Domenico Cimarosa

Il matrimonio segreto

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 marzo

Il matrimonio segreto

dramma giocoso in due atti
libretto di Giovanni Bertati
revisione secondo i testi originali di Franco Donatoni

musica di

Domenico Cimarosa

con il contributo di

FONDAZIONE DEL MONTE 1473

partner

c.m.c. cooperativa muratori cementisti ravenna

UniCredit

Cmc via Trieste 76 · 48122 Ravenna Italy · tel. +39 0544 428111 · www.cmcgruppo.com

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.

c.m.c. cooperativa muratori cementisti ravenna

Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Foto di scena
in copertina e alle pp. 3, 37, 61
© **Foto Piccinni Treviso**;
alle pp. 4, 39, 46, 48, 54, 55, 58, 59
© **Marco Caselli Nirmal**.

Si ringrazia la Fondazione Teatro Comunale di Ferrara per la gentile concessione del materiale editoriale.

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

Il soggetto ..... pag. 37

Dal "Marriage à-la-mode" al "Matrimonio segreto": genesi di un tema drammatico nel Settecento
di Francesco Degrada ..... pag. 39

"Se amor si gode in pace, non v'è maggior contento"
di Nicola Badolato ..... pag. 55

Note di regia
di Italo Nunziata ..... pag. 59

I protagonisti ..... pag. 61

Il matrimonio segreto

dramma giocoso in due atti
libretto di Giovanni Bertati
revisione secondo i testi originali di Franco Donatoni
Edizione Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

musica di Domenico Cimarosa

personaggi e interpreti

Il Signor Geronimo **Salvatore Salvaggio**
Elisetta **Giulia Semenzato***
Carolina **Lavinia Bini**
Fidalma **Loriana Castellano***
Il Conte Robinson **Omar Montanari**
Paolino **Matteo Falcier**

* Vincitori del XLII Concorso Internazionale per Cantanti "Toti Dal Monte"
dedicato a *Il matrimonio segreto*

direttore **Julian Kovatchev**
regia **Italo Nunziata**
scene e costumi **Pasquale Grossi**
light designer **Patrick Latronica**
assistente alla regia **Giacomo Benamati**

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
maestro al cembalo **Riccardo Mascia**

maestri collaboratori
«Progetto formativo per Maestri Collaboratori» realizzato in collaborazione con l'Istituto Musicale L. Boccherini
(coordinamento Professor Massimo Morelli)
Francesco Armienti, Tetesa Russo, Alberto Vannucci (sala e palco), **Francesca Cantini** (luci)
maestro ai sovratitoli **Simone Tomei** (sovratitoli a cura del Teatro del Giglio di Lucca)
comparse «GiglioLab» **Rita Bacchiddu, Sara Bertolucci, Alessandro Fulceri, Leonardo Micheli**
direzione di Palcoscenico **Guido Pellegrini**
capo macchinista **Luca Barsanti** capo attrezzista **Daniela Giurlani** responsabile trucco e parrucche **Sabine Brunner**
coordinamento sartoria **Sartoria Teatrale Fiorentina di Massimo Poli**

scene **Teatri e Umanesimo Latino S.p.A. di Treviso** costumi **Atelier Nicolao, Venezia**
attrezzeria **Rubechini Carlo, Firenze** calzature **Sacchi Calzature Artistiche, Firenze** parrucche **Mario Audello, Torino**

coproduzione Teatro del Giglio di Lucca, Teatro Alighieri di Ravenna
in collaborazione con Teatro Comunale di Ferrara, Teatro Sociale di Rovigo,
Teatro Mario Del Monaco di Treviso

Il matrimonio segreto

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

prima rappresentazione: Vienna, Burgtheater, 7 febbraio 1792

PERSONAGGI

Il signor Geronimo, ricco mercante	*basso comico*
Elisetta e Carolina, sue figlie	*soprano*
Fidalma, sorella del signor Geronimo, vedova ricca	*soprano*
Il Conte Robinson	*basso*
Paolino, giovine di negozio del signor Geronimo	*tenore*

La scena è in città nella casa del signor Geronimo.

ATTO PRIMO

Scena prima

Sala, che corrisponde a vari appartamenti. Paolino e Carolina.

[Introduzione]

Paolino
Cara, non dubitar.
Mostrati pur serena.
Presto avrà fin la pena
che va turbarti il cor.

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

Paolino
Forse ne sei pentita?

Carolina
No, sposo mio, mia vita.

Paolino
Dunque perché non mostri
il tuo primier contento?

Carolina
Perché ognor più pavento
quello che può arrivar.
T'affretta, deh! t'affretta
l'arcano a palesar.

Paolino
Sì, sposa mia diletta,
ti voglio contentar.

Paolino e Carolina
Se amor si gode in pace
non v'è maggior contento;
ma non v'è ugual tormento
se ognor s'ha da tremar.

[Recitativo]

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

Paolino
Dici il ver: vedo tutto.

Carolina
Il padre mio
è un uom rigido è ver; ma finalmente
è d'un ottimo cor. In sulle furie
monterà al primo istante
che saper gliel farai;
ma dopo qualche dì certa poi sono,
che pien d'amor ci accorderà il perdono.

Paolino
Sì: questa sicurezza
la sola fu che a stringere c'indusse
il nodo clandestino.
Ma senti: oggi la sorte
occasione propizia a me presenta
di svelare il segreto
con meno di timore.

Carolina
Dimmi, su, presto. Ah! mi consoli il core.

Paolino
Mi è riuscito alla fine
di poter soddisfare all'ambizione
del Signore Geronimo,
che fanatico ognor s'è dimostrato
d'imparentarsi con un titolato.

Carolina
E così?

Paolino
Sarà sposa
del Conte Robinson mio protettore
tua sorella maggiore
con cento mille scudi. Or io d'entrambi
avendo gl'interessi maneggiati,
spero così di avermeli obbligati.

Carolina
Bene, sì, bene assai,
il Conte impegnerai
perché sveli a mio padre il nostro arcano.
Ma quando egli verrà?

Paolino
Non è lontano.
Lo spero in questo giorno, anzi a momenti.
Ecco qua la sua lettera
che al Signore Geronimo
io devo presentar. Ma parmi appunto
di sentir la sua voce.
A casa è ritornato.

Carolina
È vero, è vero.
D'esser dunque tranquilla io presto spero.

[Duetto Paolino-Carolina]

Carolina
Io ti lascio perché uniti
che ci trovi non sta bene.
(per partire, poi ritorna)
Ah, tu sai ch'io vivo in pene
se non son vicina a te!

Paolino
Vanne sì, non è prudenza
di lasciarci trovar soli...
(per partire, poi ritorna)
Ah! tu sai che il cor m'involi
quando vai lontan da me.

Carolina
No, non viene... Sì, sì, adesso...

Paolino
Dammi, dammi pria un amplesso.

Paolino e Carolina
Ah! pietade troveremo
se il Ciel barbaro non è.
(Carolina parte)

Scena seconda
Paolino, poi il signor Geronimo.

[Recitativo]

Paolino
Ecco qui che sen vien. Bisogna intanto
ch'io mi avezzi a parlar in tuon sonoro
per farmi intender bene.
Di sordità patisce assai sovente;
ma dice di sentir s'anche non sente.

Geronimo
(ad alcuni servi)
Non dovete sbagliar, gente ignorante.
Che cosa è questo "lei signor Geronimo"?
In Italia i mercanti,
che han dei contanti, han titol d'illustrissimo;
e illustrissimo io sono; e va benissimo.
Se poi... (ad ogni costo
voglio avere un diploma,
che della nobiltà mi metta al rango;
che chi ha dell'oro ha da sortir dal fango.)
Oh! Paolino caro.

Paolino
Ecco una lettera
del Conte Robinson, che per espresso
inclusa in una mia venuta è adesso.

Geronimo
Sì, son venuto adesso. E questa lettera
di chi è? Chi la manda?

Paolino
(forte)
Il Conte Robinsone.

Geronimo
Il Conte Robinson: sì, sì, ho capito.
La leggo volentieri.
(legge sotto voce)
Ah, ah... Comincia bene...
Oh, oh... Seguita meglio...
Ih ih! ih! ih!... Di gioia
mi balza il cor nel petto!

Paolino
(Ah ah, oh oh, ih ih, così ha già letto.)

Geronimo
Venite, Paolino,
venite ch'io vi abbracci. È vostro merito
la buona riuscita,
io vi sono obbligato della vita.

Paolino
Questo mi dà conforto.

Geronimo
Fra poco il Conte genero
sarà qui a sottoscrivere il contratto:
Elisetta è contessa: il tutto è fatto.
Con Carolina or poi se mi riesce
di far un matrimonio uguale a questo,
colla primaria nobiltà m'innesto.

Paolino
(Questo poi mi dà affanno.)

Geronimo
Che avete voi? Siete di tristo umore?

Paolino
Io? Signor no.

Geronimo
Che?

Paolino
Allegro anche son io
per queste nozze.

Geronimo
Bene. Andate dunque
a stare in attenzione
dell'arrivo del Conte; ed ordinate
tutto quel che vi par che vada bene
per poterlo trattar come conviene.
(Paolino parte)

Scena terza
Il signor Geronimo, indi Carolina, Elisetta, Fidalma, e Servitori.

