



Gaetano Donizetti

Il furioso all'isola di San Domingo



Teatro Dante Alighieri
Stagione d'Opera
2013-2014

2019
Ravenna
CANDIDATE CITY
EUROPEAN CAPITAL
OF CULTURE

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

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2013-2014

Teatro Alighieri
sabato 15, domenica 16 febbraio

Il furioso all'isola di San Domingo

Melodramma in due atti
Libretto di Iacopo Ferretti
Revisione sull'autografo a cura di Maria Chiara Bertieri
Fondazione Donizetti, Bergamo

Musica di
Gaetano Donizetti

con il contributo di



partner





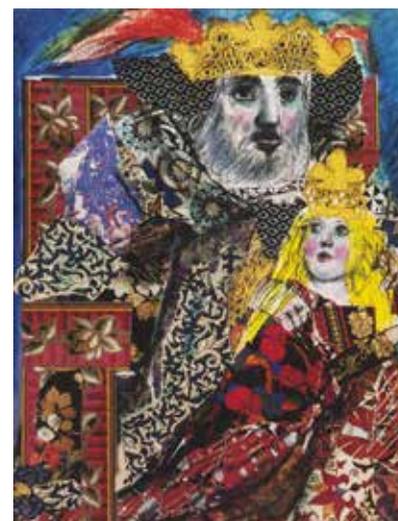
fabbricando.com grafica



Ogni opera è un grande progetto corale

Tante competenze diverse contribuiscono a realizzare grandi progetti.

È questo il significato più profondo del cooperare, anche in un grande progetto artistico.



Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica Ufficio Edizioni
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Il testo del libretto è tratto dal libretto della prima rappresentazione dell'opera, stampato a Roma dalla Tipografia Michele Puccinelli nel 1833.

Si ringraziano gli autori e la Fondazione Donizetti di Bergamo per la gentile concessione del materiale editoriale, ideato e commissionato per il volume 37 (2013) dei Quaderni della Fondazione Donizetti.

In copertina e alle pp. 33, 37, 47, 55, 63, 65, 67, 75, 76, 77: Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe scelte per i fanciulli e la famiglia*, illustrate da Emanuele Luzzati, Ivrea, Olivetti, 1988.

Si ringrazia il Museo Luzzati di Genova per la gentile concessione delle immagini qui pubblicate (© Nugae/Museo Luzzati).



Foto di scena © Gianfranco Rota.

L'editore si rende disponibile per gli eventuali aventi diritto sul materiale utilizzato.

Stampa Edizioni Moderna, Ravenna

Sommario

La locandina.....	pag.	5
Il libretto	pag.	6
Struttura e argomento dell'opera	pag.	33
La furia e il perdono Sul "Furioso" di Donizetti di Stefano Castelvechi	pag.	37
"Fu l'orror dei tradimenti"? Il Furioso da Cervantes a Ferretti di Maria Chiara Bertieri	pag.	47
Pazzie maschili donizettiane di Fulvio Stefano Lo Presti	pag.	55
Note di regia di Francesco Esposito	pag.	63
Note sulla scena di Michele Olcese	pag.	65
Note sui costumi di Santuzza Calì	pag.	67
I protagonisti	pag.	69
Il Museo Luzzati a Porta Siberia	pag.	75



Il furioso all'isola di San Domingo

melodramma in due atti
libretto di Iacopo Ferretti
revisione sull'autografo a cura di Maria Chiara Bertieri
Fondazione Donizetti, Bergamo

musica di Gaetano Donizetti

personaggi e interpreti

Cardenio **Simone Alberghini**
Eleonora **Cinzia Forte, Paola Cigna**
Fernando **Francesco Marsiglia, Lu Yuan**
Bartolomeo **Leonardo Galeazzi**
Marcella **Marianna Vinci**
Kaidamà **Filippo Morace, Federico Longhi**

direttore Giovanni Di Stefano

regia Francesco Esposito

coreografie e assistente alla regia Maria Cerveira

scene Michele Olcese **da un progetto inedito di** Emanuele Luzzati

costumi Santuzza Cali

assistente ai costumi Paola Tosti

light designer Bruno Ciulli

tempesta animata Luigi Berio

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

figuranti Antonio Buccoliero, Alessandra Di Pilato, Maria Teresa Galati, Beatrice Nava, Marco Premoli, Alessio Turco

direttore di palcoscenico Luigi Barilone **maestro di sala e palcoscenico** Samuele Pala **maestro collaboratore** Lorenzo Gioi
maestro alle luci Marco Creti **maestro al fortepiano** Patrizia Bernelich

scene Atelier di Elio Sanzogni, Fresonara **costumi** Sartoria Farani, Roma **calzature** Centro Telecinematografico Culturale di Milano **baffi** Mario Audello, Torino **attrezzeria** Atelier di Elio Sanzogni, Fresonara e Fondazione Donizetti, Bergamo **fornitore fortepiano** Francesco Zanotto **sopratitoli** Alberto Sonzogni, Bergamo

macchinisti Marcello Cavagna, Carlo Micheletti, Pietro Patteri
elettricisti Alberto Bonometti, Renato Lecchi, Cristian Tasca **sarte** Caterina Airoldi, Debora Baudoni
stagiste sartoria Alessia Baldassari, Selene Cudia, Wendi Rossi **attrezzisti** Walter Magnoni, Alberto Mostosi
truccatori Laura Busetti, Barbara Galeotti, Maria Paola Toledo, Chiara Cividini **parrucchieri** Adriana Giudici, Franca Rossi

nuovo allestimento

coproduzione Fondazione Donizetti di Bergamo, Teatro dell'Opera Giocosa di Savona,
Teatro Luciano Pavarotti di Modena, Teatro Sociale di Rovigo,
Teatro Municipale di Piacenza, Teatro Alighieri di Ravenna

Il furioso all'isola di San Domingo

melodramma in due atti
libretto di Iacopo Ferretti
musica di Gaetano Donizetti

prima rappresentazione: Roma, Teatro Valle, 2 gennaio 1833

PERSONAGGI

Cardenio
Eleonora
Fernando
Bartolomeo
Marcella
Kaidamà

baritono
soprano
tenore
basso
soprano
basso

Coro di contadini. Coro di marinai.

Scena: l'isola di S. Domingo.

Ciarle del verseggiatore

Le sventure di Cardenio, che per amor venne in furore e matto, furono già narrate leggiadramente da Michele di Cervantes Saavedra nella parte prima capo xxvii e seguenti della sublime ed immortale sua parodia de' pazzi costumi paladineschi fra quali perdevano il senno le teste spagnuole di quei dì. Da questo vivacissimo tratto dell'encomiato romanziere trasse un anonimo una fortunatissima, se non regolarissima azione teatrale in cinque atti col titolo *Il furioso nell'isola di S. Domingo*. Più da questa che dal romanzo ho desunto l'intreccio e lo sviluppo di questo melodramma, il cui argomento mi viene presentato coll'obbligo di trattarlo per prima opera del corrente carnevale. Il consiglio precettivo fu obbedito, il come tempo e fortuna lo sveleranno; solo dir voglio che ho risparmiato al Cardenio cantante parecchi furori atletici soliti vedersi nel Cardenio recitante; perché fatti si sarebbero a spese del valore musicale; *quod absit*.

ATTO PRIMO

Scena prima

Spiaggia di mare da un lato. Dall'altra parte folta boscaglia, e rupi erte, ed altissime. Scogli sul lido. Il cielo è oscuro, tuona sordamente, e lampeggia. Vari cespugli, ed alberi; capanne sparse qua e là. Rozza panca innanzi ad una capanna. Marcella dalla sua capanna con paniere; indi dalla medesima Bartolomeo con frustino in mano.

Marcella

Freme il mar, lontan lontano
mormorar il tuon si sente.
La tempesta, certamente,
a scoppiar non tarderà.
Chi sa dove il delirante
va sforzando il passo errante!
Ah! Il furor dell'oragano
sulla rupe il coglierà!
Sventurato! Il cibo usato
qui ritrovi al cespo in seno.
Ah! Vorrei parlargli almeno!
Giovin! Bello!...

Bartolomeo

Che fai là?

Marcella

Guardo il tempo.

Bartolomeo

No, signora
a cercar vien sempre fuori
il furioso.

Marcella

Qual sospetto!

Bartolomeo

Me l'ha detto Kaidamà.
Qui cos'hai?

Marcella

Nulla.

Bartolomeo

Davvero?
Contrabando qui v'è sotto.
Pane!... Datter!... Biscotto!...
(Osservando gli oggetti nel paniere.)

Mezzo pollo!...

Marcella

Fu pietà.

Bartolomeo

So per chi. Sempre pietose
fûr le femmine pe' i matti.
Non l'intendo; e a tutti i patti
questo imbroglio finirà.
Co' i capelli dritti in fronte,
mezzo scalzo, disperato
si precipita dal monte
di baston, di sassi armato
e se incontra una persona
la perseguita, l'abbranca,
pesta, lapida, bastona,
si la negra che la bianca;
ed io devo alimentarlo,
anzi quasi ringraziarlo!
Questa pillola, figliuola,
nella gola non mi va.

Marcella

Voi leggete in quella fronte
come il misero è straziato!
Ramingando al bosco, al monte
va da tutti abbandonato.
Voi dovete ritrovarlo
dal pericolo salvarlo:
v'affrettate: il tempo vola:
soccorretelo, papà.

Bartolomeo

Ma già l'ordine ha il padrone
perché venga imprigionato.

Marcella

Infelice!

Bartolomeo

(Ha pur ragione!)
Ed ai pazzi sia mandato.

Marcella

Cor di tigre!

Scena seconda

Kaidamà dall'alto della rupe di dentro, indi in scena. Escono alle sue grida molti contadini dalle capanne.

Kaidamà
Aita, aita.

Marcella
Ciel!

Coro
Quai grida?

Bartolomeo
(*Andando verso le falde delle rupi.*)
È Kaidamà.

Kaidamà
(*Scende precipitoso dall'alto guardandosi sempre sospettoso alle spalle; e giunto sull'innanzi del teatro si gitta affannato a sedere in terra; ma alla vista del frustino sollevato in aria da Bartolomeo, salta in piedi.*)

Per obbedirvi rapido...
ecco la storia mia...
scelsi la via brevissima
verso la fattoria.
Correa per quello sdrucchiolo
forte la gamba e lesta,
quando improvviso... punfete!
mi casca un pugno in testa.
Fermo; gridavo, e replica
piff, paff il pugno a un tratto;
bombe parean che sparano.
Mi volto...

Coro e Bartolomeo
Ed era?

Kaidamà
Il matto.

Coro
Ah! Ah!

Kaidamà
Non v'è da ridere.
Triplce fu la botta.
Traverso al corpo afferrami
strillando: "l'hai sedotta?
Empio? Delle mie lagrime
ti vieni a prender spasso?"
Dice: le braccia s'aprono,
fa rotolarmi a basso.
M'alzo ammaccato e livido,
m'arrampico carpone,

e vedo il matto stringere
maiuscolo bastone,
e a lunghi passi correre
per ripiobar su me;
eroe mi fa il pericolo,
mi raccomando al piè;
ma in dubbio ancor sto d'essere
il *quondam* Kaidamà...
scannatelo, ammazzatelo,
o il matto me la fa.

Marcella
Quanto più in furia il misero,
più degno è di pietà.

Bartolomeo
Ad esser più sollecito
così t'imparerà.

Coro
I sassi ancor fai ridere
ah ah ah ah ah ah!

Bartolomeo
(*A Kaidamà.*)
Verso la fattoria
tornar bisogna.

Kaidamà
E il matto?

Bartolomeo
(*Agitando il frustino.*)
Mira il frustin.

Kaidamà
Vo via...

Scena terza
Mentre Kaidamà s'incammina verso la rupe s'ode la voce di Cardenio; indi comparisce lentamente scendendo in vesti lacere, capelli scomposti, pallido ecc.

Cardenio
Raggio d'amore...

Kaidamà
(*Retrocedendo impaurito.*)
E là!

Cardenio
Raggio d'amor pareo
nel primo april degli anni,
ma quanto bella, rea
maestra era d'inganni.
Sul volto avea le rose,
le spine ascose in cor.
Vieni: l'antico amore
m'arde le fibre, ingrata!
Vieni, e mi svena il core,
tiranna idolatrata.

Bartolomeo e Marcella
(*Sottovoce.*)
Piango a quel pianto, e palpito.

Coro
(*Fra loro.*)
Eppur ci forza a piangere.

Kaidamà
Ohimè! Son paralitico.

Cardenio
Così morrei d'amor!

Bartolomeo
Ei viene...

Kaidamà
Ei viene? Io parto.

Bartolomeo
Resta.

Marcella
Pietà non desta?

Bartolomeo
Sì: ma vediamo.

Coro
È astratto.

Kaidamà
È matto.

Bartolomeo, Kaidamà e Marcella
Che farà?
(*Cardenio gira qua e là gli occhi irresoluto, finalmente dalla punta d'uno scoglio misura un salto nel mare.*)

Cardenio
Meglio è finirla.

Marcella e Bartolomeo
Ah! Fermati.

Kaidamà
Lascialo far.

Coro
Corriamo.

Cardenio
Donne qui ancor!... Fuggiamo.
(*Veduta Marcella è preso da una convulsione, e corre via per la rupe.*)
Qui tutto è crudeltà.

Marcella, Bartolomeo e Coro

A quello squallido
feral aspetto
un gelo, un tremito
mi scese in petto:
il cor mi straziano
orror, pietà.
Chi del fremente
nembo crescente
nell'ira orribile
fra l'ombre cupe
su quella rupe
salir potrà?

Kaidamà
Tremano, tremano
piegansi entrambe
queste magrissime
povere gambe;
ma il piede immobile
s'inchioda qua.
Ma dove correre?
Come salvarmi?
Sempre in pericolo
posso trovarmi.
Di qua sta il matto,
la frusta è là.

Bartolomeo
Lascia al solito cespo il tuo paniere;
la pietà non è colpa. Io sulla rupe
m'azzarderò per ritrovarlo: al pianto
m'ha forzato il suo canto.

Marcella
Oh! Come vi son grata!

Kaidamà
(Questo è il punto di far la ritirata!)
(*Marcella si ritira nella capanna; ma è preceduta da Kaidamà, che spiava il momento di non essere osservato.*)

Bartolomeo
Ai lavori. Obbedite.
E Kaidamà? Sparì?
Era pur qui! Chi sa? Forse galoppa verso la fattoria.
(*I contadini rientrano nella capanna.*)
Del frustin la magia
fa svaporar talvolta la paura.
Ma fra quest'aria scura
come il posso cercar? Forse ai suoi gridi
ritrovarlo potrò; pietà mi guidi.
(*Corre su per la rupe.*)

Scena quarta
La tempesta va sempre crescendo; una nave mercantile passa nel fondo del mare battuta furiosamente dall'onde. I marinari cercano d'ammmainare le vele. Kaidamà esce guardingo; indi Marcella, dopo i contadini.

Kaidamà
Che fo? Non so. Vado; ma il matto? Resto, e se il frustin di botto...
(*Marcella esce in punta di piedi, e prendendo inosservata Kaidamà per un orecchio.*)

Marcella
Birbante! Ti nascondi? Ora di trotto corri alla fattoria.

Kaidamà
Povero orecchio!

Marcella
Cammina. Impara a far la spia.

Kaidamà
E non vedete come è in collera il mar?

Marcella
Mio padre ha fretta.

Kaidamà
E se incontro per strada una saetta, e mi ferma, e m'abbraccia, la risposta chi ve la porterà?
(*Agitata dalla burasca ricomparisce la nave senz'alberi.*)

Marcella
Guarda... una nave...

Kaidamà
Guardo.

Marcella
Se mai la spezza la tempesta.

Kaidamà
Allor sana non resta.

Marcella
Sventurati!
Se mai cadono in mar?

Kaidamà
Si azzupperanno,
e a viaggiar per terra impareranno.
(*Di dentro della nave si grida.*)

Voci
Soccorso... aiuto.

Marcella
Aiuto.

Kaidamà
Vado io... farò io.
(*Dalla nave si spara una cannonata, e Kaidamà cade in terra.*)

Marcella
Sì.

Kaidamà
Son perduto.

Coro, Kaidamà e Marcella
(*Uscendo dalle capanne, e aggruppandosi i contadini verso il mare.*)
Ahi sciagura! Spumante s'incalza

gonfio il flutto, e rimbalza sul lido;
e del vento il severo ruggito
si confonde col muggio del mar!
Ciel pietà! Già la nave è spezzata!
Già sparisce dall'onde ingoiata!
Or che fino è perduta la speme
cielo e mar s'incomincia a placar!

Nel tempo di questo coro, la nave spezzasi; è sommersa; ne passano i frammenti, e fra questi varie persone pericolanti. Eleonora viene gettata fuori da un'onda; mentre tutti si sono allontanati dalla sponda. La procella si calma.

Scena quinta
Eleonora svenuta, e detti.

Kaidamà
Era indigesto il mar. Guarda che imbrogli teneva nello stomaco!... Cospetto!
(*Andando pian piano verso Eleonora.*)
È femina mi pare,
o donna almen. Non le vuol manco il mare!

Marcella
Oh! Come è cara!
(*Marcella ed i contadini alzano Eleonora, e la conducono sopra un sasso. Kaidamà nel cavo della mano raccoglie dell'acqua, e glie la spruzza nel viso.*)

Kaidamà
Bell'animaletto!

Marcella
Soccorriamola.

Kaidamà
Sì: ci vuol dell'acqua.
Lasciate fare a me. So quel che dico.
In questi casi è il gran rimedio antico.

Eleonora
(*Scuotendosi, aprendo gli occhi, e spaventandosi di Kaidamà.*)
Misera! Dove son? Forse piombai già negli abissi?

Kaidamà
Cosa ha detto?

Marcella
Ti crede Satanasso. Vedi?

Kaidamà
Bell'incontro!

Marcella
Fate cuor: siete viva.

Eleonora
Io viva? Oh affanno?

Kaidamà
E non ci avete gusto?

Eleonora
(*Guardando di nuovo Kaidamà, e gridando spaventata.*)
Ah!

Marcella
Tu le dai timor. Va' via. Va' via.

Kaidamà
Che bell'effetto di fisionomia!

Marcella
Su, coraggio, signora.

Eleonora
Oh! Eccesso di tormento! Io vivo ancora!
Ah! Lasciatemi, tiranni!
Troppi affanni io sento insieme!
Morte voglio. A un cor che geme
è crudele la pietà.

Marcella, Kaidamà e Coro
Là fra i vortici dell'onde
s'è sconvolto il suo cervello
ogni idea le si confonde;
ragionar, parlar, non sa.

Eleonora
Vedeo languir quel misero
dell'età sua nel fiore;
io l'ingannava, ahi perfida!
E gli giuravo amore.
Piangeva alle sue lagrime
qual tortora fedele,
e con la man crudele
poi gli squarciavo il cor.

Fuggì. L'amai. Terribile
amor mi sorse in petto.
Ardo d'un tardo affetto;
è mio supplizio amor.

Marcella
Chi può frenar le lagrime?

Coro
Quel pianto strazia il cor.

Kaidamà
Così per farci piangere
v'è un'altra matta ancor.

Eleonora
No, non piangete
ai miei lamenti:
goder dovete
de' miei tormenti:
degli astri merito
la crudeltà.

E intanto il misero
nelle sue pene
pietosa lagrima
non troverà!

Marcella e Coro
Consolatevi, sperate:
il destin si cangerà.

Kaidamà
Se voi sempre sospirate
presto il fiato vi uscirà.

Scena sesta
Bartolomeo scendendo dalla rupe, e detti.

Marcella
Grondan le vostre vesti, o mia signora,
d'onda marina: nella mia capanna,
se onorarla volete,
sul momento potrete
le mie vesti indossar da contadina.

Kaidamà
Non andar per le poste, padroncina.
Senti prima il papà; sai che talora
somiglia un temporale.

Eleonora
Il padre vostro
irritar non dovete.

Marcella
Il padre mio
è d'un ottimo cor.

Kaidamà
Convengo anch'io;
ma qualche volta poi pare...

Bartolomeo
Che pare?

Kaidamà
Una canna di zucchero,
un mazzolin di fiori...
umilissimo servo a lor signori.
(*Corre nella capanna.*)

Bartolomeo
Chi è questa donna?

Marcella
Un'infelice vittima
del recente naufragio.

Bartolomeo
E che tardate?
Sacro il misero è sempre. Entrate, entrate.

Eleonora
Ah! Vacillo... non reggo
le stanche membra...

Bartolomeo
Fate cor.

Marcella
Il braccio
appoggiate sul mio.

Bartolomeo
Coraggio.

Marcella
Al fine
l'aspetto suo crudel potrà la sorte
per voi cangiar.

Eleonora
(*Entra con Marcella.*)
Lo cangerà la morte.

Bartolomeo
Sulle rupi il furioso non trovai.
Ma per nuova fortuna, e inaspettata
ritrovo in casa un'altra disperata!
(*Entra.*)

Scena settima
*Cardenio appoggiato ad un nodoso bastone
entrando in scena dalle falde della rupe; indi
Kaidamà dalla capanna.*

Cardenio
Tutto è velen per me! Per me sconvolto
è l'ordin di natura! Aprile istesso
sol fecondo è di spine! Amare l'erbe,
(*Gitta il bastone, ed intreccia desolato le mani.*)
amarissimi pomi. Ardente vampa
l'aura spira per me. L'onda del rivo
mi par liquido fuoco... e io vivo? Io vivo
per vendicarmi... sì... perfida! E come
tanto bella, e perché? No quei begli occhi
sospettar non faceano un cor tiranno.
Fatal, tremendo inganno!
Ma di': perché tradirmi, Eleonora?
Va', spietata, va'... no, no: t'amo ancora!
M'ami ancor tu?... Ti veggo... oh il bel sorriso.
Caro incanto d'amor, che fa beato
anche in mezzo al dolor!... Ma che? Spergiura?
Al mio rivale a lato!
No, non mi fuggirai...
il mio pugnol dov'è?... Morrai, morrai.
(*In atto di vibrar colpi. Poi rimanendo immobile.*)

Kaidamà
(*Di dentro uscendo, e si sente che gli chiudono
la porta dietro a chiave.*)
Vado, vado. Stia fermo col frustino.
È un gran brutto destino
quel non comandar mai!

Cardenio
(*Da sé desolato.*)
Fuggi!

Kaidamà
Coraggio.
Cielo, allontana il matto... eh! Tocca a me.

Un pugno poi cos'è?... Che imbroglio è questo?
(*Inciampando nel bastone; lo raccoglie; indi lo
bacia, lo brandisce, e lo ruota in atto di menar
colpi.*)

Bel bambucchetto! A tempo ti ritrovo.
Sei piovuto dal cielo! Finalmente
il matto non è un uomo? E un uom non sono?
Se mi scarica un pugno io lo bastono.
(*Accorgendosi di Cardenio, gitta il bastone, e
cadendo in ginocchio.*)
Misericordia!

Cardenio
Anima mia.
(*Stendendo le braccia amorosamente.*)

Kaidamà
Stia fermo.
Giù, giù con quelle mani.
Son scherzi da villani.

Cardenio
Oh quanto! Oh quanto
io smanio per te! Sentiami attratto
da un arcano potere...

Kaidamà
Io niente affatto.

Cardenio
Perché tremi?

Kaidamà
È un'usanza
che non posso lasciar.

Cardenio
Mio ben!

Kaidamà
Mio male!

Cardenio
Fior di vera beltà!

Kaidamà
Ma io son Kaidamà.

