con la corte. Come Cimarosa, che ai quei tragici fatti riuscì a sopravvivere solo pochi mesi, Paisiello fu travolto da avvenimenti evidentemente troppo grandi per lui, che concepiva la propria missione artistica essenzialmente come l'adempimento – al livello più alto possibile – di un servizio sostanzialmente privo di connotazioni politiche. Che egli potesse offrire la propria straordinaria competenza tecnico-artigianale a Napoleone Bonaparte – che aveva per lui una vera e propria venerazione – così come l'aveva offerta sino a quel momento alle teste coronate di mezza Europa, rientrava in tale logica. Frutto di questa nuova stagione della sua esistenza, che portò Paisiello ad assumere a Parigi sostanzialmente la stessa posizione di predominio che egli aveva tenuto negli anni precedenti presso la corte borbonica, fu la "tragédie lyrique" *Proserpine* (1803) e una serie di solenni musiche religiose e d'apparato che egli scrisse per la corte imperiale.

L'opera di Giovanni Paisiello trovò nel proclamato favore di Napoleone una cassa di risonanza che le garantì a lungo la permanenza sulle scene europee. Certo, quella predilezione fu alla lunga fatale per il musicista, perché finì per guastarne definitivamente i rapporti con Ferdinando IV. Questi non gli perdonò mai anche il successivo idillio con la corte di Gioacchino Murat (tra i capi d'accu-

sa contro di lui venne annoverato anche il fatto di aver musicato nel 1808 *I Pittagorici*, su un libretto di Vincenzo Monti, che rievocava i patrioti della Rivoluzione napoletana del 1799). Ma, indipendentemente dalle sue fortune e sfortune politiche, Paisiello fu universalmente considerato tra Settecento e Ottocento, nell'area latina e in quella vasta parte d'Europa ancora sotto l'area d'influenza del gusto italiano, una sorta di mitico nume della musica.

Si è detto delle tre opere, *Il barbiere di Siviglia*, *Il Re Teodoro a Venezia* e *la Nina*, che lo stesso Paisiello giudicava come i suoi capolavori. Ma ben più vasta è la tipologia delle sue opere, se in *L'osteria di Marechiaro* (1768) e in *Gli amanti comici* (1772) troviamo ancora tracce della commedia dell'arte nelle maschere di Pulcinella e di Carmosina; nel *Don Chisciotte della Manca* (1769) rivivono episodi del capolavoro di Cervantes sulla scia di una lunghissima tradizione di scene comiche e di intermezzi risalenti addirittura alla fine del Seicento; certi divertimenti orientali alla Gozzi rivivono in lavori come *L'arabo cortese* di Pasquale Mililotti (1769) o *La Dardané* di Francesco Cerlone (1772), forse lontana fonte di ispirazione del mozartiano *Ratto dal serraglio*; maliziose satire di costume prendono ritmi musicali, come nell'*Idolo cinese* (1767) o nel *Socrate immaginario* (1775), con le sue pungenti allusioni a certa grecomania propria della cultura meridionale del tempo e con il riferimento satirico ai drammi neoclassici, come *L'Orfeo* di Gluck (del resto la parodia dello stile serio è più frequente in Paisiello che in qualunque autore napoletano dell'epoca).

Ma non fu solo questa versatilità a colpire i contemporanei, quanto la sicurezza dei suoi gesti espressivi, la icastica forza caratterizzante di tipi, personaggi, situazioni proprie del suo stile, la linearità e l'ariosa semplicità delle sue architetture musicali, così puntuali nel cogliere ogni volta il nucleo drammatico della situazione teatrale.

Contrariamente a quello che si potrebbe essere indotti a credere dalla cattivante bonomia del suo stile buffo, la sua coscienza stilistica fu tutt'altro che inerte, la sua curiosità per la contemporanea musica europea assai viva. A Paisiello, soprattutto,



M.me Élisabeth Vigée Lebrun,
Giovanni Paisiello, Milano, Museo
Teatrale alla Scala.

toccò il merito di rinnovare la struttura dell'opera seria mediante innesti della tradizione comica. Questo si tradusse anzitutto in un'estrema varietà delle strutture formali delle arie; la costruzione dei drammi per grandi blocchi unitari concepiti come "scene", alla cui delineazione contribuiscono, su un piano di parità, le voci soliste, il coro, l'orchestra, lo sviluppo di grandi concertati e finali. Colpisce anche l'attenzione per operazioni in qualche misura "sperimentali", come l'*Alcide al bivio*, scritto per la corte russa nel 1781, per il quale Paisiello confessava al Galiani di aver "fatigato moltissimo", perché – spiegava – "ho voluto sortire dalli inconvenienti che si fanno nelli Teatri d'Italia, avendo affatto escluso passaggi, cadenze e ritornelli, e quasi tutti i recitativi li ho fatti strumentati";⁵ il *Pirro*, su libretto del De Gamerra, rappresentato a Napoli nel 1787 e ripreso nel 1790; o gli ultimi lavori di Ranieri de' Calzabigi, l'artefice della cosiddetta "riforma" gluckiana: il dramma per musica *Elfrida* o la tragedia *Elvira*, rappresentate rispettivamente nel 1792 e nel 1794; o infine *Proserpine* (1803), che sulla scia dei Piccinni e dei Sacchini accoglieva integralmente, ritrascrivendoli nello spirito italiano, gli schemi della *tragédie Lyrique* francese.

Sullo sperimentalismo armonico di Paisiello ha insistito il più grande biografo di Mozart, Hermann Abert, riconoscendogli l'onore di essere annoverato "tra i più grandi armonisti del suo tempo".⁶ D'altra parte, di grandissima modernità è il suo trattamento dell'orchestra, nella ricca tavolozza cromatica, che si giova nelle opere buffe anche di strumenti popolari o desueti (colascione, salterio, zampogna, liuto, mandolino) o di effetti per l'epoca del tutto inconsueti (come misteriosi passaggi di trombe e corni con sordina).

Sulla scia di Nicolò Piccinni, l'orchestra di Paisiello si configura come un organismo mobilissimo, dotato di una straordinaria forza di caratterizzazione, affidata soprattutto a icastici incisi di forte suggestione drammatica; in questo senso, nelle sue opere, sembra toccare un vertice quella astratta strumentalità che Fausto Torrefranca riconobbe all'opera buffa italiana del Settecento.⁷

A questa funzione di primo piano dell'orchestra si ricollega la tecnica, destinata a un'enorme diffusione nell'opera del tardo Settecento e del primo Ottocento, di affidare agli strumenti una rilevata melodia, sovrapposta a una semplice recitazione intonata del cantante, trattata come una sorta di semplice basso armonico, dove i ruoli tradizionalmente riservati alla voce e allo strumentale sono invertiti, riducendosi la prima a un elementare supporto della parola, caricandosi il secondo di un massimo di responsabilità sul piano formale ed espressivo. Per dirla con l'Abert, "Paisiello soddisfece in modo quanto mai progressivo ai due compiti fondamentali dell'orchestra dell'opera buffa italiana: la resa della situazione scenica, insieme con la produzione e il sostegno di una comicità dilagante su tutto; unitamente a Piccinni, lasciò in eredità a Mozart una tecnica sviluppatissima".⁸ Inoltre, la varietà formale delle arie, degli *ensembles* e dei finali, si accompagna in Paisiello a un'accentuazione della loro caratterizzazione psicologica e della loro temperatura emotiva. I suoi episodi d'insieme si fondano su una vera e propria "polifonia drammatica": "il folle e avventuroso spirito buffo degli italiani celebra di nuovo nei suoi finali delle vere orge", la cui "comicità selvaggia" sarà lasciata cadere da Mozart per rifluire piuttosto nei finali rossiniani.⁹

Ma torniamo alla *Nina*. Per comprenderne l'origine e il significato, occorrerà fare un passo indietro e recarci a Parigi, dove il 16 maggio 1786 venne rappresentata presso la Comédie Italienne una commedia in un atto, in prosa, inframmezzata – come era proprio dell'*opéra comique* – da episodi musicali, dal titolo *Nina ou La folle par amour*. Ne erano autori Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières per il libretto e Nicolas Dalayrac per la musica.¹⁰ Si trattava del primo frutto di una collaborazione tra il letterato e il compositore, destinata a durare più di venticinque anni e a produrre una ventina di lavori, molti dei quali di esito assai fortunato, coltivando – in un'epoca di tumultuosi rivolgimenti politici, che prediligeva *pièces* a tinte forti, di esplicito contenuto politico – una linea di gusto più cauta e moderata.¹¹ Uno spettatore d'eccezione, Carlo Goldoni, ne testimonia l'immediato successo: "L'opera del signor Marsollier ebbe il merito di far tollerare in scena un essere infelice senza colpa e senza biasimo: la musica del signor Dalayrac parve bella e conveniente al soggetto".¹² Le parole di Goldoni offrono un prezioso spunto per comprendere la natura del successo di questa singolare commedia. Anzitutto la novità del soggetto che vedeva protagonista del lavoro "un essere infelice senza colpa e senza biasimo", dalla mente ottenebrata per una ferita lancinante inferta al suo spirito: una "pazza", nel senso clinico del termine, una "folle", sia pure "par amour". L'abilità di Marsollier era consistita nel "far tollerare in scena" la rappresentazione prolungata di una follia in atto, presentandola in termini che sollecitavano la partecipazione solidale del pubblico ai deliri della protagonista e ne eccitavano la pietà. L'abilità del commediografo tanto più risaltava agli occhi di Goldoni, tenendo conto della particolare struttura drammatica dell'opera, sostanzialmente statica e tutta focalizzata su un unico personaggio, Nina, appunto. L'antefatto – il seguito di dolorosi avvenimenti che hanno sottratto alla protagonista la ragione – non è infatti rappresentato, ma classicamente narrato da un personaggio secondario, Élise, "femme de confiance et gouvernante de Nina". Già promessa sposa a Germeuil, al quale la lega un sentimento tenerissimo d'amore, Nina venne destinata dal

Nina ou La folle par amour,
comédie en un acte en prose,
mélée d'ariettes (Parigi,
1786)

padre – per sciagurati motivi d'interesse – a un pretendente “plus riche” e “plus puissant”. Nina piombò nella disperazione: mentre stava per porgere l'ultimo addio a Germeuil, si fece avanti il nuovo pretendente, sfidò a duello il rivale e lo ferì a morte. Il padre, insensibile, intimò a Nina – inginocchiata presso il corpo insanguinato di Germeuil – di riconoscere per suo sposo colui ch'egli le aveva destinato per marito. Nina soccombette al dolore e da quel momento dimenticò il suo passato, vivendo in uno stato di prostrazione e di delirio. Nonostante si fosse sparsa subito la voce della morte di Lindoro, ella continua a ritenerlo in viaggio e ogni giorno lo attende su un poggio che sovrasta la strada, certa del suo imminente ritorno. Tutto questo apprendiamo poco dopo il levare del sipario. Poi vediamo Nina in un idealizzato paesaggio agreste, tra villanelle e contadini ai quali il padre – che troppo tardi si è avveduto del suo errore e invano maledice la sua incompienza – l'ha affidata. Dolce e immemore del suo passato, con un piccolo mazzo di fiori tra le mani, ella passa il tempo contemplando la natura, beneficiando i suoi umili ospiti, cantando canzoni ma soprattutto attendendo il ritorno di Germeuil. Il quale a un certo punto, miracolosamente scampato alla morte, giunge inopinatamente al villaggio e viene affettuosamente accolto, come un figlio, dal padre di Nina. Con ogni cautela si presenta a Nina, che sulle prime – confusa e incredula – non lo riconosce. Nella nebbia dei suoi ricordi rimossi si fa tuttavia qualche luce quando Germeuil le ripete le parole d'amore che soleva dirle nei tempi felici della loro unione. Occorrerà che le racconti minutamente la storia del loro amore, dagli sguardi inteneriti ai commossi trasalimenti, alle timide tenerezze, al primo scambio di doni (un anello e la camicia ricamata che ora indossa), sino alla richiesta di matrimonio perché Nina a poco a poco si rinfranchi e prenda atto della recuperata felicità, tra il giubilo generale.

Goldoni sottolinea nel suo resoconto dello spettacolo, come esso fosse stato portato al successo soprattutto grazie alle straordinarie doti attoriali della prima interprete di Nina, Louise Rosalie Lefèvre Dugazon: “la signora Dugazon che tante prove aveva dato del suo talento in tutti i generi, in tutti i caratteri, in tutte le scene più interessanti, rese con tanta arte e verità la parte straordinaria di Nina, che si è creduto di vedere una nuova attrice, o, per meglio dire, si è creduto di vedere l'infelice creatura di cui ella rappresentava il personaggio e imitava i deliri”.¹³

Il fatto che un'infelice creatura in preda al delirio potesse essere oggetto di partecipe commiserazione in una rappresentazione teatrale (laddove tradizionalmente nell'opera la pazzia – vera o più spesso simulata – era offerta come pura occasione di divertimento), lo si deve da una parte a un clima culturale che teneva in somma considerazione la *sensibilité*, dall'altro a un atteggiamento nei confronti della malattia mentale che, in sintonia con i principi dell'Illuminismo, tendeva a vedere nel folle non un diverso da isolare o da curare con rimedi organici, ma un simile da aiutare cercando di risalire alle ragioni psichiche dei suoi disturbi, per districarne e risolverne le contraddizioni e i blocchi. La *Nina* del Marsollier è appunto la drammatizzazione del percorso attraverso il quale un'anima particolarmente *sensible*, sottoposta a un trauma brutale (“*déplorable victime de l'amour et de la sévérité*”), perde la ragione e la riacquista attraverso una terapia che le permette

di ritornare alla normalità rivivendo (attraverso il finale incontro con Germeuil e la rimemorazione del suo passato) la propria storia e riannodando in tal modo i fili spezzati della propria esistenza. Si è potuto brillantemente e convincentemente dimostrare, in anni recenti, come Marsollier fosse a conoscenza di tecniche terapeutiche contemporanee che utilizzavano “psicodrammi”, vere e proprie “scene teatrali” che esplicitavano i contenuti problematici o traumatici della psiche dei pazienti; in particolare sembrano documentati i suoi rapporti con uno degli antesignani della psichiatria moderna, Philippe Pinel.¹⁴ Questo spiegherebbe la particolare struttura della *Nina folle par amour* così focalizzata sugli stati d'animo della protagonista più che su una mossa dialettica drammatica e in particolare darebbe conto del singolare finale dell'opera. Contemporaneamente si è sottolineato come il lavoro fosse legato a uno specifico filone della letteratura “sentimentale”, dagli esempi “alti” di Richardson e compagni sino agli esiti più popolari di una narrativa di consumo nella quale si inseriscono quei *Délaissements de l'homme sensible* di F.T.M. Baculard d'Arnaud, nei quali è stato individuato, se non la fonte, lo spunto dell'opera.¹⁵ In più è stato notato come la *Nina* del Marsollier si inseriva in un momento nel quale l'estetica francese (in particolare sulla scia degli scritti teorici di Diderot) tendeva a una “de-teatralizzazione” della scena, nel tentativo di superare il concetto di *théâtre* e di *théâtral* come sinonimo di “artificio” e di “manierato”: questo avviene da una parte isolando gli attori (ai quali si chiede un massimo di concentrazione – come se il pubblico non esistesse – e di adeguazione realistica, fuori dalle tradizionali regole del “decoro”) dall'osservatore; dall'altra coinvolgendo emotivamente quest'ultimo sino a illuderlo di trovarsi non nella situazione di uno spettatore passivo, ma all'interno dello spettacolo stesso, come se ne fosse egli stesso un protagonista. Così, culto della sensibilità, nuovo senso del teatro e nuove tecniche psichiatriche basate sulla pratica dello psicodramma si fonderebbero nella *Nina* del Marsollier e ne spiegherebbero il successo, confermato dalla rapidissima diffusione europea del lavoro. Tutto questo, oltre che fortemente suggestivo, è anche indub-



Wachsmann, Nicolas-Marie
Dalayrac, incisione, Milano, Museo
Teatrale alla Scala.

biamente vero, ma è ben lontano dall'esaurire i contenuti dell'opera e dallo spiegarne i motivi dell'entusiastica ricezione da parte dei contemporanei in Francia e – quasi subito – in tutta Europa: ne citeremo almeno un paio. Attribuire la follia di Nina a un suo "eccesso di sensibilità"¹⁶ è dire assai meno del dovuto: significa anche isolare il personaggio dal contesto drammatico ancor più di quanto già non sia e appiattare la figura più drammaticamente rilevata dell'opera, quella del padre. In realtà Nina ha perso la ragione perché un atto insensato e crudele l'ha strappata alle braccia dell'amato, coercendo con violenza i suoi sentimenti, negando il suo diritto *naturale* alla felicità (Marsollier definisce "barbare" il padre di Nina e la traduzione italiana rende correttamente il termine con "snaturato"). Il tema del matrimonio imposto contro volontà, il contrasto tra le ragioni del cuore e quelle dell'interesse, il conflitto tra inclinazione naturale e pregiudizio di classe – un fiume che attraversa tutta la cultura e l'arte del Settecento europeo a cominciare dagli incunaboli della letteratura della *sensibilité*,¹⁷ costituisce nella *Nina* un presupposto fondamentale. Nel 1768, nella Vienna degli Asburgo, il poeta Marco Coltellini offrì a Johann Adolph Hasse il libretto di un intermezzo tragico (*Piramo e Tisbe*) che riscriveva "alla moderna" il mito antico, concludendolo tragicamente con la morte dei due giovani e il suicidio del padre.¹⁸ In altra sede,¹⁹ ricostruendo la genesi del *Matrimonio segreto* di Cimarosa (rappresentato a Vienna cinque anni dopo la *Nina* di Marsollier e Dalayrac e due dopo quella di Paisiello), ho potuto dimostrare come il libretto e il motivo delle nozze imposte dalla famiglia per avidità di denaro e per desiderio di promozione sociale, ha una lunga genesi, che parte dal ciclo pittorico di Hogarth (*Le mariage à la mode*, ca. 1745), si sviluppa attraverso la commedia di Garrick e Colmann, che da quello esplicitamente deriva (*The clandestine marriage*, 1766) e giunge a Bertati attraverso due adattamenti francesi, il primo dei quali, *Sophie ou Le mariage caché* di M.me Riccoboni, nata M.lle de Mézières (musicato da Joseph Kohaut, 1768),²⁰ doveva essere ben noto al Marsollier. La protagonista Sophie in un momento nodale del dramma – così come farà Germeuil nella *Nina* ("Amour, encore ce bienfait...") si rivolge ad Amore come a suo estremo alleato e ne chiede protezione e aiuto (III, 1):

Amour, tendre Amour, je t'implore
 Ecoute, écoute ma voix.
 Sur l'objet que j'adore
 Tu fixas mon choix.
 Finis mes alarmes,
 Comble mes desirs
 Après tant des larmes
 Tu me dois des plaisirs.
 Amour, je t'implore,
 Écoute ma voix.

È curioso osservare come i versi in corsivo abbiano una corrispondenza nel coro della Scena I della *Nina* di Marsollier:

Dors, cher enfant, que le sommeil
 Suspende un moment tes alarmes,
 Et que pour prix de tant de larmes,
 La bonheur t'attende au réveil.

Un secondo elemento, non meno carico di implicazioni ideologiche, deve essere tenuto anche ben presente, come motivo caratterizzante della *Nina*. La protagonista, proveniente da una famiglia nobile, quando si manifestano i segni della sua follia, viene mandata dal padre in una sua tenuta di campagna, confinante con un vicino borgo, e affidata alle cure di gente umile, Elisa e Giorgio, che sono circondati da una schiera di villani, villanelle, pastori. Questo contesto non è solo – come potrebbe sembrare a una lettura superficiale – un artificiale e manierato mondo arcadico; Marsollier lo prende molto sul serio e lo indica piuttosto – *à la manière de Rousseau* – come sede di virtù e valori naturali non ancora contaminati dalla miseria della civiltà.²¹ Di Nina si dice che tutto ha scordato fuorché l'amore per i poveri, ai quali non cessa di fare beneficenza (Georges: "il faut que vous sachiez, Monseigneur, qu'elle a tout oublié, excepté l'habitude qu'elle avait de nous faire de bien. [...] Elle nous donne sans cesse"; e ancora: "s'il se rencontre sur son passage un malheureux... un veillard... un d'nous enfin! sa figure se déride, elle prend l'air content", Scena IV). Non stupisce che a un certo punto Nina sia presentata addirittura secondo un'iconografia devozionale, come una santa benefica in un'immaginetta sacra: "Nina entre, tenant d'une main un enfant, et de l'autre, un veillard; elle est entourée d'habitants du lieu, de differens âges, qui sont tous parés de ses dons", Scena XV. D'altra parte l'affetto, la solidarietà, la pietà degli umili per la povera Nina vengono sottolineati in tutti i modi e senza sosta. Sempre Giorgio al Conte: "on n'y a pas un enfant, grand comme ça (*montrant avec sa main*), pas un veillard sur le bord de son tombeau, qu'ne prie nuit et jour, pour voir cesser votre chagrin", Scena IV. E con enfasi, nell'aria successiva:

A-t-elle un instant de gaîté,
 Nous croyons sa peine finie;



Jean-François Janinet,
 Luise-Rosalie Dugazon in *Nina,
 ou la folle par amour*, incisione.
 Da "Costumes et annales des
 grands théâtres de Paris, 1786.

Tout le village est enchanté,
Chacun s'embrasse, chacun s'écrie;
Que doux espoir! ah, quel bonheur!
Courrons l'apprendre à Monseigneur.
Mais hélas! sa douleur cruelle
Dissip' bientôt cet espoir consolant;
Nina pleur', et dans l' même instant
Tout le villag' pleure avec elle.