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

Carolina
Signor Padre?...

Elisetta
Signor?...

Fidalma
Fratello amato...

Carolina
Che avvenne?

Elisetta
Cosa c'è?

Fidalma
Che cosa è stato?

[Aria Geronimo]

Geronimo
Udite tutti, udite,
le orecchie spalancate.
Di giubilo saltate.
Un matrimonio nobile
concluso è per lei già.
Signora Contessina
quest'oggi ella sarà.
Via bacia, mia carina,
la mano al tuo papà.
Che saltino i denari;
la festa si prepari;
godete tutti quanti
di mia felicità.
Sorella mia, che dite?
Che dici tu Elisetta?
(a Carolina)
Con quella bocca stretta
per cosa tu stai là?
Via, via, che per te ancora
tuo padre ha già pensato:
un altro titolato
sua sposa ti farà.
E stai col ciglio basso?
Non movi ancor la bocca?
Che sciocca! Oimè, che sciocca!
Fai rabbia in verità.
Invidia fai conoscere
che dentro il sen ti sta.
(parte)

Scena quarta
Elisetta, Carolina, e Fidalma.

[Recitativo]

Elisetta
Signora sorellina,
ch'io le rammenti un poco ella permetta
ch'io sono la maggior, lei la cadetta;
che perciò le disdice
quell'invidia che mostra;
e che in questa occasion meglio sarìa,

se mi pregasse della grazia mia.

Carolina
Ah, ah, della sua grazia,
quantunque singolare,
in verità non ne saprei che fare.

Elisetta
Sentite la insolente?
Io son Contessa, e siete voi un niente.

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

Elisetta
Qual fumo ho io? Parlate.

Carolina
Qual io vivacità, che condannate?

Elisetta
Non ho fors'io ragione?

Fidalma
Sì: deve rispettarvi.

Carolina
Ho dunque torto io?

Fidalma
No: non deve incitarvi.

Elisetta
Che? Forse io la incito?

Carolina
Che? Fors'io la strapazzo?

Fidalma
No, niente, no; non fate un tal schiamazzo.

Carolina
Io di lei non ho invidia;
non ho rincrescimento
del di lei ingrandimento;
sol mi dispiace, che in questa occasione
ha di se stessa troppa presunzione.
(per partire)

Elisetta
Il voltarmi le spalle a questo modo
è un'altra impertinenza.

Carolina
Perdoni se ho mancato a Sua Eccellenza.

[Terzetto Carolina-Elisetta-Fidalma]

Carolina
Le faccio un inchino
contessa garbata.
Per essere dama
si vede ch'è nata.
Per altro, per altro
da rider mi fa.

Elisetta
Strillate, crepate,
son dama, e contessa.
Beffar se volete,
beffate voi stessa.
Per altro, per altro
or or si vedrà.

Fidalma
(a Elisetta)
Fidalma
(a Elisetta)
Quel fumo, mia cara,
è un poco eccedente.
(a Carolina)
Voi siete, mia bella,
di troppo insolente.
Vergogna! Vergogna!
Così ben non va.

Carolina
Sua serva non sono.

Elisetta
Son vostra maggiore.

Carolina
Entrambe siam figlie
d'un sol genitore.

Elisetta
Stizzosa...

Carolina
Fumosa.

Fidalma
Finiam questa cosa,
tacetevi là.

Carolina
Non posso soffrire.

Elisetta
La sua inciviltà.

Carolina, Elisetta, Fidalma
Codesto garrire
fra voi ben non sta.
(Carolina parte)

Scena quinta
Fidalma ed Elisetta.

[Recitativo]

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

Elisetta
Fidatevi, fidatevi
che segreta son io.

Fidalma
Ve ne consolerete ancor del mio.

Elisetta
Del vostro?

Fidalma
Sì: padrona di me stessa,
ricca pel testamento
del mio primo marito,
e in età giovanil, non crederei
chi mi diceste stolta
se voglio maritarmi un'altra volta.

Elisetta
No, cara la mia zia:
anzi fate benissimo, e vi lodo.
Ma un dispiacer ben grande
ne sentirà mio padre,
che vi dobbiate allontanar da lui,
ei che v'apprezza al par degli occhi sui.

Fidalma
Eh, quanto a questo poi, potrebbe darsi
che non mi allontanassi.

Elisetta
Posso saper chi sia?

Fidalma
No: è troppo presto. Ancor con chi vogl'io
non mi sono spiegata.

Elisetta
Ditemi questo almeno: è giovinotto?

Fidalma
Giovine affatto, affatto.

Elisetta
È bello?

Fidalma
Di Cupido egli è un ritratto.

Elisetta
È nobile?

Fidalma
Non voglio
spiegarmi d'avvantaggio.

Elisetta
È ricco?... Rispondete.

Fidalma
Troppo curiosa, o cara mia, voi siete.
(se mi stuzzica ancora un pocolino,
vado or ora a scoprir ch'è Paolino.)

[Aria Fidalma]

Fidalma
È vero che in casa
son io la signora;
che m'ama il fratello,
che ognuno mi onora;
è vero ch'io godo
la mia libertà...
Ma con un marito

via meglio si sta.
Sto fuori di casa
nessun mi dà pena;
all'ora ch'io voglio
vo a pranzo, vo a cena;
a letto men vado
se n'ho volontà...
Ma con un marito
via meglio si sta.
Un qualche fastidio
è ver che si prova;
non sempre la moglie
contenta si trova;
bisogna soffrire
qualcosa, si sa...
Ma con un marito
via meglio si sta.
Voi cara ragazza,
che andate a provarlo,
saprete fra poco
se il vero vi parlo;
voi meco direte
son certa diggià:
che con un marito
via meglio si sta.
(Fidalma parte)

Scena sesta

Nobile appartamento.
Il signor Geronimo, Carolina.

[Recitativo]

Geronimo
Prima che arrivi il Conte
io voglio rallegrarti;
vuol da tutte le parti
oggi felicitarmi la mia sorte.
senti... Ma ridi prima, e ridi forte.

Carolina
Non farei s'io ridessi
che una cosa sforzata, e senza gusto.

Geronimo
Sicuro ci avrai gusto,
sposa d'un cavalier tu pur sarai;
ora mi venne la proposizione,
e in oggi esser vi dèe la conclusione.
Ridi, ridi, ragazza.

Carolina
(Oh me meschina!
Qui nasce una rovina
se Paolin non fa presto.)

Geronimo
E perché mò non ridi, e te ne stai
con quella faccia tosta?

Carolina
Ho dolore di testa.

Geronimo
S'egli è un signor di testa? È un cavaliere;
e non vuoi che sia un uom ch'abbia talento?

Carolina
(Ah! mi manca il consiglio in tal momento.)

Scena settima

Paolino, e detti, poi il Conte, Elisetta, e Fidalma.

Paolino
(forte)
Signore, ecco qua il Conte.

Geronimo
Il Conte? Oh! presto, presto...
Rimettiamo il discorso...
Scendiamo ad incontrarlo sin dabbasso.

Paolino
Ecco che ha più di noi veloce il passo.

[Cavatina Conte]

Conte
Senza senza cerimonie,
alla buona vengo avanti,
riverisco tutti quanti.
Non s'incomodin: non voglio.
Complimenti far non soglio.
Sol do al suocero un abbraccio.
(a Fidalma)
Servitore a lei mi faccio.
(ad Elisetta)
Dal dover non m'allontano:
bacio a lei la bella mano...
(a Carolina)
vengo a lei, sì, vengo a lei,
che ha quegli occhi così bei...

Paolino, amico mio,
regna qui sol grazia, e brio.
Bravo padre! Brave figlie!
Siete incanti, meraviglie,
siete gioie... Ma scusate:
ch'io respiri almen lasciate,
o il polmon mi creperà.

Elisetta
Prenda pure, prenda fiato:

Carolina e Fidalma
Seguitare poi potrà.

Paolino
(Che fa troppo il caricato
non s'avvede, e non lo sa.)

Geronimo
(L'ho sentito, l'ho ascoltato,
ma capito non l'ho già.)

Geronimo, Paolino, Elisetta, Carolina e Fidalma
(Che un tamburo abbia suonato
mi è sembrato in verità.)

Conte
Senza essere affettato
mi distinguo in civiltà.

[Recitativo]

Conte
Orsù, senza far punto cerimonie,
ch'io le abborrisco già; suocero caro,
ben che la prima volta
questa sia che permesso
mi è di veder l'amabile mia sposa,
pur dicendomi il core
quale fra le tre dive
la mia Venere sia,
con vostra permissione allegro, e franco
io me le vado a situare affianco.

Geronimo
Certo sarete stanco, io ve lo credo,
Conte Genero amato. Ehi! da sedere.

Conte
No, no, non dico questo;
non vò seder. Son fresco, e son robusto,
e il correr per le poste a me non nuoce.

Paolino
Convien che alziate un poco più la voce.

Conte
Con vostra permissione
vado appresso alla sposa
per farle un conveniente complimento.

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

Scena ottava

Il Conte, Carolina, Fidalma, ed Elisetta.

Conte
(accostandosi a Carolina)
Permettetemi dunque,
cara la mia sposina...