Cardenio
Povero moro!

Kaidamà
Ma povero davvero!

Cardenio
Hai fame?

Kaidamà
E come!

Cardenio
Senti: un'alma pietosa entro quel cespo
(Corre nel cespo, cava il paniere, e le provisioni,
e siedono l'uno contro l'altro a cavallo alla
panca.)
mi provvede ogni dì. Mangiamo insieme.

Kaidamà
(Complimenti indigesti!)

Cardenio
Ma dimmi: non sapesti
mai, mai nuove di lei!

Kaidamà
Matto mio caro...

Cardenio
Non chiamarmi così.

Kaidamà
Savio mio bello!
Davver nulla ne so.

Cardenio
Vedi: una volta
noi pranzavamo insiem dentro un boschetto.

Kaidamà
Si mangia bene al fresco.

Cardenio
Noi stavamo così: l'un contro l'altro.

Kaidamà
(Mangiando il pollo.)
Bellissimo tablò!

Cardenio
Coei...

Kaidamà
Mangiava...

Cardenio
No.

Kaidamà
Mangio io.

Cardenio
Taceva, e mi guardava.

Dei begli occhi i lampi ardenti
rispondeano agli occhi miei,
rinnovando i giuramenti,
che il bel labbro articolò.
La sua man la mia stringea
qui su i palpiti del core...
mano iniqua, ingiusta rea!
La mia morte poi segnò.
(Improvvisamente scagliando la mano di
Kaidamà sulla panca.)

Kaidamà
Mano mia, che avevi fatto
da soffrir sì gran dolore?
Ma del matto fu più matto
chi la man gli consegnò.

Cardenio
La conosci?

Kaidamà
No.

Cardenio
Tu menti.

Kaidamà
Anzi sì: siamo amiconi.

Cardenio
Ecco il reo, che ai tradimenti
il mio bene trascinò.

Kaidamà
Ma vi pare!

Cardenio
Ed or dov'è?

Kaidamà
Stava là; ma poi sparì.

Cardenio
Qualche volta pensa a me?

Kaidamà
Sì, no, sì, no, no, sì, sì.

Cardenio
Il rimorso la cangiò?
Qualche volta piangerà.

Kaidamà
Sì, signore, la cangiò.
Se ne ha voglia, piangerà.
(Cardenio improvvisamente passa dallo sdegno
alla preghiera con le mani protese implorando
pietà da Kaidamà.)

Cardenio
Dunque mangiar non vuoi?
Cotanto ingrata sei!

Kaidamà
Ma va pe' i fatti tuoi;
ch'io vo pe' i fatti miei.

Cardenio
Ma un pezzo di biscotto;
idolo mio!...

Kaidamà
No, no.
(Io tanto gonfio, e abbotto;
che or ora schiatterò.)

Cardenio
Barbara!... Io piango!

Kaidamà
Eh! Via.
Non pianger più: mangiamo.

Cardenio
Mangiar!... Chi!... Tu?

Kaidamà
Ci siamo!
Il tempo si cangiò.

Cardenio
Deciditi: la voglio.

Kaidamà
E chi ce l'ha?

Cardenio
Rendila.

Kaidamà
Che ho da rendere? Si sa?

Cardenio
Era il sorriso de' giorni miei.
Da lei diviso tutto perdei.
Un'alma ardita me l'ha rapita;
ma fin nell'Erebo la troverò.
Rendimi, rendimi l'anima mia
vedi che spasimo di gelosia.
Più di contento non ho un momento
e in tanto strazio viver non so.

Kaidamà
Ah! Ne vuol troppo la stella mia!
Lasciami in pace matto! Va' via.
Non so se in testa ho più la testa.
Eh! Via finiscila che far non so.
Son paralitico per lo spavento.
Ma pure a correre farei col vento.
Ad eclissarmi vorrei provarmi.
Trecento miglia scappando andrò.

*Cardenio afferra una grossa pietra, e cerca
lanciarla contro Kaidamà, che qua e là fuggendo
cerca evitare il colpo.*

Scena ottava
*Bartolomeo esce dalla capanna; alla sua vista
Cardenio gitta la pietra, e corre su per la rupe, e
Kaidamà profittando del momento con un salto
corre nella capanna.*

Bartolomeo
Quale strepito è questo? Intendo, intendo
or non mi fuggirai.
Tornato è il ciel sereno;
ti rinverrà delle tue rupi in seno.
(Corre per la via percorsa da Cardenio.)

Scena nona
*A vele spiegate si avvanza un vascello da cui
sbarcano molti marinai spagnuoli, e quindi
Fernando, che si pone subito a percorrere la
scena esaminando la rupe.*

Coro

Ecco alfin l'onde tranquille
al soffiare d'aure seconde.
Delle Antille sulle sponde
fra i perigli si volò.

Se verace corse il grido
questo è il lido, il monte è quello
dove il misero fratello
da una perfida ingannato,
delle selve fra l'orrore
ramingando disperato
il suo sdegno, il suo dolore,
le sue lagrime celò.

Fernando

Sì, questo è il lido. O mio Cardenio! O mio
sospirato germano,
io qui ti rivedrò? La mesta madre
fra i caldi, impazienti
palpiti del desir conta i momenti.
Si sconvolse natura, e questa spiagge
a me pareva negar, ma in mezzo al nembo
la forza del mio cor cresceano intanto
l'amor fraterno, e della madre il pianto.

Dalle piume, in cui giacea
nel velen dei lunghi affanni,
la sua testa carca d'anni
lentamente sollevò.

"Va", mi disse, e le scendea
fredda lagrima dal ciglio,
"al mio sen ritorna un figlio
e contenta io spirerò".

Dir di più... ma invan... volea,
e piangendo m'abbracciò.

Ah! Dammi, o ciel pietoso
ch'io qua non giunga invano.
In traccia del germano
guidami, o cielo, il piè.

A te, se il trovo, o madre
verrò d'amor sull'ale;
né vi sarà mortale
beato al par di me.

Coro

A quel suo core eguale
di figlio un cor non v'è.

*I marinari tornano a bordo, ed il vascello si
scosta dal lido.*

Scena decima

Fernando, indi Kaidamà dalla capanna.

Fernando

Ma chi scorta mi fia fra queste rupi?
Mi sorride fortuna. Da quel moro
saprò il miglior cammino.

Kaidamà

Maledetto frustino!
Quel tuo zig zag ora obbedir mi fa,
precisamente contro volontà.

Fernando

Negro?

Kaidamà

Bianco?

Fernando

Sai dirmi ove mai sia...

Kaidamà

Bartolomeo Nargelos mio padrone...

Fernando

Non lo conosco.

Kaidamà

Non m'importa.

Fernando

lo cerco

un povero infelice.
Che là fra quelle balze
disperato s'aggira, e mentecatto.

Kaidamà

Lo spacciator de' pugni?... Insomma il matto?
Che? Gli sei amico?

Fernando

Oh! Molto!

Suo fratello son io. Le sue sciagure
io divido con lui. Dai mali suoi
anch'io mi sento oppresso.

Kaidamà

Dai suoi mali?... Alla larga! Con permesso.

Fernando

Perché fuggi?

Kaidamà

Non soffri i mali tuoi?

Or dunque è cosa certa
ch'hai dei pugni anche tu la zecca aperta.

Fernando

Eccoti un pugno d'oro.
(*Gli dà delle monete.*)

Kaidamà

Ah! Questi pugni

mi vanno proprio al core!
Sono con voi, signore;
ma in caso difendetemi:
io vo alla fattoria,
e nell'andar v'insegnerò la via.
(*Salgono uniti sulla rupe.*)

Scena undicesima

*Interno d'una gran capanna abitata da
Bartolomeo, sulla destra degli attori porta da
cui in lontananza si scorge il mare, e parte d'un
bosco. Una corda che pende vicina alla porta
a destra accenna una campana destinata a
convocare i contadini della fattoria. In fondo
a sinistra porta che mette all'interno d'altra
capanna. Rozze sedie. La volta della capanna è
sostenuta da un gran tronco d'albero ritto nel
mezzo.*

*Dalla porta a sinistra Marcella conducendo per
mano Eleonora vestita da contadina, indi dalla
porta a destra i contadini.*

Eleonora

Che il sorriso mio primiero
a brillar ritorni in me,
non lo credo, non lo spero,
più innocente il cor non è.

Marcella

Per vederti il col sereno
il mio sangue verserei.

Eleonora

Non mi stringi più al tuo seno
se ti svelo i falli miei.
Traditrice, ingannatrice...

Marcella

Già men rea ti fa quel pianto.

Eleonora

Ma non sai che geme intanto
una vittima per me?
Sappi.

Marcella

Narra.

Coro

(*Accorrendo dalla porta a destra.*)

Via sgombrate:

affrettate altrove il piè.
Il padron qua vien col matto;
(*Sottovoce a Marcella tirandola in disparte.*)
lo scorgemmo da lontano
ci fea cenno con la mano
di venirvi ad avvisar.
(*Partono.*)

Marcella

Più secreta i casi tuoi
vieni, o cara, a palesar.

Marcella e Eleonora

(Un arcano sentimento
di terrore, di contento
non so come vien quest'anima
improvviso ad agitar!)

Questa gioia, questo palpito
io vorrei... non so spiegar.)
(*Entrando a sinistra.*)

Scena dodicesima

*Bartolomeo precede Cardenio ch'entra
sospettoso, ma calmato.*

Cardenio

(*Arrestandosi sulla soglia.*)
Dove mi traggi?

Bartolomeo

(*Traendolo con dolce violenza.*)
Il voglio.

Cardenio

Non mi tradir.

Bartolomeo

T'avanza
m'è sacro il tuo cordoglio.

Cardenio
Qual nutri tu speranza?

Bartolomeo
Saper d'un cor che geme
il tuo secreto...

Cardenio
Ah! Mai.

Bartolomeo
Mescere il pianto insieme.

Cardenio
Con me tu piangerai?

Bartolomeo
Si teco io piangerò.

Cardenio
A ché mi sforzi!

Bartolomeo
Abbracciami.

Cardenio
Il velo io squarcerò.
Storia saprai di lagrime.

Bartolomeo
Narrala, il pianto frena.

Cardenio
Vive un german più giovane;
m'è patria Cartagena.
Ricco, onorato, provvido
il padre commerciante
studiò de' figli l'indole
fu d'educarci amante.
Nacqui poeta, e fervido
l'estro bolliami e il cor.
Di portoghese vergine
visto il fatal sorriso...

Bartolomeo
Segui.

Cardenio
Le fibre m'arsero,
parvi da me diviso.
Figlia adorata ed unica
pari a me d'anni e stato

d'amor rispose ai palpiti
col guardo innamorato;
e i genitor sorrisero
allo svelato amor.
Ma l'oceano instabile
con l'onde irate e rotte
vascel di merci carico
dote, e speranze inghiotte.
Al fondo in cui precipita
dà un guardo il padre, e more;
ella mendica ed orfana
da me non spera amore.

Bartolomeo
E il padre vostro?

Cardenio
Ferreò
d'amarla allor vietò.

Bartolomeo
E voi?

Cardenio
Lo sprezzo.

Bartolomeo
Incauto!

Cardenio
D'amor furente e cieco
sposo la bella, e rapido
lungi con me la reco:
vecchia parente accolsela.
Al mar m'affido; provo
fausto il destin; ma cenere
il padre mio ritrovo,
che il suo paterno fulmine,
morendo a me scagliò.

Bartolomeo
Sventura orrenda!

Cardenio
Ascoltami:
il tuo terror sospendi.

Scena tredicesima
*Eleonora ritenuta da Marcella rimanendo nel
fondo, e sceneggiando secondo la diversità degli
affetti da cui è commossa.*

Eleonora
È la sua voce.

Cardenio
Il barbaro
fin de' miei casi intendi.
Tutto rapito aveami,
tradiami nel mistero.
Seguito avea la perfida
un seduttore.

Eleonora
È vero!

Marcella
Voi forse...

Eleonora
Io son.

Marcella
Celatevi.

Eleonora
Non merito pietà.

Bartolomeo
Calmatevi
in sen dell'amistà.

Cardenio
(Balzando in piedi.)
Seguo i suoi passi... oh rabbia!
Col reo la trovo. Allora
tento svenarlo. Involasi.
Su lei... l'amavo ancora!

Bartolomeo
Ed ella?

Cardenio
Oh strazio! Insultami.
Con un sorriso amaro
mi sprezza. Un mar di lagrime
questi occhi miei versarò!

Scena quattordicesima
Fernando con Kaidamà dalla porta esterna, e detti.

Fernando
Ma qui sperarne indizio...

Kaidamà
Zitto, che il matto è là.

Cardenio
Deliro: un vivo incendio
circola nelle vene.

Eleonora, Marcella, Fernando e Bartolomeo
Ahi misero!

Cardenio
Frenetico,
oppresso da catene,
chiamavo ognor la perfida,
il mio fratel chiamavo.
Sciolto, fuggivo; inospito
deserto ricercavo.
Lungi così da femine
qui vivo, e qui morirò.

Fernando
No, di quest'alma i palpiti
frenare io più non so.
(Trattenuto da Kaidamà.)
Voglio al mio petto stringerlo;
a lui mostrarmi io vuò.

Kaidamà
(A Fernando.)
Che il capo non vi stritolì
io garanzia non fo.

Eleonora
(A Marcella che la trattiene.)
Che a lui men voli, ah! Lasciami:
pianger, spirare io vuò.
No, non sarò più misera
se a' piedi suoi morirò.

Marcella
(Ad Eleonora.)
Restate ancor. Frenatevi.
Non è ancor tempo, no.

Bartolomeo
Amico! Al sen stringetemi:
tutto per voi farò.
Figlio! Le vostre lagrime
pietoso io tergerò.

Cardenio
Risparmia quelle lagrime

il pianto tuo non vuò.
Io solo devo piangere;
me il fato fulminò.

Bartolomeo

Fra spechi, rupi, e selve
deh! più non gite errando.

Cardenio

Gli uomini a me son belve.

Fernando

Anche il fratel?

Cardenio

Fernando!
Tu qui?... Tu meco! Oh gioia!

Fernando e Cardenio

(Abbracciandosi.)
Oh sospirato amplesso!

Marcella, Kaidamà e Bartolomeo

Oh vista!

Fernando e Cardenio

Al petto stringimi.

Cardenio

Odiar più non so adesso.
(Eleonora improvvisamente sciogliendosi dalle braccia di Marcella, e gittandosi a' piedi di Cardenio in un pianto dirotto.)

Eleonora

Odiar non puoi?

Cardenio

Che!

Eleonora

In lagrime...

Cardenio

Stelle!

Eleonora

Al tuo piede io sono.

Fernando

Eleonora!

Cardenio

(Quasi commosso dopo averla guardata alla sfuggita.)

Lasciami.

Eleonora

La morte, o il tuo perdono.

Cardenio

Non ti conosco.

Eleonora

Uccidimi.
L'onor ti renda arditto.

Cardenio

(Cominciando ad esser preso da un tremito convulso.)
Perfidi tutti!

Marcella, Bartolomeo e Fernando

Ascoltala.

Cardenio

Tremate. Io fui tradito.
Ov'è un pugnale?

Scena ultima

Kaidamà spaventato corre al cordone della campana, suona a distesa, ed al suono accorrono i contadini.

Kaidamà

Legatelo.

Coro

Fermo!

Cardenio

Sgombrate il passo.

Eleonora

Io ti oltraggiai: ti vendica.

Cardenio

A tanto io non m'abbasso.
Sento il furor risorgere.

Eleonora

Io non ti lascio.

Cardenio

Va!

Donna iniqua! E non rammenti
le tue frodi, i giuramenti?
Non ti bastan per trofei
le mie smanie, i pianti miei?
Sfidi il vento, varchi il mare
per venirmi a tormentare,
per straziarmi, lacerarmi
lentamente a brani il cor!

Ah! Fuggite: mi lasciate
involatevi: tremate.
Odio tutti, odio me stesso;
fin del sole io sento orror!

Lungi lungi dal tuo sesso,
sesso infido, ingannator.

Eleonora

Nel mio sguardo mezzo spento
mira espresso il pentimento.
Non fuggirmi; ne morrei
cedi, cedi ai pianti miei.
Ho varcato tanto mare
per venirti a ritrovare,
per svelarti, per mostrarti
come spasima il mio cor.

Ah! Che fugga non lasciate:
d'una misera tremate:
(A Cardenio.)

dal tuo sprezzo il core oppresso
non desia che il tuo furor.

M'apri il seno, e leggi in esso,
ch'io per te morirò d'amor.

Fernando

(A Cardenio.)

In quel volto, in quell'accento
non ravvisi il pentimento?

No, lasciarla tu non dêi.

Ah! Ti calma ai prieghi miei.
Se varcato ha tanto mare
per venirti a ritrovare,
per parlarti, per placarti,
no, non mente il suo dolor.

Ah! Che fugga, non lasciate
o salvarlo disperate.
Non vedete? Ha in fronte espresso
il delirio del furor.

Ah! Mi manca il core oppresso,
già presago di terror.

Kaidamà

(Ora a Bartolomeo, ora a Marcella, ora ai contadini.)

Ah! Fuggir, scappar lo fate;
se vi coglie singhiozzate
delle furie nell'eccesso d'una vipera è peggior.

De' suoi pugni il segno impresso
serberò quattr'anni ancor.

Marcella, Bartolomeo e Coro

A Cardenio circondandolo.

Ah! Tremar, gelar ci fate:
arrestatevi, ascoltate.

Vi commova quell'eccesso
di rimorso, e di dolor.

Ah! Non ode! Ha in volto impresso
il tumulto del suo cor.

Cardenio atterra alcuni contadini che gli si attraversano; s'invola seguito da Fernando, ed intanto Eleonora, gittando un grido altissimo, cade svenuta in braccio di Marcella. Quadro. Si cala subito la tenda. Fine dell'atto primo.

ATTO SECONDO

Scena prima

Spiaggia di mare.

Kaidamà nel mezzo venendo dalla rupe, indi parte dei contadini che giunge dal bosco, e parte dal di dietro delle capanne.

Prima parte del coro

Là non v'è.

Seconda parte del coro

Neppur qui.

Kaidamà

Dove sta?

Prima parte del coro

Ci fuggì.

Seconda parte del coro

S'involò.

Kaidamà

Svaporò.

Prima parte del coro

Ma il padron che dirà?

Seconda parte del coro

Che dirà?

Kaidamà

Che dirà?... Che farà già lo so.

Col frustino si sfoga su me, col frustino che ha tanta virtù, che fa l'ali spuntare al mio piè col zif-zaff e di sotto e di su.

Kaidamà e Coro

Tutto intorno torniamo a cercar, a guardare, a spiare, a scoprir! Sventurato! Se casca nel mar lo può l'onda per sempre inghiottir!

Ci dia lena pietoso un pensier: la pietà con gli oppressi è un dover.

Parte del coro

Più non tardiam.

Kaidamà

Andiam.

Tutti

Voliàm.

(Vanno lungo il mare, e si perdono di vista.)

Scena seconda

Cardenio nel massimo furore scendendo precipitosamente dalla rupe.

Cardenio

Lasciatemi! Lasciatemi!... Crudeli!

Ah! V'ho delusi! Era pur l'empia!... Il cenno avea sul labbro, di mia morte il cenno...

sì, sì morirò. Si appagheran quell'ire.

Ma vo' pria vendicarmi e poi morire.

Qual fragore!... Ah! Son dessi? Ove m'ascondo.

(Correndo verso la capanna.)

Scena terza

Voce di Eleonora dentro la capanna; indi

Eleonora ritenuta da Marcella, e detto.

Voce di Eleonora

Ah per pietà! Vo' rivederlo.

Cardenio

(Indietreggiando convulso.)

È questa

questa la voce sua. Voce tiranna

che detesto ed adoro!

T'apri, o terra, e m'ascondi... io manco... io moro!

(Gli mancano le forze nel fuggire, e cade.)

Marcella

Ma il padre mio...

Eleonora

Ma il mio dover... l'offesi

ingrata, ingiusta, infida;

mi perdoni pietoso, o qui mi uccida.

Marcella

Deh! M'odi almen...

Eleonora

Lo voglio... eccolo... ah!

(Scorgendo Cardenio caduto, e gittando un grido.)

Marcella

Amica, che vedeste?

Eleonora

Eccolo là.

(Si divincola, si scioglie, e corre a prostrarsi presso Cardenio.)

Marcella

Sola, che far poss'io?

Cercherò suo fratello, e il padre mio.

(Corre nella selva.)

Scena quarta

Eleonora e Cardenio.

Eleonora

La mia vittima è qui! Cardenio! Oh in quale

stato feral di morte! Ah! Se sapessi

che a te prostrato accanto

te il carnefice tuo bagna di pianto!

(Alzandosi.)

Cardenio

Verrò.

Eleonora

Cardenio!

Cardenio

Sì: già l'ora estrema,

l'invocata ora estrema omai già piomba.

Sì: ti riabbracerò dentro la tomba.

Eleonora

Ah! Che mai dice?

Cardenio

Il padre

t'uccisi è ver; ma vendicarlo io voglio.

Eleonora

Che farò? S'ei mi scorge

s'addoppia il suo furor.

Cardenio

Misero! E dove

trascino il passo incerto!...

Oscuro, ampio deserto,

immenso, immenso s'apre a me d'intorno.

(Avanzandosi brancolando.)

È per me spento il giorno; e brancolando

fra questa muta oscurità non sento

moversi, palpitar alcun oggetto

fuor che l'empio dolor che cresce in petto!

Eleonora

Morir mi sento!

Cardenio

E in mezzo

a questo cupo orror, guida pietosa

chi scorterà fra l'ombre i passi miei?

Eleonora

Io...

Cardenio

Tu?

Eleonora

Sì.

Cardenio

Tu? Dove sei tu?... Chi sei?

Eleonora

Un'infelice.

Cardenio

No: solo infelice

sulla terra son io... che! Taci?... Fuggi? Fuggono tutti la sventura! Tutti!

Eleonora

No, non ti lascio più: solo la morte

dividerci potrà. Parla: m'è legge,

m'è sacro il tuo voler.

Cardenio

Voce soave

come mi parli al cor! Dolcezza ignota

mi scende per le vene,

e quasi scordo un secolo di pene!

Eleonora

Se mi leggesti in cor, tu d'un'indegna

sentiresti pietà.

Cardenio

Pietà! T'inganni.

Terribili, tiranni

sono gli affetti miei.

Non ho per me pietà, per te l'avrei?

Ma dimmi: esser mia guida

come puoi tu fra questa

profonda ombra funesta?

Eleonora
Splende a mezzo del ciel limpido il sole...

Cardenio
Splende?... E noi veggo! Ah! Dunque avaro il fato tutto mi tolse! Della vista il dono anche or m'invola.

Eleonora
M'odi.

Cardenio
Ah! Cieco io sono!

Eleonora
Apri il ciglio?

Cardenio
Ah! Invan!

Eleonora
Non vedi?

Cardenio
Tutto è notte cupa e scura.

Eleonora
Ei delira.

Cardenio
La sventura
fin la luce m'invola!
Ah! Dal dì che per l'infida
pace e speme oh Dio! perdei,
come adesso gli occhi miei
cieco il cor già in me restò.
Ma tu piangi?

Eleonora
Oh come!

Cardenio
Ah! Sorgi.

Eleonora
Al tuo piè convien ch'io mora.

Cardenio
Che pretendi?

Eleonora
Eleonora

non invan qui ti trovò.
Dai rimorsi in cor straziata
se pentita al piè ti cade,
forse un raggio di pietade,
forse invan da te sperò?