Ancora, le villanelle (Coro, Scena XV):

Chantons, Nina, notre tendresse
Et ses bontés, ses bienfaits,
Ell' nous soulage, ell' nous carresse,
Je n'voulons la quitter jamais.

Gli umili costituiscono tutt'uno con il ridente paesaggio naturale che li circonda e nel quale s'immerge, cercandovi conforto, la protagonista, la quale con quel mondo agreste e con i suoi abitanti si è di fatto identificata. Se il padre ("Le Comte") e il mondo di pregiudizi che rappresenta le suscita oscuri sentimenti di orrore, i contadini – specie i più deboli e i più bisognosi – sono oggetto delle sue più tenere attenzioni. Dalle pastorelle la distingue la nobiltà della nascita, della cultura, e quel di più di *sensibilité* che le permette – ad esempio – di inventare le canzoni che esse ricantano e di interpretarle essa stessa – nel confronto – con maggior sentimento; ma quel blocco della memoria che ha cancellato tutto il suo passato, tranne il ricordo del suo amore, l'ha riportata a uno stadio di innocenza "naturale" che con quel mondo incontaminato essa condivide in pieno.

Commentando uno dei modelli del personaggio di Nina, la Clementina protagonista di *Sir Charles Grandison* di Richardson, Diderot osserva:

Mais pourquoi cette Clémentine est-elle si intéressante dans sa folie? C'est que n'étant plus maîtresse des pensées de son esprit, ni des mouvements de son coeur, s'il se passait en elle quelque chose honteuse, elle lui échapperait. Mais elle ne dit pas un mot qui ne montre de la candeur et de l'innocence; et son état ne permet pas de douter de ce qu'elle dit.²²

In altre parole, la follia, come ha bene sottolineato Manuel Couvreur, diventa in tale contesto un mezzo che consente di sospendere il tempo, di uscire dal proprio vissuto e dai costringenti condizionamenti della storia, privata e sociale: si trasforma in "signe du vrai", in "source de lumière".²³ La *folie* di Nina è – come si vede – di segno assai particolare: ben lungi dall'esaurirsi in un fenomeno "psichiatrico", è inserita in un viluppo di motivi che nella loro intrecciata e polisensa complessità determinarono il successo e l'interesse per l'opera, in particolare in Italia.

La *Nina* di Marsollier e Dalayrac giunse nel nostro paese nel 1788 grazie all'intuito e alla sensibilità del geniale direttore degli spettacoli del Teatro Reale di Monza, quel Giuseppe Carpani oggi ricordato soprattutto per gli scritti su Haydn e Rossini, che svolse tra il 1787 e il 1795 – al servizio dell'arciduca Ferdinando d'Austria – una fondamentale funzione di tramite tra l'Italia e il repertorio dell'*opéra comique* francese.²⁴ Nella prefazione al libretto originale della *Nina*,²⁵ Carpani sottolinea il carattere audace e sperimentale dell'iniziativa. Forte del successo ottenuto con il *Riccardo cuor di leone* di Grétry, rappresentato a Monza nell'autunno del 1787 (un lavoro di genere eroico, "copioso d'accidenti, studiato d'intreccio, grandioso nel soggetto, nel modo e ne' mezzi"), Carpani proponeva ora un "saggio del genere delicato", con l'esplicito intento di "meglio servire al colto trattenimento di una scelta parte di nostra cara, ed illustre nazione; e le varie strade additando per richiamare se pur sia possibile il nostro teatro musico-comico a' Spettacoli degni di noi e dell'antico splendore d'Italia". Ben consapevole della natura del tutto particolare del libretto del Marsollier, di taglio affatto statico, costruito com'era attraverso la giustapposizione di *tableaux* quasi immobili, teso a epifanie di stati d'animo più che a dinamiche azioni sceniche, Carpani metteva le mani avanti nei confronti del pubblico italiano, abituato a tutt'altro genere di spettacoli. Egli avvertiva pertanto: "qui tutto è natura, semplicità, e sentimento. Una bennata, ed ingenua Fanciulla, cui rapito venendo d'improvviso il legittimo amante perde l'uso della ragione, e lo riacquista riacquistando l'amante, forma tutto il soggetto della presente Commedia di nodo se pur ve n'ha uno semplicissimo, ma di una finezza poi senza pari". Esortava quindi a un ascolto analitico, attento ai particolari, alle sfumature interpretative: "Tutto è interessante nella *Nina*, un volger d'occhio, un gesto, una parola tronca può importar molto; perciò è brevissima, non si potendo per lungo tempo sperare nelle numerose adunanze quella attenzione scrupolosa, che è tanto necessaria a simil sorta di rappresentazioni". Accennava infine alla sua fatica di traduttore, definendo la versione italiana del libretto "piuttosto una imi-

"La *Nina* rapita agli incessanti plausi della Senna": dalla Comédie Italienne al Teatro Reale di Monza (1788)

NINA
OSSIA
LA PAZZA PER AMORE
COMEDIA D'UN ATTO
in Prosa, ed in Verso, e per Musica
Tradotta dal Francese
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO DI MONZA
L'Autunno dell'anno 1788.
DEDICATA
Alle LL. AA. RR.
IL SERENISSIMO ARCIDUCA
FERDINANDO
Principe Reale d'Ungheria, e Boemia, Arciduca d'Austria,
Duca di Bucagora, e di Lorena etc., Colono Reale
Luogo Tenente, Governatore, e Capitano
Generale della Lombardia Austriaca,
E LA
SERENISSIMA ARCIDUCHESSA
MARIA RICCIARDA
BEATRICE D'ESTE
PRINCIPESSA DI MODENA.
IN MILANO
Appreso Gio: Battista Bianchi Regio Stampatore
Calle Peruffina.



tazione che una traduzione”, tesa a raggiungere “quel sapore d’originalità” necessariamente assente nella resa del precedente libretto del *Riccardo cuor di leone* di Grétry.²⁶ Se si tien conto che Carpani fu obbligato a “conservare intatta la musica dell’originale” di Dalayrac, non si può non ammirare la sua straordinaria abilità nel vestire di “forme e grazie italiane” la commedia di Marsollier. La versione italiana poneva due problemi principali: l’uso di un lessico fortemente formalizzato, coerente con la tradizione della librettistica e della poesia lirica nazionale e – soprattutto nelle parti musicate – l’utilizzazione di strutture metriche necessariamente non coincidenti con quelle dell’originale francese (sino a Ottocento inoltrato il rispetto della metrica italiana costituì infatti un elemento costringente, considerato di importanza addirittura superiore al rispetto della struttura melodica e ritmica della musica originale). Si veda – a titolo d’esempio – con quale finezza viene tradotta la Scena VI (destinata

a divenire in qualche modo – dopo l’intonazione del libretto da parte di Paisiello il momento nodale dell’opera). Si notino – nella sezione introduttiva in prosa – le nuove didascalie sceniche introdotte dal Carpani (che fu certamente a Monza – come più tardi il Lorenzi a Caserta – anche “direttore del concerto”, cioè – come si direbbe oggi – il responsabile della regia).

Ma si noti soprattutto nella successiva parte lirica (“Il mio ben quando verrà...”) il virtuosismo con il quale il Carpani distingue – scostandosi dall’originale, che utilizza sempre uno stesso metro – tre strofe (*couplets*) da tre “ritornelli”, metricamente differenziati. Come vedremo, Paisiello – nella sua mirabile intonazione di questo episodio – trarrà particolare partito da questa distinzione, ma sembra corretto indicare in Carpani il responsabile di una suggestione preziosa in tal senso, e non l’unica nell’opera.

Scène VI

Nina entre: ses cheveux sont sans poudre, bouclés au hasard; elle est vêtue d'une robe blanche; elle tient un bouquet à la main; sa marche est inégale: elle s'arrête, elle soupire, et va s'asseoir, en silence, sur le banc, le visage tourné vers la grille.

Nina, après un petit silence

Voici l'heure où il doit venir... il viendra... aujourd'hui... ce soir... il me l'a promis... et où seroit-il plus heureux qu'après de celle qu'il aime, et dont il est si tendrement aimé?... ces fleurs, pour lui... ce cœur! pour lui... et il ne vient pas! Oh! que les jours sont longs! Que la nature est triste!... Je n'existe plus... non, je ne vivrai que lorsqu'il sera près de moi... et il ne vient pas! Ou l'en empêche peut-être... qui?... je ne sais... eux! des méchants... Que je suis mal!... ici... par-tout!... Mais si Germeuil revenoit! Oh! tout seroit bien alors.

Chanson

Quand le bien-aimé reviendra
Près de sa languissante amie,
Le printemps alors renaîtra,
L'herbe sera toujours fleurie;
Mais je regarde... hélas!... hélas!...
Le bien-aimé ne revient pas.

Oiseaux, vous chanterez bien mieux
Quand du bien-aimé la voix tendre
Vous peindra ses transports, ses feux,
Car c'est à lui de vous l'apprendre;
Mais, mais... j'écoute... hélas!... hélas!...
Le bien-aimé ne chante pas.

Écho, je t'ai lassé cent fois
De mes regrets, de ma tristesse;
Il revient: peut-être sa voix
Te demande aussi sa maîtresse;
Paix... Il appelle!... hélas!... hélas!...
Le bien-aimé n'appelle pas.

Scena VI

Nina semplicemente vestita, con capelli sciolti, e con un mazzetto di fiori in mano. Il suo passo è ineguale, e sospirando, senza far motto, va poi a sedere sul poggiotto, rivolta al cancello, che risponde alla strada.

Nina

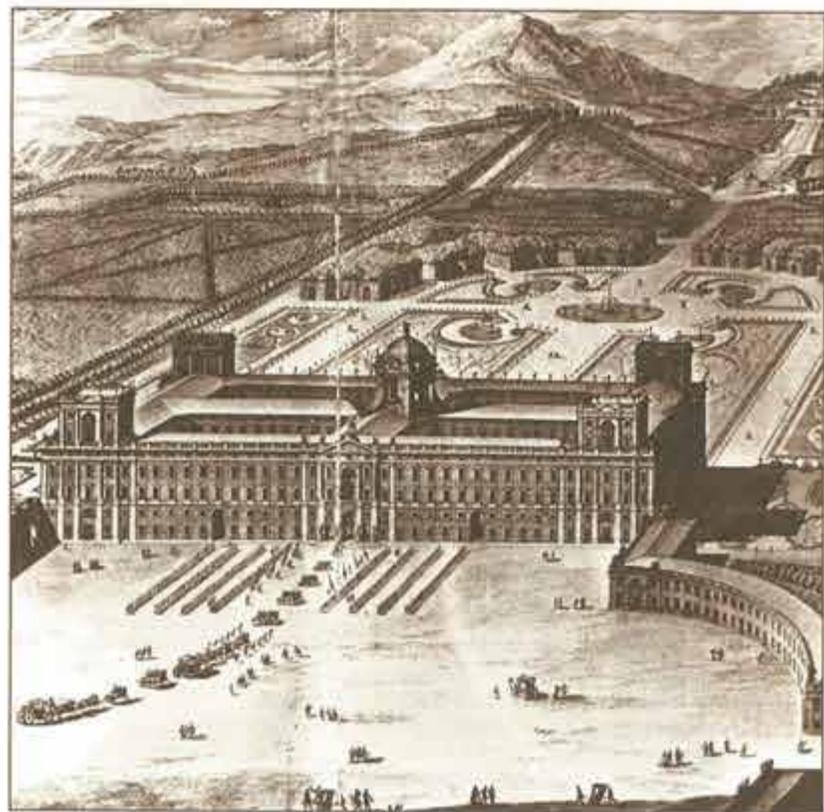
È questa l'ora in cui deve arrivare... sì... verrà... oggi... stasera... certo. Me l'ha promesso. E dove potrebbe star meglio di qui? Vicino a lei che ama, e da cui è sì teneramente riamato?... Questi fiori... per lui... Questo cuore... per lui... (*Vede passare per la strada un pastore, e credendo che sia il suo Lindoro, corre al cancello*) E non viene! che giornate lunghe!... Oggi la natura è più trista dell'usato... Io non esisto più... No. Allora solo riviverò, che gli sarò vicina. (*Come sopra*) E ancor non viene!... Glielo impedissero mai?... Chi? Essi! I scellerati... Ah!... Come mi sento male!... Qui... da per tutto... Ma se Lindoro, se Lindoro giungesse, come tutto andrebbe felicemente.

Il mio ben, quando verrà
A veder la mesta amica,
Di bei fior s'ammannerà
La spiaggia aprica.
Ma nol vedo;
Ma sospiro,
E il mio ben
Ahimè non vien.

Mentre all'aure spiegherà
La sua fiamma, i suoi lamenti,
Mille, o augei, v'insegnerà
Più dolci accenti.
Ma non l'odo,
E chi l'udì?
Ah! il mio bene
Ammutolì.

Tu, cui stanca omai già fe'
Il mio pianto, eco pietosa,
Ei ritorna, e dolce a te
Chiede la sposa.
Pian... mi chiama.
Piano... Ahimè!
Non mi chiama:
O dio! non c'è.

Luigi Vanvitelli, Progetto per il palco e il palazzo reale di Caserta, 1756. Sullo sfondo si vede il monte San Leucio.



Nella sua versione dell'opera di Marsollier, Carpani seppe quasi sempre²⁷ rispettare il testo originale, con una notevole eccezione, rappresentata dall'aria del Conte nella Scena III ("O ma Nina, fille chérie"). Si trattava di un brano in due parti, separato da alcuni versi in arioso, che dovette essere sacrificato in quanto – riteniamo – troppo distante dalle convenzioni del teatro musicale del periodo, che imponevano per il personaggio nobile un'aria "tragica" di disperazione, piuttosto che un episodio virato su toni quasi elegiaci (si veda anche l'attacco della seconda parte: "O souvenir trop douloureux!"). È significativo che anche la precedente sezione in prosa venne riscritta, avvicinandola, nel contenuto, se non nella forma, alla tipica situazione di un "recitativo accompagnato". Ne venne l'aria (di struttura assai più regolare, in due strofe di ottonari) "È sì fiero il mio tormento", per la quale dovette essere scritta una nuova musica, forse –

come ipotizza Emilio Sala²⁸ – da Angelo Tarchi o (meno probabilmente, a nostro parere) da Václav Pichl. Con un'aria simile, pure in ottonari, del padre di Tisbe ("Nella nera ombra di morte") terminava il citato *Piramo e Tisbe* di Hasse. Che l'aria originale costituisse comunque un problema, è confermato dal fatto che, in occasione della ripresa della *Nina pazza per amore* del Dalayrac al Teatro della Canobiana di Milano, nel 1789 (nella quale Antonio Coldani sostituiva l'interprete della prima monzese, Luigi Monti, nel ruolo del padre di Nina), l'aria fu di nuovo rifatta (questa volta in decasillabi ma dello stesso genere, spezzato e di "nota e parola", i cui *incipit* della prima e della seconda parte suonano: "Nell'orrore di oscura foresta" e "Fremo intanto, deliro, agitato").

La *Nina* giunse a Napoli nel 1789 per espresso desiderio di Ferdinando IV di Borbone (o fors'anche della moglie Maria Carolina d'Austria, figlia di Maria Teresa, che con la corte milanese aveva stretti rapporti) per un'occasione e con una finalità celebrativa e simbolica tutte particolari, che devono essere tenute in buon conto per comprendere nella giusta prospettiva la nuova intonazione di Paisiello. Da alcuni anni – come egli stesso racconta nell'*Origine e progressi della popolazione di San Leucio*, dato alle stampe insieme con le *Leggi pel buon governo della popolazione di San Leucio* proprio nel gennaio del 1789 – Ferdinando aveva dato inizio – sul modello di analoghe iniziative fiorite in altre parti d'Europa – a un esperimento economico-sociale dal profilo estremamente avanzato: aveva cioè impiantato a San Leucio, presso Caserta, una fabbrica di manufatti di seta, alla quale attendeva una comunità di artigiani la cui esistenza e il cui lavoro erano retti da statuti particolari, elaborati dalla corte e sottratti alla normale legislazione del regno. Tra gli aspetti particolarmente progressivi dell'esperimento sono da citare la concessione gratuita della casa e degli strumenti di lavoro, il sistema di scuole professionali (maschili e femminili) obbligatorio e integrato con l'apprendistato, il salario garantito, incentivi di vario genere per una sempre migliore qualificazione, provvidenze sociali quali la pensione, garanzie per le cure mediche e l'inabilità, premi nuziali e di natalità; per le donne, abolizione della dote (sostituita da un corredo gratuito) e piena libertà nella scelta del marito (il matrimonio era comunque possibile, di fatto, solo tra leuciani). La comunità rigorosamente chiusa nelle mura di un recinto²⁹ – era autosufficiente e rispondeva a un disegno insieme educativo e tecnologico-industriale: riproduceva e formava al proprio interno una mano d'opera specializzata e l'avviava alla produzione nell'ambito di una manifattura di stato indicata a modello per un nuovo sviluppo industriale del regno. Alla comunità – basata sul principio della "perfetta eguaglianza" dei suoi membri – sovrintendevano – con poteri amplissimi – cinque Seniori del Popolo, eletti a voto segreto e coadiuvati dal parroco. Ma il vero referente era e rimaneva sempre la figura del sovrano, "Padre e tutore" dei coloni: "Io

La *Nina* al Belvedere di Caserta, "in occasione di essersi portata la Maestà della Regina ad onorare la nuova popolazione di Santo Leucio" (1789)

che le veci di Dio sopra di voi sostengo”, affermava letteralmente Ferdinando, che si considerava pur sempre “il capo posto da Dio a reggere e governare con tutta la pienezza della Potestà, i popoli a lui soggetti”. Illuminismo e utopia da un lato, autoritarismo e paternalismo dall’altro, s’intrecciavano inestricabilmente nel singolare esperimento della monarchia borbonica.³⁰

L’idea di inserire nel contesto di San Leucio la *Nina pazza per amore* deve essere nata nella corte napoletana (tenendo conto che la rappresentazione avvenne il 25 giugno 1789 – esattamente venti giorni prima della presa della Bastiglia!) contestualmente alla diffusione delle *Leggi pel buon governo* della comunità: mentre queste sanzionavano e ufficializzavano – presso i governi e l’opinione pubblica italiana ed europea – l’esperimento (che raccolse il plauso dei settori intellettualmente e politicamente più avanzati dell’epoca, incluso quello dell’ala giacobina destinata ad alimentare la rivoluzione napoletana del 1799), la *Nina* ne avrebbe dovuto essere la consacrazione e la celebrazione. Il libretto della prima rappresentazione³¹ specifica infatti che l’opera fu messa in scena in occasione della visita della regina compiuta per “onorare la nuova popolazione di Santo Leucio”. Proprio per questo si scartò l’idea di rappresentarla nel teatrino della reggia di Caserta, optando per la soluzione, pare dai documenti assai dispendiosa, di costruire allo scopo un “teatro artificiale” all’aperto, affidato alle cure dello scenografo Domenico Chelli, situato nei dintorni di San Leucio, presso il Belvedere della Reggia. Così facendo non solo San Leucio forniva il naturale sfondo arcadico-pastorale dell’opera, ma in qualche modo metteva in scena se stesso, identificandosi con quel mondo idillico rousseauianamente idealizzato entro il quale si muove la protagonista dell’opera. Si tenga conto che tra il ristretto pubblico di invitati (“i capi di Corte, Segretari di Stato, Generalità, Ministri Esteri con i Cavalieri delle rispettive nazioni presentati a Corte, la Serenissima Duchessa di Saxe-Weimar, il Cardinal Spinelli, i Comandanti della Squadra spagnola con circa 50 Ufficiali di essa e altrettante dame e Cavalieri, in tutto non più di 240 persone”, sedevano anche “i Capi e Seniori della Nuova Colonia di San Leucio”. L’elaborato cerimoniale dell’evento prevedeva, immediatamente prima della rappresentazione, una visita alle seterie e agli stabilimenti di San Leucio e successivamente una festa e un ballo nel Palazzo e nei Giardini del Belvedere. La presenza dei Capi e dei Seniori della Colonia nella platea del teatro, come spettatori di una rappresentazione che aveva San Leucio come sfondo e come ideale punto di riferimento, dava l’ultimo tocco simbolico alla cerimonia.³²

Ma non solo. Se si legge con attenzione la prefazione³³ al libretto stampato per l’occasione e stesa dal duca di Noia Pompeo Carafa, responsabile presso la corte degli spettacoli a Napoli, si può legittimamente supporre che la straordinaria munificenza di Nina nei confronti dei suoi umili vassalli facesse velato riferimento alla dedicataria dell’opera, la regina Maria Carolina (a quelle “incessanti generosità della M.V., che con eguale amore, e zelo ricolma ciascuno in ogn’istante di grazie, e di doni”).³⁴ Tra la finzione scenica della *Nina* e l’utopia paternalistica di San Leucio colpiscono inoltre certe corrispondenze che si possono rinvenire nelle allora recentissime leggi dettate da Ferdinando IV “pel buon governo della popolazione”. Abbiamo sopra accennato all’importanza che nella *Nina* ha il tema del matrimonio imposto per interesse dal padre della protagonista (l’ele-

mento scatenante della sua follia). C’è altresì un’immagine che ricorre per l’intera opera (e che si ripete costante anche nell’iconografia delle varie interpreti che ne furono protagoniste): quella di Nina che reca in mano un *bouquet* di fiori da lei colti per Lindoro: che è la ripetizione ossessiva di un gesto che la riporta ai tempi della sua felice unione con il fidanzato. Orbene, il terzo paragrafo del capitolo dedicato ai Doveri particolari” degli abitanti di San Leucio (“De’ Matrimonj”) si apre con questa secca affermazione (per i tempi non meno che rivoluzionaria): “Nella scelta [dello sposo o della sposa] non si mischino punto i Genitori, ma sia libera de’ giovani, da conformarsi nella presente maniera”. E segue a questo punto la descrizione di una cerimonia estremamente suggestiva (che può forse per avventura avere proprio nell’opera la sua origine, ma che in ogni caso segna con essa una corrispondenza davvero singolare):

Nei giorni di Pentecoste nella Messa solenne, in cui interverranno tutti gli abitanti del Luogo, e le fanciulle, ed i giovini esteri, che travagliano nelle manifatture, da due fanciullini dell’uno, e dell’altro sesso si porteranno all’Altare per benedirsi da chi celebra, due canestri pieni di mazzetti di rose, bianche per gli uomini, e di color naturale per le donne, e nel terminar questa funzione da ciascun individuo se ne prenderà uno, come le palme. Nell’uscir poi dalla Chiesa, i Pretendenti nell’atrio di essa, dov’è il Battisterio, presenteranno il loro mazzetto alla ragazza pretesa e questa accettandolo lo contraccambierà col suo; ma escludendolo, con polizia, e buona maniera glielo restituirà; e né all’uno né all’altro sarà permesso contestazione alcuna; e perciò i primi ad uscir di Chiesa, e situarsi nel sopraddetto atrio saranno i Seniori del Popolo per imporre loro la dovuta soggezione. Coloro che contraccambiato si saranno il mazzetto, lo porteranno in petto sino alla sera: quando dopo della santa Benedizione accompagnati da’ rispettivi genitori si porteranno dal parroco, che registrerà i nomi, e la parola.³⁵

È incerto chi abbia materialmente steso gli Statuti di San Leucio, ma non si può recisamente escludere che possa essersi trattato di Antonio Planelli, autore di un importante *Trattato sull’opera in musica* pubblicato a Napoli nel 1772.³⁶ Se così fosse, immaginario operistico e utopia illuministica si fonderebbero ulteriormente nell’esperimento di San Leucio – così come avviene nella stessa *Nina* di Paisiello, che ne costituì la consacrazione ufficiale.