Carolina
Oh, no signore:
sbagliate; io non son quella,
quella che ha tanto onore è mia sorella.

Conte
Sbaglio?

Fidalma
Sicuramente.

Carolina
Di là, di là convien che vi voltiate.

Fidalma
Di qua, di qua.

Conte
(a Fidalma)
Signora mia, scusate.
Voi dunque...

Fidalma
No signor: sbagliate ancora.

Conte
Sbaglio ancora?

Elisetta
Sicuro.
Ma che il faccia da scherzo io mi figuro.
Quella son io che il Ciel vi diede in sorte;
quella son io che merita l'onore
di stringervi la man, di darvi il core.

Conte
(Diamine!) Voi la sposa?

Elisetta
Che vuol dir tal sorpresa?

Conte
Eh, niente, niente.
Perdonatemi: io credo
che vogliate qui far, mie signorine,
un poco di commedia. Or via, vi prego
di non voler tirar più a lungo il gioco.
(a Carolina)
M'inganno, o non m'inganno?
Siete voi la mia sposa, o non lo siete?

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

Fidalma
È questa, è questa.

Elisetta
Io sì signor son quella.
E vi par forse ch'io...

Conte
No... ma... scusatemi...
Voi dunque certamente?

Elisetta
Certo.

Fidalma
Sicuro.

Carolina
Indubitatamente.

Conte
Il core m'ha ingannato,
e rimango dolente, e sconsolato.

[Quartetto Carolina, Elisetta, Fidalma, Conte]

Conte
(Sento in petto un freddo gelo,
che cercando mi va il cor.
Sol quell'altra, giusto Cielo,
può spirarmi un dolce ardor.)

Elisetta
(Tal sorpresa intendo appieno
cosa vuol significar.
Sento in petto un rio veleno,
che mi viene a lacerar.)

Carolina
(Freddo, freddo, egli è restato;
lei confusa se ne sta.
Così un poco castigato
il suo orgoglio resterà.)

Fidalma
(In silenzio ognun qui resta,
e so ben quel che vuol dir.
Una torbida tempesta,
parmi in aria di scoprir.)

Carolina, Elisetta, Fidalma, Conte
(Un orgasmo ho dentro il seno;
palpitando il cor mi va.
Più non vedo il ciel sereno,
più non so quel che sarà.)

Scena nona
Paolino, poi Carolina.

[Recitativo]

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

Carolina
Ah, Paolino mio...

Paolino
Sposa mia cara...

Carolina
Di poterti aver solo
io non vedeva l'ora.
Sappi che ogni dimora
è omai precipitosa:
mio padre a un cavalier va a farmi sposa.

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

Carolina
Ma se sdegnasse il Conte
d'entrar in questo impegno?

Paolino
Di lui punto non dubito;
ma al caso disperato, o cara mia,
a piè mi metterei della tua zia:
sa essa cos'è amore,
e del fratello suo possiede il core.

Carolina
E te ne fideresti?

Paolino
Sì: con bontà mi tratta, e con dolcezza,
anzi quasi direi che mi accarezza.

Carolina
In qualunque maniera
non devi diferir. Vedi là il Conte.
Cogli questo momento,
datti coraggio. Io mi ritiro intanto
tutta, tutta agitata.
T'assista amor, che la cagion n'è stata.
(parte)

Scena decima
Paolino, poi il Conte.

Paolino
Sì, coraggio mi faccio
giacché solo qui viene.

Conte
Amico mio, io vo di te cercando
smanioso, ansioso, ch'è diggià mezz'ora:
ho di te gran bisogno.

Paolino
Ed io di voi.

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

Paolino
Sì signore: parlate.

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

Paolino
Benissimo. Veniamo dunque al fatto.

Conte
Tu sai che ho già disposto
di richiamarti a casa
fra pochi mesi, e darti del contante
perché tu pur divenga un buon mercante;
sì, già lo sai: non serve un tal racconto;
ma alla breve, alla breve
quello che si vuol dir, dire si deve.

Paolino
Ebbene, signor mio,
lo sbrigarvi sta a voi.

Conte
Sentimi dunque.
sia com'esser si voglia,
o per l'una, o per l'altra
delle ragioni che non si comprendono,
o sia come si sia,
perché fare gran chiacchiere non soglio;
la sposa non mi piace, e non la voglio.

Paolino
Che cosa dite mai?

Conte
Dico assolutamente
che non la voglio.

Paolino
E come mai potreste
oggi disimpegnarvene?

Conte
Facilissimamente.
Invece di sposare la maggiore
sposerò la cadetta:
dei cento mille invece per la dote,
sol di cinquanta mille io mi contento:
ecco tutto aggiustato in un momento.
Quella, quella mi piace,
quella m'ha innamorato. Ora da bravo,
vanne, fa presto, al padre ciò proponi,
sciogli, concludi, e poi di me disponi.

Paolino
(Me infelice!)

Conte
Cos'hai?

Paolino
Niente, signore.

Conte
Va dunque, va, fa presto.

Paolino
(Misero me, che contratempo è questo!)

[Duetto Paolino-Conte]

Paolino
Signor, deh, concedete...
Sdegnarvi io non vorrei.
Pensate, riflettete...
Il dispiacer di lei,
la civiltà, l'onore,
di tutti lo stupore...
(Ah, che mi vo a confondere,
Ah! più non so che dir.)

Conte
Tu cosa vai dicendo?
Tu cosa stai seccando?
Non star più discorrendo,
a te mi raccomando.
L'amabile cadetta...
Mi stimola, m'affretta:
non posso più resistere,
mi sento incenerir!

Paolino
Quel foco che v'accende
un altro forse offende.
(Ah, sento proprio il core
che in sen mi va a languir!)

Conte
Quel foco che mi accende
da me più non dipende.
Non sposo la maggiore
se credo di morir.
(partono)

Scena undicesima

Sala.
Carolina, poi il Conte.

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

Conte
(Non trascuro il momento.) Oh, Carolina!
La sorte è a me propizia,
perché lontani dall'altrui presenza
io vi posso parlar con confidenza...

Carolina
Ah! Questo è quello appunto
che bramava ancor io.

Conte
Lo bramavate, sì? (Ciò mi consola.)
veramente Paolino
ve lo dovea dir lui;
ma pronta l'occasion trovando adesso,
quello ch'ei vi diria vel dico io stesso.

Carolina
Dite, dite, parlate; e voglia il Cielo
che le vostre parole
diano al mio core di speranza un raggio.

Conte
(Questa già m'ama anch'essa. Orsù coraggio.)
Ah! mia cara ragazza,
amor ha un gran poter! Voi che ne dite?

Carolina
Quello che dite voi.

Conte
E quelle debolezze
che vengono da amor se ancor son strane,
s'hanno da compatir fra genti umane.

Carolina
Io sono certamente
del vostro sentimento. Or seguitate,
ditemi tutto il resto.
Se conoscete amor mi basta questo.

Conte
Quand'è così, stringiamo l'argomento.

Carolina
Veniamo pure al punto.

Conte
Io son venuto
per sposar Elisetta. Ma che serve
che venuto io ci sia
quando non ho per lei che antipatia?
E quando a prima vista
m'avete fatto voi vostra conquista?

Carolina
Io! cosa avete detto?

Conte
Voi cosa avete inteso?

Carolina
È questo solo
quel che avete da dirmi?

Conte
Questo, sì questo. E voi che ben sapete
compatire l'amore,
scusando il mio trasporto,
darete all'amor mio qualche conforto.

Carolina
E nel momento istesso
di dover adempire a un sagro impegno,
manchereste di fede? Io scuso bene
chiunque si lascia trasportar d'amore;
ma non uno che manca al proprio onore.

Conte
Oh, oh! Voi date in serio. Ed io tutt'altro
mi aspettava da voi.

Carolina
Tutt'altro anch'io
mi credea di sentire.

Conte
Di sentir cosa?

Carolina
Io non ve l'ho da dire.

Conte
All'onor si rimedia
sposando voi per lei.

Carolina
Questa cosa accordar mai non potrei.

[Aria Carolina]

Carolina
Perdonate, signor mio,
s'io vi lascio, e fo partenza.
Io per essere Eccellenza
non mi sento volontà.
Tanto onore è riservato
a chi ha un merto singolare,
a chi in circolo può stare
con buon garbo, e gravità.
Io, meschina, vo alla buona,
io cammino alla carlona,
son piccina di statura,
io non ho disinvoltura,
non ho lingue, non so niente:
farei torto certamente
alla vostra nobiltà.
Se un mi parla alla francese,
che volete ch'io risponda?
Non so dire che *Monsiù*.
Se qualcun mi parla inglese,

ben convien ch'io mi confonda,
non intendo che *Addidù*.
Se poi vien qualche tedesco,
vuol star fresco, oh, vuol star fresco!
Non intendo una parola.
Son infatti una figliuola
di buon fondo, e niente più.
(parte)

Scena dodicesima

Il Conte solo.