Cardenio
Ah! Pian pian diradan l'ombra!
S'apre il ciglio ai rai del giorno!
Cara luce, io ti ritorno
finalmente a vagheggiar!

Eleonora
Se non nieghi ai pianti suoi
di perdono un solo accento,
la speranza ed il contento
al tuo piè la fa spirar!

Cardenio
Parla... perché quel pianto?
Che vuoi?

Eleonora
Perdon.

Cardenio
Perdono?

Eleonora
Ho il cuor per doglia infranto.

Cardenio
(Mostrando di ricordarsi a poco a poco le sue
sembianze.)
E tu saresti?

Eleonora
Io... sono...
io sono...

Cardenio
Ah! Taci... aspetta
lontana rimembranza
d'un'empia ma diletta
mi torna la sembianza!

Eleonora
(Tendendogli le mani supplichevole.)
Cardenio!

Cardenio
Che?

Eleonora
Cardenio!

Cardenio
(Facendola avvicinare, e dividendole i capelli
sulla fronte.)
T'appressa... ancor... t'appressa:
Eleonora!... È dessa!

Eleonora
Sì: dessa; ma cangiata,
pentita, disperata.

Cardenio
E m'ami ancor?

Eleonora
S'io t'ami?
Più vivo amor non brami,
più amore un cor non sente;
come la fiamma è ardente,
immenso è come il mar.

Cardenio
Vola al mio seno stringimi,
e più non mi lasciar.

Cardenio e Eleonora
Rapito in un'estasi
delira il mio core
fra care delizie
fra sogni d'amore!
Lo sdegno sfidiamo
degli astri tiranni
uniti scordiamo
le pene, gli affanni.
Per te voglio vivere,
morire con te.
Lasciarti è impossibile;
sei nato/a per me.
(Tenendosi per mano in piena tranquillità si
avvicinano verso la capanna, improvvisamente
Cardenio staccandosi da Eleonora colto da un
nuovo pensiero.)

Cardenio
Tu al fianco mio?... Tradirmi
sì, tu mediti ancora.
Mori.
(Afferrando un bastone.)

Eleonora
Aita!

Scena quinta
Fernando dalla rupe, Marcella dalla spiaggia con
qualche contadino.

Fernando
Fratel!

Marcella
Fermati.

Cardenio
Mora.
(Cardenio disarmato da Fernando corre sulla
rupe, e si getta in mare. Fernando gitta le vesti, e
l'imita gridando:)

Fernando
Cardenio!... Fratel mio!...
A salvarti, o perir pronto son io.
(Intanto Marcella ha condotto Eleonora nella
capanna assistita dai contadini.)

Scena sesta
Bartolomeo dal bosco; indi Kaidamà dalla
spiaggia.

Bartolomeo
Dove? Dove sarà? Tutta la selva
ho invan percorsa. L'aguzzin dei negri
che ho trovato per via
neppure l'incontrò. Basta, il fratello,
i contadin lo cercano, qualcuno
ritrovato l'avrà.
Kaidamà!... Kaidamà!... Le mie pistole
devo spedire in fretta
fino alla fattoria.
Kaidamà!...

Kaidamà
(Correndo.)
Son qua.

Bartolomeo
Mandarti via
devo all'istante.

Kaidamà

Ch'io respiri almeno!
Lascia che prima parli, e sentirai
cose grandi, padron; ma grandi assai!
Bisogna dir che il matto avesse caldo:
pattatunfete in mar gittossi giù,
e appena cadde non si vide più.

Bartolomeo

Oh! Sventura! Oh sventura!

Kaidamà

Aspetta, aspetta:
il fratel... che brav'uomo!
si spoglia e salta in mar. Restai di pomice,
col respiro in sequestro,
senza far, senza dir. Fra me pensavo
chi s'è visto, s'è visto. Ecco vicino
quasi alla fattoria
aprendosi una via
sopra il mar galleggiando
s'affaccia don Fernando. Con la manca
il fratello stringea,
con la destra rompea
a gran fatica, a gran fatica l'onda,
e col matto così giunse alla sponda.

Bartolomeo

Oh! Portento!

Kaidamà

Ora sperano
che torni in senno a un tratto;
che il mar fa matto il savio, e savio il matto.
Non lo nego... sarà;
ma ci ho un tantino di difficoltà.
Perché... vedi, padrone... se il cervello
svapora e va per aria, è segno espresso
che sia leggero assai, ed il leggero,
per quanto ho visto, vola sempre in su;
dunque, a tornare in testa
per cosa manifesta,
quel ch'è legger tornar dovrebbe in giù;
quindi concludo...

Bartolomeo

Taci animalone!
Zucca ambulante!

Kaidamà

Bella conclusione!

Bartolomeo

Ma Eleonora?

Kaidamà

In mare
non la vidi cascar. Starà là dentro
a divertirsi coi sospiri.

Bartolomeo

Andiamo.
Voglio vederla.
(Mentre si avviano verso la capanna s'ode il
coro.)

Scena settima

Coro di contadini dalla spiaggia accorrendo, e detti.

Coro

Alleгри! Alleгри! Udiamo!
(Tornando indietro.)

Kaidamà e Bartolomeo

Più da tremar non v'è. No, no.
Il matto tornò in sé.
In braccio al suo germano
parve sereno in viso,
parlò tranquillo, umano,
e un placido sorriso
sul labbro suo brillò.

Kaidamà

Non vi saria pericolo
che voi sognaste?

Scena ottava

Fernando ansante, con vesti cangiate, dalla
spiaggia, e detti.

Fernando

No.
Quel di pria più non è! Cangio le vesti;
orror sentì de' suoi passati giorni;
par che a destarsi a poco a poco torni
la già spenta ragion. Ei mi ravvisa,
della patria favella,
deciso ha meco di partir. Di voi,
come d'un sogno, mi parlò. Qua viene
per dirvi: addio. Tentar vo' un colpo; il cielo
secondi i voti miei. Potessi, o cari,

della pentita amante
col perdono tornar la calma in seno!
Chi più lieto di me?... Si tenti almeno.

Se ai voti di quest'anima
pietà sorride e amor,
fra poco della misera
cangiar vedrò l'orror,
calmarsi il pianto.
Troppo del suo dolor
caro è l'incanto!

Torni a mirar fra i palpiti
quella fatal beltà
e una pietosa lagrima
a lui versar farà
dal ciglio il core...
se vince la pietà
trionfa amore.

Kaidamà

Peraltro...

Bartolomeo

(Fremendo.)
E mai non tace?

Fernando

Parlar vo' ad Eleonora.
Dolente è bella ancora.

Kaidamà

Si: non v'è mal: mi piace.

Bartolomeo

Starà là dentro a piangere.

Fernando

Di gioia piangerà.
(I contadini che s'erano avviati verso la spiaggia
tornano verso Fernando in fretta.)

Coro

Pian pian Cardenio avvanzasi.

Fernando

Sgombriamo via di qua.

Kaidamà

A Kaidamà ripeterlo
due volte non dovrò.
(Corre nella capanna.)

Fernando

Affrettati, vola,
momento beato;
le smanie consola
d'un core straziato;
e dopo gli affanni
di tanti e tanti anni
di gioia nei palpiti
si cangi il penar.

Bartolomeo e Coro

Il sol dalle tenebre
vedremo spuntar.

*I contadini partono, e Fernando entra nella
capanna.*

Scena nona

Bartolomeo solo.

Bartolomeo

Sarà: ci spero poco, un qualche ramo
sempre ci resta. Veglierò... per Bacco!
Dell'aguzzin de' negri mi scordavo
che vuol le sue pistole! Kaidamà,
volerà, tornerà. La fattoria
è un po' lontana, è ver; ma l'aguzzino
ha gran bisogno delle sue pistole
e Kaidamà sa correr quando vuole.
(Entra in fretta nella capanna.)

Scena decima

Cardenio senza barba, e con abiti decenti,
e cappello, lentamente avanzandosi dalla
spiaggia. Incomincia la sera.

Cardenio

Qui pianse al pianto mio! Qui la rividi
più bella nel dolor... pietà mi vinse...
tutto scordai; mi strinse
lacrimando la mano...
tentai fuggir... ma lo tentavo invano.
Ah! L'amo ancor... io l'amo?
Ed or?... Dir non saprei che cerco, e bramo!
Fuggir... fuggir... fratello mio! T'affretta,
fuggiamo. E trar potrei
da lei lungi i miei di? Morrò con lei.
(Siede sopra un sasso quasi incontro alla
capanna concentrato in dolce melanconia.)

Scena undicesima

Kaidamà dalla capanna con due pistole, e detto.

Kaidamà

Non è soverchiera.
Fino alla fattoria
con due pistole cariche, e di notte?
E se per caso... vanno via le botte.
Io fra quest'ombra scura
prudentemente moro di paura.

Cardenio

(Da sé.)
Di pistole parlò! Potrei...

Kaidamà

Coraggio!...
Sì... coraggio le zucche! Io nei cimenti
soffro ognor di podagra, e appena appena
so camminare a passo di formiche.
Fame, e paura in me son cose antiche.

Cardenio

(Da sé alzandosi.)
Ho risoluto.

Kaidamà

E adesso che rifletto:
trovar potrei Cardenio, e non m'affretto?
Chi sa? Povero lui! Spesso il periglio
fa cangiar in leopardo anche il coniglio.
Sarà quel che sarà:
lascio la botta al primo: chi va là?
Dopo m'arrolo al reggimento fuga,
e per correr più presto
ogni mio piede ha un'ala...
(Mentre sta così da sé parlando a voce alta per
farsi coraggio s'è fatto vicinissimo a Cardenio,
onde ascoltandone la voce, e voltandosi si
trovano faccia a faccia.)

Cardenio

Negro, m'ascolta.

Kaidamà

(Rimanendo come una statua.)
Il quondam matto in gala!

Cardenio

Perché tremi?

Kaidamà

Io! No: ti pare?

Cardenio

Son cangiato.

Kaidamà

Me l'han detto.
(Ma peraltro ci scommetto
non sia tutta verità.)

Cardenio

Una grazia da te voglio.

Kaidamà

Una grazia!

Cardenio

Non negarla.

Kaidamà

Eh!... Vedrò.

Cardenio

L'accordi?

Kaidamà

Parla;
ma due miglia almen più in là.

Cardenio

(Con dolcezza sempre avvicinandosi a Kaidamà
che cerca stargli lontano.)
Fu l'orror dei tradimenti
ch'ecclissò la mia ragione.
Assordai piangendo i venti
nella mia disperazione;
parvi forse fra le smanie
pieno il cor di crudeltà;
mi perdona... ah! No: non crederlo:
ero degno di pietà.

Kaidamà

Caro mio, se ti rammenti
non ti ho troppa obbligazione.
Mane e sera i complimenti
mi facevi col bastone.
Le mie spalle lo ricordano;
ma il mio cor lo scorderà.
Si fa scuro... addio... ma lasciarmi.
Tutta avrai la mia pietà.

(Mentre Kaidamà vuol partire viene per un
braccio arrestato da Cardenio che vuol vedere,
girandogli intorno, ciò che tiene in mano; e
gelosamente nasconde.)

Cardenio

Aspetta.

Kaidamà

Vado in fretta.

Cardenio

Che tieni?

Kaidamà

(Ecco l'imbroglia!)

Inezie.

Cardenio

(Forzandolo a mostrarle, e volendo
prendergliela.)
Veder voglio;
mostrale.

Kaidamà

Lascia star.

Sono due belve indomite
che quando vanno in collera,
sconquassano, fracassano
e fanno in aria andar.

Cardenio

(Ridendo serio.)
Ah! Ah!

Kaidamà

(Brutta risata!

Battiam la ritirata.)

Cardenio

Cedile.

Kaidamà

No.

Cardenio

Mi servono.

Kaidamà

(Volendo gridare.)
Padron... Bartolomeo...

Cardenio

(Avendogli tolte le pistole, e guardandolo
severo.)
Zitto.

Kaidamà

(Volendo correre alla capanna.)
Padron...

Cardenio

Impietrati.

Kaidamà

Son mutolo. Non parto.
(Ah! Gli è tornato il quarto!)

Cardenio

(Lodandolo ché sta muto e immobile.)
Bravo!

Kaidamà

Oh!

Cardenio

(Esaminando le pistole, e volgendone le
bocche.)
Superbe.

Kaidamà

Ohimè!

Cardenio

Se giuri a me silenzio;
temer non devi e va'.
Ma basta anche una sillaba...

Kaidamà

Grazie alla sua bontà.

Cardenio

Sì: decisi, e seco spento
dileguar vedrò gli affanni;
affrettar saprò il momento
d'involarla dagl'inganni,
la crudel che m'innamora
più tradirmi non potrà.
Ah! Nell'urna amarla ancora
cener freddo il cor dovrà.

Kaidamà

Gamba mia, se mi vuoi bene
di mostrarlo ecco il momento.

Ora vincer ti conviene
il pensiero, il lampo, il vento.
Abbi sempre, galoppando,
leggerezza, agilità.

Gamba mia, mi raccomando:
non tradirmi per pietà.

Scena dodicesima

Cardenio accompagna Kaidamà, che corre via fino alla selva, ed assicuratosi che è partito torna indietro lentamente, mentre esce Eleonora dalla capanna immersa in dolorosi pensieri, appresso a Fernando.

Fernando

Fratel! La mira, e a quelle
lacrime di dolor non esser cieco.
Ti parli la pietà.

Cardenio

Lasciami seco.

(Fernando parte, Eleonora s'inginocchia.)
Perché?

Eleonora

Perché son rea, perché pentita,
se perdon non ottengo, odio la vita.
Il seduttor crudele
del carnefice in man lasciò co' i giorni
tutti i delitti suoi. Mi scossi, e vidi
le mie colpe e ne piansi. A Cartagena
mossi in traccia di te.

Cardenio

(Facendola sorgere.)

Di me!

Eleonora

Bramai

perdonata i miei di chiudere in cupo
ignorato recesso, e là nel pianto
far che morisse a poco a poco il core
fra il dolor tardo ed il risorto amore.
Qua la tempesta mi balzò. Ti vidi,
ebbi orrore di me. Tu parti, io voglio
il tuo perdono, e qui scontar desio,
ove errasti furente, il fallo mio.

Cardenio

(Non vacillarmi, o cor!) M'odi: non posso
viver senza di te; con te nol devo.

Involiamoci entrambi
a sì strano soffrir.

Eleonora

Come?

Cardenio

(Cava le due pistole.)

Di queste

una tu prendi... per l'estrema volta
abbi un addio col mio perdono in terra.
Quando la man ti stringo
sparerò, sparerai.

Eleonora

Tua fra l'ombre sarò, tu mio sarai.

(Prende una delle pistole.)

A me.

Cardenio

Coraggio.

Eleonora

Questo è il voto mio,

Cardenio!

Cardenio

Eleonora!

A 2

A morte... addio.

Scena ultima

Fernando, Bartolomeo, Marcella accorrendo dalla capanna con alcuni contadini con faci. Si scorge Eleonora che tiene la pistola rivolta al proprio petto; indi si avvicina il vascello, e ne smontano i marinari con faci accese.

Fernando, Bartolomeo e Marcella

(Disarmandoli a forza.)

Ah! Fermate, fermate.

Cardenio

E perché volta
tieni l'arma al tuo sen?

Eleonora

Perché degg'io
sola espiar morendo il fallo mio.
Lasciatemi morir. Ei mi perdona;

(Facendo de' sforzi per riavere la pistola.)
chi più lieta di me?

Cardenio

No: vivi, vivi.

M'ami; mel prova assai
quel deciso voler. Sì: pago io sono.
Abbi col mio perdono
tutto tutto il primier tenero amore.
(Prendendola per mano.)

Eleonora

Amici!... A tanta gioia... è poco un core!
Ah! Delirammo, amico! Il solo pianto
espiar può il delitto; un'altra colpa
lo rendeva maggior, scorda i miei falli!
Ché in me cangiato appieno
per opera d'amore è il cor nel seno.

Se pietoso d'un obbligo
copri, o caro, i falli miei;
fortunata appien son io,
fortunato appien tu sei.
Amor brami, e il cor nel petto
arderà per te d'affetto;
del mio cor le fiamme, i palpiti
morte sol frenar potrà.

Fernando, Cardenio, Marcella e Bartolomeo

La memoria del passato
come un sogno svanirà;
il tuo cor rigenerato
al piacer rinascerà.

Eleonora

Ah! Fernando!... Ah! Sposo!... Amici!
Desiar chi più saprà?

Che dalla gioia oppresso
non spiri in petto il core
lo provo nell'eccesso
di tal felicità.

Dopo sì lungo pianto
così m'inebbria amore,
che il mio soave incanto
un paragon non ha.

Coro

Il mar c'invita andiamo,
spirano amici i venti.
Le sponde abbandoniamo;
tardar follia sarà.

FINE.



Struttura e argomento dell'opera

Atto primo

[N. 1] Introduzione

“Freme il mar”; “Scelsi la via brevissima”; “Raggio d’amor pareo”

Nel villaggio dei coloni sull’isola di San Domingo, Bartolomeo e sua figlia Marcella stanno parlando del “delirante”. Bartolomeo è preoccupato: il misterioso personaggio si aggira per l’isola ed è pericoloso, violento, tanto che sarebbe buona cosa riuscire ad internarlo. Marcella è presa da pietà e vorrebbe andare a consegnare all’infelice un panierino pieno di vivande. Ma sopraggiunge il moro Kaidamà, servo tutt’affare di Bartolomeo. Questi racconta di essere stato aggredito dal matto, che l’ha inseguito e picchiato. I coloni ridono di gusto al racconto, ma Bartolomeo richiama al lavoro il comico servitore. Mentre Kaidamà sta per andarsene verso la fattoria, si sente la voce del matto, che arriva in scena con barba incolta, vesti lacerate e sguardo sconvolto. È Cardenio che, vaneggiando, ricorda il dolore del tradimento della sua donna; sta per gettarsi da uno scoglio, ma viene trattenuto da Bartolomeo e Marcella. Alla vista di Marcella e delle donne del villaggio fugge inorridito. Bartolomeo, mosso a pietà, si addentra fra gli scogli per portare il panierino allo sventurato. Kaidamà nel frattempo ha approfittato della situazione per nascondersi; Marcella lo intercetta e gli ordina di andare alla fattoria.

[N. 2 Scena e] Tempesta

“E non vedete com’è in collera il mar?”

Da lontano si scorge una nave in difficoltà, che tenta di ancorare alla rada, ma i flutti hanno il sopravvento; la barca affonda e le onde trascinano sulla spiaggia una superstite.

[Recitativo] Dopo la Tempesta

“Era indigesto il mar”

Kaidamà si avvicina alla naufraga, e tenta di farla rinvenire.

[N. 3] Cavatina [Eleonora]

“Ah! Lasciatemi”; “Vedeo languir quel misero”

Quando la ragazza, il cui nome è Eleonora, rinviene, pare anch’essa fuori di senno. Prima

si spaventa alla vista del moro Kaidamà; poi invoca la morte, disperata per aver tradito e perduto il suo fedele innamorato.

[Recitativo] Dopo la Cavatina di Eleonora

“Grondan le vesti”

Bartolomeo e Marcella accolgono nella loro capanna la straniera.

[N. 4 Scena e] Duetto Cardenio-Kaidamà

“Tutto, tutto è velen per me”; “Dei begli occhi i lampi ardenti”

Ritorna Cardenio, che si duole della propria condizione e medita propositi di vendetta. Kaidamà incrocia il matto. Afferra un bastone e lo affronta, ma questi, in pieno delirio, dapprima lo scambia per la sua bella fedifraga, poi gli propone di dividere il panierino lasciato da Bartolomeo. Durante il pasto Cardenio rivive il tradimento subito, finendo coll’infervorarsi a tal punto da minacciare il paurosissimo moro.

[Recitativo] Dopo il Duetto di Cardenio e Kaidamà

“Quale strepito è questo?”

Cardenio sta per tirare una pietra al suo commensale quando compare Bartolomeo, uscito dalla capanna. Alla sua vista fugge tra le rupi, mentre Kaidamà si mette al sicuro.

[N. 5] Coro, [Scena] e Cavatina Fernando

“Ecco alfin l’onde tranquille”; “Sì, quest’è il lido”; “Dalle piume in cui giaceva”

Le acque si sono calmate, ed un vascello getta l’ancora. Approda Fernando con il suo equipaggio spagnolo. Fernando è il fratello di Cardenio, giunto sull’isola alla ricerca del congiunto.

[Recitativo] Dopo la Cavatina di Fernando

“Ma chi scorta mi fia”

Fernando incontra Kaidamà e gli chiede di condurlo dal matto che vive fra le rupi. Il servo accetta dopo aver intascato una bella somma di denaro.

[N. 6 Finale I]

“Che il sorriso mio primiero”; “Dove mi traggi?”; “Vive un german più giovane”; “Un mar, un mar di lagrime”; “Fra spechi, rupi e selve”; “Nel mio sguardo mezzo spento”

Cardenio entra nella capanna e, rinsavito, accorda la sua confidenza a Bartolomeo. Racconta dunque la sua storia: nato ricco da un commerciante spagnolo, ha la ventura di innamorarsi di una ricca ragazza portoghese. In seguito a un naufragio, la famiglia della ragazza cade in rovina. Il padre di Cardenio ritira il suo consenso alle nozze, i due amanti fuggono per sposarsi segretamente. Intanto il padre di Cardenio muore maledicendo il figlio. Questi sorprende la sposa con un amante: rovinato, furente, in preda al rimorso per la morte del padre, si rifugia nel delirio. San Domingo è diventata il suo esilio dal mondo e dalle donne. Al racconto, cui Marcella ed Eleonora assistono nascoste, quest’ultima capisce di essersi imbattuta nel marito. Nel frattempo, non visti, sono entrati nella capanna anche Fernando e Kaidamà. Fernando scopre di aver trovato il fratello e decide di rivelarsi abbracciandolo. Cardenio sembra ristabilirsi, quando anche Eleonora gli si palesa chiedendo perdono. A nulla valgono le sue implorazioni. Cardenio è di nuovo furioso: si avventa su chiunque gli sbarrì la strada e fugge dalla capanna, inseguito da Fernando. Eleonora cade svenuta.

Atto secondo

[N. 7] Introduzione Atto II

“Là non v’è”

Sulla spiaggia Kaidamà e i coloni cercano inutilmente Cardenio e si allontanano.

[Recitativo dopo l’Introduzione Atto II]

“Lasciatemi, lasciatemi crudeli”

In pieno delirio, Cardenio arriva in scena, mentre Eleonora esce dalla capanna in cerca del marito.

[N. 8 Scena e] Duetto [Cardenio-Eleonora]

“La mia vittima è qui”; “Apri il ciglio”

Cardenio è letteralmente cieco per la follia: sente la voce di Eleonora e crede di sognare. Quando finalmente la riconosce, l’abbraccia e sembra perdonarla.

[Recitativo dopo il Duetto Eleonora-Cardenio]

“Tu... al fianco mio... tradirmi...”

Ma presto Cardenio viene ripreso da un accesso d’ira e afferra un bastone per ucciderla. Fortunatamente Fernando sopraggiunge in quel mentre, disarmandolo, ma il furioso si getta in mare dagli scogli. Il fratello lo segue per salvarlo. Kaidamà racconta a Bartolomeo come Fernando abbia salvato la vita del fratello. Bartolomeo affida al servo due pistole affinché le restituisca al sorvegliante degli schiavi.