Anton Raphael Mengs, Ritratto di Ferdinando IV di Napoli giovinetto, Napoli, Capodimonte.

Un'ultima considerazione sul Finale dell'opera, che – come si vedrà – venne completamente riscritto da Lorenzi. I personaggi di Marsollier non ricavano dalla storia alcuna morale, limitandosi a ringraziare Amore per la lieta conclusione della vicenda:

D'un aussi long tourment
L'Amour nous récompense.

Le ultime parole della *Nina* di Lorenzi suonano al contrario come una sentenza che indica nella "pietà" la virtù dalla quale Amore discende:

Sì, sperate, afflitti amanti:
Figlio è Amor della pietà.

Paisiello ha conferito un' enfasi tutta particolare a questi due versi, specie all'ultimo, isolandolo, come una zona in *pianissimo* e "sottovoce", dal clamore di circostanza del Finale, spezzando inoltre il primo frammento del verso ("Figlio è Amor") dal secondo ("della pietà") attraverso una cadenza d'inganno e una pausa con corona (che fornisce un massimo di rilievo alla parola che segue, "pietà"), e ripetendo altresì la stessa situazione per ben tre volte nella sezione conclusiva. Questo appello alla "pietà" (cioè alla carità e alla misericordia fondate su un generico teismo illuministico prima ancora che sull'etica cristiana)³⁷ è a nostro parere un tentativo di interpretare (senza dubbio forzandola) la vicenda dell'opera alla luce dei principi e dello spirito che informano le Leggi di San Leucio. A loro fondamento vi è "il timor santo di Dio", dal quale derivano due precetti fondamentali: "I. Amar Dio sopra ogni cosa". "II. Amar il Prossimo suo, come se medesimo".³⁸ Se tutti i nostri simili – nell'utopica nuova società creata *in vitro* da Ferdinando – sono fratelli, "il principal dovere che noi abbiamo con i nostri simili, o sia col nostro prossimo, è la carità", cioè la "virtù soprannaturale dataci da Dio, colla quale dopo di aver amato Dio sopra ogni cosa, noi amiamo il prossimo nostro, come noi medesimi, per amor di Dio".³⁹ San Leucio sarà così una dimostrazione della straordinaria "pietà" e "carità" del Monarca, "il Capo posto da Dio a reggere, e governare con tutta la pienezza della potestà i Popoli a Lui soggetti" nei confronti dei suoi sudditi (che a lui, in quanto garante della legge divina, debbono "riverenza, fedeltà ed ossequio").⁴⁰ Rappresentata in occasione della prima visita della regina Carolina (della "pietosa" regina Carolina) a San Leucio, la *Nina* culmina con la celebrazione della ritrovata armonia tra i membri di un'altra comunità che si volle leggere specularmente alla stessa San Leucio, tanto che – come si è detto sopra – l'una poté fare da sfondo all'altra. L'abbraccio finale tra Nina e Lindoro garantisce lo stabile ritorno di "pace, amore e tenerezza", che contenderanno d'ora in poi "in belle gare". E il trionfo di Amore, ma a differenza di quanto avveniva in Marsollier, di un amore "figlio della carità", cioè della virtù fondante dell'utopico consorzio esibito con orgoglio da Ferdinando (in un momento drammatico di crisi dell'assetto politico e sociale europeo) alla propria corte e agli ambasciatori stranieri.

Se dobbiamo credere al già citato Ferrari,⁴¹ Paisiello era già in possesso del libretto francese della *Nina* prima di conoscere la traduzione italiana del Carpani. Non è da escludere che conoscesse anche la musica di Dalayrac, tanto più che la partitura era stata sollecitamente stampata a Parigi.⁴² Per la prima rappresentazione ebbe a disposizione il "Direttore per la Comica del Real Teatrino di Corte", Giambattista Lorenzi, che curò la nuova edizione del libretto al quale apportò alcuni tagli e modifiche alle parti recitate, cambiò numerose didascalie e aggiunse tre brani (evidenziandoli nella stampa con un asterisco).⁴³ Due sono integrazioni per la parte di Susanna (rispettivamente l'aria con coro "Se il cor, gli affetti suoi" e l'aria "Per l'amata padroncina"); la terza – la più importante – fu il completo rifacimento della sezione conclusiva dell'opera, nella quale un'ampia sezione di dialogo venne integrata in un vero e proprio finale d'atto. Se le prime due modifiche possono essere state sollecitate dall'interprete del ruolo di Susanna, la terza – la più consistente e interessante – fu certamente richiesta da Paisiello ed è una dimostrazione della maggiore complessità strutturale propria della tradizione della commedia musicale italiana rispetto a quella dell'*opéra comique* francese.⁴⁴ Per la prima rappresentazione Domenico Chelli fu l'inventore e architetto delle scene (purtroppo non pervenute) e la compagnia di canto comprese, oltre alla beniamina delle scene napoletane dell'epoca, Celeste Coltellini (per il ruolo di Nina),⁴⁵ Gustavo Lazzarini (per il ruolo di Lindoro), Luigi Tasca (padre di Nina), Camilla Guida (governante di Nina), Giuseppe Trabalza (Giorgio). Diciamo subito che l'opera di Paisiello avrebbe trovato solo l'anno successivo, in occasione di una rappresentazione eccezionale presso il Teatro dei Fiorentini, graziosamente concessa dalla corte fuori della normale stagione, la sua definitiva configurazione. Lorenzi e Paisiello la strutturarono in due atti e vi aggiunsero ulteriori episodi: la canzone del Pastore ("Già il sol si cala dietro la montagna": I, 9); un Quartetto a guisa di Finale dell'Atto I per Nina, Susanna, il Pastore, il Conte ("Come! Ohimè! Partir degg'io!") e, infine, un Duetto tra Giorgio e il Conte ("Eccellenza: allegramente...": II, 3).⁴⁶

La *Nina* di Paisiello, dal Belvedere al Teatro dei Fiorentini (1790)

G. Stuppi, Celestina Coltellini, incisione (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Sia la prima sia la seconda rappresentazione dell'opera (quest'ultima – ricordiamo ancora – semplicemente “ospitata” ai Fiorentini) erano state realizzate come spettacolo di corte e questo spiega il mantenimento della struttura dell'*opéra comique* (certamente la più congrua alle ragioni espressive del lavoro anche se più ardua rispetto all'orizzonte di attesa del pubblico).⁴⁷ Quando la *Nina* iniziò la sua fortunata carriera nei teatri pubblici italiani fu trasformata nel *moule* più scontato di un'opera comica, attraverso la riscrittura dei dialoghi parlati in recitativi⁴⁸ musicati (rimanendo sempre appannaggio di celebri prime donne – alla Dugazon e alla Coltellini succedettero cantanti mitiche come Irene Tomeoni, Giuditta Pasta e Isabella Colbran). Sembra che la prima versione della nuova stesura sia stata rappresentata al Regio Teatro Ducale di Parma nel carnevale del 1793; quando ritornò due anni dopo a Napoli in questa stessa versione (sempre al Teatro dei Fiorentini), è significativo che si giustificasse l'inclusione dei recitativi musicati con il fatto che “la ristrettezza del tempo non ha permesso che i presenti attori si adattassero a recitar la prosa con quella vivezza di verità, che si può unicamente acquistare a forza di un lungo concerto, come nel 1790”. Come dire che si giudicava la soluzione come un ripiego. Mentre ci sono indizi che Paisiello accettasse comunque questa versione (o comunque non vi si opponesse), non è affatto documentato che ne fosse responsabile, così come fu con ogni probabilità estraneo alla miriade di modifiche (talune delle quali anche significative sul piano compositivo) che si incontrano nella storia esecutiva dell'opera.⁴⁹ Alla volontà dell'autore sono riferibili dunque solo la prima e la seconda versione (in due atti), che è appunto quella rappresentata in questa occasione.⁵⁰

Di Paisiello possediamo due testimonianze dirette a proposito dell'interpretazione della *Nina*. La prima è in una lettera di congratulazioni indirizzata a Isabella Colbran, che nel 1811 aveva interpretato l'opera nel napoletano Teatro del Fondo “senza permettersi la minima alterazione, mentre gli altri si abbandonavano con la loro arte, ed aggiungevano giudiziosamente qualche adornamento, che può star bene in essi, ma non nel carattere della *Nina*”.⁵¹ La seconda è in un'analogo lettera, del 4 aprile 1816, indirizzata a un'altra interprete del ruolo, Margherita Chabran: “Agli applausi tributatile [...] nella *Pazza p.a.* (della quale sono io l'autore della musica) vengo a concorrerle ancora per farle gli miei sinceri complimenti non solo per il non equivoco di lei talento nel canto, quanto ancora per essersi così bene disimpegnata nella comica senza appartarsi mai da quella verità che il soggetto esige”.⁵² I due giudizi di Paisiello si integrano l'un l'altro ed entrambi sottintendono che le qualità preminenti richieste nell'interpretazione della *Nina* sono la lineare semplicità dell'esecuzione vocale, che non deve aggiungere inutili orpelli a quanto notato in partitura dall'autore (una raccomandazione che dovrà comunque essere giudiziosamente interpretata alla luce della liberissima prassi esecutiva dell'epoca), e un comportamento scenico per nulla affettato o manierato, ma aderente a quella semplicità e a quella verità “che il soggetto esige”. Nell'uno e nell'altro caso sembra che Paisiello richiami quei valori di “natura, semplicità, e sentimento” già indicati dal Carpani come caratteristiche essenziali della *Nina*.

Occorre chiedersi quale sia la consistenza e la qualità di questa “semplicità naturale” irrorata di sentimento nel quale è immersa con le risonanze ideologiche sopra richiamate la vicenda. In occasione della ripresa napoletana del 1790, Lorenzi e Paisiello introdussero, tra l'altro, come si è accennato, un nuovo episodio, la “Canzone del pastore”; questo sostituiva quello della prima versione e dell'originale di Marsollier, che prevedeva solo una “Sonata di zampogna”. Dopo l'incontro con il padre (che *Nina* non riconosce, ma dal quale è profondamente turbata) la protagonista sembra ricadere nel suo consueto delirio. “Le lagrime... sì, sempre... Me n'anderò... Oh, no, no: perché

I “sensi dolci e teneri” e la “divina musica” della *Nina*



Giuseppe Molteni (litografia di Giuseppe Elena da), Giuditta Pasta nel ruolo di Nina, raccolta Cavallari

domani... sì domani... domani!" ella sussurra "estatica". scrutando oltre il cancello il possibile arrivo di Lindoro. Ma giunge da lontano il canto di un pastore accompagnato da una zampogna, e Nina ne ascolta rapita la voce, che le ricorda quella dell'innamorato (Nina: "Che dolcezza: io mi sento rapire, ma di', questo pastore non ha la voce simile a quella di Lindoro?"). Il fatto che Paisiello abbia espressamente affidato all'interprete di Lindoro il compito di eseguire il canto del Pastore non può essere inteso come un puro espediente pratico, ma assume al contrario una valenza simbolica. Qui non si fa più semplicemente riferimento alle generiche proprietà terapeutiche della musica (il suono della *musette*/cornamusa, come in Marsollier), ma si suggerisce – attraverso la voce di Lindoro (che esce dalla bocca inconsapevole di una creatura ingenua, il Pastore, in qualche modo dal grembo della stessa natura) – che questi non solo è vivo e potrà ricongiungersi con Nina, ma potrà farlo solo se a entrambi i giovani verrà restituito il diritto di secondare le "natural" inclinazioni del sentimento e del cuore, il loro insopprimibile diritto all'amore. Nel canto del Pastore la poesia consiste di due ottave di endecasillabi che si richiamano – secondo moduli metrici già sperimentati nel teatro musicale italiano e non²¹ – a forme della tradizione melica dal Sannazzaro al Marino. Paisiello – a sua volta – compone un brano (una "Siciliana" in 12/8), che nulla a che fare con quelle autentiche musiche popolari il cui ascolto turbò a Napoli il dottor Burney: si pone piuttosto su quella linea di estrema idealizzazione del folklore che caratterizza tutta la storia della commedia in musica napoletana. Quali ne sono le caratteristiche? Innanzitutto la massima semplicità della struttura e l'estrema regolarità della costruzione. La zampogna sostiene la voce e si alterna ad essa antifonalmente. Da un punto di vista armonico declina – sopra il suono di bordone più grave – semplicemente il primo e il quinto grado; nelle sue sortite melodiche giustappone – per ciascuna frase – due incisi rigorosamente simmetrici. Qualcosa di simile avviene per la voce, ma con l'intento – da parte di Paisiello – di far passare la melodia come un preesistente "aere per cantare ottave": infatti la cesura tra gli incisi divide sistematicamente (e

un po' capricciosamente, rispetto al senso delle parole) ogni endecasillabo in un senario più un quinario, con volute interruzioni all'interno dei singoli vocaboli ("Già il sol si cala die- / -tro la montagna", ovvero "Gli armenti suoi racco- / -glie il pastorello". In altre parole, si tratta di una *naiveté* costruita (e come sapientemente!), ma dotata anche di una freschezza che ne maschera l'origine coltissima:

Pastore
Già il sol si ca-la dietro al-la mon-ta-gna, e il -

Zampogna

pra-to al suo par-tir si fa men-bel-lo. Col-

la zam-po-gna sua per la cam-pa-gna gli ar-

men-ti suoi rac-co-glie il pa-sto-rel-lo.

Ora, questa riduzione all'essenzialità, questa ricerca esasperata di semplicità sia sul piano delle strutture sia su quello dello stile di canto sia infine nella tonalità espressiva è una caratteristica di tutta l'opera, e in particolare della parte della protagonista. Questo non avviene solo coerentemente

a un processo di semplificazione riconoscibile all'interno dello sviluppo stilistico di Paisiello, e in particolare nelle sue opere comiche:⁵⁴ la trasparenza delle architetture, l'uso della strumentazione teso a creare atmosfere ovattate e si direbbe sfumate sulle tinte più tenui del pastello. La purezza e il candore virginale della *Nina* rimandano a quel mondo incontaminato di valori "naturalisti" che costituisce lo sfondo dell'opera: all'utopia (di segno illuministico, ma già segnata nella musica di Paisiello dal velo nostalgico di rimpianto che le conferisce la consapevolezza della sua irrealizzabilità) di un possibile ritrovato consorzio umano nel quale non esistano più il bisogno, la disegualianza sociale, lo sfruttamento, la sopraffazione, il pregiudizio, e quanto l'egoismo e l'ignoranza hanno prodotto; al suo posto una società di liberi e di eguali che, immersi nel grembo benefico della natura e conformati alle sue leggi, possano disporre del pieno diritto di costruire il proprio destino e di disporre liberamente dei propri sentimenti. Il canto del Pastore / Lindoro che risuona idealmente dagli splendidi boschi incontaminati della tenuta reale nella quale era immersa la laboriosa comunità di San Leucio, sembra parlarci, appunto, di questo mondo perduto.

La prima e memorabile sortita di Nina ("Il mio ben quando verrà") è un capolavoro anzitutto per la straordinaria semplicità dei mezzi utilizzati da Paisiello. La struttura chiarissima – è quella del rondò⁵⁵ che – come si è accennato, secondo il suggerimento del Carpani – alterna tre strofe (*couplets*) a tre "ritornelli", le prime costituite da tre ottonari più un quinario, i secondi da tre quaternari più un quinario. Le strofe – che si ripetono per tre volte identiche (ma che senza dubbio dovevano essere giudiziosamente ornate dalle interpreti dell'epoca) – sono organizzate in due periodi di otto battute ciascuno, e ciascun periodo è formato da due frasi simmetriche di quattro più quattro battute. La prima strofa è preceduta da un'introduzione strumentale a sua volta di otto battute. Questa ricerca di regolarità e di simmetria è ancora più evidente nell'intonazione della seconda strofa, nella quale il quinario finale viene dilatato, in modo da non interrompere il flusso cadenzato degli incisi in gruppi di due più due battute. Ma si noti anche con quale sottigliezza Paisiello ha scomposto – a questo fine – nel primo periodo, il secondo ottonario, isolandone, nella seconda parte, un quinario ("la mesta amica") del tutto speculare al quinario finale ("la spiaggia aprica") con il quale instaura una sorta di rima musicale. Non meno sottile è l'organizzazione armonica di ogni strofa. La tonalità di base è quella di fa maggiore; il passo armonico è lentissimo, quasi sospeso. La prima frase si trattiene per tre battute sulla tonica, si sposta sul levare della quarta al quarto grado indugiando sulla dominante. Da qui passa (con un accordo di sesta) al sesto grado che si trasforma impercettibilmente nel quarto grado di la minore (mutandosi in sesta napoletana) e si sposta sulla dominante di questa tonalità. Questo passaggio al modo minore, che avviene nelle tre strofe in connessione con tre nuclei testuali fortemente connotati dal punto di vista espressivo ("la mesta amica"; "i suoi lamenti"; "Eco pietosa"),⁵⁶ produce – nel minimalismo dei mezzi impiegati – un effetto di singolare intensità (davvero, diremmo, col Tasso: "un non so che di tenero e soave"), cifra illustre – destinata a far scuola⁵⁷ – di questa estetica della *sensibilité*. La seconda strofa, con un percorso ancora più lineare, ribadisce la tonalità di base, attraverso il percorso – che più ele-

mentare non potrebbe darsi dal primo al quarto, al quinto e di nuovo al primo grado. Il canto di Nina, limitato all'estensione di un'ottava,⁵⁸ assume nell'andamento piuttosto lento del brano ("Andante moderato"), nella dinamica contenuta nel dominio del "piano" e del "pianissimo", nella leggerissima strumentazione, un tono più estatico che patetico, di sublime trasparenza e purezza.



G. Pagani, Adelina Spechi nel ruolo di Nina, litografia, Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Due idee presiedono a questa organizzazione formale: una (già finemente individuata da Friedrich Lippmann) è l'istanza di costruire strutture che diano l'illusione dello "Schein des Bekannten" (dell'apparizione del già noto), con il ricorso a movenze "popolareggianti" (nel senso sopra precisato) che mascherano l'invenzione e tendono a presentarla come "dato di natura": appunto come qualcosa che risuona come un'eco della memoria.

La seconda è coerente con il carattere del brano e con la sua funzione drammatica.

La sezione dei ritornelli è concepita infatti da Paisiello come progressiva destrutturazione dell'organizzazione formale delle strofe. Questa è avviata nel primo e nel secondo ritornello (di 20 battute ciascuno); in entrambi la melodia tende a spezzarsi in incisi minori, interrotti da pause al loro interno e tra loro, a bloccarsi con estatica fissità su incisi identici (btt. 33-36: "il mio ben ahimè non vien..."), a organizzarsi in maniera asimmetrica, a tendere – sia pure impercettibilmente – l'arco armonico, ad accogliere accordi di forte tensione patetica (come il primo rivolto di settima diminuita con terza diminuita alla bt. 73).

Ma è nel terzo e finale ritornello che Paisiello illustra in maniera quanto mai suggestivo il progressivo oscurarsi, lo sfilacciarsi della coscienza di Nina. La sua lunghezza (54 btt.) è più che doppia rispetto ai ritornelli precedenti, in quanto – dopo avere intonato il testo dell'ultimo ritornello ("Pian mi chiama...") – Nina sillaba in maniera incoerente anche frammenti dei due ritornelli precedenti ("Ma nol vedo... ma sospiro... ahimè, non vien! no, ahimè, ahimè, non vien!", in un progressivo sfaldarsi dei nuclei ritmici e melodici, l'attenuazione di ogni tensione agogica (vien meno la pulsazione dell'accompagnamento in terzine) e armonica (gli accordi del basso disegnano un movimento circolare continuamente interrotto da pause, che suggerisce l'idea di una superficie d'acqua che lentamente si richiuda su se stessa).