[Recitativo]

Conte
Io resto ancora attonito.
Ha equivocato lei?
Ho equivocato io? Che cosa è stato?
Un granchio tutti qui abbiam pigliato.
Ma io son uom di mondo; e ben capisco
da quel suo dir sagace, e simulato,
ch'ella già tiene qualche innamorato.
Ma voglio seguitarla,
ma il vo' saper da lei
per poter pensar meglio a' casi miei.
(parte)

Scena tredicesima

Il signor Geronimo, Elisetta, Fidalma, poi Paolino.

[Finale I]

Geronimo
Tu mi dici che del Conte
mal contenta sei del tratto.
Quello è un uomo molto astratto,
lo conosco, e ben lo so.

Elisetta
Ma un'occhiata un po' graziosa
ottenuta pur non ho.

Fidalma
Trattar peggio colla sposa
veramente non si può.

Geronimo
Voi credete che i signori
faccian come li plebei:
voi credete che gli sposi
faccian come i cicisbei.
Non signore, tante cose,
che si dicono smorfiose,
non le fanno, signor no.

Paolino
Mio signore, se vi piace
di vedere l'apparato,
tutto quanto è preparato
con gran lustro, e proprietà.

Geronimo
Come? Come? Cos'ha detto?

Paolino
(parola per parola forte)
Tutto... quanto... è preparato...
Nella... sala... del banchetto...
Con gran lustro... e proprietà.

Geronimo
Vanne al diavolo, balordo!
Qua si crede ch'io sia sordo,
né patisco sordità.
Andiam subito a vedere
la gran tavola, e il dessere,
che onor grande mi farà.
(partono)

Scena quattordicesima

Carolina ed il Conte.

Carolina
Lasciatemi, Signore,
non state a infastidirmi.

Conte
Se libero è quel core
vi prego sol di dirmi.

Carolina
Che non ho amante alcuno
vi posso assicurar.

Conte
Voi dunque la mia brama
potete contentar.

Carolina
Lasciatemi, vi prego,
lasciatemi, deh! andar.

Conte
Non lasciovi, mia bella,
partir da questa stanza
se un raggio di speranza
non date a questo cor.
(in questo Elisetta in disparte)

Carolina
Tornate, deh! in voi stesso.

Conte
Mio ben, v'amo all'eccesso.

Carolina
Pensate a mia sorella.

Conte
Per lei non sento amor,
s'io sposo voi per quella
non manco già al mio onor.

Scena quindicesima

Elisetta che si avanza, detti, poi Fidalma.

Elisetta
No, indegno, traditore,
no, anima malnata;
no, trista disgraziata,
mai questo non sarà.
Per questo tradimento,
che mi si viene a fare,
io voglio sussurrare
la casa, e la città.

Conte
Strillate, non m'importa.

Carolina
Sentite...

Elisetta
No, fraschetta.

Carolina
Ma prima...

Elisetta
Vo' vendetta.
Che nera infedeltà!

Carolina
In me non c'è reità.

Conte
In lei non c'è reità.

Fidalma
Che cosa è questo strepito?

Elisetta
Di fede il mancatore
con ella fa all'amore,
ed or li ho colti qua.

Fidalma
Uh! uh! che mancamento!
Non credo a quel che sento.

Elisetta
Io voglio sussurrare
la casa, e la città.

Fidalma
Io voglio esaminare
il fatto come sta.

Carolina
(a Fidalma)
Deh, fatela acchetare,
che il vero ella non sa.

Conte
Lasciamola strillare:
non me ne curo già.

Scena sedicesima

Il signor Geronimo, che sopraggiunge, detti, poi Paolino.

Fidalma
Silenzio, silenzio,
che vien mio fratello.
usate prudenza,
abbiate cervello.
L'affar delicato
è troppo da sé.

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

Paolino
(La cara mia sposa
dal capo alle piante
mi sembra tremante,
oh, povero me!)

Conte
(Che tristo silenzio!)

Carolina
Così non sta bene.

Fidalma
Parlare conviene.

Elisetta
Parlare si de'.
Che tristo silenzio!

Geronimo
Sospetto mi viene.

Paolino
Vi son delle scene:
saperlo si de'.

Geronimo
(a Carolina)
Orsù che cosa è stato?
Lo voglio saper bene.

Carolina
La cosa sol proviene
da certo malinteso.
(additando Elisetta)
Equivoco ha lei preso;
e il Conte il motivò.

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

Fidalma
Sappiate, fratel mio,
che qua ci sta un imbroglio;
ma adesso dir nol voglio,
che bene ancor nol so.

Geronimo
Io non capisco affatto.

Conte
(tirandolo da una parte)
Sappiate, con sua pace,
la sposa non mi piace.
La sua minor sorella
è assai di lei più bella.
Ma poi, ma poi con comodo
il tutto vi dirò.

Geronimo e Paolino
Eh! andate tutti al diavolo.
Ba, ba, ce, ce, sì presto,
un balbettare è questo,
che intender non si può.
Ma come prima io resto.
Ma che mistero è questo,
che intender non si può!

Carolina
Le orecchie non stancate.

Conte
Affanno non vi date.

Elisetta
Da me, da me saprete.

Fidalma
Qual sia la verità.

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

Paolino
Per imbrogliar la testa
che confusione è questa!
Capite se potete
qual sia la verità.
(partono)

fine dell'Atto primo

ATTO SECONDO

Scena prima

Gabinetto.
Il signor Geronimo, poi il Conte.

[Recitativo]

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

Conte
Anzi apposta men vengo
per dichiararvi il tutto,
senza riguardo alcuno.

Geronimo
No, non c'è alcuno.

Conte
Alcun riguardo ho detto,
non ho di dirvi il tutto, e il dirò schietto.
Vi dirò in primo luogo in stil laconico,
che pel mio gusto armonico
cosa non ha Elisetta
che possa qual vorrei
accendere il mio cor, gli affetti miei;
e che mancando in me l'inclinazione,
impossibil divien fra noi l'unione.

Geronimo
Che armonico? Che affetti?
Che unione? E cosa adesso
mi andate voi dicendo?

Conte
Che Elisetta sposar più non intendo.

Geronimo
Che? Cosa avete detto?

Conte
Ho detto che non trovo
cosa in lei che mi piaccia,
e che più non la voglio.

Geronimo
Non la volete più! Mia figlia? Quella
per cui steso è il contratto?
Non la volete più? Voi siete un matto.
La vorrete benissimo.
La sposerete, signor sì. A Geronimo
non se ne fan di queste. E non è un uomo
Geronimo da prendersi
per un qualche babbeo.
E Geronimo dice, e vi ripete,
che la vorrete, e che la sposerete.

Conte
Al Signor Geronimo
io pur dico, e ripeto,
che non la sposerò; ma che lo prego
di mostrarsi contento,
che fra noi segua un accomodamento.

Geronimo
Ed io vi torno a dire in brevi accenti,
che non si parli di accomodamenti.

[Duetto Conte-Geronimo]

Geronimo
Se fiato in corpo avete,
sì, sì, la sposerete.
un bambolo non sono.
Veder ve la farò.

Conte
Se mi ascoltate un poco,
si calmerà quel foco.
Ma poi se v'ostinate,
anch'io mi ostinerò.

Geronimo
La sposerete, amico.

Conte
Io non la sposerò.

Geronimo
Sì, sì, sì, sì, io dico.

Conte
Io dico no, no, no.

Conte e Geronimo
(Con questo uom frenetico
sfiatare non mi vo.)

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

Geronimo
(Ora vedete che bricconata!
Chi se l'avrebbe mai immaginata!
Questa è un'azione da mascalzone;
ed al suo impegno non dée mancar.)

Conte
(Ora vedete che uom bilioso!
Come s'accende! Come è impetuoso!
Non vuol sentire quel che vo dire,
d'aggiustamenti non vuol parlar!)

Geronimo
(Vediamo un poco se ci ha pensato.)
(si alza)

Conte
(Proviamo un poco se si è calmato.)
(si alza)

Geronimo
Ebben, signore? La sposerete?

Conte
Ebben, signore? M'ascolterete?
Il mio discorso vi può calmar.

Geronimo
Via, dite pure quel che vi par.

Conte
Se invece di Elisetta
mi date la cadetta,
cinquanta mille scudi
vi voglio rilasciar.

Geronimo
Quest'è per quel ch'io sento
quell'accomodamento
che voi vorreste far?...
Lasciatemi, mio caro,
lasciatemi pensar.
(va di nuovo a sedere)

Conte
Vedete qual denaro
potete risparmiar.
(va a sedere)

Geronimo
(È un bel risparmio quel di tant'oro!...
Così si salva anche il decoro...
Con un baratto l'affare è fatto...
Io non ci trovo difficoltà.)

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

Geronimo
(si alza)
Ci ho già pensato.

Conte
(si alza)
vi ascolto attento.

Geronimo
Io del baratto sarò contento
s'anche Elisetta lo accorderà.

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

Conte e Geronimo
Siamo, siamo accomodati:
ritorniam di buon umore.
Abbracciamoci di cuore,
e speriam felicità.
(Geronimo parte)

Scena seconda

Il Conte, poi Paolino.

[Recitativo]

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

Paolino
In che posso servirvi?

Conte
Da me stesso
ho fatto tutto. Il padre è contentissimo
ch'io sposi Carolina.

Paolino
Ma... lo dite davvero?