[N. 9] Coro, [Scena] e Aria Fernando

“Allegri, allegri”; “No, quel di pria più non è”; “Se ai voti di quest’anima”

Fernando porta una bella notizia: Cardenio, per effetto del tentato suicidio, è guarito.

[Recitativo] Dopo l’Aria di Fernando

“Sarà! Ci spero poco”

Bartolomeo medita sugli avvenimenti. Si ritira nella capanna, lasciando libera la scena.

[N. 10 Scena e] Duetto Cardenio-Kaidamà

“Qui pianse al pianto mio!”; “Perché tremi?”

Cardenio ricompare ben vestito, sbarbato, con espressione vigile e sana. Sente di amare ancora Eleonora ma, nel vedere Kaidamà che sopraggiunge con le armi, medita qualche oscuro progetto. Riesce a sottrarre le pistole dalla custodia del pusillanime servo, che fugge in cerca del padrone.

[Recitativo] Dopo il Duetto di Cardenio e Kaidamà

“Fratel... la mira”

Arriva Fernando con Eleonora. Vuole che il fratello la perdoni e lascia che i due possano chiarirsi. Cardenio l’ama, vorrebbe perdonarla, ma il ricordo del tradimento è troppo bruciante. Estrae le pistole e propone un doppio suicidio. I due sventurati stanno per premere il grilletto quando arrivano Fernando e Bartolomeo assieme ai coloni e ai marinai.

[N. 11 Scena e] Rondò ultimo

“Ah, fermate”; “Se pietoso, d’un oblio”

Cardenio viene disarmato, ma Eleonora riesce a tenere l’arma: vuole morire da sola, perché così facendo otterrà il perdono del marito. Cardenio grazie a questo gesto è finalmente convinto della rinnovata virtù di Eleonora e la perdona, abbracciandola con tutta la serenità e l’amore di un tempo.



La furia e il perdono Sul “Furioso” di Donizetti

di Stefano Castelvechi



“This is by far the most successful performance that has been produced at any Italian theatre for a long time” (“È questo di gran lunga lo spettacolo di maggior successo che si sia allestito in un teatro italiano da molto tempo”): così riferisce il londinese «Harmonicon» a proposito della prima produzione del *Furioso all’isola di S. Domingo* (che aprì la stagione di carnevale al Teatro Valle di Roma il 2 gennaio del 1833).¹ È un giudizio che potrebbe sorprendere il lettore moderno (l’opera di Donizetti è completamente scomparsa dai palcoscenici europei nel tardo Ottocento per ritornarvi solo nella seconda metà del Novecento, senza però riconquistarvi un posto stabile in repertorio); è però vero che quel primo allestimento romano ebbe un successo straordinario e prolungato (confermato da tante recensioni), e che *Il furioso* ebbe presto decine di riprese in Italia e all’estero, rimanendo in repertorio per decenni.

Buona parte di tale successo è da attribuirsi al ruolo del protagonista, il “furioso” Cardenio, e all’interpretazione che ne diede il cantante che la creò. *Il furioso* è la prima opera di Donizetti ad essere veramente centrata su di una parte sostanziosa per baritono, contribuendo alla formazione di un tipo drammatico-vocale destinato ad importanti sviluppi nel teatro ottocentesco, e segnatamente verdiano. All’epoca si tendeva ancora ad usare il termine generico di *basso* per designare qualsiasi voce maschile di registro grave (anche quando corrispondesse a quello che presto si iniziò a distinguere col termine *baritono*), e così fece l’estensore di un articolo per il milanese «Censore universale dei teatri»: nel commentare l’allestimento, anch’esso accolto trionfalmente, del *Furioso* al Teatro alla Scala (ottobre 1833), il critico metteva in guardia contro

il danno per l’arte incalcolabile di affidare la parte dominante dei melodrammi ad un basso

in discapito dei tenori e dei soprani: assurdo distruggitore delle leggi fondamentali della composizione musicale.²

Il pubblico evidentemente era di tutt'altro avviso, e già a Roma aveva fatto calorosa accoglienza al personaggio di Cardenio nell'appena ventiduenne (e poco più che esordiente) baritono Giorgio Ronconi. Questi "fece piangere" gli spettatori, suscitando in loro "il fremito della pietà":³ la varietà degli stati d'animo del furioso permetteva di sfoggiare una notevole gamma di qualità vocali e atteggiamenti scenici, e vale la pena di ricordare che lo stesso Ronconi avrebbe creato nel 1842 il ruolo di Nabucco – l'unico vero pazzo nel teatro verdiano. (Che poi la centralità di un baritono fosse "in discapito dei tenori", come sostenne il critico appena citato – che essa, tanto più se associata alla funzione di amoroso della storia, alterasse i tradizionali equilibri di un cast – era forse un'esagerazione dal punto di vista vocale, ma non altrettanto da quello drammaturgico: Fernando, il tenore del *Furioso*, ha ancora una parte vocale di tutto rispetto, ma non potendosi permettere una sortita in cui canta, come di prassi, dell'amato bene, deve accontentarsi di un abbandono ad effusioni liriche sulla mamma.)

Jacopo Ferretti, amico di Donizetti e librettista capace (aveva, tra l'altro, fornito a Rossini i versi della *Cenerentola*), diede al suo libretto per il *Furioso* il sottotitolo di "melodramma" senz'altre qualifiche. Ma era chiaro agli autori, non meno che a qualsiasi spettatore del 1833, che questo lavoro cadeva nella categoria ormai ben riconosciuta della cosiddetta opera semiseria – quel genere misto che, per instabili che ne fossero natura e definizioni, gareggiò nei cartelloni della prima metà dell'Ottocento coi tradizionali generi serio e buffo. Nel *Furioso* si riconoscono con facilità diversi tratti ricorrenti del genere semiserio: una vicenda destinata ad indurre compassione nello spettatore, e che soltanto per un soffio evita un finale tragico, ma in cui la tensione drammatica è alleggerita da una certa presenza di componenti buffe (qui affidate principalmente al personaggio di Kaidamà – caricatura di moro in cui ad almeno un critico dell'epoca non sfuggì l'aspetto che oggi si direbbe "politically incorrect").⁴ Non insolita per un'opera semiseria è anche la particolare ambientazione del *Furioso* (contemporanea solo in modo alquanto generico, né realistico-urbana né esotica, e piuttosto tendente al "romantico" – nel senso di sovrareale, fantastico, di astrazione un po' fiabesca), come tipica è anche la componente che i francesi avrebbero chiamato *romanesque*, e cioè la presenza di tratti avventurosamente improbabili nella trama: primo tra tutti il fatto che Eleonora, la sposa fedifraga che è causa dell'impazzimento di Cardenio, viene sbattuta da una tempesta di mare su una spiaggia proprio di quell'isola in cui lui ora conduce la sua vita di furioso inselvaticito.

All'altezza del 1833 il genere semiserio era dunque ben riconoscibile, a Roma non meno che altrove. Soltanto l'anno precedente la prima del *Furioso*, il Belli aveva scritto un sonetto in cui si legge:

Annassimo a la Valle in piccionara,
che c'è la melodramma e 'r seme-serio.⁵

Lo spunto per il poeta (che era in amicizia tanto con Ferretti che con Donizetti) era venuto in questo caso dalla ripresa romana di un altro lavoro "seme-serio" di Donizetti, *Gli esiliati in Siberia* (o *Otto mesi in due ore*), che si dava appunto allora al Valle. Quanto al *Furioso*, il contrasto di modi seri e comici ("melo-dramma eroicomico" lo chiamò l'impresario che lo aveva commissionato)⁶ fu come di consueto occasione di lamentele da parte di alcuni

critici. Ma altri giudicarono che *Il furioso* fosse semplicemente "fra le migliori Opere semiserie dell'età nostra".⁷

La componente comica del *Furioso* è, come si è detto, specialmente dichiarata nel caso del buffo Kaidamà; quella patetica è annunciata sin dal breve preludio orchestrale dell'opera, come anche dalle prime frasi pronunciate dallo sventurato protagonista (sulle quali torneremo). I due opposti registri stilistici offrono dei punti di vista altrettanto contrastanti sulla condizione mentale che affligge Cardenio – il che non sorprenderà, se ci fermiamo a considerare la storia del rapporto tra melodramma e malattia mentale. Sin dai suoi albori seicenteschi, il teatro d'opera ha più o meno costantemente portato sulla scena le varie manifestazioni associate all'idea di follia: stati illusivi o allucinatori, amnesie, estremi umorali (l'energia del furioso e l'abbandono del depresso), e gli sbalzi repentini tra quegli estremi. Ma si può dire che la natura cangiante di tali rappresentazioni abbia rispecchiato avvicendamenti culturali più generali, così che nelle vicissitudini della follia operistica si possono leggere come in filigrana i cambiamenti storici nel modo in cui la persona mentalmente disturbata è stata percepita dalla società. Sino al Settecento inoltrato, il trattamento spesso comico della follia sulla scena operistica riflette una percezione del malato come di un essere alieno, da dileggiare o tutt'al più temere. A seguito di quella che può ben chiamarsi una rivoluzione culturale, nel secondo Settecento il malato inizia ad essere visto come un essere umano il cui stato patologico è spesso il risultato di un trauma psicologico (invece che di una condizione congenita o di un problema puramente organico). Tale stato non è più causa di ludibrio o fonte di vergogna, ma indice semmai della insolita sensibilità della persona in questione: esso non soltanto suscita compassione (piuttosto che scherno o paura), ma è ora visto come suscettibile di cura (la quale avviene per vie non organiche ma psicologiche, se psicologico era il trauma originario). È proprio questa svolta culturale che trova espressione in uno dei massimi successi operistici sulla scena europea del Settecento: nella *Nina* di Paisiello, il capolavoro dell'opera sentimentale, l'empatia nei confronti della protagonista non permette che la follia sia anche solo sfiorata da un sospetto di comicità.⁸

Era forse prevedibile che opere di tono misto finissero per esprimere simultaneamente entrambi gli atteggiamenti verso la follia – come accade nella celebre *Agnese* di Ferdinando Paer (1809), opera che Donizetti conosceva, e che costituisce un altro importante precedente per *Il furioso*.⁹ Anche qui si prende sul serio un caso di follia maschile: Uberto impazzisce quando sua figlia Agnese, contro il volere paterno, sposa un seduttore. *Agnese* ci mostra come, vent'anni dopo *Nina*, la cultura della compassione (e della speranza nella cura psicologica) fosse ormai un fatto più o meno generalmente acquisito. Ma d'altro canto *Agnese* è esplicitamente intitolata "dramma semiserio per musica", e la presenza obbligata di una certa dose di comicità di linguaggio e situazioni fa sì che un personaggio buffo dia spesso voce alla paura nei confronti del matto – proprio come poi, nel *Furioso*, alla rappresentazione patetica della malattia Kaidamà fornirà un continuo contrappunto comico (che talora è anche contrappunto nel senso stretto, tecnico-musicale). E già in *Agnese* come poi nel *Furioso*, il folle e il suo contraltare comico sono entrambi voci maschili gravi.

A dispetto dei momenti comici, è nella fondamentale compassione mostrata verso l'infelice protagonista che la visione del *Furioso* può dirsi moderna (aspetto che l'opera eredita dall'anonimo dramma in prosa su cui è basata):¹⁰ *pietà* è un termine ricorrente nel libretto di Ferretti, spesso in esplicita associazione con la condizione di Cardenio ("Quanto più infuria il misero, / più degno è di pietà"; "la pietà con gli oppressi è un



dover”).¹¹ Ma l’intensità con cui si rappresentarono le sventure del folle può aver colpito i contemporanei in misura forse difficile a comprendersi al giorno d’oggi: a parte l’aneddoto riferito da più di un periodico per cui due spettatrici del primo allestimento sarebbero svenute per il turbamento causato dal finale del primo atto,¹² diversi critici lamentarono l’eccesso di verosimiglianza dell’opera. Uno scrisse dei toni esageratamente cupi con cui si era dipinta “la sventura troppo sventurata del protagonista”, a confronto con la “parsimonia di tinte” che si era usata nel ritrarre il demente dell’*Agnese*.¹³ Un recensore della ripresa scaligera criticò “l’abbigliamento del protagonista, che, per imitare troppo scrupolosamente la verità, non rispetta intieramente la decenza”.¹⁴ La verosimiglianza, insomma, era accettabile ove fosse contenuta nei limiti del decoro teatrale; e questo sarebbe stato vero per decenni a venire, come mostrano le reazioni alla prima produzione parigina del *Furioso* nel 1862. Con tipico *understatement*, l’inviato del londinese «Musical World» si limitò a notare: “If a composer goes to Bedlam for his subject, we are not to expect a very cheerful result” (“Se un compositore si va a cercare il soggetto a Bedlam [l’ospedale psichiatrico di Londra], non possiamo aspettarci un risultato troppo allegro”).¹⁵ Édouard Monnais, critico della «Revue contemporaine» di Parigi, trovò che l’interprete di Cardenio fosse bravo nell’impersonare il folle, ma ne disapprovò il costume: “Des haillons flétris et déchirés durant deux actes et demi, c’est trop de vérité, trop de nature pour une scène comme celle du Théâtre-Italien” (“Dei cenci sudici e laceri per due atti e mezzo, è un eccesso di verità e di ‘naturale’ per un palcoscenico come quello del Théâtre-Italien”).¹⁶

Lo stesso Monnais collegò *Il furioso* al precedente dell’*Agnese* di Paer, per poi aggiungere però che

Le sujet du *Furioso* est le même, au fond, que celui du drame de Kotzebue, *Misanthropie et Repentir*. Cardenio, c’est Meinau, plus la folie.¹⁷

(Il soggetto del *Furioso* è in sostanza lo stesso di quello del dramma *Misanthropia e pentimento* di Kotzebue: Cardenio non è che Meinau, con l’aggiunta della follia.)

L’osservazione si trova pressoché identica in un libro che Stendhal aveva pubblicato nel 1838: *Il furioso* “c’est une sorte de *Misanthropie et repentir*, seulement le Meinau est jeune, et le pauvre diable est devenu fou” (“è una sorta di *Misanthropia e pentimento*, salvo che il Meinau della storia è giovane, e il povero diavolo è impazzito”).¹⁸ E il probabile rapporto tra il dramma di Kotzebue (*Menschenhass und Reue*, pubblicato nel 1790) e *Il furioso* era stato osservato ancor prima da un critico tedesco, nel 1833, come mostra Maria Chiara Bertieri nel saggio pubblicato in questa stessa sede; rimando il lettore a quel saggio per una discussione dettagliata di tale rapporto, che menziono qui principalmente perché mi permette di commentare brevemente su di un tema centrale nel *Furioso* di Donizetti, il tema del perdono.

Quel perdono che è un po’ il perno dell’intera vicenda di Cardenio ed Eleonora, e dal quale certamente dipende il suo finale lieto, è di una natura speciale e relativamente nuova per il genere teatrale. Non si tratta naturalmente del perdono “di stato” concesso dai sovrani illuminati dell’opera seria (come nella *Clemenza di Tito* di Mozart) o dai monarchi e dalle autorità clementi di tante *pièces à sauvetage* e opere semiserie (tipica la grazia ai disertori “buoni”, come il Fernando della *Gazza ladra* di Rossini). E ancor meno si tratta del perdono metafisico che Don Giovanni si rifiuta di chiedere fino all’ultimo. Più prosaicamente, la situazione del *Furioso* affonda le radici nella letteratura sentimentale e borghese del Settecento, per la quale si piangeva delle vicende private di persone più o meno ordinarie. Ma come eroina sentimentale Eleonora è atipica. La protagonista dell’*Agnese* di Paer aveva, per quanto contro la volontà paterna, sposato l’uomo che lei sinceramente amava; e l’Isabella dell’*Inganno felice* di Rossini (1812, altro lavoro semiserie) era stata ingiustamente allontanata dal marito, il Duca Bertrando, che era stato indotto nell’errore di crederla infedele (e qui sarà lei a dover perdonare lui).¹⁹ Se quella del *Furioso* fosse una trama più convenzionale, scopriremmo magari all’ultimo che il tradimento attribuito ad Eleonora non è di fatto mai avvenuto. Ma Eleonora ha realmente abbandonato il marito per un altro – un peccato indicibile per la società ottocentesca, e che alla fine richiede un’espiazione quasi tragica: Eleonora è pronta a far sacrificio della propria vita (come, per inciso, è il Duca Bertrando dell’*Inganno felice*), ed è così che riconquista Cardenio completamente.

Insomma, è forse un nuovo atteggiamento morale che si fa strada, e che trova espressione anche in un dramma come *Misanthropia e pentimento* e nei suoi adattamenti librettistici (il primo dei quali, del 1805, è di quel Buonavoglia che presto avrebbe fornito a Paer il libretto dell’*Agnese*):²⁰ un atteggiamento di maggior comprensione verso le debolezze degli umani e le complessità dei loro affetti. Questi lavori, ed altri a venire, lasciano spazio alla possibile salvazione di una persona che, a seconda dei casi della vita, è stata debole, ingannata, sedotta, o, è il caso di dirlo, *traviata*. In almeno un esempio, il giudizio morale pare addirittura sospeso: nel libretto di un *Verter* del 1802, si ha un finale lieto in cui il protagonista viene salvato mentre sta per suicidarsi (finale forse sorprendente alla

luce della fonte, il *Werther* goethiano, ma tutt'altro che improbabile per lo spettatore abituale di lavori semiseri, come attesta anche il *Furioso*.²¹ Il giovane Verter del libretto, un altro personaggio maschile sensibile e travagliato, ama Carlotta, moglie del suo amico Alberto, la quale resiste eroicamente a dispetto del proprio evidente coinvolgimento emotivo; a quel che sembra, lo “happy ending” non elimina i sentimenti illegittimi dei due giovani, né fa di loro dei personaggi negativi.

Il peccato del *Furioso* è dunque un peccato umano (troppo umano), che richiede un perdono altrettanto umano. Nel mondo dell'opera, un peccato e un perdono di natura simile sono appena prefigurati da Da Ponte e Mozart – con levità, ironia e umana comprensione – in *Così fan tutte* (dove alla fine si perdonano sbandamenti adolescenziali, e tutto sommato platonici, durati lo spazio d'un giorno: una tempesta in una tazza di “cioccolatte”); e troveranno espressione più tarda, e ben più plumbea, in *Stiffelio* (1850), uno dei lavori in cui Verdi si avvicina al dramma borghese. Qui però il tema del perdono si caricherà di tinte religiose, come pure avverrà, in un contesto diverso, per Violetta – traviata per antonomasia, che ottiene un perdono allo stesso tempo umano e divino, riscattata dall'amore e dall'offerta di un sacrificio estremo.

Quanto alla musica del *Furioso*, un recensore della ripresa scaligera del 1833 notava:

se i pezzi del protagonista sono tessuti con qualche ricerca di novità nelle forme generiche, quelli delle altre parti sono fusi in vece col solito stampo che da tant'anni lavora a snocciolar cavatine, duetti, rondò, ecc. E quando piacerà a Dio che si abbandonino queste omai sdruscite sagome rossiniane?²²

Di là dal piglio polemico del passo, il cui “solito stampo” sembra anticipare di venticinque anni il commento di un celebre critico sulla “solita forma”, il giudizio del recensore milanese coglie a suo modo nel segno, giacché la partitura donizettiana naviga tra aderenza ai modelli consueti e “qualche ricerca di novità nelle forme”.²³ Sul versante del “solito stampo”, il recensore si sarà certo riferito anche alla ricorrenza delle famigerate *cabalette*, quelle sezioni di arie e duetti che permettono una conclusione ad effetto, e che per così dire già contengono l'applauso del pubblico. Nel *Furioso* si concludono con una cabaletta le cavatine di Eleonora e di Fernando nel primo atto, come anche le loro arie nel secondo, e tutti e tre i duetti dell'opera. Di più, qui Donizetti segue sempre la prassi per cui il periodo melodico principale di una cabaletta viene presentato due volte (o anche tre nel caso di duetti). Ma naturalmente varrebbe la pena di esaminare come il compositore si muova all'interno di questi contesti convenzionali. Un esempio ce lo fornisce il N. 4 dell'opera, il duetto “Dei begli occhi i lampi ardenti” (di cui un critico scrisse che “non è già un duetto, ma una specie di arione obbligato” di Cardenio, con Kaidamà a fare da “pertichino”, cioè da spalla).²⁴ In questo caso, si potrebbe dire che è proprio la ripetizione della cabaletta a offrire il destro per una parodia di quella stessa convenzione formale: mentre Cardenio reitera il suo nostalgico “Era il sorriso de' giorni miei”, cioè quella cabaletta che Kaidamà ha già sentito una volta, ed evidentemente non ha gran voglia di sentire di nuovo, il moro gli fa il verso ripetendone sarcasticamente alcuni frammenti. L'effetto comico non è dissimile da quello nel terzetto del *Barbiere* di Rossini, dove Figaro fa nervosamente eco alle effusioni dei due amanti che cantano “Dolce nodo avventurato”. (Sono tutte *gag* che, va aggiunto, non erano nei testi poetici dei rispettivi libretti, e sono state create da Donizetti e Rossini attraverso la messa in musica di quei testi.)

Non inconsueta è anche la soluzione adottata per il finale ultimo del *Furioso*. Scrivendo

nel 1862, il succitato critico della «Revue contemporaine» aveva ironizzato sul fatto che allo scioglimento del dramma, ove sarebbe d'uopo un estatico canto d'amore, Eleonora invece “se met à fredonner un léger, galant et coquet rondoletto” (“si mette a canticchiare un *rondoletto* leggero, galante e civettuolo”).²⁵ Ma naturalmente nel 1833 era prassi ben consolidata (una delle cosiddette “convenienze”) che proprio un virtuosistico *rondò* in due tempi desse l'ultima parola alla prima donna del cast. (Ad Eleonora è affidato il Rondò ultimo, che dal larghetto “Se pietoso, d'un oblio” procede all'allegro moderato della cabaletta “Che dalla gioia oppresso”; pezzi simili avevano concluso, ad esempio, tanto la *Generentola* che *La donna del lago* di Rossini, dove pure si trattava di celebrare la raggiunta felicità delle rispettive coppie amorose.)

Sono invece i momenti di maggior pateticità (spesso legati alla malattia di Cardenio) a indurre nel compositore un approccio più libero alla drammaturgia musicale. Nel duetto per Cardenio ed Eleonora, ad esempio, se da un lato si intravede il “solito stampo” nella presenza della cabaletta conclusiva (“Rapito in un'estasi”), dall'altro è notevole la flessibilità con cui la musica segue le varie fluttuazioni psicologiche e drammatiche (quasi come avverrà nel gran duetto tra Germont padre e Violetta che è al centro del dramma di *Traviata*). E questo a partire dalla iniziale “scena”, nel senso di passo di recitativo accompagnato dall'orchestra. Le varie scene di recitativo accompagnato costituiscono di fatto uno degli aspetti di più sorprendente ricchezza di questa partitura, e la scena che apre questo duetto è forse la più intensa (si ascolti ad esempio lo straordinario cambio di armonia su cui Cardenio attacca la frase “Fuggono tutti la sventura”).