La melodia delle strofe appare sfibrata nel secondo ritornello (btt. 69-72) come una grigia progressione stancamente discendente per gradi:



e nel terzo ridotta a un brandello melodico che galleggia sulle rotte interiezioni di Nina:



Una tecnica analoga Paisiello utilizzò nell'altro celebre brano della *Nina*, la Canzone con coro "Lontana da te / Lindoro suo ben" (I, 7), un episodio che riprende dalla tradizione dell'*opéra comique* francese la forma dialogica solo-coro³⁹ e che sfocia in una scena di "delirio". Lo fece con gesti se possibile anche più miniaturistici (che fanno appello anche a microvariazioni improvvisate da parte dell'interprete protagonista, icastiche espressioni performative dell'ardente sensibilità di Nina) e qui altresì – guardando lontano alla successiva tradizione dell'opera romantica italiana – con l'integrazione del parlato e del semiparlato nella struttura musicale.

Verso la protagonista tendono tutti i fili dell'opera, che ella sia fisicamente presente o meno sulla scena: dalla tenerissima *berceuse* introduttiva, alle parti affidate al suo *alter ego* Lindoro, al bellissimo finale; gli altri episodi che coinvolgono i restanti personaggi (il Conte, Giorgio, Susanna) risultano tanto più convincentemente risolti quanto meno pesa su di essi l'ossequio di Paisiello alle

costringenti convenzioni della commedia musicale, non sempre – a dire il vero – pienamente controllate e superate.

La *Nina* di Paisiello – com'è noto – introdusse nel teatro musicale italiano un tema destinato a straordinaria fortuna nei decenni immediatamente successivi, quello della follia indotta dall'amore.⁶⁰ Ma anche se le celebri eroine di Bellini (Imogene, Elvira) e di Donizetti (Lucia), insieme a tante altre di operisti minori (inclusa la protagonista di *La pazza per amore*, di Pietro Antonio Coppola, che nel 1835 riscrisse l'opera su libretto di Jacopo Ferretti), possono considerarsi a buon diritto sue discendenti spirituali, quel motivo venne in qualche modo isolato dal suo contesto e inserito in una temperie morale e ideale che nulla più aveva a che fare con il lavoro di Paisiello. Forse l'opera che con la *Nina* presenta più dirette affinità è *La sonnambula* di Bellini, proprio per il suo carattere singolare e in qualche modo ormai inattuale di idillio che per l'ultima volta contempla – in una dimensione di favola o di *Traumerei* romantica – il mondo lontano dell'Arcadia.⁶¹ Ma quella trasparente pastorale della sensibilità, quale emerge dal segno limpido e delicatissimo della musica di Paisiello, rimane legata a un momento unico e irripetibile della storia: forse solo a quella magica notte del 25 giugno 1789, quando tra i boschi secolari di San Leucio si celebrò da parte di un sovrano intimamente mite, anche se inetto e irresoluto – destinato a trasformarsi di lì a pochi anni in un despota e in un carnefice dei suoi figli migliori – l'ultima liturgia possibile dell'ottimismo utopico settecentesco.

¹ Scriveva infatti il 15 febbraio 1808 al conte Angiolo Bianchi: "sono al presente sconosciuto agli Impresari attuali, a causa che non scrivo e non giro più". Cfr. A. DELLA CORTE, *Paisiello*, Torino, Bocca, 1922, p. 240.

² G.G. FERRARI, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di G.G. Ferrari da Rovereto*, Londra, 1830, n. ed. a cura di S. DI GIACOMO, Palermo, Sandron, s. d., pp. 342-343.

³ Ch. BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy*, London, 1771 (n. ed. a cura di P.A. SCHOLLES, London, 1959, pp. 248-249).

⁴ A. DELLA CORTE, *L'opera italiana nel '700. Studi e appunti*, Bari, Laterza, 1923, vol. I, p. 230.

⁵ A. DELLA CORTE, *Settecento italiano. Paisiello – L'estetica musicale di P. Metastasio*, Torino, Bocca, 1922, p. 60.

⁶ H. ABERT, *Paisiellos Buffokunst und ihre Beziehung zu Mozart*, in "Archiv für Musikwissenschaft", 1918-19 (rist. in id., *Gesammelte Schriften und Vorträge*, Halle, 1922, p. 383).

⁷ F. TORREFRANCA, *Strumentalità della commedia musicale: "Buona figliola", "Barbiere" e "Falstaff"*, in "Rivista italiana del teatro", marzo 1942; rist. in "Nuova Rivista Musicale Italiana", 17 (1984), pp. 1-9.

⁸ H. ABERT, *op. cit.*, p. 391.

⁹ H. ABERT, *op. cit.*, p. 390.

¹⁰ NINA / OU LA FOLLE PAR AMOUR / COMÉDIE EN UN ACTE / EN PROSE, MELÉE D'ARIETTES, PAR M.M.D.V. / Musique de M. DALAYRAC / Représentée, pour la première fois, par des / Comédiens Italiens, ordinaires du Roi, le 15 / Mai 1786 / A PARIS / Chez BRUNET, Libraire, rue de Marivaux, près / la Comédie Italienne. / M. DCC. LXXXVI.

¹¹ Cfr. K. PENDLE, *Marsollier & Dalayrac: A Working Friendship*, in "Music and Letters", LXIV (1983), pp. 44-57.

¹² C. GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 723 (la citazione è tratta dal Libro III, cap. XXXIX, dei *Mémoires*).

¹³ *Ibid.*, p. 724.

¹⁴ S. CASTELVECCHI, *From Nina to Nina: Psychodrama, Absorption and Sentiment in the 1780s*, in "Cambridge Opera Journal", VIII/2 (1996), pp. 91-112. Ma si veda anche M. COUVREUR, *La folie à l'opéra comique: Des grelots de Momus aux larmes de Nina*, in *Grétry et l'Europe de l'opéra comique*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 201-219.

¹⁵ F.T.M. BACULARD D'ARNAUD, *Délaissements de l'homme sensible, ou Anecdotes diverses*, Paris, chez l'Auteur et la Veuve Ballard, 1783-85 (6 voll.). Il racconto dal quale il Marsollier prese lo spunto è *La nouvelle Clementine* (vol. I, pp. 50-58), che fa esplicito riferimento al personaggio di Clementina del romanzo *The History of Charles Grandison* del Richardson (1753-54).

¹⁶ È quello che finisce col fare Stefano Castelvechi nel suo saggio sopra citato: "her illness is the result of an excess of sensibilité" (p. 95).

¹⁷ Il tema è implicito ad esempio nella *Pamela* del Richardson, nelle commedie ricavate da Goldoni e nel libretto della *Cecchina o la buona figliola* musicato da Piccinini.

¹⁸ Si veda F. DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, in id., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto, 1979, vol. 2, pp. 133-153.

¹⁹ F. DEGRADA, *Dal "Marriage à la mode" al "Matrimonio segreto": genesi di un tema drammatico nel Settecento*, in id., *op. cit.*, vol. 2, pp. 19-41.

²⁰ Il secondo è *Le mariage clandestin* di Joseph Alexandre Pierre, visconte di Ségur, rappresentato nel 1790 con la musica di François Dévienne.

²¹ Dunque non solo per omaggio a un parento *topos* letterario Germeuil inizia la propria grande scena (Scena XIII, nella versione italiana in due atti: II, 5) contemplando la natura e riunificando tre motivi: l'incontaminato paesaggio campestre, Nina e Amore. Il contesto "naturale" diventa il presupposto per la riconquista della felicità negata dalla violenza del corrotto assetto sociale. È estremamente significativo per comprendere la modalità della ricezione della *Nina* presso i contemporanei, osservare come il gruppo di giacobini piemontesi – che nel 1794, dopo una rappresentazione dell'opera a Torino, indirizzò una lettera di entusiastico compiacimento a Paisiello – fosse stato colpito in particolare da

due motivi: quello delle nozze forzate contro la volontà dei due innamorati ("I genitori promettevansi a vicenda di non mai più opporsi alle virtuose brame delle loro figlie") e quello del liberatorio ritorno nel grembo "dell'innocente natura" e dei suoi valori ("Si risvegliava in ognuno il gusto delle feste campestri, ed il desiderio dei piaceri semplici dell'innocente natura... Ricordanze di quei diletti gustati alla campagna").

²² D. DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Oeuvres*, a cura di A. Billy, Paris, Gallimard, 1951, p. 1073.

²³ M. COUVREUR, *La folie à l'opéra-comique*, cit., p. 209.

²⁴ Gli *opéras-comiques* rappresentati a Monza sotto la sua direzione e nella sua traduzione sono i seguenti (tra parentesi diamo i nomi del librettista e del musicista e la data della prima rappresentazione parigina): *Riccardo cuor di leone* (G.M. Sedaine – Grétry, 1784) – autunno 1787; *Nina ossia La pazza per amore* (Marsollier – Dalayrac, 1786) – autunno 1788; *La dote* (F.G. Desfontaines – Dalayrac, 1785) – autunno 1789; *Rinaldo d'Aste* (Rodet e Barré Dalayrac, 1787) – autunno 1789; *I due ragazzi savoiardi* (Marsollier Dalayrac, 1789) – autunno 1791; *Raollo Signore di Crequi* (Boutet de Monvel – Dalayrac, 1789) – autunno 1791; *Lodoiska* (J.E.B. Dejavre – Dalayrac, 1791) – autunno 1793; *La Camilla, ossia Il Sotterraneo* (Marsollier Dalayrac, 1791) – autunno 1794; *La Caravana del Cairo* (F. Morel de Chedeville – Grétry, 1784) – autunno, 1795.

²⁵ NINA / OSSIA / LA PAZZA PER AMORE / COMÉDIE D'UN ACTE / in Prosa, ed in Verso, e per Musica / Tradotta dal Francese / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI MONZA / L'Autunno dell'anno 1788 / DEDICATA / Alle LL. AA. RR. / IL SERENISSIMO ARCIDUCA / FERDINANDO / [...] / E LA / SERENISSIMA ARCIDUCHESSA / MARIA RICCIARDA / BEATRICE D'ESTE / PRINCIPESSA DI MODENA / IN MILANO / Appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore / Colla Permissione.

Gli interpreti della rappresentazione di Monza furono: Nina: Anna Morichelli Bosello; Lindoro: Francesco Abeni; Conte, padre di Nina: Luigi Monti; Susanna: Carolina Cavalieri; Giorgio: Giuseppe Scarsella; Inventore, e Pittore delle Scene fu il veneziano Pietro Gonzaga; Inventori del Vestiario i Signori Motta, e Mazza.

¹⁰ Riportiamo integralmente l'importante "Avvertimento del traduttore" premesso al libretto:

L'Esito avventuroso, che ottenne su questo Teatro lo scorso anno il Riccardo cuor di Leone è uno di que' fausti avvenimenti, che non potranno mai uscir di mente a quanti v'ebbero parte. Ognun sa che quello era il primo tentativo di simil genere in Italia, e quali e quante difficoltà ne rendevano perigliosa la prova, onorata poi tanto dalla cortesia di questo Pubblico colto insieme, e gentile. Ora è proprio delle felici intraprese il lasciare nell'animo una tale contentezza di noi, che in certo modo ingrandendo il sentimento delle nostre forze ci spinge a tentar sempre maggiori cose, al che aggiunge stimolo un altro affetto ben più delicato, il desiderio cioè di contraccambiare con nuove prove di zelo e se si può con nuovi piaceri la gentilezza con cui venimmo altravolta accolti. Ecco i motivi che portano su queste brillanti Scene LA NINA rapita pur essa agli incessanti plausi della Senna, e costretta a vestir forme e grazie italiane. Senonché nella di lei scelta ebbesi principalmente di mira il tentare in questo autunno alcun saggio del genere delicato, siccome nello scorso fatto avevasi del genere eroico, per così meglio servire al colto trattenimento di una scelta parte di nostra cara, ed illustre nazione, e le varie strade additando per richiamare se pur sia possibile il nostro teatro musico-comico a' Spettacoli degni di noi e dell'antico splendore d'Italia. Non s'aspetti perciò questo Pubblico uno Spettacolo qual'era il Riccardo copioso d'accidenti, studiato d'intreccio, grandioso nel soggetto, nel modo e ne' mezzi. No, i generi son diversi: qui è tutto natura, semplicità e sentimento. Una bennata, ed ingenua Fanciulla, cui rapito venendo d'improvviso il legittimo amante perde l'uso della ragione, e lo riacquista riacquistando l'amante, forma tutto il soggetto della presente Commedia di nodo se pur ve n'ha uno semplicissimo, ma di una finezza poi senza pari; tutto è interessante nella Nina, un volger d'occhio, un gesto, una parola tronca può importar molto perciò è brevissima, non si potendo per lungo tempo sperare nelle numerose adunanze quella attenzione scrupolosa, che è tanto necessaria a simil sorta di rappresentazioni.

L'indole di un tal lavoro nemico d'ogni stentatezza, e l'obbligo di conservare intatta la musica dell'originale, mossero il Traduttore a darne piuttosto una imitazione

che una traduzione, con che potrebbe aver ottenuto quel sapore d'originalità che al Riccardo mancava necessariamente.

Quanto si è detto della poesia, s'applichi alla musica del Cav. Dalairac paragonata con quella Gretri. Ognuno dei due ha da maestro raggiunto il suo soggetto, e quindi il brio e l'energia dell'uno non toglie punto di merito alla amorosa facilità e grazia dell'altro.

Dubbia invero è la sorte delle teatrali fatiche, ma se l'impegno d'un'Attrice capace di tutto, se la bellezza di una produzione applaudita con furore da mezza Europa (*) e più di tutto se la stessa umanità di Pubblico ci assiste, giova sperare che Riccardo non rimarrà solo nella memoria delle cose, che, intraprese con amore ad oggetto di dilettere altrui, ebbero il maggiore de' premj col riuscire all'intento.

(*) Oltre le continue rappresentazioni che se ne danno in Francia è stata quest'Opera tradotta in quasi tutte le lingue d'Europa, in Russo, in Svedese, in Tedesco, in Inglese ec., e messa in musica tra gli altri dai celebri Nauman, Schuster Hiller ec.

¹¹ Nella parte di Giorgio, Carpani introdusse l'intercalare "allegremente", sorta di chiodo fisso (di dubbia comicità) proprio dei personaggi dell'opera buffa italiana.

¹² Si veda il suo saggio *Nina e il tema della "pazza per amore"* in Teatro alla Scala, *Nina, o sia La pazza per amore*, stagione 1998-99, programma di sala, Milano, 1999, alle pp. 91-113.

¹³ Posto che il cancello del parco abbia nella versione originale del Marsollier, come ipotizza Castelveccchi, un significato simbolico (la porta della casa di cura che si spalanca alla guarigione di Nina) - ma ne dubitiamo fortemente, non riuscendo a scorgervi altro che un elemento funzionale consueto nella scenografia dell'opera comica - il suo valore dovrebbe essere ribaltato nella messa in scena di San Leucio: questo è sotto tutti i punti di vista un mondo separato dall'esterno, protetto dal resto del mondo da un muro di cinta e - appunto - da un cancello.

¹⁴ Su San Leucio, si veda M. BATTAGLINI, *La fabbrica del Re. La manifattura reale di San Leucio tra paternalismo e illuminismo*, Roma, Edizioni Lavoro, 1983, e l'ampia bibliografia ivi citata e discussa.

¹⁵ NINA / O SIA / LA PAZZA PER AMORE / COMMEDIA

DI UN ATTO / IN PROSA ED IN VERSO PER MUSICA. / TRADOTTA DAL FRANCESE. / DA RAPPRESENTARSI / A BELVEDERE / Nella Està del corrente anno 1789. / IN OCCASIONE DI ESSERSI PORTATA / LA MAESTÀ / DELLA / REGINA / AD ONORARE LA NUOVA POPOLAZIONE / DI SANTO LEUCIO. / IN NAPOLI MDCCLXXXIX / PER VINCENZO FLAUTO / Regio Impressore.

¹⁶ L'evento è descritto dalla "Gazzetta Universale" del 30 giugno e del 7 luglio. Commentando il ritorno a Napoli del re da San Leucio, si osservava che qui Ferdinando si era dato "la maggior premura per lo stabilimento della pubblica felicità in quel luogo destinato a formare una nuova città col nome di *Ferdinandina* per mezzo della riunione delle due popolazioni di S. Leucio e Belvedere", e definendo il nuovo Codice di legislazione "un capo d'opera d'umanità e di beneficenza sovrana".

¹⁷ Ecco il testo della Prefazione:

S: R.M. SIGNORA, La Maestà del Re trovando giusto il desiderio degli Anziani della nuova popolazione di S. Leucio, di voler palesare in nome di tutti il godimento, nel vedersi onorare della Vostra Real presenza, si è degnata di addossarmi l'incarico della esecuzione di una Operetta intitolata *La Pazza per Amore*, che quivi si rappresenterà in un artificiale Teatro. Il di loro giubilo è troppo ben fondato, ed io nell'interpretarlo mi credo avventuroso a ragione. La popolazione medesima non solo deve alla M.S. il vanto della sua origine, ma deve anche alla sua mente il dono delle sue leggi, ed il suo cuore, quanto riguarda il loro utile fisico, e morale, per le quali cose fa anteporre il suo saggio, e benefico Fondatore a tutti gl'altri dalla Storia celebrati; questi ebbero de' fini politici, ma le mire del nostro Sovrano furono dirette unicamente al sodo vantaggio de' sudditi, per cui ad onta della propria pena, ed del grave dispendio ha procurato un sicuro ristabilimento a gente sì numerosa, con particolar premura protetta. Tante Reali munificenze vengono accompagnate dalle incessanti generosità della M.V., che con eguale amore, e zelo ricolma ciascuno in ogn'istante di grazie, e di doni. Opera così degna parla da sé, al pari di moltissime altre opere delle MM.VV.; a me però è sembrato, che sarei incorso nella taccia di negligente, se in tale occasione avessi taciuto: finalmente avendo io cercato di dissimigliarmi

alla meglio che mi hanno concesso i miei limitati talenti, supplisca all'insufficienza mia la Reale loro clemenza.

Sono con profondo rispetto

D.V.M.

Uniliss, ed Ubbedien, Vassallo, e Serv.
POMPEO CARAFA DUCA DI NOJA

¹⁸ La regina Carolina è definita "pietosa" nella preghiera "Per la mattina" imposta agli abitanti di San Leucio, e in quella "Per la sera" la si definisce "La generosa Augusta / Diletta Genitrice, / Ch'è nostra Madre ancor / Clemente e giusta" (cfr. M. BATTAGLINI, *op. cit.*, rispettivamente alle pp. 74 e 75). Il tema della beneficenza ha un estremo rilievo nella legislazione di San Leucio: "L'amore è l'anima di questa Società [...] Se v'ha sulla terra creatura che possa in un certo modo gareggiare colla Divinità, egli è senz'altro il Benefattore. [...] Voi dunque, quanti siete in questa Società, rispettate chi vi beneficia: contestategli in ogni occasione i sentimenti della più sincera riconoscenza: soddisfatte a tutt'i suoi desiderj; non l'inducete mai a pentirsi di tutto quello, che vi fa: ma dategli continui motivi di spandere sempre più sopra di voi le sue beneficenze, e di estenderle sul vostro esempio sopra degli altri". Cfr. M. BATTAGLINI, *op. cit.*, p. 84 (Leggi, Doveri positivi: § IX, *De' Fratelli*, e § XI, *De' Beneficati*).

¹⁹ In M. BATTAGLINI, *op. cit.*, p. 81.

²⁰ Mentre E. BATTISTI, *San Leucio sullo sfondo delle ideologie settecentesche*, in *San Leucio. Archeologia, storia, progetto*, Milano, Il Formichiere, 1977, pp. 15-26, accetta questa ipotesi, M. BATTAGLINI (*op. cit.*, pp. 28-29) tende piuttosto ad attribuire i testi degli Statuti a Domenico Cosmi. L'attribuzione a Planelli fu avanzata per la prima volta da G. DE CESARE, *Vita della Venerabile serva di Dio Maria Cristina*, Napoli, 1863, p. 196 (che forse poté accedere a documenti oggi perduti). Il trattato di Planelli si può leggere ora nella mia edizione critica, Firenze, Discanto, 1981.

²¹ Nei *Doveri verso Dio, verso se, verso gli altri, verso il Re, verso lo Stato per uso delle Scuole Normali di San Leucio*, stesi in forma di catechismo, leggiamo: "D. Noi chi chiamiamo prossimo? R. Noi chiamiamo prossimo tutt'i nostri simili di qualunque religione, grado, stato, e condizion' essi siano; tanto se sono nostri nimici. D. Perché chiamiamo prossimo i nostri simili? R. Noi chia-

miamo prossimo i nostri simili, perché tutti siamo stati creati da Dio ad immagine, e similitudine sua; perché siamo tutti nati dall'istesso Padre Adamo; e perché tutti siamo stati riscattati dal peccato col sangue preziosissimo di Gesù Cristo" (M. BATTAGLINI, *op. cit.*, p. 97).

²³ *Ibid.*, p. 73.

²⁴ *Ibid.*, p. 97.

²⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁶ "Paisiello m'avea mostrato il libretto francese, e detto che se quel poema fosse ben tradotto e che lo 'incarrasse' cioè 'indovinasse', morirebbe contento" (A. DELLA CORTE, *Paisiello*, cit., p. 183).

²⁷ La prima edizione apparve (senza data) per i tipi di "Le Duc succ. de M. de La Chevadière"; *Nina ou La Folle par amour, comédie en un acte et en prose [...] Oeuvre 5. Mise en musique par M. Dalayrac*. Fu successivamente ristampata da Pleyel.