Conte
Certamente. Consòlati; e tu stesso
va a darle questa nuova.
Dille che ogni riguardo è ormai finito;
e che disponga il core
ad ubbidir con gioia al genitore.
(parte)

Scena terza

Paolino, poi Fidalma.

Paolino
Ecco che or ora scoppia
da sé la cosa. Io sono rovinato,
scacciato colla sposa, e disperato.
Ma no. Mi resta ancora una speranza
nel buon cor di Fidalma. A lei men volo
benché tutto tremante...
Ma Fidalma qui giunge... Ecco l'istante.

Fidalma
(fermandosi in disparte)
(Egli è qua solo; e questo gabinetto
è un luogo appartatissimo
per parlar di segreti.)

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

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

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

Fidalma
(E sospira di nuovo! Ah! fosse mai
che anch'ei per me sentisse
quel ch'io sento per lui?)

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

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

Paolino
Vi vidi pensierosa, e non mi parve
di dover disturbarvi.

Fidalma
Voi non mi disturbate.
Pensieroso però, se non m'inganno,
eravate anche voi?

Paolino
Questo è ben vero.

Fidalma
Paolino?

Paolino
Signora.

Fidalma
I pensier nostri
da un'istessa cagion per avventura
sarebbero prodotti?

Paolino
È ciò impossibile.

Fidalma
Non pensavate a me?

Paolino
Non so negarlo.

Fidalma
Ed io pensava a voi. Femmina esperta
dal più menomo indizio ancor s'avvede
di quel che non si pensa, e non si crede.

Paolino
(Che se ne sia avveduta?)

Fidalma
Via, non vi confondete,
parlatemi con tutta confidenza.

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

Fidalma
Mi avrete
pietosa, e non crudel.

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

Fidalma
Il fratel mio
deve ben accordar quel che vogl'io.

Paolino
E non farà rumore?

Fidalma
Quale rumor? Contento ei dée mostrarsene
quando ancor non lo fosse.

Paolino
Oh mio conforto!
Dunque quando?

Fidalma
Prestissimo.

Paolino
Anzi senza dimora.

Fidalma
Ebbene: in questo punto
vi do la mia parola
che sarete mio sposo.

Paolino
Sposo?

Fidalma
Sì, caro mio.

Paolino
Io?

Fidalma
Sì, mio bene.
Consòlati, consòlati...
Ma di color ti cangi? E che cos'hai?

Paolino
(Qual nuovo contrattempo è questo mai!)

[Terzetto Carolina-Fidalma-Paolino]

Paolino
Sento, oimè! che mi vien male,
già mi manca quasi il fiato.

Fidalma
Non è niente, sposo amato:
quest'è effetto del piacer.

Paolino
Per pietà, che in svenimento
io mi sento già cader.
(siede)

Fidalma
Quest'è effetto del contento:
passerà; no, non temer...
Mio caro Paolino...
Ma certo è svenuto.
Porgiamogli aiuto.
C'è alcuno di là?

Scena quarta
Carolina e detti.

Fidalma
(a Carolina)
L'amore, e il contento
vedete che fa.

Carolina
Ma cosa è accaduto?
Ma, oddio! Cos'è stato?

Fidalma
Il povero giovine
di me innamorato
per gioia in deliquio
vedete che sta.
Io vado a pigliare
un certo elisire;
non state a partire,
restatevi qua.
(parte, poi ritorna)

Carolina
(Che creder, che dire
da me non si sa.)
Giusto Cielo! Qual affanno!
Qual sospetto mi martella!
Su, ti scuoti. Su favella;
ch'io mi sento lacerar.

Paolino
Carolina!... Deh, va via.

Carolina
Tu invaghito di mia zia!

Paolino
Taci, taci, che per ora
non mi posso qui spiegar.

Carolina
Ci mancava questa ancora
per più farmi delirar.

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

Paolino
Non mi prendo tanto ardire.

Carolina
Mia signora, pian pianino.

Fidalma
Bacia, bacia Paolino.
(a Carolina)
Non ci avete voi da entrar.

Carolina e Paolino
Questa certa confidenza
di fanciulle alla presenza
che stia bene non mi par.

Fidalma
Di qualunque alla presenza
posso dar tal confidenza
a colui che ho da sposar.
(Fidalma parte. Carolina e Paolino mostrano di partire, ma poi si arrestano)

Scena quinta
Carolina e Paolino.
[Recitativo]

Carolina
Vanne, vanne; la séguita... No: arrestati.
Dimmi, tristo, su dimmi:
quante pensi sposarne? Ora comprendo
perché a svelar non pensi
il nodo clandestin, che ci ha legati.
Lo fai per il piacere
di tradire due donne a un solo istante,
me come sposa, e l'altra come amante.

Paolino
No, Carolina, no: chetati, e ascoltami.

Carolina
E che deggio ascoltar? Non ti ho trovato
svenuto per amore
al fianco di mia zia? Non l'ho sentita
vantarsi del tuo affetto?
E che l'hai da sposar non ha già detto?

Paolino
Questo è un inganno, o cara...

Carolina
Eh sì, un inganno
che da te si commette.
Se tu amavi mia zia,
perché non sposar lei? Perché sedurre
una fanciulla onesta
priva d'ogni esperienza, e d'accortezza,
per farla poi crepar dall'amarezza?

Paolino
Mi ascolta per pietà...

Carolina
Che vuoi ch'io ascolti?
Comprendo in questo istante
il peso del mio fallo.
Ma senti: io corro adesso
a' piedi di mio padre:
svelerò quel che ho fatto;
a qualunque castigo
mi renderò soggetta.
Di te poi seduttor, tristo, spergiuro,
segua quel che si voglia, io non mi curo.
(per partire)

Paolino
Ferma, ferma, ti prego...

Carolina
Oibò... mi lascia.

Paolino
No, ti dico.

Carolina
Vo andar...

Paolino
Sentimi; e poi
subito te ne andrai se andar tu vuoi.

Carolina
Ah! Chi poteva mai
questo da te aspettarsi!

Paolino
Ascolta, io dico.

Carolina
Io mi sento morir!

Paolino
Calmati un poco.

Carolina
(piangendo)
Così resterai libero:
così la sposerai.

Paolino
Ah, no: che tu così morir mi fai.
Nell'inganno tu sei: ragion non senti;
e ti scordi in un punto di furore
chi sei tu, chi son io, tutto l'amore.

Carolina
Cosa potresti dir?

Paolino
Dir, che tua zia
soltanto in quell'istante
mi si scoperse amante;
e la sorpresa mia fu che mi tolse
l'uso dei sensi. Or vanne a publicarmi
qual seduttor. Rovinami. Ma prima
prendi questo coltello;
e poiché sei impazzita,
qui dammi prima una mortal ferita.

Carolina
Guarda che io te la do.

Paolino
Non mi ritiro.

Carolina
Ma non disse ella stessa
che tu l'amavi?

Paolino
Equivocò Fidalma.

Carolina
Confessa, o fo davvero.

Paolino
Se un bugiardo mi credi,
spingi senza pietade.

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

Paolino
Or sappi, sposa mia, che più maneggio
non trovo al scoprimento
per salvar il decoro; e a noi non resta
che di fuggir. Co' buoni uffizi il padre
farem poi che si plachi.
Quel ch'è fatto, è già fatto; ed alla fine
presto, o tardi lo sdegno ha il suo confine.

[Aria Paolino]

Paolino
Pria che spunti in ciel l'aurora
che ti cheti, a lento passo,
scenderemo fin abbasso
che nessun ci sentirà.
Sortiremo pian pianino
dalla porta del giardino:
tutta pronta una carozza
là da noi si troverà.
Chiusi in quella il vetturino
per schivar qualunque intoppo,
i cavalli di galoppo
senza posa caccierà.
Da una vecchia mia parente
buona donna, e assai pietosa,
ce ne andremo, cara sposa,
e staremo cheti là.
Come poi s'avrà da fare
penseremo a mente cheta.
Sposa cara, sta pur lieta,
che l'amor ne assisterà.
(parte)

Scena sesta
Carolina sola.

[Recitativo]

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

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

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

Conte
(Qui la ritrovo alfin. Voglio provarmi
se la posso ridurre a ricusarmi.)
Servo, servo umilissimo.

Elisetta
Venite come sposo, o mancatore?

Conte
Vengo qual mi volete.
Conoscitor del vostro
merito singolar degno d'un foglio,
sol dal vostro piacer dipender voglio.

Elisetta
Voi parlate d'incanto.

Conte
E più v'incanterò se mi ascoltate.

Elisetta
Benissimo. Parlate.

Conte
In primo luogo
creder voi mi dovete il più sincero,
il più ingenuo di tutti:
che ho il core sulle labbra; e che son tale,
che di me pur io dico il bene, e il male.

Elisetta
Vediamone una prova. Per esempio:
quel di far all'amor con mia sorella,
essendo a me promesso,
lo dite male, o bene?

Conte
Male, male, malissimo.
Ecco ch'io lo confesso. In certi incontri
sono di un naturale
facile a sdrucciolar. Ma meglio udite
s'è ver ch'io son sincero. In me sicuro
che c'è del buon; ma prima
che i lacci d'Imeneo fra noi sian stretti,
io vi avverto di aver dei gran difetti.