Sono queste caratteristiche che fecero dire a un numero notevole di critici che quella del *Furioso* è “musica filosofica” (o “piena di filosofia”),²⁶ espressione con cui si alludeva allora all'atteggiamento che tende a forzare le caratteristiche puramente musicali a pro dell'espressione di contenuti testuali e drammatici – spesso per opporlo alla maggior astrazione della musica “ideale” associata alla tradizione belcantistica italiana. Almeno un recensore attribuì la qualità di “filosofica” specialmente alla musica del finale del primo atto dell'opera, pezzo che fu più o meno unanimemente bene accolto da critica e pubblico (è il pezzo di cui si è detto sopra che pare abbia fatto svenire due spettatrici). È una sorta di dramma psicologico tutto incentrato sugli instabili stati mentali di Cardenio, e che sfocia in un sestetto cui prendono parte tutti i personaggi dell'opera (e infine anche il coro). Apre il sestetto il larghetto “Un mar, un mar di lagrime”, che fu allora definito sublime, e lodato da tutti i critici per l'abilità con cui Donizetti aveva al tempo stesso espresso i diversi sentimenti dei personaggi e realizzato un capolavoro di contrappunto a sei voci.²⁷ È un passo che in un certo senso moltiplica il meccanismo di stratificazione scenico-musicale esemplificato poi in “Bella figlia dell'amore” (*Rigoletto*, 1851): nel quartetto verdiano i personaggi di una coppia “esterna” (Gilda e Rigoletto) reagiscono emotivamente mentre osservano non visti il dialogo di una coppia “interna” (il Duca di Mantova e Maddalena); il larghetto di Donizetti esprime i simultanei e contrastanti stati d'animo dei personaggi della coppia al centro (Cardenio e Bartolomeo) e delle due coppie che questi per ora non vedono né odono (da un lato Eleonora e Marcella, dall'altro Fernando e Kaidamà). Di più, per una magia affine a quella del quintetto “Di scrivermi ogni giorno” in *Così fan tutte*, non riescono a rompere l'effetto lirico dell'insieme neppure gli interventi sillabati sullo sfondo dal basso buffo (Don Alfonso: “Io crepo se non rido”; Kaidamà: “Che il capo non vi stritoli io garanzia non fo”).

Sin dal suo ingresso in scena, è Cardenio a fare da polo gravitazionale non soltanto dal punto di vista del dramma ma anche da quello dello stile musicale. All'interno del



primo numero dell'opera, la spaziosa Introduzione di cui si direbbero rossiniani tanto alcuni accenti musicali quanto il sicuro senso del ritmo drammatico, sta la sortita del protagonista, che tante fonti primarie ascrivono a ragione al genere della *romanza* (o *romance* nel caso di fonti francesi): di quel genere la sortita di Cardenio presenta infatti diversi tratti, primo fra tutti la composizione più o meno strofica (la musica della prima strofa, "Raggio d'amor pareo", è ripetuta in forma variata per la seconda, "Vieni: l'antico amore"). Cardenio è per molti versi lo stereotipo del "pazzo per amore": come ci dice la didascalia del libretto, "comparisce lentamente scendendo in vesti lacere, capelli scomposti, pallido". L'infelice muove gli astanti a un pietà che essi dichiarano espressamente ed immediatamente: lo fa con il suo aspetto, e con la sua voce (che si ode anche prima di vederlo). La melodia di "Raggio d'amor pareo" (che almeno ritmicamente appartiene alla stessa famiglia di "Ah! non credea mirarti", nella *Sonnambula* di Bellini) è in uno stile medio: è di un lirismo e di una cantabilità che tendono a rifuggire gli opposti estremi dello stile buffo (la rapida, meccanica sillabazione di cui Kaidamà ci offre degli esempi) e di quello serio (anche nel resto dell'opera, questo furioso ricorrerà molto di rado, e con parsimonia, alla coloratura). È in questa particolare maniera vocale che lo sventurato Cardenio – e con lui l'intero genere dell'opera semiseria, di cui il *Furioso* rappresenta un esempio maturo – da una parte guarda indietro, alle opere sentimentali del tardo Settecento, e dall'altra in avanti, a certi aspetti del lirismo verdiano.

¹ «The Harmonicon» (Londra, marzo 1833): vedi pag. 329 di *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano, Skira, 1997. La traduzione è mia, come per tutti i testi non italiani nel presente saggio. Desidero ringraziare Maria Chiara Bertieri e Federico Fornoni per avermi fornito alcune fonti utili alla stesura del presente saggio.

² «Il censore universale dei teatri» (Milano, 9 ottobre 1833), vedi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 334-337: 335.

³ Così «Il censore universale dei teatri» (Milano, 6 marzo 1833) e la «Rivista teatrale» (Roma, 18 febbraio 1833), vedi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 328-329: 328 e 327-328: 328 rispettivamente.

⁴ «Il censore universale dei teatri» (Milano, 9 ottobre 1833): vedi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 334-337: 336-337.

⁵ *Er teatro Valle*, in Giuseppe Gioachino Belli, *Tutti i sonetti*, a cura di Bruno Cagli, 5 voll., Roma, Avanzini e Torraca, 1964-1965, vol. 2, p. 60.

⁶ Si veda l'annuncio-diffida pubblicato dall'impresario del Teatro Valle Giovanni Paterni sulle «Notizie del giorno» del 1 agosto 1833, in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 329-330: 330.

⁷ «Il barbiere di Siviglia» (Milano, 28 marzo 1833), vedi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., p. 329.

⁸ *Nina, o sia La pazza per amore*, commedia di un atto in prosa, ed in verso per musica (Caserta, 1789).

⁹ *L'Agnese*, dramma semiserio per musica (Ponte d'Attaro [Parma], 1809), libretto di Luigi Buonavoglia.

¹⁰ Anonimo, *Il furioso all'isola di S. Domingo*, azione teatrale in cinque atti (Macerata, Cortesi, 1825).

¹¹ Atto I, Scena 2, e Atto II, Scena 1.

¹² Si vedano «Il censore universale dei teatri» (Milano, 6 marzo 1833), e la «Galleria teatrale d'Italia», 2 (1834), in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 328-329: 328 e 330-331: 331.

¹³ Giacinto Battaglia sul «Barbiere di Siviglia» (Milano, 5 ottobre 1833), vedi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 331-333: 333.

¹⁴ «Il censore universale dei teatri» (Milano, 9 ottobre 1833), vedi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 334-337: 337.

¹⁵ «The Musical World» (Londra, 15 febbraio 1862), p. 100.

¹⁶ Articolo firmato con lo pseudonimo Wilhelm sulla «Revue contemporaine», seconda serie, 25 (1862), pp. 659-667: 664. *Il furioso* si era dato in una versione in tre atti.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Stendhal, *Mémoires d'un touriste* [1838], 3 voll., Ginevra, Slatkine, 1986, vol. 2, p. 449.

¹⁹ *L'inganno felice*, farsa per musica in un atto (Venezia, Teatro San Moisè, carnevale 1812), libretto di Giuseppe Maria Foppa.

²⁰ *Misanthropia, e pentimento*, dramma sentimentale in un atto per musica (Venezia, Teatro San Moisè, carnevale 1805), libretto di Luigi Buonavoglia, musica di Pietro Generali.

²¹ *Verter*, farsa per musica (Venezia, Teatro San Moisè, primavera 1802), libretto di Giulio Domenico Camagna, musica di Vincenzo Pucitta.

²² «Il barbiere di Siviglia» (Milano, 12 ottobre 1833), vedi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 337-339: 338.

²³ A parlare di "solita forma", cioè di persistenza dei modelli formali di Rossini per decenni dopo il suo ritiro dall'agone teatrale, sarebbe stato Abramo Basevi nel 1859 (nello *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, il primo libro monografico mai pubblicato sul compositore).

²⁴ «Il barbiere di Siviglia» (Milano, 12 ottobre 1833): vedi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit., pp. 337-339: 338.

²⁵ Édouard Monnais, ossia Wilhelm, «Revue contemporaine», cit., p. 664.

²⁶ Si vedano ad esempio la «Rivista teatrale» del 18 febbraio 1833, «Il censore universale dei teatri» del 6 marzo 1833, la «Galleria teatrale d'Italia» del 1834 (rispettivamente alle pp. 327-328: 328, 328-329: 328, e 330-331: 330 di *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, cit.), oltretutto «La moda» del 2 febbraio 1837 e «Il pirata» del 3 febbraio 1837.

²⁷ Si vedano la «Rivista teatrale» del 18 febbraio 1833, «Il barbiere di Siviglia» del 28 marzo e del 12 ottobre 1833, la «Gazzetta privilegiata di Milano» del 3 ottobre 1833, «Il censore universale dei teatri» del 9 ottobre 1833 e il citato articolo dalla «Revue contemporaine».



“Fu l’orror dei tradimenti”? Il Furioso da Cervantes a Ferretti

di Maria Chiara Bertieri

La vicenda del *Furioso all’isola di San Domingo* proviene da episodi del romanzo picaresco *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel Cervantes (1605), ma ancor più da una loro rielaborazione teatrale. Ce lo dice lo stesso Ferretti, librettista dell’opera donizettiana:

Le sventure di Cardenio, che per amor venne in furore e matto, furono già narrate leggiadramente da Michele di Cervantes Saavedra nella parte prima Capo xxvii e seguenti della sublime ed immortale sua Parodia de’ pazzi costumi Paladineschi fra quali perdevano il senno le teste Spagnuole di quei dì. Da questo vivacissimo tratto dell’encomiato Romanziere trasse un Anonimo una fortunatissima, se non regolarissima Azione Teatrale in cinque atti col titolo *Il Furioso all’isola di S. Domingo*. Più da questa che dal Romanzo ho desunto l’intreccio e lo sviluppo di questo Melo-Dramma.

La “fortunatissima, se non regolarissima Azione Teatrale” era quella intitolata appunto *Il furioso all’isola di San Domingo*, che ebbe grande fortuna sui teatri italiani nei primi decenni dell’Ottocento. Se ne conoscono almeno due edizioni a stampa (Macerata, Antonio Cortesi, 1825; Milano, Placido Maria Visai, 1833), ma anche una parodia di ambiente partenopeo, cioè *Il furioso nell’isola di S. Domingo con Pulcinella commensale di un pazzo, bersaglio d’un frustino, e custode mal pratico di due bestie focose* (Napoli, Saverio Giordano, 1832). E già nel 1824, al Teatro Nuovo di Napoli, andava in scena una rielaborazione musicale di questa storia, *Il frenetico per amore*, “melo-dramma” in due atti di Giacomo Cordella su libretto adespoto.

Non si sa chi sia l’autore del *Furioso* (commedia). Tra le ipotesi, Egidio Saracino (1993) propone l’attore Luigi Vestri (1781-1841), celebre capocomico che tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti era stato scritturato dal duca Torlonia proprio per il Valle di Roma



(il teatro che tenne a battesimo il *Furioso* di Donizetti). La sua compagnia, nella quale si distingueva la primadonna Carolina Internari, aveva in repertorio questa *pièce* teatrale: non era certo insolito che alcuni dei lavori proposti dagli attori di giro fossero opera degli attori medesimi, la cui autorialità raramente veniva esibita. Di sicuro, il fatto che lo stesso Ferretti non conoscesse l'identità dell'autore, fa pensare che quest'ultimo non avesse sufficiente autorità da imporre il proprio nome nell'ambiente teatrale o sulla edizione a stampa.

Dunque "più da questa che dal romanzo" Ferretti trasse ispirazione per il suo "melodramma": e lo si vede (come già l'identità dei titoli dichiara). Infatti, il romanzo di Cervantes e il libretto del *Furioso* hanno certo delle somiglianze, ma anche molte divergenze. Secondo lo stile a digressioni che caratterizza il *Don Chisciotte*, la storia di Cardenio viene da Cervantes continuamente lasciata e ripresa: inizia sul finire del capitolo xxiii della parte prima del romanzo, per proseguire poi in modo assai frammentato fino al capitolo xxxvi (in realtà il personaggio compare anche oltre, senza però avere più un ruolo da protagonista).

Questa in breve la vicenda: follemente innamorato di Lucinda e da lei corrisposto, Cardenio viene inviato alla corte di Riccardo come "custode" dei suoi figli. Il più giovane, don Fernando, aveva sedotto e abbandonato la bella contadina Dorotea. Accolto da Cardenio in casa propria, don Fernando si innamora segretamente di Lucinda e, per avere campo libero, fa richiamare Cardenio presso Riccardo. Mentre si trova là, Cardenio riceve una lettera da Lucinda: Fernando ha chiesto e ottenuto la sua mano. Rientrato

precipitosamente a casa, Cardenio arriva proprio mentre si sta celebrando il matrimonio. Disperato e pazzo d'amore, fugge. Quella fuga gli impedisce però di sapere che in realtà il matrimonio non si è celebrato, a causa dell'immediato svenimento della sposa. Lo saprà casualmente proprio dall'ignara Dorotea, che gli racconta di come don Fernando, dopo averla lasciata, abbia cercato di sposare una certa Lucinda che, rinvenuta, ribadisce il suo amore per Cardenio, e ripara poi in un monastero. Avendo ricostruito tutti gli eventi, Cardenio propone alla ragazza di riconquistare i rispettivi amanti. In quel mentre giunge alla locanda una donna mascherata e silenziosa, accompagnata dal suo rapitore. Si tratta naturalmente di Lucinda e don Fernando: quando tutti e quattro si riconoscono, le coppie originarie si ricompongono.

Di questa complicata vicenda (oggetto già di ricompattamento nel *Lucinde et Cardenio* di Marie Gouze, tradotto in italiano e pubblicato come *Lucinda*, Verona, Errede di Agostino Carattoni, 1776), l'anonimo estensore della commedia mantenne alcuni elementi: la pazzia intermittente di Cardenio, che lo induce talvolta a menar facilmente le mani, talaltra a indurre sentimenti di commozione o di pietà nei suoi interlocutori; l'amore profondo per una donna che lo ha abbandonato. Altri invece vengono o semplificati (come è normale nel passaggio dal teatro parlato al teatro per musica) o del tutto cambiati, a partire – ad esempio – dall'ambientazione: la desertica e inospitale Sierra Morena di Cervantes viene sostituita da un'isola caraibica con fitta boscaglia, ruscello, spiaggia.

Elemento dirimente per meglio analizzare la derivazione di commedia e libretto da Cervantes, è indubbiamente il tradimento o meno della protagonista femminile. Ferretti non dà adito a dubbi: Eleonora è una moglie adultera, che ha consapevolmente tradito il marito. Lo confessa a Marcella per ben due volte:

Eleonora

Vede languir quel misero
dell'età sua nel fiore;
io l'ingannava, ahi perfida!
E gli giuravo amore.
[...]
Goder dovete
de' miei tormenti
degli astri merito
la crudeltà.
(I, 5)

Eleonora

Che il sorriso mio primiero
a brillar ritorni in me,
non lo credo, non lo spero,
più innocente il cor non è.

Marcella

Per vederti il cor sereno
il mio sangue verserei.

Eleonora

Non mi stringi più al tuo seno
se ti svelo i falli miei.
Traditrice, ingannatrice...
(I, 11)

Eleonora lo ribadisce poco oltre, quando ascolta Cardenio che racconta la propria triste storia al padre di Marcella, Bartolomeo:

Cardenio
Il barbaro
fin dei miei casi intendi.
Tutto rapito aveami,
tradiami nel mistero.
Seguito avea la perfida
un seduttore.

Eleonora
È vero!

[...]

Cardenio
Col reo la trovo. Allora
tento svenarlo. Involasi.
Su lei... l'amavo ancora!

Bartolomeo
Ed ella?

Cardenio
Oh strazio! Insultami.
Con un sorriso amaro [...]
(I, 13)

La Lucinda di Cervantes, al contrario, non è colpevole: infatti cede al matrimonio solo perché costretta, ma sviene prima che venga celebrato, e poi al risveglio fugge per scongiurare definitivamente un'unione non voluta. È solo per la troppo precipitosa fuga di Cardenio, appena prima dello svenimento, se la storia non ha avuto un immediato lieto fine.

Ma nemmeno la commedia anonima dipinge Eleonora come adultera: lasciata sola da Cardenio, partito per far fortuna, e sparsasi la falsa notizia della morte di lui, aveva accettato di sposare un altro. Il tardivo e inaspettato ritorno di Cardenio le aveva riacceso l'antico amore. Rimasta vedova, Eleonora parte immediatamente alla ricerca di Cardenio, trovandolo però folle.

Priva com'è di antecedenti in questi suoi modelli letterari, la colpevolezza di Eleonora quindi potrebbe essere un'idea di Ferretti, oppure derivata da qualche altro lavoro. Se n'era già accorto anche l'estensore dell'articolo che comparve a inizio giugno del 1835 sull'«Allgemeine musikalische Zeitung», tra le recensioni provenienti da Vienna: “Die Dichter des Textbusches heisst Ferretti und scheint mit Kotzebue's *Menschenhass und Reue* einen vertrauten Umgang gepflogen zu haben” [Il librettista si chiama Ferretti e dà a vedere di essere stato in intima familiarità con *Misanthropia e pentimento* di Kotzebue]. Non gli si può dar torto.

Autore di centinaia di lavori drammatici, il tedesco August von Kotzebue (1761-1819) aveva scritto per il Königlisches Schauspielhaus di Berlino (dove andò in scena il 3 giugno 1789) questo dramma sociale, *Misanthropia e pentimento*, che ebbe immediatamente un successo clamoroso, confermato anche dalla successiva traduzione in quasi tutte le lingue europee.

La storia portava sul palcoscenico proprio il tema dell'adulterio, raffigurato sì come una colpa, ma non irredimibile, per cui anche una storia che potrebbe finire tragicamente, trova invece un lieto fine.

La trama, in breve: Eulalia vive sotto falso nome nel castello dei conti Wintersee (Walberg nella versione italiana, cui si farà riferimento d'ora in poi), come dama di compagnia: ha tradito il marito ed è fuggita con il suo seduttore, abbandonando la famiglia (figli compresi). Ora è pentita, e sta spiando nascosta al mondo tutti i suoi sbagli, vivendo nel rimorso continuo. In una *dépendance* del castello vive uno sconosciuto, misantropo ma benefattore di tante persone bisognose: è proprio il marito tradito di Eulalia, Carlo Meinau. Eulalia racconta la sua storia alla contessa che, molto colpita, decide ugualmente di aiutarla. Quando Eulalia e Meinau finalmente si incontrano, lei sviene e lui fugge. Ripresasi, Eulalia vuole parlare un'ultima volta al marito, non però per chiedere perdono – cosa che lui non potrebbe concedere senza evitare il pubblico ludibrio – ma per offrirgli il divorzio. Meinau però non intende avvalersene. Mentre la coppia auspica di ricongiungersi in un mondo migliore, scevro da pregiudizi, giungono i loro figli: il sipario cala repentinamente su Meinau che abbraccia la moglie, pentita.

Che Ferretti conoscesse questo dramma per averlo veduto a teatro è ipotesi non certo ardata: sulle scene italiane negli anni Venti dell'Ottocento era ancora molto rappresentato dalle compagnie di prosa. Senza contare che potrebbe averlo anche veduto sui palcoscenici musicali. Da *Misanthropia e pentimento*, infatti, furono tratte almeno due opere: il “dramma sentimentale” in un atto *Misanthropia, e pentimento* su libretto di Leonardo Giuseppe Buonavoglia e musica di Pietro Generali (Venezia, Teatro S. Moisè, carnevale 1805); e il “melodramma” in due atti *Misanthropia e pentimento* su libretto di Giuseppe Checcherini e musica di Carlo Conti (Napoli, Teatro Nuovo, carnevale 1823). Entrambe ripercorrono puntualmente il dramma di Kotzebue, pur con le dovute trasformazioni per adattarlo al teatro per musica. Buonavoglia ne parla nella prefazione “al colto pubblico veneto”:

La più bella produzione del Teatro Tedesco, scritta dalla celebre penna del Sig. Kotzebue, mi ha somministrato il soggetto del presente Dramma sentimentale. Se mi sono in qualche cosa allontanato dall'argomento [...] vi sono stato forzato, dal dover restringere i cinque atti in un solo atto, nel dover servire alla Musica, ed alla delicatezza del Teatro Italiano.

Ancor più se ne allontanò Checcherini che, scrivendo per il Teatro Nuovo di Napoli, dovette anche prevedere i dialoghi parlati anziché musicati, ma soprattutto la parte del buffo in dialetto napoletano: insomma, la medesima operazione che proprio Donizetti si troverà a fare tre anni dopo insieme al librettista Andrea Leone Tottola quando dovette adattare il romano *Aio nell'imbarazzo* per quel medesimo teatro napoletano (ne nacque *Don Gregorio*). Rispetto a Kotzebue, Checcherini di buffi ne inserì addirittura due: il celebre Carlo Casaccia, detto Casacciello, ormai vicino al ritiro dalle scene, e suo figlio Raffaele, impegnato al Nuovo proprio negli anni dal 1822 al 1826.

Non stupisca, in un dramma incentrato su adulterio e pentimento, trovare qualche elemento comico: se infatti in quanto raccontato da Cervantes non sono previste componenti davvero ridicole (tranne Sancho Panza, in quel frangente piuttosto attivo, anche se solo come agente esterno), in tutte le altre fonti ci sono sempre personaggi buffi, a partire da Kotzebue. Egli infatti era apprezzato anche per la sua naturale vena comica, che certo pervadeva commedie e farse, ma spesso anche i suoi drammi, con spregiudicatezza e causticità, proprie di chi desiderava mettere alla berlina certi difetti

della società contemporanea. In *Misanthropia e pentimento* il personaggio comico è Pietro, il figlio dell'intendente del castello: un gonzo fin troppo ciarliero. E, come si diceva, nei due libretti intitolati *Misanthropia e pentimento* i personaggi comici raddoppiano: oltre al figlio, anche il padre – Bitterman, in *Buonavoglia*; Biagio Cipolla, in *Checcherini* – diventa un personaggio buffo. *Buonavoglia* ne approfitta per inserire due duetti buffi con tanto di pantomima (scena 15: “In castello come un gatto / entro zitto, chiotto chiotto: / a una tavola vò sotto / per poter tutto ascoltar”) e tirata gastronomica (scena 5) metricamente zoppicante:

Corri in cucina, ed ordina
che subito si ammazzino
galletti, oche, e capponi.
Vien qua... che poi si prendano
dalla pescaia storioni,
trote, carpioni, e tinche,
ma senti... si raccolgano
meloni, fichi, e persichi.

In *Checcherini* la commistione serio/comico è ancora più evidente: Biagio Cipolla, e suo figlio Pierotto, sono smaccatamente buffi sia nel linguaggio, sia nei comportamenti. In particolare, l'incontro tra Biagio e Carlo Meinau (il misantropo) ricorda gli incontri tra Kaidamà e Cardenio del *Furioso* donizettiano: in entrambi i casi il personaggio comico, costretto dal suo padrone ad aver a che fare col pazzo/misantropo, ne teme le intemperanze, mentre quest'ultimo vorrebbe volentieri liberarsi del primo, e a fatica trattiene le mani:

Biagio
M'hanno ditto ca chisto è Lupemannaro. Lo chiammano misantropolo. La notte va iettanno allucche pe sto vosco che faiano abbaia li cane. [...]

Carlo
Tu qua che sei venuto a fare?

Biagio
Songo venuto a... pe da quatto passe pe lo frisco... datemi licenza.

Carlo
Ferma.

Biagio
(Malora. Io no lo voleva sto guaio.)

Carlo
Sei bugiardo. Tu qua sei stato mandato.

Biagio
Oibò. Affatto. (Lo bì ca n'attacca chiacchiere.)

Carlo
Qui t'ha inviato una perfida che m'ha ridotto nello stato il più deplorabile.
Vieni per insultarmi.

Biagio
Gnornò. Io songo no galantuomo. [...] So benuto pe darve no consiglio.

Carlo
Un consiglio?... Tu! A me? Parla, ascolto.

Biagio
[...] Il mio consiglio sarebbe de fa passo pe chesta vota. [...]