²⁸ E curioso che per secoli la versione italiana dell'opera sia stata attribuita al Lorenzi. Carpani ricordava di esserne l'autore anche in *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova, Minerva, 1824, pp. 162-163: "Ed in quanto alla *Nina* [le lagrime degli spettatori] le si debbono al commoventissimo dramma francese, che colla musica di Dalairac e coll'azione vivissima della Dugazon fece piangere tutta Parigi, prima che io, trasportandolo in italiano sotto la stessa musica, facessi piangere senza alcuno mio merito al teatro di Monza e di Milano i cuori ben fatti, mercè il talento della Morichelli, aggiunto alla forza delle parole. Un anno dopo il Paisiello pose in musica quelle stesse mie parole, e fece un capo d'opera, ma del quale non avevano bisogno le lagrime degli uditori italiani per iscorrere abbondantemente all'udire nella musica di Dalairac gli acerbi casi e i lagni dell'amorosa impazzita".

²⁹ Il libretto italiano della *Nina* rappresenta forse un *unicum* nella storia del teatro musicale per il fatto singolare che Paisiello rimusicò (salve le integrazioni del Lorenzi) un testo rigidamente conformato alle caratteristiche morfologiche della precedente intonazione del Marsollier.

³⁰ Celeste Coltellini (1760-1829) era figlia del celebre editore e librettista livornese Marco, poeta di corte a Vienna e dal 1772 a San Pietroburgo: autore di libretti di orientamento calzabigiano quali il citato *Piramo e Tisbe* per Hasse (Vienna 1768), *Armida* per Salieri (Vienna, 1771),

Ifigenia in Tauride e *Antigona* per Traetta (rispettivamente rappresentate a Livorno, 1761, e a San Pietroburgo, 1772), ma anche di libretti semiseri o comici intonati da Mozart (*La finta semplice*, Vienna, 1769), da Gassmann (*La Contessina*, Vienna, 1770), da Haydn (*L'infedeltà delusa*, Esterházy, 1773). Aveva studiato a Vienna sotto la guida di Giovanni Battista Mancini o, secondo altri, del celebre castrato Giovanni Manzuoli. Dopo aver cantato in teatri dell'Italia del Nord, come Milano e Venezia, si era trasferita nel 1781 a Napoli dove fu attiva soprattutto presso il Teatro dei Fiorentini in opere di Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Tritto e altri; dal 1785 al 1788 fece parte della compagnia dell'Opera di Vienna. Oltre che ottima cantante, fu anche consumata attrice, specie in delicati ruoli sentimentali. Bella colta e molto raffinata, Celeste Coltellini fu ben voluta dalla corte asburgica e dal 1785 al 1790 cantò spesso a Vienna. Lasciò le scene nel 1792, quando andò in sposa al ricco banchiere Jean-Georges Meuricoffre.

³¹ Il libretto per la rappresentazione (*Nina, o sia la pazza per amore: commedia in prosa, ed in verso per musica / tradotta dal francese da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini per seconda opera di quest'anno 1790*). In Napoli, per Vincenzo Flauto, 1790) registra il cast, identico a quello della messa in scena di San Leucio, ma con due notabili eccezioni: la parte di Lindoro (insieme con quella del Pastore) fu sostenuta da Giacomo David e quella di Giorgio da Antonio Casaccia, entrambi popolarissimi presso il pubblico dei melomani napoletani. Il Lorenzi scriveva (alludendo anche a una precedente rappresentazione conforme a quella di San Leucio avvenuta nello stesso teatro, sulla quale non si hanno ulteriori notizie): "fu rappresentato il detto Libro nel suddetto Reale Sito, che in questo Teatro in una sola Parte [...] senza che nella sua lunga durata dato avesse agli Attori, ed allo Spettatore alcun riposo. Per rendere dunque lo Spettacolo meno incomodo, si è presentemente diviso in due Parti, motivo per cui sono stato nella necessità di comporre altri nuovi pezzi di Poesia".

³² Prima di approdare ai Fiorentini la *Nina* era stata eseguita in forma di concerto (la "Gazzetta di Napoli" la definisce "una superba cantata detta la *Nina* con musica nuova di Paisiello") il 21 febbraio 1790 presso la Nobile Accademia di Musica delle Signore Dame e de' Signori

Cavalieri (alla presenza dei Sovrani). Qualcosa di simile era già capitato a Napoli con l'*Orfeo* di Gluck, rappresentato nel teatro di corte nel 1774 nella forma originale di "festa teatrale" e successivamente pochi mesi dopo - modificato in opera seria in tre atti a beneficio del pubblico del Teatro San Carlo.

³³ Se ne ignora l'autore. Il passaggio dalla prosa al recitativo provocò un conseguente mutamento del tono espressivo, con una relativa enfaticizzazione dell'originale. Si veda l'inizio della Scena VI e lo si confronti con il brano di Marsollier- Carpani sopra riportato:

Scena VI

Nina

Questa è l'ora che deve

Arrivare... sì, verrà...

Oggi... sta sera... egli me l'ha promesso...

E dove più felice esser potria

La dolce vita mia,

Che con quella ch'egli ama

E da cui tanto, tanto è riamato?

Questi fiori! Per lui...

Questo core! Per lui... E ancor non viene?

Oh, come lente scron l'ore! Oh quale

Funesto e tetto orrore

Ingombra la natura!

Io non esisto più... no, più non vivo,

Né viverò; sin ch'egli

Meco non sia. Ma egli ancor non viene!

Forse qualcun a forza lo trattiene.

Chi?... Non so... essi! Li cattivi... Oh come

Sto mal! Qui... dappertutto!

Ma, se Lindoro viene!

Oh! Allora tutto è gioia, tutto è bene.

³⁴ Tra queste val la pena di menzionare una versione eseguita a Vienna nel 1790, in una revisione del libretto a cura di Lorenzo Da Ponte e con nuovi brani musicali composti da Joseph Weigl.

³⁵ Per la storia delle versioni della *Nina* si rimanda alla Prefazione di F. BROUSSARD alla sua edizione dell'opera (Milano, Ricordi, 1981) e a M. F. ROBINSON - U. HOFMANN, *Giovanni Paisiello: A Thematic Catalogue of His Works. I: Dramatic Works*, Stuyvesant, NY,

Pendragon, 1991, pp. 445-464.

³⁶ Cit. da E. FAUSTINI FASINI, *Una ripresa della Nina nel 1811*, in "Rassegna Taranto", Taranto, luglio-agosto 1936.

³⁷ Cit. in A. DELLA CORTE, *Settecento italiano*. Paisiello, cit., p. 252.

³⁸ Gli esempi più celebri sono gli endecasillabi "villottistici" utilizzati da Da Ponte nelle *Nozze di Figaro* e in *Don Giovanni*. Cfr. W. OSTHOFF, *Endecasillabi villottistici in "Don Giovanni" e "Nozze di Figaro"*, in *Venezia e il melodramma del Settecento* a cura di M.T. MURARO, Firenze, 1981, vol. 2, pp. 293-312. In entrambi i casi il ricorso a moduli popolari ha funzione di mascheramento dei personaggi che intonano questi versi. Si veda al proposito F. DEGRADA, *Mozart, la maschera, la musica*, in "Mozart Studien", ed. Manfred Hermann Schmid, Band 6 (Tutzing, 1996), pp. 43-58.

³⁹ Studiato assai bene da F. LIPPMANN, "Il mio ben quando verrà": Paisiello creatore di una nuova semplicità, in "Studi musicali", XIX/2 (1990), pp. 385-405.

⁴⁰ In tal modo il brano viene definito in molte copie coeve, anche se la forma è, per così dire, aperta, in quanto la prima strofa non viene ripetuta alla fine.

⁴¹ Dobbiamo ammirare le capacità di analisi semantica del testo proprie di Paisiello, ma anche, ancora una volta, l'abilità del traduttore, ben addentro alla problematica musicale: tanto più che nessun aiuto in questo senso veniva al Carpani dalla musica composta da Dalayrac per questo episodio.

⁴² Il già citato allievo di Paisiello, G.C. Ferrari, così commentava il passo: "Se Paisiello ha modulato nella 'Romance' della sua inimitabile *Nina*, passando dalla tonica *in maggiore* alla medianta *in minore*, ha fatto benissimo; ed eccone la ragione: la 'Romance' dice: 'Il mio ben quando verrà - a veder la mesta amica': e qui fa cadere la transizione in modo *minore*: ciò che rapisce, poiché in tal guisa esprime il sentimento della parola sulle parole stesse, poi continua modulando dolcemente sopra 'Di bei fior s'ammerà - la spiaggia aprica': e qui si trova nella sua tonica *in maggiore* esprimendo egualmente il sentimento delle parole. Oggidì tal transizione è divenuta il quaresimale di tutti i compositori, e si usa quasi sempre senz'altra mira o ragione che per cambiar di modo".

²⁸In tutto il brano non supera l'estensione di una nona.
²⁹Un esempio precedente è nel brano "O giovinette innamorate" del *Re Teodoro a Venezia* (1784). Sull'opera, cfr. F. DEGRADA, *Il Re Teodoro in Venezia: un apologo politico nella Vienna di Mozart*, in *Per la pubblicazione di una registrazione: Il re Teodoro in Venezia di Giovanni Paisiello*, Roma, I.r.t.e.m., 1995. Per l'influenza di questo episodio su *Le nozze di Figaro* di Da Ponte e Mozart, cfr. F. DEGRADA, *Le nozze di Figaro: maschera e catarsi*, in *Teatro alla Scala, Le Nozze di Figaro*, stagione 1996-97, programma di sala, Milano, 1997, pp. 47-77.
³⁰Sulla fortuna dell'opera in età romantica, si veda: P. PETROBELLI, *Paisiello e Bellini. Altri documenti sulla*

nascita dei "Puritani", in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 351-363; G. PERI, *Nina, ossia la pazza per amore, tra comédie larmoyante francese e opera romantica italiana*, in M.T. MURARO (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 57-66; E. SALA, *Women Crazyed by Love: An Aspect of Romantic Opera* in "The Opera Quarterly", X/3 (1994), pp. 19-41; ID., *Nina e il tema della "pazza per amore"*, cit..

³¹Per una discussione di tale affinità, cfr. F. DEGRADA, *Prolegomeni a una lettura della Sonnambula*, in *Il palazzo incantato*, cit., vol. 2, pp. 43-77.



Nina ossia *La pazza per amore: come avvicinarsi a un'opera così lieve, eppure tanto ricca di frastagliature, increspature, inquietudini?*

Quest'opera si configura come vitalissimo crocevia di tradizioni e di elementi espressivi di diversa derivazione: in effetti si va dalla discendenza dai canovacci dei comici dell'improvvisazione fino a delicatissimi, ma forti, preannunci del Romanticismo. All'interno di quest'arco ritroviamo tutti gli elementi fondanti di *Nina pazza per amore*: per ciò che l'intreccio drammaturgico già di per sé suggerisce, sono strutturalmente esplicite innanzitutto le suggestioni dell'*Arcadia*, intesa soprattutto come tensione a un ricongiungimento con l'armonia della natura, ma anche il carattere *larmoyant* della materia. L'inquietudine romantica, che aleggia su tutta l'opera, deriva da una visione soggettiva di Nina: la protagonista mette fuori fuoco la ragione e passa alla dimensione dell'elemento onirico.

In che termini ritroviamo qui la contaminazione della commedia dell'arte?

Il riferimento alla commedia dell'arte parte dalla presenza di un quintetto di base, per molti aspetti emblematico del genere. Il Conte, Giorgio, Susanna, Lindoro e Nina equivalgono rispettivamente al padre Magnifico, detentore di un potere che si fa valere ai danni di un amore; alla derivazione temperata di uno Zanni, vale a dire di un servo di scena; alla serva-balia, all'innamorato sperduto, alla innamorata-vittima. A questo quintetto di caratteri di base possiamo anche aggiungere la figura del Pastore quale consolatore e di un pretendente sempre evocato e mai visibile.

È possibile ravvisare, nella genesi di quest'opera, altri elementi costitutivi di carattere, per così dire, germinale?

Parlando di *Arcadia* e di desiderio di un'armonia perduta, di irrefrenabile e vibrante anelito a un ricongiungimento dei modi umani con quelli della natura, dobbiamo fare i conti con un dato oggettivo assai importante. La prima dell'opera ebbe luogo a San Leucio presso Caserta il 25 giugno 1789: l'anno della

*A colloquio con
 Ruggero Cappuccio
 (a cura di Alberto Triola)*

*A fianco:
 Graziella Sciutti protagonista di
 Nina pazza per amore di Paisiello
 alla Piccola Scala di Milano nel
 1961, con regia di Virginio Puecher
 e le scene di Luciano Damiani.*

Rivoluzione francese, e i pochi giorni che separano il debutto di *Nina pazza per amore* dai fuochi parigini costituiscono una coincidenza naturalmente tutt'altro che secondaria. È interessante poter riflettere su quali fossero in quel momento i desideri del potere nei riguardi del mantenimento di uno *status quo* delle coordinate storiche, sociali e politiche rispetto a un'idea del ricongiungersi dell'uomo con le leggi di natura. In ultima analisi, tutta l'opera è giocata nei rapporti di un potere che determina una follia: il Conte è a tutti gli effetti un detentore di potere, e il potere gestito sulla figlia genera una follia *snaturante*.

In una tale ricchezza di spunti e di idee, da dove ha preso avvio la sua regia?

Ho filtrato la materia di quest'opera attraverso uno sguardo soggettivo sul Settecento. Non abbiamo voluto tracciare una planimetria di quel periodo, di quella cultura e dei suoi ambienti, quanto piuttosto narrare un racconto, dire di ciò che ha visto un occhio assolutamente soggettivo. In scena ritroviamo un mondo colto: ho pensato a una mente critica, aristocratica e coeva al periodo coinvolto, che osserva e interpreta la commedia, l'Arcadia, i sentimenti in gioco.

E quali sono questi sentimenti?

I sentimenti in essere sono mobilissimi e oscillano fra ragione e follia, fra inganno e disinganno. Ciò si riproduce negli impatti visivi della scenografia. Su tutta l'opera regna il conflitto fra il Sole e la Luna: si tratta di una fascinosa oscillazione altalenante, che percorre il brivido dell'ombra per tuffarsi nella radiosa, a volte persino accecante, luce della razionalità.

E cos'è la luce per Nina?

Posso rispondere a questa domanda con un ragionamento articolato di carattere filosofico. Chiederci cosa sia veramente la luce per Nina e cosa il buio, e soprattutto se e quanto la luce della ragione sia per lei nefasta, ci porta a un gioco della relatività sospeso fra sogno e realtà. Il mondo del razionale e dell'irrazionale sono le due parti che compongono un cerchio che stringe Nina al suo centro. Questi due principi archetipici si sfidano da sempre, e in quest'opera lo fanno nel luogo musicale dell'Arcadia e del *larmoyant* creato da Paisiello, che in definitiva è il luogo dell'amore. Il corpo di quest'amore è la musica, e la scaturigine visiva di questa musica è il corpo di Nina. Nell'inquietudine dei gesti e della voce di Nina fioriscono i sintomi della superba inquietudine musicale che brucia tra realtà e sogno. Ora, i misteri d'amore crescono naturalmente nell'anima, ma il corpo è, altrettanto naturalmente, il libro dove i misteri d'amore restano impressi per sempre. L'amore è certo il parente più stretto dell'immortalità, per lo meno nell'ispirazione e nell'aspirazione ad essa, ed è per questo che i misteri d'amore sono considerati a un tempo genitori e figli dell'eternità. Pensiamo a *Romeo e Giulietta*: lì come qui il corpo è gemello prediletto della morte, ma ciò che resta del corpo dopo la morte è solo il ricordo della sua sparizione completa e definitiva. Tale ricordo, e ciò che intorno al corpo che fu si può dire, fissano l'accensione del desiderio e l'im-

possibilità a esaudirlo durante l'intero arco del sempre umano. Torniamo a *Nina pazza per amore*: la sparizione del corpo di Lindoro costituisce proprio questa accensione del desiderio. Riflettendo poi in termini platonici intorno al rapporto fra corpo e anima, interpreto il percorso di Nina come un percorso di ricongiungimento con l'armonia perduta; infatti una persona che è sottratta all'amore, o a cui l'amore è stato sottratto, è una persona in disarmonia, e il ristabilirsi dell'armonia, il ritrovamento della luce, è la meta del percorso di Nina. A Platone dobbiamo il più bel libro mai scritto sull'immortalità dell'anima, il *Fedone*; il rapporto fra anima e corpo è lì interpretato, in termini di similitudine, come la relazione che lega il suono e lo strumento che lo genera. L'anima sta al suono, all'armonia, come il corpo sta allo strumento musicale, complesso materico di corde e casse armoniche. In altri termini: l'immateriale si fonda sul materiale, l'inafferrabilità di una melodia/armonia nasce dall'esemplare semplicità corporea dello strumento: morto lo strumento – il corpo –, il suono non è più riproducibile, e tutto ciò che di quel suono ci piacerà desiderare o ricordare passerà attraverso la memoria dello strumento. Per rievocare l'astrattezza impassibile ed eterna della musica dovremo quindi confrontarci con la concretezza corruttibile o appassita del pianoforte che la rende e l'ha sempre resa possibile. Ma quando il pianoforte avrà raggiunto la sua "morte" funzionale, potremo solo *ricordare*, fra i tarli del suo legno e l'avorio dei suoi diesis allentati, la musica che a quel punto sarebbe impossibile ascoltare di nuovo. Tale pianoforte sarà divenuto tomba di se stesso, corpo sepolto in sé, ricordo di un sé dimenticato. E curioso pensare come solo gli esseri animali defungono nella necessità di una sepoltura: gli oggetti invece compiono di essi stessi un'autocelebrazione solenne, funeraria, nel disuso. Gli oggetti svaniscono quando cessano di servire, sparendo di una volatilità virtuale ma non meno essenziale: diventano desueti e perciò escono dal momento del necessario per esibire tutta e sola l'inutilità che li fa assurgere al mondo della poesia.

E come si passa da questo sguardo filosofico, decisamente affascinante e ricco di provocatori rimandi, alla dimensione del palcoscenico?

Il sipario di questa Nina si schiude sul panorama di un'epifania di corpi che profumano delle violette e del mirto disciolti in essenze sulla pelle di Nina, e Nina stessa è il corpo della parola, del gesto, dell'immagine, della voce, forse del silenzio. Il corpo di Nina viene ritratto nella danza di uno strano sabba dove ella persegue la sottrazione di sé per la sua pazzia, cercando di sparire restando visibile, come appunto quegli oggetti che non servono, o meglio, che possono non servire, sottraendosi alla funzionalità dell'oggi: perduta la sua funzione di innamorata, Nina diviene sepolcro di sé e il teatro viene pensato come luogo in cui l'esibizione viene annullata; luogo in cui è possibile ricercare qualcosa che non è, intorno alla bellezza della musica; cercare segni dimenticati in cui vive la visibilità dell'invisibile: il corpo di Nina ci fa insomma vedere l'invisibilità di un amore sparito.

Sarà per questi motivi che, con linguaggio comune, diciamo "perduta" di una mente che non ha



Carlo Lepore (Giorgio) in una scena di Nina, o sia La pazza per amore, allestita al Teatro Strehler di Milano nel settembre scorso, con regia di Ruggero Cappuccio.

più il lume della ragione...

Certamente. Vede: di Mozart, di Leonardo da Vinci, di Shakespeare, non è rimasto il segno tangibile di un corpo; la loro tomba non ci è nota: il loro fine, come in ultima analisi il fine dell'arte stessa, è farsi trovare dove non si è: in *Nina* la protagonista si fa trovare in un altrove da sé.

Come sono espresse, a livello di regia, le idee relative all'alterazione della mente di Nina?

Il mondo del razionale e quello dell'irrazionale, che per Nina non combaciano almeno per lunghissima parte dell'opera, vengono esplicitati in uno sdoppiamento dell'immagine della protagonista. Andiamo al momento in cui Nina canta la sua famosa aria "Il mio ben quando verrà": ella si ridesta dal letto dove ha dormito fino a quel momento e dove tutti gli altri hanno vegliato appostati con telescopi come in un osservatorio, quasi volessero spiare il mondo segreto di Nina. Dallo stesso letto, nello stesso istante, si alza un doppio del suo corpo, che procede verso il fondo della scena, fingendo di cantare rivolto a un'orchestra muta, addormentata; la vera Nina raggiunge invece il proscenio, cantando accompagnata dalla vera orchestra. Questa immagine bifocale delle due Nine – una che *tenta* di cantare ma non può che trovare il silenzio e l'altra che *canta* e che può esprimersi – vuole rappresentare la compresenza dei due mondi, il razionale e l'irrazionale, spaccati alla ricerca di una unità che sarà possibile ricomporre solo quando Nina ritroverà Lindoro.

Sentendo raccontare questa sua Nina, non possiamo non andare con la mente al capolavoro massonico di Mozart. Il flauto magico è opera iniziatica per eccellenza: c'è un percorso di iniziazione anche per Nina?

Un percorso iniziatico è senz'altro evidenziabile, e la sua rivelazione passa attraverso la figura del Pastore. Consideriamo anzitutto che la parte musicale di questo personaggio, apparentemente secondario, è stata spesso affidata allo stesso interprete del ruolo di Lindoro. Ciò non costituisce circostanza casuale:

la cultura di Paisiello aveva fortissime ascendenze meridionali e si riallacciava direttamente a quel mondo, sospeso fra credenza e realtà, che aveva creduto nei poteri terapeutici, dove non salvifici, della musica. Alla musica si guardava come a una via di iniziazione, di guarigione, di liberazione: pensiamo soltanto al fenomeno dei tarantolati.