Elisetta
Quando li conoscete, è cosa facile,
che possiate emendarvi.

Conte
Oh! Lo credo impossibile.
Sempre ho sentito a dire:
che colla vita si mantiene, e dura
quel vizio che nell'uom passa in natura.

Elisetta
Voi mi sgomentereste
se vi credessi in tutto.

Conte
Basta... credete pure
quello sol che vi piace. Io con voi tratto
da galantuomo; e in termini assai schietti
io vi avverto di aver dei gran difetti...

Elisetta
Poiché me lo avvertite,
obbligata vi son. Ma non temete;
cercherò di adattarmi.

Conte
Oh! questo poi
sarà difficilissimo.
ve ne sono di fisici,
ve ne son di morali. In somma io parlo
ingenuamente; e tocca a voi signora,

di far poi riflessione a questi detti,
ch'io vi avverto di aver dei gran difetti.

Elisetta
(A mettermi comincia
un poco di apprensione.) Orsù Signore,
giacché siete sincero, anche vi piaccia
di dirmi quali sono
per poter regolarmi.
(Alla fin non vorrei sagrificarmi.)

Conte
Sentite: io ve li dico
perché voi lo volete, e vi ubbidisco;
per altro in verità che ne arrossisco.

[Aria Conte]

Conte
Son lunatico, bilioso,
son soggetto all'emicrania;
ho sovente certa smania,
che in delirio mi fa andar.
Son sonnambulo perfetto,
che dormendo vo a girar.
Sogno poi se sono a letto
di dar calci, e di pugnar.

Elisetta
Tutto questo? Bagattelle!
(Qua ci va della mia pelle...
Ma saprommi riguardar.)

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

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

Conte
Ma aspettate, mia signora,
tutto detto non ho ancora;
son vizioso giocatore,
crapulone, bevitore;
mi ubbriaco spesso, spesso,
che vo fuori di me stesso,
casco in terra, oppur traballo,
son più strambo di un cavallo,
vado tutti a maltrattar.

Elisetta
Ora poi non credo niente,
voi lo dite per scherzar.

Conte
Quando poi non lo credete,
dico questo, e ve lo giuro:
che a me nulla voi piacete,
che non v'amo, e non vi curo,
non vi posso tollerar.
(parte)

Scena ottava
Elisetta, poi Fidalma.

[Recitativo]

Elisetta
Potea parlar quell'anima incivile
con più di scandescenza!

Fidalma
Elisetta mia cara,
vi trovo ben turbata!

Elisetta
Se dagli occhi del Conte
non si toglie ad un tratto Carolina,
qui nasce una rovina.
Convien togliergli affatto ogni speranza
di poterla sposar.

Fidalma
Dite benissimo.
Ma se voi la credete
invaghita del Conte, io poi vi dico,
che forse, forse con ragion fondata
la credo di Paolino innamorata.

Elisetta
Di quello non mi curo.

Fidalma
Me ne curo ben io; né più mi sento
di tenerlo celato.

Elisetta
Dunque facciam che debba
passar in un ritiro

acciò non ci disturbi.

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

Scena nona
Il signor Geronimo, e detti.

Geronimo
Ebben? Sei persuasa
di rinunziare a questo matrimonio?

Elisetta
Non sarà vero mai ch'io vi rinunzi
perché poi mia sorella
debba sposar il Conte.

Geronimo
Si può fare un baratto
per te vantaggiosissimo.

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

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

Fidalma
Anzi dico di no. Si deve togliere
la causa del disordine.
Carolina fomenta
la passione del Conte; onde si deve
farla sparir, mandarla in un ritiro;
e acchetàti che sian tutti i rumori,
allora poi... sì, allor venirà fuori.

Elisetta
Avete ben capito?

Geronimo
Sì, sì: parlate pure.

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

Elisetta
Avete inteso bene?

Geronimo
Sordo non son. Farò quanto conviene.

[Terzetto Elisetta, Fidalma, Geronimo]

Fidalma
Cosa farete? Via su, parlate.

Elisetta
Via risolvete; via non tardate.

Elisetta e Fidalma
Presto, anzi subito si deve far.

Geronimo
Ma non strillate tutte due unite,
sento che il timpano voi mi ferite.
Parlate piano, senza gridar.

Elisetta e Fidalma
(piano)
Diremo dunque, diremo piano,
che in un ritiro di qua lontano
per metter ordine al gran disordine
la Carolina si dèe mandar...
Voi ci sentite?

Geronimo
Che cosa dite?

Elisetta
(forte all'orecchie)
Abbiam parlato.

Fidalma
(come sopra)
Vi abbiamo detto.

Geronimo
Sia maledetto questo strillar!

Elisetta
In un ritiro la Carolina...

Geronimo
Già v'ho capito, cara signora.

Fidalma
Mandar dovete doman mattina...

Geronimo
Già v'ho capito ch'è un quarto d'ora.

Elisetta, Fidalma e Geronimo
O che fracasso di Satanasso
tutta la casa farà tremar.
Senza far chiasso, senza fracasso,
si può ben dire, si può parlar.
(Fidalma ed Elisetta partono)

Scena decima
Il signor Geronimo solo.

[Recitativo]

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

Scena undicesima
Carolina in disparte, e detto.

Carolina
(Son risoluta io stessa
di vincer il rossor. Io sudo... Io gelo...
Ma farlo, oddio! Convien... M'aiuta, o Cielo!...)
Ah, signore! A piè vostri ecco una figlia...

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

Carolina
Ah, non signore.

Geronimo
Alzati, ed ubbidisci al genitore.
Io però ti prevengo
in quello che vuoi dirmi.
Tua sorella, e tua zia t'hanno già detto
che devi in un ritiro
passar doman mattina; e tu ten vieni
tremante, e sbigottita,
quasi ci avessi da restar in vita.

Carolina
In un ritiro? Ah! mio signor...

Geronimo
Tu devi
far la mia volontà.

Carolina
Fuori di tempo
è un ritiro per me...

Geronimo
Soli due mesi
ci starai, e non più...

Carolina
Deh! Padre mio,
altro è quel che mi affanna...

Geronimo
Il mio interesse
lo vuole, e la mia pace...

Carolina
Ah! Permettete
che a' vostri piè mi getti; e che implorando
la pietade paterna...

Geronimo
Orsù, mi secchi
signora fraschettina.
Nel ritiro anderai doman mattina.
(parte)

Scena dodicesima
Carolina sola.

Carolina
E possono mai nascere
contrattempi peggiori!...
Il padre mio sedotto,
mia sorella, e mia zia con me alterate,
tutti in orgasmo; e come mai poss'io
Svelar in tai momenti il fallo mio?...

[Recitativo accompagnato]

Come tacerlo poi se in un ritiro
ad entrar son costretta?...
Misera!... In qual contrasto
de' pensieri mi trovo!... Io son smarrita...
Cielo, deh, tu m'addita
il consiglio miglior. Qualche speranza
rendo al cor mio... Ma il core, oddio! mi dice:
Carolina infelice,
pietà di te non sente il ciel tiranno...
Ah! Disperata io vo a morir d'affanno...
(per partire disperatamente, s'incontra nel Conte, che la trattiene)

Scena tredicesima
Il Conte e Carolina.

[Recitativo]

Conte
Dove? Dove, mia cara,
con tanta agitazione? Oimè! Parlate.
Che avete? Che chiedete? Io son per voi
col cor, col sangue, colla vita istessa:
più di voi nulla al mondo or m'interessa.

Carolina
Ah, potessi parlar!

Conte
Che vi trattiene?

Carolina
Mi trattiene il decoro,
e quella diffidenza
che deggio aver nel caso mio importante
d'uno che già mi si è scoperto amante.

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

Carolina
E dareste la mano a mia sorella?

Conte
Questo poi no.

Carolina
Sposata pur l'avreste
senza contraddizion, s'io più di lei
per un gioco del caso in quel momento
non vi fossi piaciuta?

Conte
Sì, è ver; ma mi piacete; ed il mio core
or non vorria che voi.

Carolina
Ma però tutto quel che il cor vorrebbe
non è sempre possibile.

Conte
ve l'accordo anche questo.

Carolina
Dunque se l'ottenermi
impossibile fosse, ah! Signor mio,
perché coltivereste un tal desio?
Perché se voi mi amate
mi vorreste infelice,
quando potreste invece
rendermi voi con una eroica azione
oggi la vita, e la consolazione?

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

Carolina
Giuratemelo, Conte.
(in questo Elisetta, Fidalma ed il signor Geronimo che osservano)

Conte
Io ve lo giuro
sull'onor mio, su questa bella mano
ch'io vo baciar. Sentiamo ora l'arcano.

Scena quattordicesima
Fidalma, Elisetta, il signor Geronimo, e detti

Elisetta
Còlti vi abbiam.

Fidalma
Còlti vi abbiam sul fatto.

Elisetta
(a Geronimo)
Vedete la sguaiata?

Fidalma
Vedete la fraschetta?
Tutti gli uomini alletta;
e la mano si lascia
baciar da ognun che amore a lei prometta.

Geronimo
Ora da dubitar più non mi resta.

Carolina
Ma Signor...

Geronimo
Taci là.