Carlo
Come? Che?

Biagio
(Oh malora! Mo me le sona.)
(Fugge.)

Carlo
Quest'imbecille m'aveva sdegnato. Se non fuggiva avrei commesso una bassezza.

È naturale quindi che, ancor più del *Furioso*, *Misanthropia e pentimento* di *Checcherini* e *Conti* possa definirsi opera semiseria: così infatti la indica Francesco Florimo nell'inquadrare l'opera del compositore Carlo Conti (1796-1868), noto per essere stato oggetto dell'ammirazione di Rossini e il maestro di Bellini (ma a Napoli fu anche brevemente allievo di Giovanni Simone Mayr). Anche per il finale dell'opera Ferretti non può essersi ispirato né a Cervantes, né all'autore della commedia anonima. Non essendoci stato adulterio, in entrambi il lieto fine risultava ben più semplice: bastava che il protagonista fosse messo al corrente dell'innocenza di Lucinda/Eleonora, e il ricongiungimento era cosa fatta. Nel caso invece di Kotzebue e Ferretti, la faccenda diventava assai più complicata perché non si poteva semplicemente perdonare Eulalia/Eleonora senza evitare il pubblico disprezzo (“Ella non può più esser mia. Ho forse bisogno di ricordarti la prepotenza del pubblico giudizio che alza per sempre un baluardo di bronzo tra essa e me?” chiede Meinau ad un amico che cerca di convincerlo a perdonare la moglie). Kotzebue, infatti, rimanda fino all'ultimo istante il ricongiungimento dei due sposi, risolvendo poi la situazione con l'arrivo dei figli – l'amore per i quali evidentemente può superare qualsiasi barriera sociale – e un *tableau* conclusivo. Il finale è fin troppo sbrigativo: Carlo si limita infatti a gridare “Mia Eulalia!.. Abbraccia il tuo sposo”, proprio sulla chiusura di sipario. Nessun cenno esplicito di perdono, racchiuso più nei gesti che nelle parole. È quindi un colpo di teatro da ascrivere esclusivamente a Ferretti l'idea del doppio suicidio: quando Cardenio, rinsavendo per l'ennesima volta, si rende conto che Eleonora era davvero decisa a porre fine ai suoi giorni in cambio del suo perdono, capisce che la moglie è davvero sincera: grazie a questo stratagemma, il pentimento di Eleonora viene reso più credibile, e Cardenio può infine esclamare, senza tema di esporsi al pubblico scherno:

Cardenio
M'ami; mel prova assai
quel deciso voler. Sì: pago io sono.
Abbi col mio perdono
tutto tutto il primier tenero amore.

Eleonora
Amici!.. A tanta gioia... È poco un core!

Questi versi dovettero sembrare sufficienti a Donizetti, che decise di espungere i successivi, di Eleonora, che insisteva pericolosamente sui medesimi concetti, a perdono ormai ottenuto:

Eleonora
Ah! Delirammo, amici! Il solo pianto
espiar può il delitto; un'altra colpa
lo rendeva maggior; scorda i miei falli!
Ché in me cangiato appieno
per opera d'amore è il cor nel seno.

Un rischio che, considerando i già numerosi episodi di rinsavimento/impazzimento di Cardenio, non valeva la pena correre. Infine, una nota a margine proprio sulla pazzia del protagonista: Cardenio infatti alterna fasi di totale squilibrio a momenti di irrazionalità "sentimentale". E almeno in due occasioni è matto solo apparentemente: quando importuna Kaidamà per rubargli le pistole, e quando propone ad Eleonora il doppio suicidio. Questo continuo mutamento di stato mentale era però fin qui meno percepibile perché l'edizione quasi sempre proposta modernamente taglia in due il duetto tra Eleonora e Cardenio ("Apri il ciglio") per evitare che un apparentemente rinsavito furioso torni un attimo dopo ad uno stato confusionale ("Tu al fianco mio?.. Tradirmi / sì, tu mediti ancora. / Mori"). L'allestimento proposto dal Bergamo Musica Festival rimette tutti i tasselli al loro posto, esattamente come li ha voluti Ferretti, e come li ha mantenuti Donizetti: il suo autografo è alla base della presente edizione, curata da chi scrive. Se il compositore avesse voluto una pazzia più lineare, non intermittente, non avrebbe certo esitato a proporla al librettista e/o ad intervenire direttamente sulla partitura, com'era sua abitudine. Se non lo fece, aveva i suoi buoni motivi: magari, sfruttare proprio quegli sbalzi repentini per restituire gli scossoni psicologici di una mente malferma. In fondo, le follie in musica avevano esordito due secoli prima (grazie a Strozzi e Monteverdi, 1627) proprio portando in scena gli incongrui salti di palo in frasca di *Licori finta pazzo*.



Pazzie maschili donizettiane

di Fulvio Stefano Lo Presti

Stendhal reputava profondamente disdicevole anzi ripugnante il forte realismo con cui *L'Agnese* di Paer (1809) portava sulla scena, pur nell'ambito di un'opera semiseria, la compassionevole vicenda di un padre impazzito per la fuga della propria figlia con un seduttore. Senza dubbio il libretto di Luigi Buonavoglia, musicato da Ferdinando Paer (1771-1839), riesce ancora a impressionare anche un lettore smalzato ed è probabile che un pubblico odierno non rimarrebbe insensibile a un'esecuzione teatrale dell'*Agnese* – che fu, negli anni precedenti e successivi alla prepotente ascesa del melodramma rossiniano, uno dei cavalli di battaglia del repertorio – se a qualcuno venisse la non peregrina idea di riproporla.¹

L'Agnese, come si vedrà più avanti, costituisce uno dei più significativi precedenti delle opere a base di pazzia maschile di Gaetano Donizetti, il quale predilesse singolarmente la follia nel melodramma, facendone, oseremmo dire, una sua specializzazione. Se Stendhal disapprovava *L'Agnese*, avrà a più forte ragione trovato insostenibile *Il furioso all'isola di San Domingo* di Donizetti, nei cui confronti del resto egli nutrì sin da principio una costante antipatia per non chiamarla avversione. In ogni caso Stendhal vide rappresentato *Il furioso* a Marsiglia nel 1838.

L'opera gli ispirò questi giudizi "gratificanti", solo in parte giustificati dal fatto che l'estetica melodrammatica stendhaliana poco aveva da spartire con quella donizettiana: "Non una sola battuta, per me, è passabile"; "La musica [...] è scialba, senza idee, piena di reminiscenze".²

Il tema della pazzia femminile o maschile, quale elemento principale o accessorio, non era decisamente nuovo nell'opera né inconsueto nel primo Ottocento. Già i melodrammi seicenteschi e settecenteschi vi avevano fatto ricorso. In alcune opere di Georg Friedrich Händel, per esempio *Orlando* (1733) e *Ariodante* (1735), compaiono personaggi in preda alla follia. Nel caso di *Orlando* vale anzi la pena di ricordare che si basa sul poema ariostesco largamente sfruttato, a cui Händel non fu il primo ad attingere.³ Gli è posteriore di

mezzo secolo l'eroicomico *Orlando paladino* di Franz Joseph Haydn (1782). Il personaggio che ha smarrito la ragione non è infatti appannaggio esclusivo dell'opera seria, ma trova una propria collocazione anche in quella semiseria, con la distinzione tuttavia che la pazzia maschile viene di solito trattata dal genere serio e quella femminile dal semiserio. Fa notare Guglielmo Barblan che: "scene di delirio avevano accompagnato da sempre il teatro in musica: rientravano legittimamente in quel senso metafisico del personaggio che vive e muore nel canto, il che di per sé è fatto artistico che agisce fuori del reale".⁴ Prima di chiudere l'acceso al Settecento, ne va ricordato l'esempio più celebre, *Nina o sia La pazza per amore* di Giovanni Paisiello (1789), che già nel titolo illustra quale sia la principale causa di perdita della ragione nel melodramma.

Il fatto che nell'opera italiana del primo Ottocento non si incontrino pazzi in lunga schiera rende tanto più rilevante la frequenza con cui Donizetti li introdusse nei suoi melodrammi. Con il trapasso dalla vecchia opera seria al melodramma romantico non si può dire che la pazzia trovi più ampio spazio nel teatro musicale, preferendosi semmai il delirio o smarrimento momentaneo della ragione come occasione per una sorta di introspezione psicanalitica: si pensi in questo caso alla scena della colpevolizzata Imogene nel finale ultimo del *Pirata* di Vincenzo Bellini (1827), ai tormentosi soliloqui di Murena nell'*Esule di Roma* di Donizetti (1828) – nel quale Murena non possiamo non intravedere l'archetipo rossiniano di Assur nella scena della tomba nel secondo atto di *Semiramide* (1823) – agli smarrimenti autopersecutori del biblico re Saul nella tragedia lirica che col suo nome si intitola di Nicola Vaccai (1829).⁵

In alcuni casi, di fronte a un soggetto celeberrimo da musicare, si elimina la pazzia pur così peculiare al modello ispiratore, come nell'*Amleto* di Saverio Mercadante (1822) – su un libretto di Felice Romani che è solo un pallido riflesso dell'omonima tragedia di William Shakespeare – in cui Ofelia, ribattezzata Amelia, mantiene inalterato il proprio equilibrio mentale fino alla conclusione dell'opera. Lo stesso vale per *Le nozze di Lammermoor* di Michele Carafa (1829), dove Lucia non impazzisce affatto né si rende colpevole di uxoricidio (nella versione di Carafa, su libretto di Luigi Balocchi, l'eroina si avvelena, precedendo nella morte Edgardo, il quale si pugnala come in Donizetti). Eppure il teatro musicale, come avrebbe dimostrato il bergamasco, presentava un contesto ideale per affrontare sul piano dell'arte il tema della follia, che poteva offrire al musicista ed ai cantanti ampie possibilità espressive sotto il profilo drammaturgico e musicale, riservando agli spettatori momenti di intensa emozione.

Le nuove correnti romantiche, destinate peraltro a penetrare lentamente in questo ambito, avrebbero potuto dunque privilegiare tale scelta: quale migliore via d'uscita della follia per esprimere la dolorosa e insanabile, spesso tragica frattura che si crea nell'individuo tra i propri ideali e aspirazioni e la realtà che lo circonda? Ma, nell'opera italiana del primo Ottocento, romanticismo (da taluni contestato in quanto tale) vuol dire anzitutto: un certo mutamento di atmosfera e di clima nonché di schemi formali, intensificazione di passioni e di sentimenti (con perdita progressiva di affetti "paludati" a favore di una più aderente spontaneità), prevalenza di amori infelici, rivisitazione di Medio Evo e secoli più vicini dopo l'abuso massiccio di mitologia e fonti classiche, ma anche un maggiore realismo. Semmai un passo più deciso verso una più sentita adesione allo spirito romantico fu il progressivo abbandono del famigerato lieto fine nell'opera seria. E fu il meno "romantico" dei nostri grandi operisti, Gioachino Rossini, a trattare in maniera più esplicita un tema particolarmente caro ai romantici quale è quello della natura (*La donna del lago* [1819] e *Guillaume Tell* [1829]).

Fra le pazzie non donizettiane vale la pena di ricordare rapidamente alcuni esempi, che si spingono fin nel secondo Ottocento. Nel 1835 – lo stesso anno che vede l'avvento sulla scena di *Lucia di Lammermoor* – due pazzie femminili con provvidenziale rinsavimento finale discendono per vie diverse dai lombi della *Nina* paisielliana tuttora in repertorio: quella di Elvira nei *Puritani* di Bellini e l'altra della protagonista del melodramma *La pazza per amore* del concittadino adottivo Pietro Antonio Coppola. Non rinsavisce invece la tormentata Giovanna della *Prigione di Edimburgo* di Federico Ricci (1838) (da Walter Scott) e, a dispetto del carattere semiserio dell'opera, perisce alla fine in un incendio dopo aver reso incolume alla protagonista Ida il neonato che le aveva rapito. Seguono *Il lago delle fate* di Carlo Coccia (1841) e *Nabucco* di Giuseppe Verdi (1842) fino al tardo nonché postumo *Niccolò de' Lapi* di Giovanni Pacini (1873). La pazzia maschile è appannaggio dei primi due. Nel *Lago delle fate* interviene una breve pazzia del protagonista maschile, Alberto, nella parte IV. Aveva perduto il senno credendo morta l'amata, ma lo riacquista quando la ritrova vivente. *Nabucco* è l'unico melodramma verdiano a presentare un personaggio folle: il re assiro, divenuto demente nel secondo atto, nel quarto ricupererà la ragione. Si potrebbe tuttavia ascrivere a scena di pazzia il sonnambulismo di Lady Macbeth nel *Macbeth* (1847), riconoscendo così a Verdi il merito di avere creato là una delle più emozionanti e grandiose scene assimilabili a tale genere.

Ma nell'anno del dimenticato bicentenario di Errico Petrella (Palermo 1813 - Genova 1877), di cui sembra essersi ormai perduta la memoria come dei suoi trionfi scaligeri, ricordiamo, almeno qui, un operista non trascurabile, protetto agli albori a Napoli da Zingarelli, ammaestrato da Bellini, incoraggiato poi da Donizetti, sostenuto da Mercadante, stimato da Pacini e da Lauro Rossi. E non importa che Verdi, assai infastidito dai suoi successi, abbia osato affermare che non conoscesse la musica! Ma Verdi, bontà sua, osteggiò anche il semiscapigliato-semiwagneriano Alfredo Catalani, autore tra l'altro del dramma lirico in tre atti *Edmea* (1886), la cui protagonista, vagamente "memore" di Lucia e di Nina, impazzisce in conseguenza di un matrimonio imposto (poi sciolto) per distoglierla dal vero amore e ritorna sana di mente nell'arco del solo secondo atto. Nella sua opera più popolare, *Jone* (Milano, Scala, 1858), ripresa ancora con successo a Caracas nel 1981,⁶ Petrella introdusse nel secondo atto una scena di delirio per il protagonista maschile Glauco (tenore), al quale, con un inganno, è stata propinata una pozione che gli fa perdere temporaneamente il controllo di sé. Dopo aver assistito a una ripresa alla Scala di *Jone* nel 1862, l'autorevole critico Filippo Filippi espresse il parere che il delirio di Glauco dovesse annoverarsi tra le più belle pagine di musica italiana per elevatezza di ispirazione e distinzione di forme e accompagnamenti.⁷ Lo schema formale consueto in più sezioni seguito da Petrella dispensa dalla cabaletta rapida, riprendendo invece il brindisi di Glauco del primo atto per illustrarne la progressiva confusione mentale. Mentre l'orchestra ripete l'intero brindisi, la partecipazione di Glauco è via via più ridotta.⁸

In un melodramma successivo, *Celinda* (1865), Petrella sperimentò la pazzia al femminile, benché quella della protagonista sia in realtà simulata, come espediente escogitato per salvare la vita del re di cui è innamorata.

In quali opere e con quali personaggi Donizetti ha variamente affrontato il tema della follia? La serie dovrebbe aprirsi con *L'esule di Roma* (Napoli, San Carlo, 1828) e quindi



col “delirante Murena che sperimenta la follia”,⁹ ma di fronte a questo “primo ritratto donizettiano di un personaggio squilibrato”¹⁰ non si può a rigor di termini parlare di pazzia come invece per il furioso Cardenio, Lucia, don Ruiz di *Maria Padilla*, ecc. Pur assimilando al genere Murena (“emulo”, come si è detto, dell’Assur di *Semiramide*), è opportuno precisare che la sua mente è sconvolta non già da una forma qualsivoglia di follia, bensì dalla consapevolezza persecutoria della propria colpa¹¹ e da un rimorso delirante e ossessivo, che sono associati senza soluzione di continuità al personaggio tutte le volte che esso appare in scena. Ciò raggiunge un culmine espressivo nella seconda scena dell’atto II: “primo modello di un trasalimento romantico, artificio scenico che permette a Donizetti di ammantare di palpitante *pietas* anche quei personaggi che si sono macchiati di delitto. Anzi è proprio nell’inabissamento della coscienza che il compositore fa trovare loro la luce della redenzione”.¹²

Non entrano ovviamente nel novero *I pazzi per progetto* (Napoli, San Carlo, 1830), una farsa che rinverdisce la non esausta tradizione dei finti matti nell’opera buffa. Ma questo atto unico – con la singolare ripartizione dei ruoli tra due soprani e ben cinque bassi – è ambientato, come parte dell’*Agnese* di Paer, in un ospedale psichiatrico e l’ospedale, si faccia attenzione, è situato nei pressi di Parigi, come quello per veri pazzi in cui Donizetti sarebbe finito rinchiuso nel tristissimo febbraio 1846. A questo punto non si può fare a meno di chiedersi se Donizetti abbia così ripetutamente creato personaggi in preda alla follia proprio perché oscuramente presago della pazzia come finale ultimo per se stesso? Al di là delle ipotesi, è arduo trovare una risposta soddisfacente. È difficile credere

però che una tale insistenza tematica possa essere casuale, se non che essa è almeno in parte riconducibile alla particolare sensibilità emotiva dell’artista, alla maniera febbrile, incalzante di gettarsi nella composizione, a quella follia lucida che si accompagna sovente all’urgenza dell’ispirazione creativa.

Nella tappa successiva Donizetti introduce una vera e propria pazzia, questa volta incarnata da un personaggio femminile. Siamo nel 1830, l’anno di *Anna Bolena*, melodramma pregnante di emozioni e di verità drammatica, in cui Donizetti emerge pienamente quale operista tragico di prima grandezza, non certo inferiore al più fortunato rivale Bellini. Il grandioso finale ultimo della *Bolena* è dominato dai deliri ora lieti ora luttuosi – cui fa eco il compianto di un coro partecipe – della più ambiziosa e complessa figura regale creata da Donizetti (il Maestro delle regine), quella che sulla scena milanese del Teatro Carcano, rivale della Scala, assunse le sembianze e la voce di Giuditta Pasta, sua mitizzata creatrice. Dopo *Anna Bolena* due altre eroine contribuiranno a diversificare e arricchire la tipologia della follia femminile donizettiana: *Lucia di Lammermoor* (Napoli, San Carlo, 1835), che rappresenta il culmine della produzione del bergamasco ed eclisserà a distanza di tempo la *Bolena*, e *Linda di Chamounix* (Vienna, Kärntnertortheater, 1842).¹³

Ma ritorniamo alla pazzia maschile. Il 1833 vede nascere ben due opere di Donizetti, entrambe su libretto di Iacopo Ferretti, andate in scena a Roma con otto mesi di intervallo al Teatro Valle, che, pur mantenendosi l’una e l’altra nell’alveo del patetico appassionato congeniale al ventiduenne basso-baritono Giorgio Ronconi per cui furono composte, presentano due casi affatto diversi di pazzia maschile. Si tratta del *Furioso all’isola di San Domingo* e di *Torquato Tasso*. Qui Donizetti, dopo il basso Murena dell’*Esule*, insiste sul timbro grave, forse richiamandosi consapevolmente al ruolo del conte Uberto, il padre impazzito dell’*Agnese*,¹⁴ che è scritto per basso. Cardenio il furioso, marito innamorato tradito, è la più sfaccettata e articolata tra le figure di dementi plasmate musicalmente da Donizetti. Ciò è favorito da una più estesa esposizione, poiché, come nel caso del conte Uberto, la follia di Cardenio occupa con varie peripezie quasi tutta l’opera, fino al rinsavimento del furioso con lieto fine d’obbligo (trattandosi del genere semiserio), ma non prima di momenti di forte suspense. Nella penultima scena dell’atto II infatti Cardenio e la pentita Eleonora (la consorte fedifraga) decidono di ricongiungersi nella morte sparandosi a vicenda (povero Stendhal a Marsiglia!).

Proseguendo nel suo impegno di approfondimento psicologico, Donizetti ci propone qui, magistralmente dosata, “la reazione virile di un uomo che al tradimento in amore reagisce con il distacco dal consorzio civile e con la violenta esplosione di frenetici istinti”.¹⁵ Al furioso ora invasato ora scorato fa da contrappunto il buffo ma umanissimo negro Kaidamà e il singolare sodalizio richiama alla memoria per analogia lo scespiriano *Re Lear*, dove interagiscono il re e il suo buffone. Anche nell’*Agnese* al padre impazzito è affiancato un buffo, in questo caso il bonario e pavido don Pasquale, direttore del manicomio. In entrambi i casi l’insolito accoppiamento funziona poiché il compositore è riuscito a capovolgere in proprio favore la costrizione della convenienza-inconvenienza teatrale.

Diverso, come si è anticipato, il caso di *Torquato Tasso*. Qui il poeta celeberrimo, al quale Donizetti intese rendere un tangibile omaggio, è sì amante infelice, ma ancor prima artista, che l’invidia cortigiana – “la meretrice che mai da l’ospizio / di Cesare non torse li occhi putti”¹⁶ – ha preso di mira e spia. La pazzia vera e propria è più sfiorata che affrontata direttamente: nel finale II si lascia il poeta nel momento in cui, di fronte

all'ingiusto trattamento riservatogli, la sua ragione comincia a vacillare, e lo si ritrova in manicomio sette anni dopo, nel breve terzo atto, quando le tenebre della sua mente si diradano a poco a poco. Con *Torquato Tasso*, melodramma audacemente sperimentale nel tentativo in parte riuscito di conciliare antico e moderno, serio e semiserio, Donizetti raffigura in realtà la situazione di un poeta che, consapevole della propria individualità artistica, vuole affermarla nei confronti della società, scontrandosi però con le norme rigide che quest'ultima si è costituite per proteggersi. Il suo è il problema del "diverso" o "anomalo" come anche un pazzo lo è. Egli ritiene naturale e legittimo amare – e dal punto di vista della tutela dell'ordine sociale vigente poco importa che nella fattispecie venga riamato – la sorella del duca di Ferrara, la quale deve invece andare sposa a un altro sovrano per suggellare un'alleanza utile al ducato. Ma il poeta di corte – e così l'artista in generale – amato o blandito, coccolato (ma anche tiranneggiato) dal principe-mecenate e padrone a cui assicura lustro, invidiato o temuto dagli altri a seconda del suo merito o dell'influenza, resta in sostanza equiparato al valletto che in una determinata occasione si può arbitrariamente far prendere a calci, bistrattare o imprigionare. Il principe-padrone può anche non essere altrettanto altezzoso e sprezzante quanto l'arcivescovo di Salisburgo Girolamo Colloredo (la cui fama sopravvive oggi grazie a quella del suo ex servitore Wolfgang Amadeus Mozart), ma è egli stesso vincolato da strutture più grandi di lui, che è quasi sempre impossibile modificare senza un capovolgimento violento se non cruento. Figure problematiche, specie femminili, realizzate con maggiore o minore esito, da Lucrezia Borgia a Eleonora di Guienna, da Gemma di Vergy ad Antonina, da Elisabetta I a Maria de Rudenz, da Paolina a Léonor de Guzman, continueranno ad arricchire il già cospicuo patrimonio melodrammatico donizettiano, ma dopo aver conquistato la vetta suprema con *Lucia*, Donizetti, forse persuaso non a torto di aver sufficientemente messo in musica follie disparate, sembra disinteressarsi di questa tematica. La riaffronterà sul finire della carriera con due opere contigue, *Maria Padilla* (Milano, Scala, 1841) e *Linda di Chamounix*, entrambe su un buon libretto del veterano Gaetano Rossi. La prima conclude il capitolo sulla pazzia maschile.