Ebbene, il canto del Pastore è testualmente considerato come l'unica forma medicinale possibile per la mente di Nina. Il Pastore è, con il suo canto, terapeutico per Nina, e il fatto che venisse interpretato dallo stesso cantante che dava *corpo* e voce a Lindoro esplicitava tale assunto anche in senso poetico. Il percorso di Nina passa quindi in modo significativo attraverso il contatto e il rapporto con la musica. La partitura stessa di Paisiello è all'inizio, specie nei cori, *musica di ombre*, per divenire nel finale *musica di luce*. Il percorso iniziatico è certamente presente e non ha solo carattere strutturale e drammaturgico: si svolge anche *nella* musica e *con* la musica. Non possiamo dire quanta consapevolezza di ciò fosse negli autori dell'opera, ma credo francamente che il tutto sia molto evidente. Va comunque anche riconosciuto che, nella discendenza dalla commedia dell'arte, le maschere della tradizione esprimono molto concretamente il senso della morte e della rinascita, quindi dell'iniziazione e del viaggio. Vorrei infine ricordare che, oltre che nel momento dell'ingresso del Pastore, il potere risanatorio della musica emerge anche nella scena in cui Nina deve intonare con il coro una canzone dimenticata e che riemerge progressivamente nella sua memoria mentre il gruppo ne dipana la melodia.

Topos comune a molti libretti di follia che costellano la tradizione romantica del nostro melodramma, da Bellini a Donizetti...

La gran parte d'interesse dell'opera sta proprio nella *pazzia* di Nina, nel senso che tale stato di alterazione mentale consente a Nina di vivere – e a noi di farci vedere un mondo come *lei* lo vede, e non un mondo di innamorati di profumo arcadico e di pastorellerie di carta, come sarebbe pur pensabile in una chiave di lettura puramente superficiale.

Il rischio ci sarebbe tutto...

Certamente, e reale, come per tutte le opere dai contorni sfumati. Questa è opera di confine anche sul versante del carattere semiserio: Giorgio è il *ricordo* di un carattere comico, la sua citazione. Se ne sente la discendenza, ma il carattere di Giorgio non è, di per sé, comico. È un'opera in bilico fra la commedia dell'arte, la finzione dell'improvvisazione, fra il semiserio, fra il *larmoyant* e i grandi preannunci romantici, che – mi ripeto – sono forti ed evidenti. È necessario scavare nel materiale colto che è alla base dell'ispirazione di Paisiello, per evidenziare i segni che fanno capo a un *logos* alchemico sulla luce, il buio, la solarità, la lunarità, il principio maschile, il principio femminile. Non sono, questi, elementi pretestuosi: sono scritti nella nobiltà degli antenati dai quali quest'opera discende e saranno evidenti, da quel momento in poi, nelle discendenze che quest'opera avrebbe generato.

Veniamo all'ambientazione che lei ha pensato per questo spettacolo: realistica o evocativa?

Rispondo a questa domanda spiegando un bozzetto di scena, e ricordando ciò che dicevo all'inizio, quando parlavamo della base filosofica dell'opera. Lo sguardo sul Settecento parte da una finzione: immaginiamo una raffinata e colta compagnia aristocratica che gioca a mettere in scena *Nina, la pazza per amore*. Ciò che regola la mia messa in scena è la costante consapevolezza di una visione soggettiva e critica al tempo stesso, anche se ciò che dico non è didascalicamente dichiarato sul palcoscenico. Il sipario si apre su questa prima immagine: un fondale dipinto con un enorme finestrone settecentesco, ovale come in uso all'epoca, sullo sfondo: al finestrone è affacciato il coro; sotto c'è un letto ovale (come fosse l'ombra proiettata del finestrone), in cui vediamo Nina dormiente; intorno a Nina ravvisiamo una popolazione di figure e fra queste appare fin da subito il Conte, vero fantasma, *deus ex machina* dell'opera, che in virtù del suo potere ha generato un caos che dovrà essere riportato all'ordine, all'armonia. Tutte queste figure compariranno con telescopi, puntati ora verso le stelle, ora su Nina, ora fra i personaggi stessi, come se tutti sospettassero l'un dell'altro. All'inizio, il fondale dipinto con il finestrone ha una sua presunta rigidità, che man mano si stempera in una serie di pieghe e increspature, in un effetto *trompe l'oeil* che allude all'inganno e al disinganno delle forme e delle linee, lasciandoci nel dubbio sulla sua natura di effettiva parete. In seguito, questo finestrone sarà cancellato da un altro passaggio di fondale e diventerà molto più piccolo, come se la nostra distanza dall'opera mutasse di volta in volta: il riferimento di scala è proprio questa finestra sull'onirico, su un mondo "di là", sul destino, in sostanza.

E cosa possiamo dire dei costumi?

Anche i costumi sono il frutto di quello sguardo soggettivo sul Settecento di cui parlavo prima: di un nostro possibile ricordo del Settecento. Il classico è, per sua natura, elemento che gode di una forza essenziale: la capacità di mantenere equidistanza dal centro. Possiamo scegliere un punto qualsiasi della circonferenza a disposizione – per uscire di metafora diremo delle epoche e dei stili a disposizione – ma il centro siamo noi, *hic et nunc*, che guardiamo quest'opera. I costumi rimandano all'epoca, ma non con scientifica ossessione; non ho voluto nemmeno intraprendere la via dell'attualizzazione o dell'astrazione, spesso fine a se stessa. Il classico è sospeso in un non-tempo, che è insieme ieri e oggi. Piuttosto che riprodurre un'istantanea con pretesa di oggettività (ma quale oggettività sul Settecento è oggi possibile?), ho cercato di dar vita a un racconto.

E un racconto ha il vantaggio di essere spesso più appassionato e appassionante... Delle due versioni possibili, quella con recitativi secchi e quella con i dialoghi recitati, quale è stata scelta, e per quale motivo?

Abbiamo scelto la versione con i dialoghi in prosa perché l'ascendenza e lo spirito originale dell'opera rimandano senz'altro a quella. A quei tempi si ricorreva regolarmente ad artisti eclettici, che

sapevano cantare e recitare con eguale maestria. È interessante tornare su questa tradizione, da tempo perduta, per rivederla con occhio nuovo, e indagarla. I recitativi secchi sono un ulteriore passaggio di adattamento subito dall'opera, oltre ad altri che dobbiamo necessariamente scontare dopo duecento anni dalla sua concezione: ci è piaciuta l'idea di avvicinarci il più possibile allo stato dal quale l'opera era partita. Naturalmente si tratta di un banco di prova durissimo per i cantanti, sottoposti a una sessione di prove supplementari intorno a un "copione"; i dialoghi sono stati da me riveduti e asciugati nella direzione di una essenzialità di tipo oratoriale, e ho cercato di eliminare ogni psicologismo specioso e inutilmente retorico. Lo scopo che vorremmo raggiungere è quello di poter cogliere da questi dialoghi in prosa la finezza di un rapporto musicale-recitativo, che era il fondamento estetico ed espressivo di questo genere d'opera.

Un Singspiel italico, insomma...

Proprio così, e in misura molto più radicata e diffusa di quanto si possa oggi immaginare. Napoli, in particolar modo, ha vantato una tradizione ricchissima di compagnie, spesso a carattere familiare, di artisti che, quando non erano scritturati per il teatro musicale, si esibivano nel teatro di prosa. È una tradizione, nata per esigenze di sostentamento in condizioni non sempre ideali per i teatri d'opera, che naturalmente oggi va reinventata con la sensibilità della nostra epoca.

È il fascino eterno del teatro: gioco, arte, metafora dell'esistenza, un po' ingenuo, un po' amaro...

E questo teatro è in qualche modo l'anima sommersa della nostra *Nina*. Vorrei chiudere questo nostro incontro con l'anticipazione di una scena, per me emblematica dello spirito dello spettacolo. Coro e mimi stanno giocando a "mosca cieca": entrambe con gli occhi bendati, le due Nine si toccano, una si allontana e svanisce. Arrivano poi dei comici ambulanti che montano un palchetto della commedia dell'arte e mimano, improvvisando, un amore contrastato, mentre Nina e Lindoro cantano il duetto in cui stanno per riconoscersi. A riconoscimento avvenuto saranno loro a salire sul palchetto improvvisato, mentre i comici scenderanno nella piazza e diverranno spettatori di Nina e Lindoro.

In ogni racconto soggettivo va da sé la volontà di trovare relazioni, parentele, specchiamenti...

Il materiale, in certi momenti, è già ricco di per sé; in altri, la musica rappresenta semplicemente se stessa e allora sarebbe un errore sforzarsi di edificare sovrastrutture del tutto inutili se non addirittura dannose. Cerco di stare molto attento a non interferire: per assunto ideologico, considero la musica come la perfetta fra le arti.

...siamo tornati a Platone, e il cerchio si è chiuso...



Nina, o sia La pazza per amore, nell'allestimento proposto in coproduzione dal Teatro alla Scala, Piccolo Teatro Teatro di Milano e Ravenna Festival

Nell'ordine sono indicati anno dell'incisione, casa discografica e sigla dell'edizione (e ristampe); direttore; orchestra e coro; interpreti di Nina; Lindoro; Il Conte; Elisa (Susanna); Giorgio; Un pastore; Sei Villanelle.

1957 Cetra LPS 3264 (3 dischi 33); Everest S 467/3 (id.).
Ennio Gerelli; I Comedianti in musica della Cetra, Compagnia del Teatro da Camera di Villa Olmo
Dora Gatta; Salvatore Gioia; Agostino Ferrin; Angiola Vercelli; Giuseppe Zecchillo; Alfredo Nobile; non indicate.

1987 Bongiovanni GB 2054-2 (2 compact).
Marcello Panni; Orchestra Sinfonica di Piacenza, Coro "Francesco Cilea"
Patrizia Orciani; Mario Bolognesi; Alessandro Verducci; Daniela Lojarro; Maurizio Picconi; Eugenio Favano; Valentina Valente, Oriana Ferraris, Rita Scilipoti, Rita La Vecchia, Anna Borri, Enrica Cola.

1989 Nuova Era 6872-2 (2 compact).
Richard Bonyngé; Coro e Orchestra del Teatro Massimo "Bellini" di Catania
Marina Bolgan; Don Bernardini; Francesco Musinu; Fiorella Pediconi; Giorgio Surjan; Carlo Bosi; Berta Cegile; non indicate.

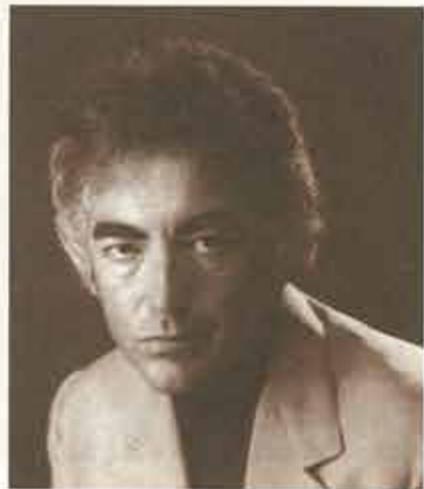
1992 Arts 47166-2 (2 compact).
Hans Ludwig Hirsch; Concentus Hungaricus, Hungarian Chamber Chorus
Jeanne-Marie Bima; William Matteuzzi; Natale De Carolis; Gloria Banditelli; Alfonso Antoniozzi; William Matteuzzi; non indicate.

Limitata a quattro edizioni solamente la discografia di Nina o sia *La pazza per amore*, un'opera che conobbe già alla fine del Settecento un clamoroso successo, puntualmente rinnovatosi nell'Ottocento, dal momento che questa partitura costituiva

DISCOGRAFIA

a cura di Luigi Bellingardi

Richard Bonyngé, direttore dell'edizione catanese di Nina di Paisiello pubblicata dalla Nuova Era.



Alessandro Verducci, Patrizia Orciani e Mario Bolognesi, in una scena di *Nina* rappresentata a Savona nel 1987, trasferita in compact disc dalla Bongiovanni.

nella peculiare sua fisionomia musicale e stilistica il prototipo indiscusso del genere della *comédie larmoyante* ampiamente affermatosi agli albori del romanticismo.

È un vero peccato che la discografia storica della *Nina* sia quasi totalmente assente. E che, ad esempio, non vi sia alcun documento sonoro dell'allestimento della *Nina* andato in scena alla Piccola Scala il 16 gennaio 1961, maestro concertatore e direttore Nino Sanzogno, con regia di Virginio Puecher, scene e costumi di Luciano Damiani, con Graziella Sciutti (*Nina*), Luigi Alva (*Lindoro*), Wladimiro Ganzarolli (*Il Conte*), Adriana Martino (*Susanna*), Rolando Panerai (*Giorgio*), Franco Ricciardi (*Un pastore*): un'esecuzione di autentici specialisti che riscosse consensi memorabili.

Due delle quattro emissioni oggi disponibili della *Nina* sono la documentazione sonora "in diretta" di rappresentazioni svoltesi in teatro: quella del 22 novembre 1987 al Teatro Chiabrera di Savona sotto la direzione di Marcello Panni nel quadro della stagione dell'Opera Giocosa (Bongiovanni); e quella ripresa dalle recite del 27, del 29 settembre e del 1° ottobre 1989 al Teatro Massimo "Bellini" di Catania, sul podio Richard Bonyngé (Nuova Era).



Realizzate "in studio" le altre due edizioni fonografiche esistenti della *Nina*: quella più antica nell'ordine cronologico, del 1957, effettuata nel Teatro da Camera di Villa Olmo, a Como, sotto la direzione di Ennio Gerelli, e non rimasterizzata in compact (Cetra); e quella più recente in ordine di tempo, realizzata nel dicembre del 1992 nell'Istituto di Cultura Italiano di Budapest e pubblicata quattro anni dopo, sotto la guida di Hans Ludwig Hirsch (Arts).

Quanto al testo adottato dagli interpreti, bisogna tener presenti

alcune differenze fondamentali. Non esiste testimonianza fonografica dell'originaria stesura in un atto della *Nina* rappresentata la prima volta al Belvedere di San Leucio (Caserta) il 25 giugno 1789 e di cui si hanno notizie dalla "Gazzetta Universale" del 30 giugno successivo. Con l'avvio dell'affermazione internazionale di questo piccolo capolavoro si susseguirono gli adattamenti, le traduzioni, le modifiche al libretto di Benoît-Joseph Marsollier tradotto in italiano da Giuseppe Carpani. L'incisione firmata nel 1957 da Gerelli "in studio" a Villa Olmo adotta la versione del 1790 in due atti della *Nina* con dialoghi parlati, con l'impiego d'un libretto a tratti diverso in certe locuzioni, rispetto al quale secondo la prassi scarsamente filologica d'allora vi sono dei tagli per lo più nel parlato (durata complessiva 103' circa).

La registrazione dello spettacolo condotto da Panni a Savona nell'autunno 1987 segue la revisione di Fausto Broussard con aggiunte, al testo tradotto da Carpani, di Giambattista Lorenzi: per la musica, è la versione del 1790 in due atti, con i dialoghi parlati; qua e là vi è qualche taglio dell'usuale pratica teatrale, spiccatamente nelle sezioni parlate (durata globale 119'38"); c'è Umberto Finazzi al clavicembalo, Maurizio Magni violoncello continuo. È l'edizione scaligera del 1804.

L'edizione che riproduce l'ascolto delle rappresentazioni della *Nina* a Catania nell'autunno 1989, sotto la bacchetta di Bonyngé, adotta la versione in due atti del 1790 ma contempla vari tagli indifferenziati non soltanto nel testo ma anche in alcuni numeri musicali, in particolare nel Finale del primo atto (durata totale 100' circa).

L'emissione più completa disponibile della *Nina* è quella diretta a Budapest nel dicembre 1992 da Hirsch, che suona il fortepiano. Si ascolta la terza versione in due atti della *Nina* con aggiunte di Lorenzi, con i recitativi della versione rappresentata a Parma nel 1794 al posto dei parlati, e senza prosa (durata complessiva 143').

Gli artisti

Inga Balabanova



Inga Balabanova è nata in Georgia (CIS) e si è diplomata all'Accademia Musicale di Mosca; trasferitasi nel 1993 in Grecia, ha studiato al Conservatorio di Salonicco. Nel 1994 si è perfezionata in Italia con Gabriella Ravazzi e Susanna Ghione. Nel 1995 ha vinto il primo premio al Concorso Nazionale Greco per Cantanti e ha interpretato Dorabella in *Così fan tutte* di Mozart al Teatro Mancinelli di Orvieto e al Megaron di Atene. Nel 1996 gli è stata assegnata la borsa di studio "Maria Callas" e ha partecipato a vari concerti con l'Orchestra della ERT (Radio greca) e con l'Orchestra di Stato di Salonicco.

La Balabanova ha quindi partecipato all'"Omaggio a Caruso" al Conservatorio "G. Verdi" di Milano in occasione del 75° anniversario della morte del grande tenore.

Nel 1996-98 è stata membro permanente dell'International Opera Studio di Zurigo e ha partecipato agli allestimenti di *Aida* di Verdi (Sacerdotessa) e *Suor Angelica* di Puccini (prima caratterice) all'Opera di Zurigo nel 1997. Successivamente ha interpretato il ruolo di Fjokla in *Il matrimonio* di Musorgskij al Teatro alla Scala di Milano.

Perfezionatasi con Nicola Zaccaria, Larissa Gergieva e William Matteuzzi, nel 1998 ha vinto il Premio della Giuria per la miglior tecnica vocale al Concorso Internazionale "Rimskij-Korsakov" di San Pietroburgo, e il primo premio al Concorso dedicato alla vocalità belcantistica di Bad Wildbad in Germania; ha seguito inoltre i corsi di Alberto Zedda all'Accademia Rossiniana di Pesaro, dove è stata protagonista di *Semiramide* di Rossini.

Nel 1999 la Balabanova è stata protagonista dell'*Orfeo* di Sartorio al Festival Barocco di Fano, Adalgisa in *Norma* di Bellini all'Opera Nazionale di Grecia e protagonista di *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Rossini al Festival rossiniano di Bad Wildbad.

Juan Diego Florez

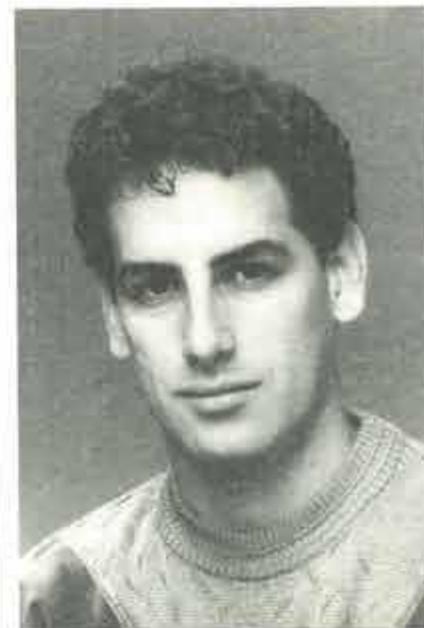
È nato nel 1973 a Lima in Perù, dove ha iniziato i suoi studi musicali, proseguiti poi presso il Curtis Institute di Philadelphia. Ha studiato dal 1994 con Ernesto Palacio, che l'ha introdotto alla vocalità rossiniana.

Nell'agosto del 1996 ha debuttato con *Matilde di Shabran* al Rossini Opera Festival di Pesaro, riscuotendo un successo straordinario, che lo ha imposto come uno dei più richiesti tenori lirico-leggeri del panorama lirico internazionale.

Ha preso così avvio una brillante carriera che lo ha visto esibirsi sotto la guida di direttori come Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Christophe Rousset, Antonio Pappano, Gianluigi Gelmetti, Carlo Rizzi, Daniele Gatti, Myung-Whun Chung, Neville Marriner, Roberto Abbado, nei maggiori teatri del mondo dal Teatro alla Scala all'Opéra di Parigi, alla Staatsoper di Vienna e di Monaco di Baviera.

Ricordiamo in particolare *Armide* di Gluck, *Falstaff* di Verdi, *Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al Teatro alla Scala, *Nina pazza per amore* di Paisiello al Teatro Strehler di Milano, *Le Comte Ory* di Rossini e *Falstaff* al Comunale di Firenze, *Elisabetta regina di Inghilterra* di Rossini al Covent Garden di Londra, *Semiramide* di Rossini al Konzerthaus di Vienna, *La Cenerentola* di Rossini al Carlo Felice di Genova, *Il signor Bruschino*, *Petite messe solennelle*, *La Cenerentola* e *Un viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival di Pesaro, *La sonnambula* di Bellini, *Maria Stuarda* di Donizetti e *Stabat Mater* di Rossini al Regio di Torino, ancora lo *Stabat* all'Accademia di Santa Cecilia, *Alahor in Granata* di Donizetti al Teatro La Maestranza di Siviglia, *L'italiana in Algeri* di Rossini al Filarmonico di Verona, *Il barbiere di Siviglia* all'Opera di Roma, ancora *Barbiere* e *Italiana* alla Staatsoper di Vienna, *Stabat Mater* di Rossini alla San Francisco Symphony.

Florez ha anche in repertorio numerosi titoli mozartiani (*Mitridate*, *re di Ponto*, *Il re pastore*, *Die Entführung aus dem*



Serail, Don Giovanni, Così fan tutte, Die Zauberflöte). Vincitore del Premio della Critica Italiana "Abbiati", come miglior cantante maschile del 1999, Florez ha intensissimi impegni fino al 2004, che lo vedranno attivo alla Scala di Milano, al Teatro Lirico di Cagliari, al Comunale di Bologna, al Massimo di Palermo, al Regio di Torino, al Rossini Opera Festival di Pesaro, e ancora al Covent Garden di Londra, Staatsoper di Vienna, Opéra Bastille di Parigi, Châtelet di Parigi, San Francisco Opera, Metropolitan di New York e in Giappone, sotto la guida di direttori come James Levine e John Eliot Gardiner.