Conte
Ma non sapete...

Elisetta
Tacete voi, che ben vi sta.

Fidalma
Tacete.

Geronimo
Domani nel ritiro. E voi, signore,
o doman sposerete
quella cui prometteste, o dell'affronto
noi la vedrem se mi farò dar conto.

Conte
Ma se...

Geronimo
Non vi do ascolto.

Carolina
Ma io...

Elisetta
Voi in un ritiro.

Fidalma
In un ritiro.

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

[Quintetto Carolina, Elisetta, Fidalma, Conte, Geronimo]

Carolina
Deh lasciate ch'io respiri,
disgraziata, meschinella!
Io rival di mia sorella?
Non la sono, e il Ciel lo sa.
Incolpata son a torto.
(al Conte)
Deh, parlate voi, signore:
sincerate il genitore,
che più a voi si crederà.

Conte
Quest'amabile ragazza...

Elisetta
È un'astuta...

Fidalma
È una sguaiata.

Elisetta e Fidalma
Siete parte interessata.

Geronimo, Elisetta e Fidalma
Nel ritiro andar dovrà.

Carolina
Sol tre giorni alla partenza
io vi chiedo per pietà.
Palesar la mia innocenza
qualche cosa vi potrà.

Elisetta
No: il ritiro è destinato.

Fidalma
No: il ritiro è preparato.

Geronimo
No: il ritiro è pronto già.

Conte
Ma voi siete tanti cani,

Senz'amor, né carità!

Carolina
(Io mi perdo, mi confondo,
il cervel da me sen va!)

Geronimo, Elisetta e Fidalma
(Se cadesse ancora il mondo,
deve andarci, e ci anderà.)

Conte
(Io divento furibondo
s'anche un poco resto qua.)
(Carolina, il Conte, ed il signor Geronimo partono per diverse parti)

Scena quindicesima
Elisetta e Fidalma.

[Recitativo]

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

Fidalma
Ed io credo benissimo
che sia una civettina: o che piuttosto
una di quelle sia
che s'innamoran sol per debolezza
di ciascun che le guarda, o le accarezza.

[Aria Elisetta]

Elisetta
Se son vendicata
contenta già sono.
Al Conte perdono
la sua infedeltà.
Se tolto è l'oggetto
che il cor gl'incatena,
con faccia serena
la man mi darà.
(partono)

Scena sedicesima
Sala.
Tavolino con quattro lumi accesi.
Il signor Geronimo e Paolino.

[Recitativo]

Geronimo
Venite qua Paolino. Questa lettera
spedite per espresso
a Madama Intendente del ritiro,
che vedete qui scritto, acciò le arrivi
domani di buon ora.
Sia cura vostra ancora
prima di andar a letto
d'avvertire la Posta, acciò non manchi
di qui mandarmi all'alba
quattro buoni cavalli... Eh? Cosa dite?

Paolino
Io non parlo, signor.

Geronimo
Bene, eseguite.
Io mi ritiro adesso. Andate pure.
Stanco oggi son di tante seccature.
(prende un lume, ed entra nella sua stanza)

Scena diciassettesima
Paolino solo.

Paolino
E a risolversi adesso
ad una pronta fuga
forse ancor tarderà la sposa mia?
Forse ancora potria
in queste circostanze
lusingarsi, e sperar favore, o aiuto?
Da chi? Come? In qual modo?... Io son perduto!
No: si risolverà. Per affrettarmela
vado nella sua stanza.
Non v'è più tempo; più non v'è speranza.
(prende un altro lume, ed entra nella stanza di Carolina)

Scena diciottesima
Il Conte, poi Elisetta.

[Duetto Conte, Elisetta]

Conte
(Il parlar di Carolina
penetrato m'è nel seno.
Ah, saper potessi almeno
il segreto del suo cor!

Per sì amabile ragazza
io non so quel che farei;
e salvarla ben vorrei
dal domestico livor.)

Elisetta
(Ritirato io lo credeva
e lo trovo or qui vagante.
Un sospetto stravagante
mi fa nascere nel sen.)

Conte
(A trovarla me ne andrei
se credessi di far ben.)

Elisetta
Signor Conte, serva a lei.
Che vuol dir che qui la trovo?

Conte
Vuol dir quello, che mi movo.

Elisetta
Che stia solo non convien.

Conte
Grazie, grazie, mia signora;
vada pur, ch'io vado ancora.
Tempo è già di riposar.
(si prendono un lume per cadauno)

Elisetta
Buona notte al signor Conte.

Conte
Dorma bene madamina.

Elisetta
(Finché venga domattina
in sospetto devo star.)

Conte
(Maliziosa sopraffina,
non vo farla sospettar.)
(si ritirano nelle proprie stanze, resta la scena oscura)

Scena ultima

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

[Finale II]

Paolino
Deh, ti conforta, o cara,
seguimi piano, piano.

Carolina
Stendimi pur la mano,
che mi vacilla il piè.

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

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

Carolina e Paolino
Potrebbe alcun venire:
si tardi un po' a partir.
(rientrano nella stanza)

Elisetta
(con lume)
Sotto voce qua vicino
certo intesi a favellar.
Una porta pian pianino
ho sentito poi serrar...
Ho sospetto... vo' scoprire.
(va ad ascoltare alla porta di Carolina)
A parlar pian pian si sente...
Vi sta il Conte certamente...
Io li voglio svergognar.
(va a battere alla porta di Fidalma)
Sortite, sortite,
venite qua in fretta.

Fidalma
(di dentro)
Chi batte? Chi chiama?

Elisetta
Son io, Elisetta...
(va a battere alla porta del Signor Geronimo)
Aprite, deh, aprite,
sortite signore.

Geronimo
(di dentro)
Chi picchia sì forte?

Chi fa tal rumore?

Elisetta
Venite qua fuori:
si tratta d'onor.
(sortono Fidalma ed il signor Geronimo con lume in mano)

Fidalma
Che cosa è accaduto?

Geronimo
Che cosa è mai nato?

Fidalma
Io sono tremante.

Geronimo
Io son sconcentrato.

Elisetta
Il Conte sta chiuso
con mia sorellina.
Si faccia rovina
di quel traditore.

Elisetta, Fidalma e Geronimo
(gridando alla porta di Carolina)
Conte perfido, malnato,
conte indegno, scellerato,
fuori, fuori vi vogliamo,
che scoperto siete già.

Conte
(esce dalla sua stanza)
Qui dal Conte che si vuole?
Quai indegnissime parole?
Ecco il Conte: eccolo qua.

Elisetta, Fidalma e Geronimo
Quale sbaglio! Quale errore!...
Perdonate, mio signore,
qui un equivoco ci sta.

Conte
Ubriachi voi sarete.

Geronimo e Fidalma
(additando Elisetta)
Io no certo: sarà lei.

Elisetta
No signor: lo giurerei,
qualcun altro vi sarà.

Conte e Geronimo
Stando in piedi questa sogna.

Fidalma
Qua confonderla bisogna.

Geronimo
Carolina, fuori, fuori...
Anche questa si vedrà.
(all'uscio di Carolina, la quale sorte con Paolino e vanno ad inginocchiarsi a' piedi del Signore Geronimo)

Carolina e Paolino
Ah, Signore, a' vostri piedi
a implorar veniam pietà!

Conte e Geronimo
Oh che vedo! Resto estatico!

Elisetta e Fidalma
Quest'è un'altra novità.

Geronimo
Cosa s'intende?

Fidalma
Cosa vuol dire?

Carolina e Paolino
Vi supplichiamo di compatire,
che d'amor presi... Son già due mesi...
Il matrimonio fra noi seguì.

Geronimo e Fidalma
Il matrimonio!

Carolina e Paolino
Signori sì.

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

Carolina e Paolino
Pietà, perdono. Colpa è d'amore.

Fidalma
Pietà non s'abbia d'un traditore.

Conte
Deh! vi calmate. Deh! vi placate.

Elisetta
Rimedio al fatto più già non c'è.

Fidalma
Sian discacciati, sian castigati,
azion sì nera punir si de'.

Conte
Ascoltate un uom di mondo,
qui il gridar non fa alcun frutto;
ma prudenza vuol che tutto
anzi s'abbia da aggiustar.
Il mio amor per Carolina
m'interessa a suo favore.
perdonate a lor di core,
ch'io Elisetta vo a sposar.

Elisetta
M'interesso anch'io signore,
deh! lasciatevi placar.

Geronimo
(a Fidalma)
Voi che dite?

Fidalma
Voi che fate?

Conte, Paolino, Carolina e Elisetta
(tutti inginocchiati)
Perdonate, perdonate.

Tutti
Che si chiamino i parenti,
Perdonate, perdonate.

Fidalma
Già che il caso è disperato,
ci dobbiamo contentar.

Geronimo
Bricconacci! Furfantacci!...
Son offeso, son sdegnato...
Ma...vi voglio perdonar.

Paolino
Che trasporto d'allegrezza!

Carolina
Che contento! Che dolcezza!

Conte
Io mi sento giubilar!

Elisetta
Oh che gioia! Oh che piacere!
Già contenti tutti siamo.
Queste nozze vi vogliamo
con gran pompa celebrar.