Maria Padilla inaugurò la stagione scaligera di carnevale-quaresima 1841-1842, passata poi alla storia come quella della "prima" del *Nabucco* verdiano. L'opera donizettiana, rappresentata per 23 sere, riscosse un successo inferiore al proprio valore e il confronto risultò nettamente più favorevole a Verdi. Ma Verdi, che conosceva bene la produzione del bergamasco, non commise probabilmente l'errore di sottovalutare i pregi della *Padilla*. Bisogna d'altra parte riconoscere che un notevole svantaggio di quest'opera, più imputabile alla censura austriaca che a Donizetti, è la sua conclusione. Una proibizione preventiva colpì il previsto suicidio in scena della protagonista – sposa legittima in segreto del re di Castiglia Pedro il Crudele, ma pubblicamente ritenuta sua amante – dopo che essa ha osato presentarsi a corte per rivendicare i propri diritti. Si optò allora per una soluzione di ripiego, consistente nel farla morire per la gioia insostenibile di essere riconosciuta dal re come sua consorte malgrado l'opposizione della corte. Altrove, come per esempio a Trieste, il compositore adottò un lieto fine poco convincente. Oltre a poter vantare un'invenzione musicale quasi costantemente ispirata ed una strumentazione sapiente e raffinata nonché un'ardua scrittura vocale per i ruoli femminili, *Maria Padilla* racchiude una delle gemme più preziose della drammaturgia donizettiana: la stupefacente prima parte del terzo atto.

Neppure l'orgoglioso don Ruiz de Padilla – ruolo paterno affidato stranamente al tenore, ripristinando una prassi familiare a Rossini¹⁷ – sa che la prediletta figlia Maria è unita al

re da un sacro e legittimo vincolo. Come ogni altro, anch'egli la crede amante del sovrano e in quanto tale responsabile del disonore della sua famiglia. Il dolore fa smarrire la ragione al vecchio don Ruiz,¹⁸ come è già accaduto al conte Uberto dell'*Agnese*. Tuttavia l'amore per la figlia è più forte dell'onta subita e nel delirio tormentoso don Ruiz non osa maledirla (come invece farà a mente lucida Antonio nel secondo atto di *Linda*). Maria è a sua volta divorata dal rimorso e si reca dal padre per gettarsi ai suoi piedi e implorarne il perdono, ma il povero demente non la riconosce. Donizetti, in un fitto carteggio col librettista Rossi, gli impartì direttive dettagliate circa il taglio delle scene e il carattere dei personaggi, in particolare sul commovente confronto padre-figlia (esempio non unico in Donizetti: basti ricordare *Belisario*, 1836). Sembrerebbe ripreso dall'*Agnese* anche l'accorgimento della canzone che ricorda al folle la figlia amata ed è cantata a due. Abbastanza ampia e articolata è questa scena, strutturata come un lungo duetto soprano-tenore. Al ricordo ossessivo della figlia in don Ruiz, che non si accorge di averla ai suoi piedi, si contrappone il dolore incontenibile di Maria, che tenta di farsi riconoscere e perdonare. Nel ripetere la canzone, che potrebbe costituire un filo conduttore, Maria sopraffatta scoppia in un pianto diretto. Siamo a questo punto nel momento più toccante e ispirato dell'intera scena: il vecchio padre, su una melodia semplice e dolcissima canta una frase paragonabile a "Piangi fanciulla" di *Rigoletto* (1851):

Ah! Se ti restan lagrime,
misera appien non sei,
ed io, che vorrei piangere,
le mie s'inaridir.¹⁹

Col demente don Ruiz, che riapparirà malfermo e implorante a fianco di Maria nel poderoso concertato del finale III, Donizetti si congeda dalla pazzia maschile. L'ultimo pazzo della serie, egli stesso nel volgere di pochi anni, non sarà rivestito di note musicali ma avviluppato nel silenzio e nella tenebra dell'intelletto.

Alla memoria di Nino Titone (1934-2013), un verdiano innamorato di Donizetti.

¹ Non in forma teatrale bensì in forma di concerto *L'Agnesa* di Paer è stata riscoperta a Lugano, all'Auditorium Stelio Molo della Radio Svizzera di lingua italiana, il 15 febbraio 2008. Ma si è tuttora in attesa della pubblicazione della registrazione di tale esecuzione. Prima ancora del concerto di Lugano, il finale « dell'Agnesa era stato inserito tra i brani figuranti nel primo volume della serie discografica *A Hundred Years of Italian Opera*, I: 1800-1810 (L. Mosca, Cimara, Nicolini, Paer, Weigl, Righini, Gnecco, Zingarelli, Generali, Winter, Mayr, Portogallo, Lavigna, Paisiello, Fioravanti, Pucitta, Pavesi), a cura di Jeremy Commons, London, Opera Rara, 1983. Il pollice verso di Stendhal nei confronti dell'Agnesa (espresso nella *Vie de Rossini* [1824]) è ricordato da Jeremy Commons nel libretto di accompagnamento del succitato volume discografico (p. 174).

² Stendhal, *Voyage dans le Midi de la France e Mémoires d'un touriste*, III, citati in: Ottavio Matteini, *Stendhal e la musica*, Torino, Eda, 1981, p. 277.

³ L'*Orlando* di Domenico Scarlatti risale al 1711, mentre quello di Antonio Vivaldi è del 1727. Lo stesso Vivaldi aveva composto in precedenza *Orlando finto pazzo* (1714).

⁴ Guglielmo Barblan, *Vincenzo Bellini*, in *Storia dell'opera*, I, tomo II, Torino, UTET, 1977, p. 223.

⁵ *Saul* di Vaccai, con protagonista il basso Luigi Lablache, ebbe un felice battesimo al San Carlo di Napoli e Donizetti, che ebbe l'occasione di assistervi, lo giudicò "lavoro di gran maestro" (Giulio Vaccai, *Vita di Nicola Vaccai*, Bologna, Zanichelli, 1882, p. 114).

⁶ Jone, "dramma lirico in quattro atti" di Giovanni Peruzzini, trae ispirazione dal romanzo *The Last Days of Pompeii* di Edward George Bulwer-Lytton (1834).

⁷ Filippo Filippi, *Rivista*, «Gazzetta musicale di Milano», XIX/52, 29 dicembre 1861, pp. 207-208.

⁸ Cfr. Sebastian Werr, "Musica adattata all'intelligenza ed alle esigenze del pubblico": Giuseppe Verdi, Errico Petrella, and Their Audience, «Donizetti Society Newsletter», 118, febbraio 2013, pp. 4-7: 7.

⁹ Franca Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, «Contributi dell'Istituto di filologia moderna», serie francese, 4, 1966, pp. 343-590: 410-411.

¹⁰ William Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Torino, EdT, 1987, p. 84.

¹¹ Il senatore Murena, con false prove di tradimento, ha fatto condannare all'esilio per interessi personali l'amico Settimio, il quale per di più lo aveva aiutato in maniera determinante a fare carriera politica.

¹² Egidio Saracino, *Donizetti*, Milano, Mursia, 1984, pp. 114-115.

¹³ "Il problema che si è posto Donizetti negli anni successivi all'*Anna Bolena* è stato quello di un allargamento, di un arricchimento della sua esplorazione della patologia femminile e conseguentemente di un'apertura della sua musica a un'espressione meno stereotipata. Già in *Lucia di Lammermoor* [...] colpisce la descrizione di uno stato di fragilità psicologica non casuale, ma interiore al personaggio: la follia di Lucia viene tradotta con un'espressività ignota ai modelli precedenti (compresa *Anna Bolena*), ed è una follia "totale" perché si fa atto. E nella *Gemma di Vergy* del 1834 Donizetti aveva esteso la sua analisi a una protagonista dal comportamento contraddittorio e irragionevole, nella quale dominava ciò che la medicina posteriore avrebbe chiamato ciclotimia" (Jacques Joly, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Scandicci [Firenze], La nuova Italia, 1990, p. 260).

¹⁴ Donizetti conosceva *L'Agnesa*, avendola vista rappresentare in almeno un'occasione. Fu al Teatro Sociale di Bergamo nella stagione di carnevale 1817-1818. Ma i rapporti tra Donizetti e Paer furono decisamente più stretti. Donizetti ci ha lasciato una sonata giovanile per pianoforte a due mani, composta a Bologna nel 1817, su tre motivi da opere di Paer: due tratti dall'*Agnesa* e uno dalla *Griselda* (1798). Quasi a voler ricambiare la cortesia, Paer diresse *Torquato Tasso*, con protagonista Ronconi, a Bagnacavallo nell'autunno 1837 (cfr. Herbert Weinstock, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, New York, Pantheon Books, 1963, p. 339).

¹⁵ Guglielmo Barblan, *Un personaggio di Cervantes nel melodramma italiano: Il furioso all'isola di San Domingo*, in *Musicalisti lombardi ed emiliani*, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, Siena, Accademia musicale chigiana - Ticci, 1958, pp. 85-94: 91.

¹⁶ Dante Alighieri, *La divina commedia, Inferno*, canto XIII (Pier delle Vigne), vv. 64-65.

¹⁷ La parte fu tuttavia concepita per il cinquantunenne Domenico Donzelli, giunto quasi al termine della carriera, che era un baritenore (aveva cioè un timbro baritonaleggiante).

¹⁸ Don Ruiz ha osato addirittura insultare pubblicamente il re, che non avendo riconosciuto in lui il padre di Maria, lo ha fatto torturare.

¹⁹ Qui, un decennio prima, un padre si commuove al pianto della figlia. Chi oserebbe sostenere che "Ah! Se ti restan lagrime" della *Padilla* sia meno ispirato e vibrante di "Piangi, fanciulla, e scorrere / fa il pianto sul mio cor" di *Rigoletto*? Il verdiano Charles Osborne, forte di una vasta conoscenza di Donizetti, osserva: "L'esteso duetto padre-figlia, 'Padre, padre, oh rio dolore', per Ruiz e Maria è decisamente verdiano quanto a intensità, commovente drammaticità e libertà formale. [...] Questa è un'opera che merita di essere ascoltata più frequentemente" (Charles Osborne, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, Bellini*, Portland [Oregon], Amadeus Press, 1994, p. 285).



Note di regia

di Francesco Esposito

Per seguire quello che i bozzetti del grande Maestro Lele Luzzati hanno suscitato nel mio cuore, ho voluto trasportare l'opera in un mondo magico e surreale e per questo – insieme a Santuzza Calì, Michele Olcese, Maria Cerveira, Paola Tosti, Bruno Ciulli e Giovanni Di Stefano – ho cercato di calarmi nei panni di chi ha il desiderio di raccontare una fiaba. Fiaba, ho detto, e non favola.

Sebbene sia diffusa l'idea per cui spesso le fiabe siano raccontate per intrattenere i bambini, ho creduto opportuno fare un salto nel passato, a quando cioè le fiabe venivano raccontate mentre si svolgevano lavori di gruppo che non impegnavano troppo la mente. In fondo, il racconto delle fiabe è sempre stato un momento di piacevole incontro tra persone di differenti età, spesso davanti al fuoco, in campagna o in un altro luogo dove la gente era solita riunirsi.

Ho sempre pensato, fin da bambino, che il teatro sia un po' quel luogo: un luogo in cui, grazie alla suggestione della musica o del testo, si possono raccontare storie che hanno pur sempre una morale e la mia morale per questo *Furioso* è che con un po' di consapevolezza si può tornare indietro e cancellare i propri errori.

È uno spettacolo per qualsiasi età e per tutte le persone che hanno voglia di sognare un mondo dove tutto si può cambiare riconoscendo di aver sbagliato.

Il tempo della fiaba ha le sue caratteristiche che presentano analogie con il sogno.

Non sono io a dire che la fiaba non ha tempo e ha la possibilità di inventare un luogo, cioè non si può posizionare in un periodo storico preciso e in un luogo ben definito ed essere collocata in uno spazio temporale irreali. Questa peculiarità della fiaba stimola la fantasia e la creatività di chi le ascolta e lo aiuta a creare attorno a sé un mondo che sarà di aiuto o di riflessione serena per i suoi giorni più "complessi". L'importante per me è che questo racconto ci porti a fare buon uso della fantasia, senza mai confonderla con la realtà.

Spero di essere riuscito ad interpretare quanto il Maestro Luzzati desiderava raccontare con i disegni del suo *Furioso* e di aver saputo narrare una bella storia.

Se ciò non accadrà potremo sempre dire: "c'era una volta un bravo regista capace anche di sbagliare..."



Note sulla scena

di Michele Olcese

Un bozzetto ritrovato. Questo è l'inizio della storia del nuovo allestimento del *Furioso*. Molti anni fa il Teatro dell'Opera Giocosa di Savona (sempre attento nella ricerca e nella riscoperta di repertori meno frequentati) chiese al Maestro Luzzati (di cui non avevo ancora avuto l'onore di divenirne assistente) di tratteggiare un'ipotesi per la scenografia di un nuovo allestimento del *Furioso*.

Era infatti nell'aria una trasferta internazionale dell'ente savonese proprio presso il Teatro di Santo Domingo nella Repubblica Dominicana.

Una serie di eventi avversi fece poi sì che l'ipotesi sfumò e fu così che il bozzetto realizzato da Luzzati finì in una scatola chiusa in soffitta, destinato ad essere quasi dimenticato.

In anni molto più recenti e dopo la scomparsa del Maestro, venni un giorno chiamato ed incaricato dal Teatro savonese di verificare la consistenza e la realizzabilità dell'allestimento sulla base del bozzetto "ritrovato". Al sottoscritto quindi l'onore e l'onore di trasformarlo in una scenografia reale, oggetto della nuova coproduzione attuale.

Con grande interesse riconobbi il tratto tipico di Luzzati, il quale aveva ipotizzato una scena dipinta (secondo la migliore tradizione scenografica italiana) sui cui elementi appaiono affastellati, in un rigoglioso collage, le fantasie tropicali dell'Henri Rousseau, pittore francese a cavallo di Ottocento e Novecento, tanto amato e così spesso utilizzato come ispirazione da Luzzati (dal cartone animato del *Flauto magico* all'*Aquiloni* di Paolo Poli). Il mondo di Rousseau, pittore al suo tempo sottovalutato ed addirittura deriso dai contemporanei per la sua pittura *naïf* fortemente bidimensionale, in realtà combacia appieno con quello di Luzzati, non solo per la predisposizione all'utilizzo nello stile del cartone animato o del pop-up, ma anche e soprattutto per la poetica serena e suggestiva che esso comunica.

L'ottimo lavoro d'équipe intrapreso insieme a Francesco Esposito e a Santuzza Cali (inseparabile duo artistico con Luzzati) ci ha permesso di "portare alla luce" questo piccolo gioiello donizettiano che, per come l'abbiamo pensato – primo fra tutti Emanuele Luzzati – sa di fiaba, di antico, di qualcosa di bello ormai forse quasi del tutto perduto.



Note sui costumi

di Santuzza Cali

“Si sono trovati dei disegni di Lele Luzzati, in una soffitta. Ipotesi di una scenografia per un’opera lirica. L’opera è *Il furioso all’isola di San Domingo*, musica di Gaetano Donizetti. Il teatro? Il teatro appunto Gaetano Donizetti a Bergamo. Si farà? Si può fare?” Questa è la notizia che mesi fa mi dà l’amico scenografo Michele Olcese, notizia poi confermata da Francesco Esposito, regista. È stata la partenza di una vera collaborazione. La storia è (come spesso accade nelle opere) una tormentata storia di sentimenti. In un’isola lontana c’è Uno che impazzisce d’amore, diventa “furioso” d’amore finché non si accerta che anche la sua bella lo ama e allora rinsavisce e l’amore trionfa, con il coro consenziente e plaudente nel gran finale (come spesso nelle opere giocose). La musica è complice e coinvolgente, la scena di Luzzati è bella, un’immagine tropicale ingenua e sapiente. Come ha sempre mescolato bene questi due aspetti!

I costumi?

Ci penso poco perché appena comincio a pensarci già vedo uscire da quello scenario di piante e foglie giganti i personaggi che piano piano si animano, si definiscono, cominciano a cantare. Butto addosso a loro stoffe che diventano costumi, vestiti, pezzi di vestito, contadini con tanti colori, marinai con pochi colori, senza tempo, signori di ieri, signori di oggi, di qui vicino, di là lontano.

Ancora una volta lavoro con Lele e per Lele: lui dal mare ligure io dal mare siciliano. Dal mare si arriva, dal mare si parte. Ma questa volta (si può dire?) forse da cieli diversi. E, spero, con la solita intesa fatta di poche parole, di tante suggestioni, che a volte si incrociano, a volte camminano parallele. E quando si alzerà il sipario e comincerà il miracolo della prima rappresentazione e allora... musica, canto, orchestra, direttore d’orchestra, regia, coro, artisti, scene, luci, costumi, movimenti, macchinisti, attrezzisti, tutti si daranno idealmente la mano. E negli occhi di molti lo stesso incanto, lo stesso stupore, la stessa commozione: abbiamo lavorato tutti assieme. “Silenzio ora con i pensieri e con le parole: ascoltiamo la musica”: così dicevamo con Lele Luzzati quando il direttore d’orchestra saliva sul podio. Questa volta per dirigere *Il furioso all’isola di San Domingo*.



Giovanni Di Stefano

Direttore artistico dell'Opera Giocosa di Savona, insegna al Conservatorio di La Spezia. Ha diretto più di 40 titoli operistici in teatri come il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, il Carlo Felice di Genova, il Verdi di Trieste, il Petruzzelli di Bari e numerosi teatri di tradizione. Accanto ai titoli di repertorio, si è dedicato al recupero di opere di Paisiello, Pedrotti, Sarro, Wolf-Ferrari, Britten, Rota, Menotti e a titoli in prima esecuzione come il *Sequestro di Demestres e Cenerentola.com* di Nicola Sani e Lucio Gregoretti. Ha diretto concerti in Italia, Austria, Bulgaria, Germania, Giappone, Inghilterra, Lussemburgo, Romania, Slovenia, Svizzera. Ha studiato con i maestri Marvulli, Ferrari, Couraud, Ferrara e ha partecipato come effettivo al seminario di direzione d'orchestra tenuto da Leonard Bernstein all'Accademia nazionale di Santa Cecilia in Roma; è stato inoltre assistente di Massimo de Bernart e Gianandrea Gavazzeni. Ha inciso per Bongiovanni e Rai e ha ricevuto il Premio Paisiello.

Francesco Esposito

La preparazione culturale, unita alle esperienze teatrali acquisite in qualità di assistente di registi come Pizzi, Ronconi, Crivelli, Bolognini, Lavia, Lattuada, Fo, Lavelli gli hanno permesso di sviluppare un approccio al teatro del tutto particolare, per profondità e

consapevolezza. Ha collaborato con enti lirici italiani e stranieri (Francia, Germania, Spagna, Svizzera, Giappone). La sua concezione di teatro lirico parte dalla collaborazione tra direttore d'orchestra, cantanti e scenografo e si esprime attraverso l'attenta osservazione dei personaggi, l'analisi dei sentimenti e la ricerca di emozioni. Emerge la fedeltà al testo e all'autore, filtrata da un'accurata interpretazione critica. Fra le sue ultime produzioni operistiche si segnalano *Maria Stuarda* all'Opéra di Liegi, *L'Italiana in Algeri* al San Carlo di Napoli, *L'elisir d'amore* e *Il barbiere di Siviglia* al Petruzzelli di Bari, *Norma* all'Opéra di Marsiglia, *Anna Bolena* e *Lucia di Lammermoor* al Donizetti di Bergamo. È titolare della cattedra di arte scenica in Conservatorio, fondatore e presidente di Accademia Harmonica, docente ai corsi di perfezionamento organizzati da istituzioni quali Accademia Verdiana di Busseto, Accademia Filarmonica di Bologna, Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia.

Michele Olcese

Già assistente presso l'Istituto di Architettura e Urbanistica dell'Università di Genova, diviene assistente e collaboratore di Emanuele Luzzati e Guido Fiorato, con i quali partecipa a numerosi allestimenti nei maggiori teatri italiani e stranieri. In particolare con Lele Luzzati lavora in importanti spettacoli con le regie di Daniele Abbado, Filippo Crivelli, Maurizio Scaparro, F. Siciliani, M. Albano. Ha firmato le scene per *La finta giardiniera*, *Gianni*

Schicchi, Il matrimonio segreto (regia di L. Codignola), *Lo scoiattolo in gamba* (regia S. Caucia), *Elektra* (regia Manfred Schweigkofler) ed è stato finalista in diversi concorsi. Nel 2008 cura per il Teatro Carlo Felice la ricostruzione dell'allestimento del *Turco in Italia* creato da Luzzati per il Rossini Opera Festival di Pesaro nel 1983. Dal 2007 al 2009 è direttore degli allestimenti scenici del Teatro Carlo Felice di Genova.

Santuzza Cali

Affermate costumista del teatro internazionale, pittrice, scenografa e autrice teatrale, ha condiviso con Emanuele Luzzati 35 anni di stretta collaborazione, di creatività e di amicizia. Tra gli spettacoli ai quali ha contribuito, si ricordano *O Cesare o nessuno* di Vittorio Gassman, *Il pipistrello* di Johann Strauss, *Il mercante di Venezia* (regia di Gianfranco De Bosio), *Chovanščina* di Musorgskij (Maggio Musicale Fiorentino, 1973), *Un bel di vedremo - La vera storia di Madama Butterfly* di Ruggero Rimini, con scenografia di Emanuele Luzzati.

Simone Alberghini

Fa il suo debutto al Regio di Torino e da allora appare nei cartelloni dei teatri più importanti in Europa (Covent Garden di Londra, Staatsoper di Vienna, Liceu di Barcellona, Opernhaus di Zurigo, Fenice di Venezia, Regio di Torino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Comunale di Bologna) e in America (Kennedy Center e National Opera di Washington, Metropolitan di New York, Opera Company of Philadelphia), sotto la guida di direttori quali Chailly, Jurowsky, Mehta, Muti, Ozawa, Tilson Thomas. È ospite regolare al Rossini Opera Festival di Pesaro. Il suo repertorio comprende soprattutto ruoli mozartiani, rossiniani e francesi. In sede concertistica si è esibito con orchestre come Royal Philharmonic, Staatskapelle di Dresda, Gewandhausorchester. Recentemente ha cantato *Don Giovanni* e *Nozze di Figaro* alla Fenice, *L'elisir d'amore* a Barcellona, *Guillaume Tell* e *La donna del lago* al Rossini Opera Festival, *Il barbiere di Siviglia* all'Opera Muscat.

Cinzia Forte

Vincitrice di concorsi internazionali, è invitata dai più prestigiosi teatri: Scala, San Carlo di Napoli, Fenice di Venezia, Massimo di Palermo, Regio di Torino, Opera di Roma, Santa Cecilia di Roma, Rossini Opera Festival, Covent Garden di Londra, Concertgebouw di Amsterdam, Liceu di Barcellona, La Maestranza di Siviglia, Opernhaus di Zurigo, New National Theatre di Tokyo, Champs-Élysées di Parigi, São Carlos di Lisbona, Deutsche Oper di Berlino, Real di Madrid. Collabora con direttori come Abbado, Benini, Campanella, Chailly, Chung, Lopez-Cobos, Gatti, Gelmetti, Jacobs, Tate, Mariotti e registi quali Vick, Miller, Ronconi, Pizzi, Zeffirelli, Fo, Sagi, Savary, Decker, De Simone, Hampe, Martone, Mazzonis di Pralafra, Ozpetek. Al Maggio Musicale Fiorentino ha cantato nella prima italiana di *Phaedra* di Henze, e di recente ha interpretato *Violetta* a Tel Aviv, *Bolena* a Trieste, *Desdemona* a Cagliari. Ha inaugurato la stagione 2013 del San Carlo con *Traviata*.