Varie le sue incisioni discografiche, tra cui *Alahor in Granata* di Donizetti, *Il tutore burlato* di Martín y Soler, *Il barbiere di Siviglia*, *Semiramide*, *Le nozze di Teti e di Peleo* e *Stabat Mater* di Rossini, *L'Étoile du nord* di Meyerbeer, e un recital rossiniano con Vesselina Kasarova.

Michele Pertusi

Nato a Parma, è stato allievo di Arrigo Pola, Carlo Bergonzi e Rodolfo Celletti. Ancora giovanissimo si è affermato in numerosi concorsi internazionali, fra cui il Concorso per Voci verdiane di Parma e il Concorso Internazionale di Philadelphia. Ha debuttato giovanissimo nel 1984 a Pistoia come Monterone in *Rigoletto* comparando poi in *Ernani* al Teatro Comunale di Modena, dove è ritornato l'anno seguente come Raimondo in *Lucia di Lammermoor*. Nel 1985 si è esibito al Teatro Donizetti di Bergamo e al Teatro Grande di Brescia in *Don Giovanni* di Mozart. Nel 1986 ha interpretato *Lucia di Lammermoor* alla Rocca Brancaleone di Ravenna, e l'anno seguente è stato Sparafucile in *Rigoletto* al Teatro Regio di Parma, debuttando successivamente al Teatro San Carlos di Lisbona. Nel 1989 ha partecipato ad un concerto a Monaco di Baviera e nel 1990 ha debuttato all'Opernhaus di Colonia e a Parigi. Nel 1991 ha ottenuto un grande successo al Teatro Comunale di Bologna interpretando Faraone in *Mosé* di Rossini, e al Teatro Donizetti di Bergamo è stato Edoardo in *L'Assedio di Calais* di Donizetti. Gli anni '90 hanno visto l'affermarsi di Pertusi nei teatri e nelle sale da concerto più importanti del mondo, sotto la guida di direttori come Daniel Barenboim, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Colin Davis, Daniele Gatti, Carlo Maria Giulini, Vladimir Jurowski, James Levine, Zubin Metha, Riccardo Muti e Georg Solti, sempre accolto da unanimi apprezzamenti di pubblico e critica. Nel 1995 gli è stato assegnato il premio "Abbiati" della critica musicale italiana.

Si segnalano in particolare le sue acclamate interpretazioni nella trilogia di Mozart-Da Ponte, di cui ha interpretato vari ruoli: Conte e Figaro in *Le nozze di Figaro* (Teatro alla Scala di Milano, Maggio Musicale Fiorentino, Lyric Opera di Chicago, Metropolitan di New York, Madrid, Torino); protagonista, Leporello e Masetto in *Don Giovanni* (Opéra Bastille di Parigi, Palafenice di Venezia, Opéra di Losanna, Comunale di Bologna, Scala di Milano e, recentissimamente, Cagliari); Alfonso in *Così*



fan tutte (Maggio Fiorentino, Opernhaus di Colonia). La sua fama di grande interprete rossiniano è stata consacrata nel 1992 dal successo ottenuto come Assur in *Semiramide* al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove è tornato nel 1993 per *Maometto II*, nel 1994 ancora per *Semiramide*, nel 1995 per *Guillaume Tell*, nel 1997 per *Moïse et Pharaon*, nel 1999 per *Un viaggio a Reims* e *Petite messe solennelle*, ricevendo anche il prestigioso "Rossini d'oro"; in questa stagione sarà protagonista di *Le siège de Corynthe*. Grande successo ha ottenuto in tutto il mondo anche in *L'italiana in Algeri*, *La gazza ladra*, *La Cenerentola*, *Le Comte Ory*, *Il turco in Italia* e nello *Stabat Mater*. Il suo repertorio comprende inoltre *I puritani* e *La sonnambula* di Bellini, *Lucrezia Borgia* di Donizetti, *Roméo et Juliette* di Gounod, oltre alla *Messa in si minore* di Bach e al *Requiem* di Mozart; recentemente ha debuttato con grande successo in campo verdiano come protagonista di *Attila* a Bologna e Parma e in *Oberto, conte di San Bonifacio* a Macerata.

Tra i prossimi impegni di Pertusi ricordiamo *L'italiana in Algeri*, *Guillaume Tell* di Rossini e *Jérusalem* di Verdi a Vienna, *Così fan tutte* e *Le nozze di Figaro* al Metropolitan di New York, *La damnation de Faust* con la London Symphony Orchestra diretta da Colin Davis, *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach e *La Cenerentola* al Covent Garden di Londra, *Don Giovanni* a La Coruña, *La sonnambula* e *La Cenerentola* al Teatro alla Scala ed il debutto come protagonista di *Falstaff* di Verdi al Comunale di Bologna sotto la direzione di Daniele Gatti.

La sua discografia comprende *Don Giovanni* e *Così fan tutte* con Georg Solti, ancora *Don Giovanni* con Barenboim, *Le nozze di Figaro* con Zubin Mehta, i rossiniani *Messa solenne*, *Stabat Mater*, *Cantata per Pio IX*, *La Cenerentola* e *Il turco in Italia* (vincitore del Grammy Award e del Gramophone Award) con Riccardo Chailly, *Semiramide* e *Maometto II*.

Donatella Lombardi

Nata a Foggia, si è diplomata nel Conservatorio di Musica della sua città.

Dal 1991 ha partecipato con successo a numerosi concorsi nazionali e internazionali, come il "Madama Butterfly" di Viareggio, il "Puccini" di Lucca, il "Giacomo Lauri Volpi" di Latina, l'As.Li.Co. di Milano, il "Maria Caniglia" a Sulmona, il "Madama Butterfly" a Barcellona, il "G.B. Viotti" a Vercelli, il "Riccardo Zandonai" di Rovereto.

Nel 1992 ha debuttato come Fiorilla ne *Il turco in Italia* di Rossini nei teatri lombardi. Da allora ha interpretato molti ruoli del repertorio lirico ed operettistico in importanti produzioni, tra le quali si segnalano *Cin-Ci-Là* (Myosotis) di Ranzato-Lombardo in apertura della stagione estiva del Massimo di Palermo, dove è tornata come Floriana in *Zazà* di Leoncavallo per l'inaugurazione della stagione '94/95 con la direzione di Gianandrea Gavazzeni, e Mimì in *La Bohème* di Puccini con la direzione di Donato Renzetti.

Nel '95 ha partecipato al Teatro Manzoni di Milano al concerto organizzato per festeggiare i quarant'anni di carriera di Mirella Freni. Nel '97 ha debuttato come Contessa in *Le nozze di Figaro* nei teatri lombardi. Nel biennio '97-99 ha frequentato l'Accademia di perfezionamento del Teatro alla Scala. Nell'ottobre '98 ha cantato in concerto sotto la direzione di Riccardo Muti al Teatro alla Scala, dove è tornata successivamente per *Manon* (Poussette) di Massenet sotto la direzione di Gary Bertini. Recentemente ha debuttato come Susanna in *Nina, ossia la pazza per amore* di Paisiello al Teatro Strehler di Milano sotto la direzione di Riccardo Muti. Nel dicembre '99 ha interpretato con successo Micaela in *Carmen* al Teatro Rendano di Cosenza.



Carlo Lepore



Nato a Napoli, ha studiato a Roma canto con Alessandra Gonzaga, laureandosi anche in giurisprudenza. Ha vinto vari concorsi, fra cui il Concorso di canto barocco "G. Pergolesi" di Roma e il Concorso del Teatro Lirico Sperimentale "Belli" di Spoleto (1992), dove ha debuttato in *La locandiera* di Salieri, interpretando inoltre *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Il ballo delle ingrate* di Monteverdi, *The prodigal Son* di Britten. Si è perfezionato con Otto Edelmann e Dietfried Bernet presso la Kammeroper di Vienna, con Carlo Bergonzi all'Accademia Chigiana di Siena, con Paolo Montarsolo all'Accademia Lirica Mantovana e con Alberto Zedda all'Accademia Rossiniana di Pesaro.

Lepore si è particolarmente dedicato ai ruoli di basso profondo dell'opera barocca interpretando *L'Orfeo* di Monteverdi, *Euridice* di Peri (Maggio Musicale Fiorentino, direttore Alan Curtis), e ancora *Gli amori di Apollo e Dafne* di Cavalli, *L'Orfeo* di Sartorio, *La Senna festeggiante* di Vivaldi (Metropolitan Museum di New York, direttore Rinaldo Alessandrini), *Aretusa* di Vitali, *Sansone* di Ferrari (Sagra Musicale Umbra, direttore Curtis), *Acis and Galathea* di Händel; nel dicembre prossimo sarà Nettuno nella *Didone* di Cavalli all'Opéra di Losanna. Rilevanti anche le sue presenze nel repertorio buffo sette-ottocentesco: Leporello in *Don Giovanni* e Alfonso in *Così fan tutte* di Mozart, Figaro ne *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello, Robinson ne *Il matrimonio segreto* (S. Carlo di Napoli) e Lasagna ne *Le astuzie femminili* di Cimarosa, Norton ne *La cambiale di matrimonio*, Basilio ne *Il barbiere di Siviglia* (Opera di Roma 1992), Mustafà ne *L'italiana in Algeri* e Don Magnifico in *La Cenerentola* di Rossini, il Maestro ne *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, Bartolomeo ne *Il furioso all'isola di San Domingo* (Bergamo 1998) e protagonista in *Don Pasquale* di Donizetti; da ricordare anche la riesumazione de *La Dirindina* di Scarlatti, *L'Impresario delle Canarie* di Martini, *Il convitato di pietra* di Tritto (Napoli, 1995) e *La*

locandiera di Auletta (Ravenna, 1998). Ha inoltre cantato in *La Bohème*, *Madama Butterfly* e *Turandot* di Puccini, *Mayerling* di Barbara Giuranna e *La fiamma* di Respighi (Wexford Opera Festival 1998). Recentemente ha interpretato Sarastro in *Die Zauberflöte* di Mozart al Teatro Bellini di Catania, Giorgio in *Nina* di Paisiello a Milano con la direzione di Muti, Faraone in *Mosè in Egitto* di Rossini all'Opéra di Montecarlo e il Governatore in *Le Comte Ory* al Carlo Felice di Genova.

Assai frequenti le sue apparizioni in ambito oratoriale e concertistico, al Rossini Opera Festival di Pesaro, alla Settimana Musicale Senese (*Eumelio* di Agazzari), Konzerthaus di Berlino, Festival di Innsbruck, Autunno Musicale del San Carlo di Napoli (*Il divertimento dei numi* di Paisiello, direttore Scimone); ha eseguito il ciclo del *Winterreise* di Schubert in vari teatri, e *Un canzoniere italiano* di Wolf Ferrari a Wexford, interpretando inoltre i *Chichester psalms* di Bernstein alle terme di Caracalla sotto la direzione di Oren, trasmessi in Eurovisione. Ha debuttato al Ravenna Festival 1993 in un concerto di musiche wagneriane interpretando poi in prima assoluta *Don Chisciotte* (1994) e *Nove icone per una Madre* (1998) di Roberto Solci.

Le sue incisioni discografiche comprendono la *Passio per il Venerdì Santo* di Giordani con la direzione di Alessandro De Marchi, *L'Orfeo* di Monteverdi con la direzione di Sergio Vartolo, la *Messa in la minore* e altre pagine religiose di Donizetti e Generali sotto la direzione di Edoardo Brizio.

Luca Dordolo



Nato a Monfalcone, si è dedicato da bambino al flauto dolce barocco; ha quindi studiato pianoforte al Conservatorio "Tartini" di Trieste e canto con Claudio Strudhoff e Cecilia Fusco, diplomandosi nel 1996 con lode al Conservatorio "Marcello" di Venezia. Dal 1986 al 1996 ha fatto parte del coro del Teatro Verdi di Trieste e nel 1994 si è affermato al Concorso AsLiCo, seguendo i corsi di Leyla Gencer e Renata Scottò. Nel 1996 ha vinto il Concorso Syntonum di Imola, debuttando in *Die Zauberflöte* di Mozart ad Imola e Modena. Dordolo ha successivamente eseguito *Bastien und Bastienne* di Mozart a Gorizia, *La cambiale di matrimonio* di Rossini e *Il giovedì grasso* di Donizetti a Trieste, ed è stato protagonista di *L'amico Fritz* di Mascagni e *L'elisir d'amore* di Donizetti a Novara, Cremona e Como, apparendo anche in *L'Orfeo* di Monteverdi (Regio di Torino), *La Gioconda* di Ponchielli e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Ha affrontato titoli desueti del repertorio settecentesco come *La diavolessa* di Galuppi (Macerata), *La finta cameriera* di Gaetano Latilla (Bari), *La frascatana* di Paisiello (Pavia, Milano e Lecco), *Giannina e Bernardone* di Cimarosa (Rovereto), *Una cosa rara* di Martín y Soler (Teatro la Fenice di Venezia), *L'isola disabitata* di Haydn (Comunale di Firenze) e *Arlecchinata* di Salieri. Ha inoltre cantato in *Eleonora* di Roberto De Simone al San Carlo di Napoli. In campo oratoriale il suo repertorio comprende il *Magnificat* di Albinoni, il *Magnificat* BWV 243 e le Cantate BWV 184 e 211 di Bach, *Messiah* di Händel (eseguito recentemente a Pordenone e Lugano), le Messe K 139, 259, 267, 317, 490, le Cantate massoniche K 429, 471, 623 e il *Requiem* di Mozart (eseguito in aprile a Lugano), la *Messa in do maggiore* e la *Nona Sinfonia* di Beethoven, la *Petite messe solennelle* di Rossini, la *Messa in sol maggiore* di Schubert e *l'Oratorio di Natale* di Saint-Saëns; ha eseguito anche *El retablo de maese Pedro* di de Falla. Tra gli impegni prossimi si segnala *Messiah* al Festival delle Fiandre, concerti di musica antica a Bologna e Foligno sotto la direzione di Alan Curtis, con cui si è esibito anche ad Halle nello scorso febbraio.

Riccardo Muti

Nato a Napoli, ha qui completato gli studi musicali di pianoforte con Vincenzo Vitale al Conservatorio di San Pietro a Majella; si è poi diplomato anche in composizione e direzione d'orchestra con Bruno Bettinelli e Antonino Votto al Conservatorio di Milano. Nel 1967 si è imposto all'attenzione del mondo musicale vincendo, primo direttore italiano, il Premio "Cantelli". Dal 1968 al 1980 è stato Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1972 è stato chiamato sul podio della Philharmonia Orchestra di Londra, di cui è divenuto *Principal Conductor*, come successore di Otto Klemperer; nel 1979 l'Orchestra lo ha nominato *Music Director* e, nel 1982, *Conductor Laureate*. Dal 1980 al 1992 è stato *Music Director* della Philadelphia Orchestra, guidandola in numerose tournées ed incisioni discografiche.

Il 5 novembre 1970, in un concerto sinfonico con Dino Ciani al pianoforte, Muti ha fatto il suo debutto al Teatro alla Scala di Milano, di cui sarebbe divenuto nel 1986 Direttore Musicale; nel 1987 è stato nominato anche Direttore Principale della Filarmonica della Scala.

Nei quattordici anni di direzione musicale a Milano, Riccardo Muti ha esplorato diversi ambiti del teatro musicale. Ha diretto i capolavori del primo Verdi, *Nabucco* e *Attila* (oltre a *Ernani*, nel 1982). All'insegna di Verdi ha inaugurato anche le stagioni 1989/90 con *I vespri siciliani*, 1992/93 con *Don Carlo* e 1997/98 con *Macbeth*. Ha riportato inoltre sul palcoscenico scaligero, dopo anni di assenza, *La traviata* e *Rigoletto* e, nel febbraio 1999, *La forza del destino*. Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori dapontiani *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* oltre a *La clemenza di Tito*, *Idomeneo* e *Die Zauberflöte*; ha dato impulso all'esplorazione del repertorio neoclassico con *I Capuleti* e *i Montecchi* di Bellini e *Guglielmo Tell* di Rossini fino a rarità come *Lodoïska* di Cherubini e *La vestale* di Spontini oltre ai titoli gluckiani *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride* e *Armide*. Dopo aver diretto *Der*



fliegende Holländer e *Parsifal*, ha affrontato l'intero ciclo *Der Ring des Nibelungen*, iniziato nel 1994 con *Die Walküre* e proseguito con *Das Rheingold* (1996) e *Siegfried* (1997) fino a *Götterdämmerung*, spettacolo inaugurale della stagione 1998/99. Con *Manon Lescaut* ha inoltre portato in scena la sua prima opera di Puccini, avendo già diretto a Philadelphia un'edizione di *Tosca* in forma di concerto, incisa anche in disco. Il 18 maggio 1996 ha diretto il concerto per il 50° della ricostruita sala del Teatro milanese.

Con i complessi scaligeri ha effettuato acclamate tournées in Giappone, nel 1988 e nel 1995, dove tornerà nel prossimo settembre, in Germania, in Russia, e a Parigi, dove nel 1988 ha diretto la *Messa di Requiem* di Verdi a Notre Dame. Si è presentato inoltre a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo '92, alla Carnegie Hall di New York (1992) e alla Alte Oper di Francoforte (1994).

In questi anni ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala, che ha portato ai vertici del panorama concertistico internazionale: con essa riceve, nel 1988, il "Viotti d'Oro" e, nel 1997, il "Disco d'Oro" per l'incisione del primo dei due dischi dedicati a musiche di Nino Rota. Nel 1996 ha diretto l'orchestra milanese a Vienna, per la prima volta, nella Sala del Musikverein, a chiusura delle Wiener Festwochen e poi in una tournée in Estremo Oriente (Giappone, Corea, Hong Kong) e in Germania. Lo scorso anno ha portato la Filarmonica ancora al Musikverein e, per la prima volta, al Festival di Salisburgo. Dopo molti decenni ha proposto al Teatro alla Scala il ciclo integrale delle Sinfonie di Ludwig van Beethoven. Sempre con la Filarmonica, Riccardo Muti prosegue un progetto discografico di ampio respiro dedicato, fra l'altro, alla musica orchestrale italiana di fine '800 e di questo secolo: Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota.

Oltre che al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo (dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozartiane sono divenute una importante tradizione) e alla Scala, Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche a Philadelphia, New York, Monaco di Baviera, Vienna (tra cui un nuovo ciclo della trilogia Mozart-Da Ponte), Londra e a Ravenna Festival (fra cui nuove produzioni di *Norma* di Bellini nel 1994, *Cavalleria rusticana* di Mascagni nel 1996 e *Pagliacci* di Leoncavallo nel 1998). È inoltre ospite ogni anno sul podio del Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco, dell'Orchestre National de France e della New York Philharmonic Orchestra.

È stato più volte chiamato sul podio dei Berliner Philharmoniker e dei Wiener Philharmoniker, con i quali, in particolare, il rapporto è particolarmente intenso. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'Anello d'Oro, onorificenza da sempre riservata ai massimi direttori d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese prosegue un'importante collaborazione discografica incentrata soprattutto sui capolavori del sinfonismo classico e romantico (Mozart, Schubert e Schumann) e ha realizzato diverse tournées europee, approdate anche al Teatro alla Scala (nel 1994, nel 1997 e nello scorso aprile), alla Carnegie Hall di New York e a Tokyo. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto a Salisburgo nel 1991 il concerto inaugurale delle celebrazioni del Bicentenario mozartiano, nel 1992 il concerto celebrativo dei 150 anni dell'Orchestra e nel

1993, 1997 e 2000 il Concerto di Capodanno. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell'Austria e l'anno successivo, nell'ambito delle celebrazioni per il Bicentenario schubertiano, una importante serie di concerti, culminati in quello tenuto in Santo Stefano a Vienna con la Messa in mi bemolle maggiore D 950. Sempre con i Wiener Philharmoniker ha inaugurato le Festwochen di Vienna con la Messa in re maggiore di Cherubini e ha presentato al Festival di Pentecoste di Salisburgo musiche sacre di Porpora e Pergolesi.

Riccardo Muti ha ottenuto numerosi riconoscimenti e onoreficenze accademiche: dall'Università di Philadelphia e dal Mount Holyoke College del Massachusetts, dalla Warwick University, dal Westminster Choir College di Princeton, dall'Istituto delle Scienze Weizmann di Tel Aviv, dalle Università di Bologna, Urbino, Cremona, Lecce e dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze. È Grand'Ufficiale e Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana. È stato insignito della Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca, dell'Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca, della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta, della Legion d'Onore della Repubblica Francese. Nel maggio 2000 ha ricevuto dalle mani del Presidente dello Stato di Israele il prestigioso Premio Wolf per le arti. È cittadino onorario di molte città fra cui Philadelphia, Milano, Firenze, Busseto, Maiolati Spontini e Ravenna. A seguito di un concerto benefico per finanziare il restauro della casa di Mozart, il Mozarteum di Salisburgo lo ha insignito della medaglia d'argento, massima onorificenza in campo mozartiano, e una targa in marmo con il suo nome e quello dei Wiener Philharmoniker è stata collocata sulla casa del compositore.

Significativa infine la testimonianza dell'impegno civile di Muti a capo della Filarmonica della Scala e del Coro Filarmonico della Scala in concerti tenuti in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel luglio 1997, Beirut nel 1998 e Gerusalemme nel 1999, tutti promossi e organizzati da Ravenna Festival.