Paola Cigna

Si impone in numerosi concorsi e debutta a Modena, a Lille e all'Opéra Comique di Parigi. Da allora è stata ospite di importanti teatri tra cui Scala, Carlo Felice di Genova, San Carlo di Napoli, La Monnaie di Bruxelles, Tiroler Landestheater di Innsbruck, Palau della Musica Catalana di Barcellona. È stata diretta fra gli altri da Fournillier, Oren, Palumbo, Peskó, Sinopoli, Spinosi, Tate, Zedda e ha collaborato con i registi Abbado, Crivelli, Barberio-Corsetti, De Ana, Gandini, van Hoেকে, Martone. Ha inciso per Kicco Classic (*La rondine* e *Don Pasquale*), Diapason (*Die Schöpfung*), Naxos (*Torvaldo e Dorliska*), Idyllium (Concerto per Nassiriya), Arthaus (*Nabucco*). Recenti impegni l'hanno portata a Trieste e Messina (*Rigoletto*), Rovigo (*Un ballo in maschera*), Bassano (*Don Giovanni*).

Francesco Marsiglia

Recentemente ha debuttato alla Fenice in *Otello* (Cassio) con la direzione di Chung, produzione ripresa in tournée in Giappone, e ha cantato

al Regio di Torino, a Rovigo e a Vicenza. Si è esibito nei principali teatri italiani (San Carlo di Napoli, Opera di Roma, Comunale di Firenze, Petruzzelli di Bari) ed è stato più volte diretto da Riccardo Muti all'Opera di Roma, all'Alighieri di Ravenna, al Verdi di Pisa, al Teatro di Las Palmas de Gran Canaria. All'Opéra de Toulon ha debuttato come Ernesto in *Don Pasquale* e in seguito Prunier nella *Rondine*; all'Opera di Palm Beach è stato Don Ottavio in *Don Giovanni*; a San Pietroburgo è Beppe nei *Pagliacci*. Ha cantato opere sacre e sinfoniche diretto, fra gli altri, da Pier Giorgio Morandi e Nicola Luisotti.

Lu Yuan

Nato in Cina, nel 2010 si trasferisce in Italia dove si sta specializzando al Centro Universale del Bel Canto sotto la guida di Mirella Freni. Il suo talento viene riconosciuto in prestigiosi concorsi dove si aggiudica il primo premio: Golden Bell Awards in Cina, Concorso Internazionale Bellini, Italian "Neue Stimmen" in Germania, Concorso Internazionale di Caserta, Magda Olivero International Vocal Competition. Ha debuttato al Rossini Opera Festival nel *Viaggio a Reims*, ed è stato uno dei protagonisti del concerto in onore di Pavarotti tenutosi a Modena. È stato Don Ramiro nella *Cenerentola* a Pechino, ha interpretato la *Petite Messe Solennelle* all'Opera di Roma, ha cantato nel *Comte Ory* al Metropolitan di New York.

Leonardo Galeazzi

Vincitore di importanti concorsi ("Belli" di Spoleto, "Titta Ruffo" di Pisa, "Toti dal Monte") è protagonista nel *Don Pasquale* e Belcore nell'*Elisir d'amore* a Fano, Morales nella *Carmen* a Catanzaro e Reggio Calabria, Guglielmo nel *Così fan tutte* a Treviso e Pordenone. Di recente ha preso parte alle produzioni dell'*Elisir d'amore* a Bergamo e al Verdi di Trieste, *Lucia di Lammermoor* e *La vedova allegra* a Reggio Calabria, *Koukourgi* di Cherubini a Klagenfurt, *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello a Sassari, *Gemma di Vergy* a Bergamo e *Gianni Schicchi* al Maggio Fiorentino.

Marianna Vinci

Perfezionatasi all'Accademia del Belcanto della Fondazione Paolo Grassi di Martina Franca, alla Scuola dell'Opera a Bologna e con M. Beltrami e William Matteuzzi, ha al suo attivo una ricca attività concertistica a Taranto, Hammamet, Ravenna, Ferrara, e in Israele. In ambito operistico si è esibita al Bitonto Opera Festival, al Cervinara Opera Festival, per l'As. Li. Co., al Comunale di Bologna, al Politeama di Lecce.

Filippo Morace

Inizia la carriera al San Carlo di Napoli e vince numerosi concorsi nazionali e internazionali. Consacrato interprete del repertorio del settecento ed eclettico portavoce del melodramma giocoso, si è esibito nei più rappresentativi ruoli di basso-baritono sia in Italia, che all'estero (San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia, Stadttheater di Klagenfurt, Opera di Roma, Staatsoper di Berlino, Comunale di Bologna, Verdi di Trieste, Sferisterio di Macerata, Scala di Milano, Rossini Opera Festival). Partecipa all'inaugurazione dell'Opera di Roma nella *Tosca* trasmessa in mondovisione, diretta da Plácido Domingo, al fianco di Luciano Pavarotti. È stato diretto inoltre da Gatti, Maag, Yourowsky, De Burgos, Ferro, De Bernardt, Conlon, Gelmetti, Renzetti, Benini, Biondi, Florio, Dantone, Arrivabeni, Viotti, Bartoletti, Minkowsky. Ha collaborato con registi quali De Simone, Ronconi, Zeffirelli, Kriev, Pizzi, Carsen, Gandini, Sagi.

Federico Longhi

Inizia la carriera nel 1995 con *Il barbiere di Siviglia*, cui hanno fatto seguito vari ruoli e concerti accanto ad artisti quali Katia Ricciarelli, José Cura, Franco Patané, Renato Bruson, Daniela Dessi, Cecilia Gasdia. Si è esibito al Festival Pucciniano di Torre del Lago, alla Scala di Milano, al Teatro Regio di Torino, all'Arena di Verona e in tournée in Sudamerica, Asia e Africa. Tra gli impegni più recenti ricordiamo *Carmen* al San Carlo di Napoli, *Gianni Schicchi* al Verdi di Trieste, *Bianco, Rosso e Verdi* al Massimo di Palermo, *Tosca* al Regio di Torino e il debutto nel ruolo di Giorgio Germont (*Traviata*) al Massimo di Palermo.

Orchestra Cherubini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra la città di Piacenza e il Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre.

In questi anni l'orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cementata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid e Buenos Aires. All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barhai, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Michele Campanella, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Jurij Temirkanov, Alexander Toradze, Pinchas Zukerman.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio

musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente.

Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".

Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle "trilogie", che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale, sempre per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, in seguito riprese in una lunga tournée approdata fino a Manama ad inaugurare il nuovo Teatro dell'Opera della capitale del Bahrain; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere "shakespeariane" di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*.

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".

violini primi

Samuele Galeano**, Stefano Gullo, Francesco Salsi, Alessandro Cosentino, Roberta Mazzotta, Francesca Palmisano, Alessandro Ceravolo, Costanza Scanavini, Giulia Alessio, Alessandro Sgarabottolo

violini secondi

Aloisa Aisemberg *, David Scaroni, Isabella Rex, Francesca Tamponi, Andrea Pasquetto, Maria Giulia Calcara, Elisa Voltan, Ottavia Guarnaccia

violenze

Flavia Giordanengo*, Davide Bravo, Friederich Binet, Laura Garcia Hernandez, Chiara Scopelliti, Francesca Moreschi

violoncelli

Martina Biondi*, Peter Krause, Enrico Graziani, Giada Vettori, Simone De Sena

contrabbassi

Renzo Schina*, Davide Sorbello, Francesca Li Causi

flauti/ottavino

Jona Venturi*, Stella Ingrosso

oboi

Cecilia Mugnai*, Maria Chiara Braccalenti

clarinetti

Andrea Scaffardi*, Roberta Patrini

fagotti

Angela Gravina*, Andrea Mazza

corni

Fabrizio Giannitelli*, Alessandro Piras*, Davide Bettani

trombe

Nicola Baratin*, Guido Masin

trombone

Emanuele Quaranta*

timpani

Federico Zammarini*

percussioni

Sebastiano Nidi, Saverio Rufo

** spalla

* prima parte

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

La sua nascita è legata all'inaugurazione del nuovo teatro piacentino, nel 1804. Non si hanno tuttavia notizie certe circa la sua struttura organizzativa fino agli inizi del Novecento, quando gli artisti del Coro stesso danno vita ad una associazione, testimoniata ancora oggi dallo Statuto originario, con lo scopo di preparare professionalmente i soci a svolgere un'attività corale volta alla diffusione della musica, con particolare attenzione al repertorio lirico. Da allora, l'impegno prioritario dei soci è sempre stato quello di partecipare alle diverse stagioni

operistiche del Teatro Municipale, svolgendo inoltre una intensa attività concertistica a favore della città e della provincia.

Gli ultimi anni hanno visto intensificarsi notevolmente l'attività del Coro, soprattutto in seguito alle collaborazioni con la Fondazione Arturo Toscanini e con il Ravenna Festival che lo hanno portato ad acquisire una dimensione non più soltanto locale, bensì nazionale ed internazionale.

Al suo attivo, grazie alla ventennale direzione affidata a Corrado Casati, si contano numerose produzioni liriche, nonché registrazioni e concerti in Italia e all'estero, sotto la guida di importanti direttori e registi. Tra le più significative esibizioni si ricordano quelle verdiane, come il *Requiem* diretto da Mstislav Rostropovič, *Rigoletto* con la regia di Marco Bellochio, *Nabucco* diretto da Daniel Oren alla presenza del Presidente della Repubblica, poi, per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, *Traviata* e *Trovatore* (quest'ultimo rappresentato in diversi teatri italiani e in Oman, a Muscat) e ancora l'intera trilogia "popolare" nel 2012, seguita nel 2013 da *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* dirette da Nicola Paszkowski, ed *Echi notturni di incanti verdiani*, per il bicentenario del compositore a Roncole Verdi di Busseto. Inoltre, lo Stabat Mater di Rossini nel Duomo di Orvieto trasmesso da RaiUno, il Concerto al Teatro Municipale nel 10° anniversario di Al Jazeera, trasmesso in tutti paesi arabi, *Maria Stuarda* diretta da Antonino Fogliani, *Giulietta e Romeo* di Gounod, *Zaira* di Bellini a Martina Franca. Sempre nel versante operistico, sotto la direzione di Riccardo Muti, il Coro ha cantato nel *Don Pasquale* di Donizetti e nel *Matrimonio inaspettato* di Paisiello, ha partecipato inoltre ai concerti delle "Vie dell'amicizia" a Nairobi e, per i terremotati dell'Emilia, a Mirandola.

tenori primi

Mario Demitolo, Marco Ferrari, Gianluigi Gremizzi, Bruno Nogara, Ezio Pirovano, Demetrio Rabbito, Aronne Rivoli

tenori secondi

Damiano Cerutti, Manuel Epis, Sergio Martella, Donato Scorza, Marco Tomasoni

baritoni/bassi

Jozef Carotti, Massimo Carrino, Angelo Lodetti, Ruggiero Lopopolo, Adrien Charles Page, Filippo Pollini, Alessandro Ravasio, Enrico Rolli

Corrado Casati

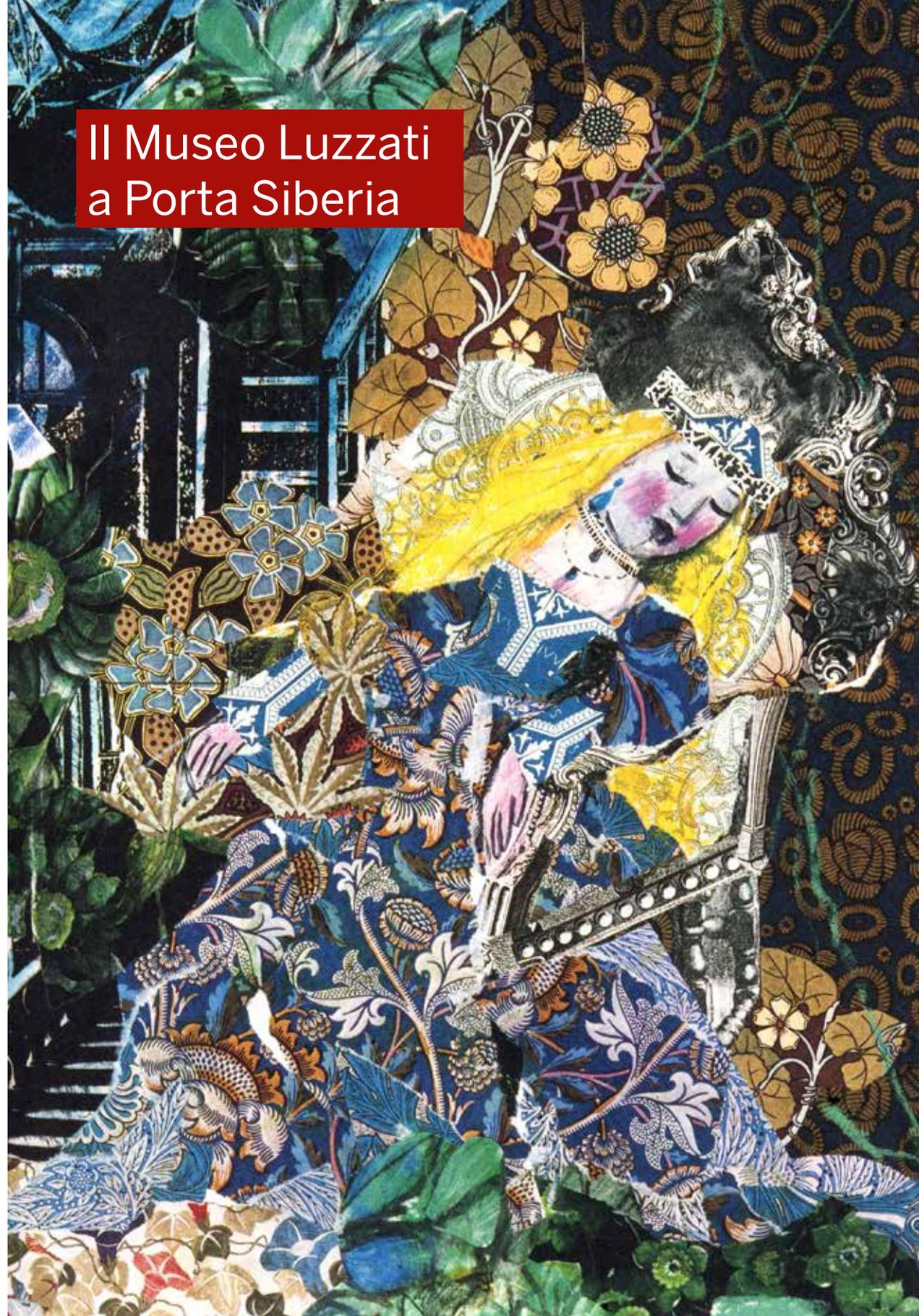
Diplomato in Pianoforte con lode al Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, nel 1986 comincia a lavorare in teatro come Maestro collaboratore. Dal 1992 è stato Maestro del Coro in vari teatri italiani: Comunale di Piacenza, Regio di Parma, Comunale di Modena, Grande di Brescia, Ponchielli di Cremona, Fraschini di Pavia, Donizetti di Bergamo, Comunale di Ferrara, Alighieri di Ravenna. Lavorando a fianco di importanti direttori d'orchestra quali Riccardo Muti, Daniel Oren, Maurizio Arena, Piergiorgio Morandi, Mstislav Rostropovič, José Cura, Günter Neuhold, Alberto Zedda, e di importanti registi come Ugo Gregoretti e Marco Bellocchio. Alla testa del Coro del Teatro Municipale di Piacenza, ha partecipato alla produzione di molte opere di Giuseppe Verdi (principale autore nel cartellone piacentino), tra cui: *Traviata*,

Trovatore, *Rigoletto*, *Nabucco*, *Forza del destino*, *Ballo in maschera*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*; nonché di opere di Puccini, Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Rossini, Donizetti, Bellini. Al Teatro Regio di Parma ha poi diretto il coro nell'ultima produzione in italiano del *Lohengrin* di Wagner.

Nella veste di accompagnatore, ha lavorato oltre che in Italia, in Canada, Stati Uniti, Australia, Sudafrica, soprattutto per le comunità italiane là residenti.

Come direttore del Coro del Teatro Municipale di Piacenza ha all'attivo alcune registrazioni audio-video tra cui *Aroldo e Nabucco* di Verdi e *Le convenienze e inconvenienze teatrali* di Donizetti, la Suite per orchestra e coro *Sharq* di Marcel Khalife, lo *Stabat Mater* di Rossini, poi *Don Pasquale* di Donizetti diretto da Riccardo Muti, *Traviata* di Verdi, registrata per Ravenna Festival, e *Roberto Devereux* di Donizetti, per il Donizetti Festival del Teatro di Bergamo.

Il Museo Luzzati a Porta Siberia





Il Museo Luzzati ha sede nel Porto Antico di Genova: negli affascinanti spazi di Porta Siberia – realizzata nel Cinquecento da Galeazzo Alessi e restaurata nel 2000 da Renzo Piano – vengono esposte in mostre tematiche le opere di Emanuele Luzzati e dei più importanti protagonisti di arti come illustrazione, cinema d’animazione, scenografia, design, fumetto. Negli anni si sono allestite mostre di Altan, Nicoletta Costa, Flavio Costantini, Quentin Blake, Armando Milani, Leo Lionni, Mordillo, Andrea Pazienza, in parallelo a esposizioni di Emanuele Luzzati dedicate a importanti filoni della sua opera come, tra gli altri, la fiaba, il cinema d’animazione, Mozart, l’ebraismo.

Il Museo Luzzati è il referente internazionale per chi voglia organizzare una mostra di Emanuele Luzzati: la società che lo gestisce, Nugae, detiene i diritti di uso delle immagini.

Oltre all’attività espositiva il Museo si propone come un polo culturale in cui si organizzano incontri, corsi di formazione, proiezioni, presentazioni di libri. Parte importante dell’attività è l’Officina Didattica che accoglie quotidianamente i bambini delle scuole e tutti i sabati i bambini con la famiglia per sperimentare le tecniche creative degli artisti esposti.

Porta Siberia è l’unica porta ancora esistente tra quelle costruite a Genova nel XVI e XVII secolo. Il suo nome deriva da un errore di pronuncia, da un’antica storpiatura: si chiama infatti in origine Cibaria (per secoli contenne le scorte di cibo), traslato poi in Siberia. Concepita alla metà del Cinquecento dal celebre architetto Galeazzo Alessi, rappresentava l’antico confine sia militare che daziario della città verso il mare. Un vero e proprio simbolo, quindi, del confine fra l’interno e l’esterno, tra il mare e la città. Attraverso Porta Siberia entrava a Genova una pacifica invasione di colori, aromi e ritmi nuovi che avrebbero fecondato tutta l’Europa.

Le mutate esigenze del tempo avevano lasciato Porta Siberia ai margini dello sviluppo della città. Nel 2001, grazie all’intervento della Società Porto Antico – su progetto di Renzo Piano – è stato fatto un importante lavoro di recupero con il risanamento degli spazi interni, la chiusura

delle grandi finestre, l’allestimento di strutture necessarie per le esposizioni.

Seguici sul sito www.museoluzzati.it, su Facebook o su Twitter.

Museo Luzzati a Porta Siberia, area Porto Antico 6 - 16128 Genova
Tel. 010 2530328 info@museoluzzati.it

Emanuele Luzzati

Noto soprattutto come scenografo e illustratore, è stato maestro in ogni campo dell’arte applicata; il Presidente Ciampi lo ha nominato Grande Ufficiale della Repubblica.

Nato a Genova nel 1921, nel 1940 è costretto ad abbandonare la sua città a causa delle leggi razziali. Trasferitosi a Losanna, studia e si diploma all’Ecole des Beaux Arts.

Nel corso della sua carriera realizza più di cinquecento scenografie per prosa, lirica e danza nei principali teatri italiani e stranieri, illustra e scrive diversi libri dedicati all’infanzia, esegue svariati pannelli, sbalzi ed arazzi collaborando con architetti per arredi navali e locali pubblici.

Avendo ottenuto due nomination all’Oscar per i

suoi film d’animazione *La gazza ladra* e *Pulcinella*, viene nominato membro dell’AGI (Alliance Graphique Internationale) e dell’Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Nel 1975, insieme a Aldo Trionfo e Tonino Conte, fonda il Teatro della Tosse di Genova di cui diventa direttore artistico. Nel 2000 viene inaugurato a Genova il Museo Luzzati nell’edificio cinquecentesco di Porta Siberia (Area Porto Antico).

A 86 anni muore a Genova, il 26 gennaio 2007, nella casa dove ha abitato tutta la vita.

Luzzati è interprete di una cultura figurativa abile e colta, capace di usare con maestria ogni sorta di materiale: dalla terracotta allo smalto, dall’intreccio di lane per arazzi all’incisione su supporti diversi, ai collage di carte e tessuti composti per costruire bozzetti di scene, di costumi, di allestimenti navali.

La ricchezza del suo mondo fantastico, l’immediatezza ed espressività del suo stile personalissimo ne hanno fatto uno degli artisti più amati ed ammirati del nostro tempo.



Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,
Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2013-2014

Direttore artistico

Angelo Nicastro
*Coordinamento programmazione
e progetti per le scuole* Federica Bozzo

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini*
Servizi di sala Alfonso Cacciari*

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente
Segreteria Ivan Merlo*

Biglietteria

Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione
Bruna Berardi, Laura Galeffi*, Fiorella Morelli,
Paola Notturmi, Maria Giulia Saporetti

Amministrazione e segreteria

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria amministrativa e progetti europei
Franco Belletti*
Segreteria amministrativa Valentina Battelli
Segreteria di direzione Elisa Vanoli*, Michela Vitali

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini
Tecnici di palcoscenico Enrico Ricchi, Matteo Gambi,
Massimo Lai, Marco Stabellini, Luca Ruiba,
Christian Cantagalli, Marco Rabiti
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti*, Giusi Padovano,
Samantha Sassi*

* Collaboratori



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA
1473

> 14, 15 DICEMBRE
DANZAORA
ROCÍO MOLINA COMPANY

> 18, 19 GENNAIO
WORKWITHINWORK
RAIN DOGS
COMPAGNIA ATERBALLETTO

> 8, 9 FEBBRAIO
KAZE MONONOKE
DACRU DANCE COMPANY

> 5, 6 APRILE
COPPÉLIA
À MONTMARTRE
BALLETO DEL TEATRO
NAZIONALE DI BRNO

OPERA & DANZA

> 8-17 NOVEMBRE
TRILOGIA D'AUTUNNO
"VERDI & SHAKESPEARE"
MACBETH
OTELLO
FALSTAFF

> 24, 26 GENNAIO
LUISA MILLER
GIUSEPPE VERDI

> 15, 16 FEBBRAIO
IL FURIOSO ALL'ISOLA
DI SAN DOMINGO
GAETANO DONIZETTI

> 15, 16 MARZO
IL MATRIMONIO
SEGRETO
DOMENICO CIMAROSA

Rocio Molina © Félix Vázquez

Nell'era digitale
tutto si fa
con le dita.



La musica
da sempre
si esegue
con le dita.

La cultura arricchisce la qualità della vita.
A noi piace soprattutto immaginare il valore
emotivo che producono la musica, l'arte, il
teatro. Questo è il motivo per cui UniCredit
si impegna nella promozione della cultura
in tutte le sue espressioni.
Perché la cultura fa bene alla nostra vita.
unicredit.it

La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.

Benvenuto in
 **UniCredit**