Roberto Gabbiani



Nato a Prato, si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi e Carlo Prosperi. Giovanissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare il Maestro del coro Adolfo Fanfani, succedendogli dopo pochi anni.

Negli anni passati a Firenze ha lavorato accanto ai più illustri direttori quali Riccardo Muti, Thomas Schippers, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel e Carlos Kleiber.

Ha sempre alternato, con vivo successo, l'attività di maestro del coro con quella di direttore ospite di varie orchestre e cori: Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Regionale Toscana, Groot Omroep Choir, ed altri ancora. Il suo repertorio spazia dall'antico (ha diretto prime esecuzioni in tempi moderni di musiche di Girolamo Frescobaldi, Paolo Aretino e Carlo Gesualdo da Venosa), al contemporaneo (gli sono state affidate le prime esecuzioni mondiali di autori come Aldo Clementi, Gaetano Gianì Luporini, Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Adriano Guarnieri).

Divenuto nel 1991 Direttore del coro del Teatro alla Scala, Gabbiani ha guidato anche l'Orchestra scaligera e l'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi" in vari concerti sinfonico-corali, collaborando inoltre con l'Accademia di Santa Cecilia e Radio France.

Nel 1999 è stato nominato sovrintendente della Fondazione "Guido d'Arezzo".

Ruggero Cappuccio



Nato a Napoli trentacinque anni fa, si è laureato in lettere con una tesi su Edmund Kean. Nel 1993 ha vinto il premio IDI selezione Autori Nuovi con *Delirio marginale*, messo in scena l'anno seguente con la regia dell'autore dal Teatro Argot di Roma. Nello stesso anno gli è stata attribuita la Medaglia d'Oro per la Drammaturgia Italiana dall'Istituto del Dramma Italiano e una Segnalazione Speciale per la Drammaturgia Europea dall'ITI e dal Piccolo Teatro di Milano. *Delirio marginale* ottiene anche il Biglietto d'Oro AGIS sezione Qualità.

Nel luglio 1994 è stato presentato al festival di Santarcangelo *Shakespea Re di Napoli*, spettacolo scritto e diretto da Cappuccio, che ha ottenuto il Premio Fondi e il Biglietto d'Oro AGIS sezione qualità. Nel settembre del 1995 ha debuttato a Benevento Città Spettacolo *Mai più amore per sempre*, libera rievocazione del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare scritta e diretta da Ruggero Cappuccio. Nello stesso anno gli viene assegnato il premio Coppola-Prati per un artista nuovo.

Nel 1996 ha scritto e allestito *Nel tempo di un tango*, presentato in prima nazionale a Benevento Città Spettacolo. Segue una sua scrittura intorno al *Re Lear* di Shakespeare presentata nel settembre 1996 in uno spettacolo-evento diretto dallo stesso, da Alfonso Santagata e Leo de Berardinis, in prima nazionale presso il Teatro Verdi di Salerno.

Nello stesso anno è andato in scena al Teatro Valle di Roma *Desideri mortali*, oratorio profano per Giuseppe Tomasi di Lampedusa, scritto e diretto da Ruggero Cappuccio: la messa in scena rappresenta un momento essenziale del lavoro di gruppo con attori, musicisti, pittori, costumisti, progettisti luce, che l'autore svolge da oltre dieci anni, recentemente consolidato attraverso la fondazione di Teatro Segreto, organismo di produzione e promozione artistica teso a garantire l'autonomia di progetti teatrali e della loro realizzazione.

Nel gennaio 1997 è andato in scena il suo *Edipo a Colono* commissionato dallo Stabile di Trieste, protagonisti Roberto

Herlitzka e Piera Degli Esposti.

Nel '97 gli è stato assegnato il premio Candoni (sezione Committenze), presieduto da Franco Quadri, per il testo *Il sorriso di San Giovanni*, presentato in prima nazionale sotto forma di lettura ad Arta Terme.

Sempre nel '97 ha curato la prima edizione di ProvocAZione Teatro, un'esperienza laboratoriale sulle scritture di scena che ha coinvolto per due mesi oltre duecento giovani attori italiani; promosso dal Festival Città Spettacolo di Benevento, questo primo appuntamento si è concluso nell'evento-spettacolo *Raccontinfiniti* andato in scena in prima nazionale a Benevento e al Teatro Valle di Roma nell'ambito del Festival d'Autunno - Le vie dei festival.

Dal 1998 è direttore artistico della Sezione Molliche Teatro nell'ambito del Festival Città Spettacolo di Benevento diretto da Maurizio Costanzo.

L'anno scorso ha curato la sceneggiatura e la regia di un cortometraggio dal titolo *Niente di straordinario*, prodotto da Enzo Porcelli.

Dopo il debutto nella regia lirica con *Nina pazza per amore* di Paisiello, andata in scena nel settembre 1999 al Teatro Strehler di Milano, ha diretto e interpretato al Festival del '900 diretto da Roberto Andò una sua nuova scrittura, *I silenzi della memoria*, racconto in musica tratto da *La Sirena* di Tomasi di Lampedusa, produzione di Teatro Segreto.

Nel novembre seguente gli è stato conferito il Premio UBU per *Il sorriso di San Giovanni* nella sezione Migliore Novità Italiana. Due mesi fa ha messo in scena il nuovo allestimento di *Delirio marginale* nell'ambito del Festival ProvocAZione Teatro anno quarto.

Edoardo Sanchi

Ha iniziato la sua carriera firmando nel 1980 le scene e i costumi per lo spettacolo teatrale *Don Giovanni* di Minelli e Pellegrini, andato in scena al Teatro Novelli di Rimini. Nel 1982 ha debuttato in campo lirico come assistente alla scenografia de *Il turco in Italia* di Rossini al Teatro Sociale di Rovigo. È divenuto quindi assistente di Margherita Palli per numerose produzioni teatrali e operistiche firmate per la regia da Luca Ronconi, fra cui *Oberon* di Weber, andato in scena al Teatro alla Scala nel 1988, *Don Giovanni* di Mozart per il Comunale di Bologna nel 1990. Nello stesso anno ha vinto il Concorso di Scenografia indetto dal Teatro Bellini di Catania per *Il campanello* di Donizetti e *La descrizione dell'isola Ferdinanda* di Pennisi. Nel 1995 ha firmato le scene per *Carmen* di Bizet al Teatro di Jesi ed è stato assistente di Franco Zeffirelli per la stessa opera all'Arena di Verona. Ha realizzato quindi le scene per *Turandot* di Puccini all'Opera di Roma, *I Puritani* di Bellini ed *Orfeo* di Monteverdi per il Regio di Torino, *Gianni Schicchi* per il Filarmonico di Verona, *The Turn of the Screw* di Britten per il Comunale di Bologna.



Carlo Poggioli



Nato a Torre del Greco, ha seguito il Corso di Scenografia all'Istituto d'Arte e all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Nel 1983 ha cominciato a Roma la sua collaborazione con Gabriella Pescucci, Maurizio Millenotti e Piero Tosi. Come assistente costumista ha collaborato con Annaud, Fellini, Scola, Scorsese e Zeffirelli, partecipando alla realizzazione di film come *Il nome della rosa*, *La voce della luna*, *La famiglia*, *L'età dell'innocenza*.

Sempre come assistente costumista ha partecipato agli allestimenti de *La traviata* di Verdi con la regia della Cavani, *La Bohème* di Puccini e *Aida* di Verdi con regia di Zeffirelli, *Manon Lescaut* di Puccini con regia di Menotti. Di recente ha firmato i costumi per *Gianni Schicchi* di Puccini a Verona e *L'amico Fritz* di Mascagni al Bellini di Catania.

Orchestra del Teatro alla Scala

Violini primi

Francesco De Angelis (spalla)
Alessandro Ferrari
Heidrun Baumann
Shelagh Burns
Rodolfo Cibin
Mariangela Freschi
Andrea Leporati
Simion Vasinca
Lycia Viganò
Igor Riva

Violini secondi

Pierangelo Negri*
Anna Longiave
Gian Luca Scandola
Silvia Guarino
Rosanna Ottonelli
Franco Tanganelli
Stefano Dallerà
Annalisa Salvatori

Viola

Danilo Rossi*
Giuseppe Nastasi
Mihai Sas
Adelheid Dalvai
Marco Giubileo
Stefano Pancotti

Violoncelli

Massimo Polidori*
Ina Schlüter
Marcello Sirotti
Simone Groppo

Contrabbassi

Ezio Perderzani*
Claudio Pinferetti
Alessandro Saccone

Flauti

Mauro Scappini*
Romano Pucci*

Oboi

Alberto Negroni*
Gaetano Galli

Clarinetti

Fabrizio Meloni*
Denis Zanchetta

Fagotti

Valentino Zucchiatti*
Fernando Bombardieri

Corni

Alessio Allegrini*
Stefano Curci

* Prime parti

L'Orchestra della Scala ha una storia nobile e antica come il Teatro. Nella sua concezione ancora attuale, si può dire che sia stata creata da Arturo Toscanini nel 1921 contemporaneamente all'istituzione dell'Ente Autonomo.

Il suo prestigio internazionale si è consolidato negli anni grazie alla continua presenza di grandi direttori - dallo stesso Toscanini a Victor De Sabata, da Wilhelm Furtwängler a Herbert von Karajan, da Guido Cantelli a Leonard Bernstein, per giungere a Gianandrea Gavazzeni, Carlo Maria Giulini, Carlos Kleiber e Claudio Abbado fino ad arrivare a Riccardo Muti, che dal 1986 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala.

Sotto la guida di Muti la compagine scaligera ha esplorato con rinnovato spirito diversi ambiti del teatro musicale, dal Verdi di *Nabucco*, *Attila*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *La traviata*, *I vespri siciliani*, *Don Carlo*, *La forza del destino* a tutti i capolavori della maturità mozartiana, dal Bellini de *I Capuleti e i Montecchi* al Rossini di *Guglielmo Tell*. Di particolare rilievo le esecuzioni di *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride*, e *Armide* di Gluck e il ciclo wagneriano aperto con *Der fliegende Holländer* e proseguito con *Parsifal* e l'intera tetralogia *Der Ring des Nibelungen*.

Particolarmente intensa è anche l'attività sinfonica, di cui momento emblematico può essere considerato il Concerto straordinario per il Cinquantenario della ricostruita sala del Teatro alla Scala, tenuto il 18 maggio 1996.

Per stare al passo con i tempi, che richiedono una costante crescita della qualità artistica, e un impegno discografico adeguato, di recente è stata data particolare attenzione al reclutamento delle nuove leve. L'orchestra ha subito così un processo di ringiovanimento con un'età media che supera di poco i quarant'anni. Per coprire i centotrentacinque posti dell'organico, il Teatro organizza audizioni pubbliche e concorsi internazionali, ai quali segue un periodo di esperienza in buca accanto ai professori più anziani.

Coro del Teatro alla Scala

Gabriella Barone
Lucia Ellis Bertini
Maria Gabriella Ferroni
C. Lourdes Martinez
Dalila Miele
Maria Blasi
Vania Soldan
Mila Vilotijevic
Carole Lynn McGrath

Irma Verzeri
Valeria Maticchini
Marina Maffei
Giovanna Pinardi
Kjersti Odegaard
Stuart Jales Gardner
Eros Sirocchi
Marco Vanturini
Claudio Venturelli

Davide Siega
Andrej Glowienka
Andrea Panaccione
Franco Podda
Guerrino Spiz
Gianfranco Valentini
Bruno Gaudenzi
Claudio Pezzi
Giorgio Valerio

Il Coro del Teatro alla Scala, che nella sua formazione completa raggiunge l'imponente organico di 105 elementi, ha partecipato ai momenti più significativi della storia del Teatro negli ultimi cinquant'anni. Basti ricordare il Concerto diretto nel 1946 da Arturo Toscanini per la riapertura del teatro dopo la ricostruzione, e le molteplici produzioni operistiche che si sono giovate della collaborazione di maestri del calibro – per citare solo alcuni dei più recenti – di Claudio Abbado, Riccardo Chailly, sir Colin Davis, Valerj Gergiev, Carlo Maria Giulini, Carlos Kleiber, Zubin Mehta, Georges Prêtre, Mstislav Rostropovič, Wolfgang Sawallisch, sir Georg Solti, e naturalmente Riccardo Muti.

Sebbene il Coro sia principalmente impegnato nel repertorio operistico, la sua duttilità gli permette di affrontare panorami diversi: da quello sinfonico corale a quello cameristico, dalla polifonia classica al '900 contemporaneo, commissionando anche nuove opere. Particolarmente significative le esecuzioni dei Mottetti e delle *Tres sacrae cantiones* di Gesualdo da Venosa, della *Missa super iniquos odio habui* di Luca Marenzio e della *Missa l'homme armé* di Carissimi.

La *Messa di Requiem* di Giuseppe Verdi con la direzione di Riccardo Muti è ormai considerata a pieno titolo il biglietto da visita emblematico del Coro del Teatro. Questo, con le altre compagini scaligere, è stato protagonista nel corso degli anni di numerosissime e acclamate tournées europee ed intercontinentali, ad esempio in Stati Uniti e Canada, Russia, Giappone e Corea.

Dal 1991 alla direzione del Coro del Teatro alla Scala è il maestro Roberto Gabbiani.

Il Teatro Alighieri di Ravenna

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava quattro ordini di venticinque palchi (il palco centrale del primo ordine è sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in carta-



pesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'*étoile* Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: *Rigoletto* (1853), *Trovatore* (1854), *Aroldo* (1859, con Fanny Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), *Vespri Siciliani* (1861), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con la Ferrani). Lo stesso vale per Puccini - *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) - e per le creazioni dei maestri del verismo - *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con Tina Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), *Isabeau* (1912, con la Llacer e De Muro), *Francesca da Rimini* (1921, con la Rakowska, Merli, Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: *Faust* di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Kaschmann e la direzione di Faccio, *L'Africana* nel 1880, con la Teodorini e Battistini, *Carmen* e *Mignon* nel 1888, con Adele Borghi, il massenetiano *Re di Lahore* nel 1898, con Cesira Ferrani, Cardinali, Sammarco e la direzione di Toscanini, ma anche una berlioziana *Dannazione di Faust* nel 1904, con Giannina Russ e Giuseppe De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: *Lohengrin* nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, Hina Spani e Cesare Formichi, direttore Guarnieri), *Tristano* nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926, con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e *Walchiria* nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune, anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta *Cenerentola* di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il *Boris* del 1925, con Ezio Pinza e Augusta Oltrabella, direttore Guarnieri e addirittura una straussiana *Salome*, nel 1911, con la declinante Bellincioni, direttore Ferrari.

Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraldoni, Danise, Stracciari, Stabile, Franci, Basiola, Pasero, Tajo...).

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per

lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musicisti) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Gianni Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini - nella giovanile veste di basso -, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di *Forza del destino* accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecci, sotto la direzione di Franco Ghione).

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico - come nel 1929, quando fu realizzato il "golfo mistico", ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini - le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario.



L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival (fra gli altri *Lodoïska*, *Norma*, *Così fan tutte*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Don Giovanni* diretti da Riccardo Muti, *Poliuto* diretto da Gavazzeni, *Boris Godunov* e *Lohengrin* diretti da Gergiev).

Gianni Godoli



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusì, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*

Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e

Sandro Calderano, *Ravenna*

Cornelia Much, *Müllheim*

Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*

Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Ravenna*

Ileana e Maristella Pisa, *Milano*

Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*

Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Sergio e Penny Proserpi, *Reading*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*

Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo Rovati, *Bologna*

Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*

Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian Stoutzker, *Londra*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*

Maria Luisa Vaccari, *Padova*

Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*

Luca Vitiello, *Ravenna*

Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*

Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*

Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

Associazione Viva Verdi, *Norimberga*

Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca, *Milano*

CMC, *Ravenna*

Deloitte & Touche, *Londra*

Fondazione Cassa di Risparmio di Parma

e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*

Freshfields, *Londra*

Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*

Hotel Ritz, *Parigi*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*

Marconi, *Genova*

Matra Hachette Group, *Parigi*

Parmalat, *Parma*

Rosetti Marino, *Ravenna*

Sala Italia, *Ravenna*

SEASER - Marinara Porto Turistico, *Ravenna*

Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, *Ravenna*

Technogym, *Forlì*

Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*

Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Ravenna Festival
ringrazia

Assicurazioni Generali	Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Autorità Portuale di Ravenna	Eni
Banca Commerciale Italiana	Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Banca Di Romagna	Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Banca Popolare di Ravenna	Fondazione Ferrero
Banca Popolare di Verona	I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
Banco S. Geminiano e S. Prospero	Iter
Barilla	Legacoop
Cassa di Risparmio di Cesena	Mirabilandia
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza	Miuccia Prada
Cassa di Risparmio di Ravenna	Modiano
Centrobanca	Nextra
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini	Pirelli
CMC Ravenna	Proxima
CNA Servizi Sedar Ravenna	Rolo Banca 1473
CNA Servizi Soced Forli-Cesena	Sapir
CNA Servizi Rimini	The Sobell Foundation
Cocif	The Weinstock Fund
Confartigianato della Provincia di Ravenna	UBS
COOP Adriatica	Unibanca

Indice

<i>Il libretto</i>	<i>pag. 5</i>
<i>Il soggetto</i> (italiano, inglese, francese, tedesco) a cura di Francesco Degrada	<i>pag. 37</i>
<i>Nina, la follia, l'utopia e il rimpianto dell'eden perduto</i> di Francesco Degrada	<i>pag. 49</i>
<i>A colloquio con Ruggero Cappuccio</i> a cura di Alberto Triola	<i>pag. 85</i>
<i>Discografia</i> a cura di Luigi Bellingardi	<i>pag. 93</i>
<i>Gli artisti</i>	<i>pag. 97</i>
<i>Il Teatro Alighieri di Ravenna</i> di Gianni Godoli	<i>pag. 119</i>

RICCARDO MUTI



CHERUBINI
LODOISKA

Devia, Lombardo, Moser
Corbelli, Shimell, Luperi
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
S2K 47290 (2CD)
(Distrib. BMG-RICORDI)

BUSONI: *Turandot Suite Op. 41*
CASELLA: *Paganiniana Op. 65*
MARTUCCI: *Notturmo-Novelletta-Giga*
Orchestra Filarmonica della Scala
SK 53780 (CD)

GLUCK
IPHIGENIE EN TAURIDE
Vaness, Surian, Allen, Winbergh
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
S2K 52492 (2CD)

VERDI
LA TRAVIATA
Fabbicini, Alagna, Coni
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
S2K 52486 (2CD)
SHV 48353 (Video)
SLV 48353 (2 LaserDiscs)
(Premio IMZ Opera Screen 1993)

CHERUBINI
MESSA SOLENNE IN SOL
Orchestra Filarmonica e Coro
Filarmonico della Scala
(Ravenna Festival 1991)
SHV 48350 (Video)
SLV 48350 (LaserDisc)

150 Anni Wiener Philharmoniker
SCHUBERT - MAHLER - RAVEL
BEETHOVEN - MENDELSSOHN
Christa Ludwig
Wiener Philharmoniker
SHV 48351 (Video)
SLV 48351 (LaserDisc)

VERDI
FALSTAFF
Pons, Dessi, Di Nissa, Frontali
Vargas, Ziegler, Barbacini
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
S2K 58961 (2CD)
(Premio Opera/CD Classica 1995)

BRAHMS: *Serenata n.1 Op. 11*
ELGAR: *In the South (Alassio)*
Orchestra Filarmonica della Scala
SK 57973 (CD)

STRAVINSKY: *Le baiser de la fée (1950)*
BARTOK: *Deux images pour Orchestre*
Orchestra Filarmonica della Scala
SK 58949 (CD)

ROTA
Suite da "La strada"
Concerto per Archi
Scene da "Il Gattopardo"
Orchestra Filarmonica della Scala
SKST 66279 (CD-MC)
(DISCO D'ORO Italia)

VERDI
RIGOLETTO
Brunson, Alagna, Rost
Kavrakos, Pentcheva
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
S2K 66314 (2CD)
SK 61966 (1CD) selez.
(Premio Opera/CD Classica 1996)

SPONTINI
LA VESTALE
Huffstodt, Graves ecc.
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
S3K 66357 (3CD)

MARTUCCI
La canzone dei ricordi
Mirella Freni, sop.
Concerto per pianoforte
e Orchestra Op. 65
Carlo Bruno, pf.
Orchestra Filarmonica della Scala
SK 64582 (CD)

HAYDN
LA CREAZIONE
Popp, Aralza, Ramey
Bir, Vermillion
Wiener Staatsopernchor
Wiener Philharmoniker
SHV 46391 (Video)
SLV 46391 (LaserDisc)

Composizioni Orchestrali
PUCCINI: *Preludio Sinfonico*
Tregenda, Capriccio Sinfonico
CATALANI: *Scherzo, Contemplazione*
PONCHIELLI: *Elegia*
Orchestra Filarmonica della Scala
SK 63025 (CD)

VERDI
OUVERTURES e PRELUDI Vol.1
Nabucco, Vespi, Traviata, Forza
Giovanna d'Arco, Attila, Luisa Miller
Aida, Battaglia di Legnano, Masnadieri
Ballo in maschera
Orchestra Filarmonica della Scala
SK 68468 (CD)

OUVERTURES e PRELUDI Vol.2
Rigoletto, Due Foscari, Oberto, Macbeth
Un giorno di regno, Alzira, I Lombardi
Ernani, Corsaro, Stiffelio
Orchestra Filarmonica della Scala
SK 62373 (CD)

In preparazione
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
Guleghina, Licitra, Nucci
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
(Marzo 2000)
S2K 89271 (2 CD)

EMI
CLASSICS

per Riccardo Muti
al Ravenna Festival 2000