Tutti
Che s'invitino gli amici,
che vi siano gli stromenti,
che si suoni, che si canti:
tutti quanti han da brillar.

Fine dell'opera

Il soggetto

Atto primo

Sala, che corrisponde a vari appartamenti.
Paolino, che ha sposato segretamente Carolina, figlia minore di Geronimo, cerca di rasserenarla, dicendole che presto la loro pena avrà termine. Infatti egli ha convinto il suo protettore, Conte Robinson, a chiedere la mano della figlia maggiore di Geronimo, Elisetta, per una dote di centomila scudi; tenuto conto del desiderio di Geronimo per una parentela nobile, questo non potrà che giovare a Paolino quando svelerà a Geronimo il suo segreto matrimonio. Purtroppo, appena Geronimo viene informato da Paolino dell'arrivo del Conte egli, infatuato dall'idea di nobiltà, decide su due piedi che anche la figlia minore sposerà un nobile; questo impedisce a Paolino di svelare il proprio segreto. Subito dopo Geronimo dà l'annuncio delle prossime nozze alle figlie Elisetta e Carolina e a sua sorella Fidalma. Carolina è triste, Elisetta la rimprovera pensando che sia in preda all'invidia. Le sorelle iniziano a litigare, poi Carolina si allontana indispettita, mentre la matura Fidalma confida a Elisetta che anche lei spera di potersi sposare presto, e deve frenarsi per non rivelare subito di aver messo gli occhi addosso a Paolino.

Nobile appartamento.
Mentre Geronimo discorre con Carolina, preoccupato per il suo malumore, Paolino annuncia l'arrivo del Conte; vengono subito chiamate anche Elisetta e Fidalma; il Conte Robinson, entrando, si avvicina deciso a Carolina, convinto che la sposa sia lei. Quando viene informato che si tratta invece di Elisetta, rimane deluso.

Gabinetto.
Carolina è disperata, il padre vuole darle per marito un cavaliere, e bisogna agire rapidamente. Paolino crede di poter contare nell'aiuto del Conte, ma quest'ultimo gli confida che Elisetta non gli piace e che vuole sposare invece Carolina, riducendo la dote a cinquantamila scudi. Il Conte incarica Paolino di proporre immediatamente il cambio a Geronimo.

Sala.
Carolina attende notizie da Paolino e, quando vede il Conte, è convinta di trovare in

lui un alleato; invece il Conte le propone il matrimonio. Carolina rifiuta sdegnata, il Conte capisce che c'è sotto qualche segreto e si allontana per scoprirlo. Intanto Elisetta si lamenta con il padre per la freddezza del promesso sposo, mentre Paolino prepara il banchetto per le nozze. Il Conte ha raggiunto Carolina e insiste nelle sue profferte amorose, ma li sorprende Elisetta, gelosa. Al rumore sopraggiungono tutti gli altri e ciascuno esprime le proprie ragioni; Geronimo, che è sordo, non capisce cosa stia succedendo.

Atto secondo

Gabinetto.
Geronimo viene finalmente informato dal Conte: egli non vuole sposare Elisetta, vuole Carolina, e si accontenta di cinquantamila scudi. Dapprima Geronimo si oppone, poi, pensando al risparmio, accetta e si allontana, mentre il Conte chiama immediatamente Paolino incaricandolo di avvertire Carolina della bella novità. A Paolino, disperato, non resta che sperare nell'aiuto di Fidalma; ma lei, che ha un debole per il giovane, fraintende il senso delle sue esitazioni e crede che voglia confessarle di essere innamorato di lei. Quando finalmente Paolino capisce, cade in svenimento; alle invocazioni di aiuto di Fidalma accorre Carolina, alla quale la zia spiega che Paolino, nel rivelarle l'amore, è caduto in deliquio per la gioia. Quando Carolina resta sola con Paolino, egli a fatica riesce a convincerla dell'equivoco. A questo punto, non resta che una possibilità: la fuga.

Appartamenti.
Il Conte, nel tentativo di farsi respingere da Elisetta, enumera tutti i propri difetti: ma la ragazza, sicura che la causa di tutto sia la presenza di Carolina, si allea con Fidalma; insieme convincono Geronimo a rinchiudere la figlia minore in un convento. Geronimo informa Carolina; lei in preda alla disperazione incontra il Conte e sta per svelargli il suo segreto quando Geronimo, Elisetta e Fidalma li sorprendono. Carolina andrà in un ritiro il giorno seguente.

Sala.
Geronimo consegna a Paolino una lettera che deve essere immediatamente recapitata al ritiro; non resta dunque altro che fuggire e, per convincere Carolina, Paolino entra nella sua stanza. Il Conte si aggira nella sala, vorrebbe rivedere Carolina per conoscere il suo segreto, ma incontra Elisetta; dopo un freddo saluto, ciascuno entra nella propria stanza. È buio, nella sala non c'è nessuno, Paolino e Carolina si affacciano alla porta ma sentono rumore e subito rientrano. È Elisetta, che piena di sospetto si aggira con un lume; si accosta alla porta di Carolina, sente bisbigliare, è convinta che siano Carolina e il Conte. Quindi chiama Fidalma, insieme a lei va a bussare alla porta di Geronimo. Tutti insieme si avvicinano alla porta di Carolina e chiamano a gran voce il Conte, il quale invece esce dalla propria stanza. Stupore generale: chi c'è nella stanza di Carolina? Finalmente gli sposi segreti escono e confessano la verità. Geronimo dà in smanie, Fidalma è furente, ma il Conte intercede per loro e dichiara che alla fine sposerà Elisetta e così il perdono viene concesso.

Dal "Marriage à-la-mode" al "Matrimonio segreto": genesi di un tema drammatico nel Settecento

di Francesco Degrada

> È l'uomo d'Italia al quale trovo più ingegno, e certamente egli non lo immagina: giacché in questo paese il regno dei pedanti dura ancora. Gli dicevo del mio entusiasmo per *L'Italiana in Algeri;* gli chiedo cosa preferisca, *L'Italiana* o *Tancredi;* mi risponde: "*Il matrimonio segreto*".
> Stendhal, *Vita di Rossini*.

C'è una pagina nelle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte nella quale si narra con maligna acrimonia la visita che alla vigilia della partenza definitiva da Vienna egli fece a chi era stato nominato a succedergli nell'ufficio di Poeta Cesareo, il veneziano Giovanni Bertati. Questi era allora intento alla stesura del libretto de *Il matrimonio segreto,* destinato a riscuotere di lì a poco tempo un successo memorabile in occasione della sua rappresentazione presso il Teatro di Corte, avvenuta il 7 febbraio 1792.

> Il nuovo poeta del teatro [il Bertati, appunto] era sovra tutti ansiosissimo di sapere s'io intendea partir da Vienna o rifermarmivi. Io conosceva le sue opere, ma non lui. Egli n'aveva scritto un numero infinito, e, a forza di scriverne, aveva imparato un poco di produr l'effetto teatrale. Ma, per sua disgrazia, non era nato poeta e non sapeva l'italiano. Per conseguenza l'opere sue si potevano piuttosto soffrir sulla scena che leggerle. Mi saltò il capriccio in testa di conoscerlo. Andai da lui baldanzosamente. Quando arrivai alla sua abitazione, egli stava parlando con de' cantanti alla porta della sua stanza. Me gli affacciai: mi domandò il mio nome, gli dissi ch'io aveva avuto l'onore d'essere stato il suo antecessore [come librettista di corte a Vienna] e che il mio nome era Da Ponte. Parve colpito da un fulmine. Mi domandò in un'aria molto imbarazzata e confusa in che cosa poteva servirmi, ma sempre fermandosi sulla porta. Quando gli dissi ch'avea qualche cosa da comunicargli, trovossi obbligato di farmi entrare nella stanza, il che fece però con qualche renitenza. Mi offrì una sedia nel mezzo della camera: io m'assisi senza alcuna malizia presso alla tavola, dove giudicai dall'apparenze ch'ei fosse solito a scrivere. Vedendo me assiso, s'assise anch'egli

sul seggiolone e si mise destramente a chiudere una quantità di scartafacci e di libri che ingombravano quella tavola. Ebbi tuttavia l'agio di vedere in gran parte che libri erano. Un tomo di commedie francesi, un dizionario, un rimario, e la grammatica del Corticelli stavano tutti alla destra del Signor Poeta: quelli, che aveva alla sinistra non ho potuto vedere che cosa fossero. Credei allora di intendere la ragione per cui gli dispiaceva di lasciarmi entrare. Mi ridomandò che cosa comandava, ed io, non avendo altra scusa in pronto, gli dissi che andai a visitarlo pel piacer di conoscere un uomo di tanto merito e per pregarlo di darmi un esemplare delle mie opere, che alla mia partenza da Vienna aveva dimenticato di prender meco. Mi disse in aria di dispregio che egli non aveva a far nulla co' libri miei, ma che si vendevano per conto della Direzione dal custode delle logge del teatro. Dopo essere stato altri dieci minuti con lui e aver conosciuto per tutti i versi che il Signor Poeta Bertati altro non era che una botta di vento, mi congedai... Andai un'altra volta a trovar Casti. Gil parlai della visita ch'aveva fatta a Bertati, dell'apparato della sua tavola, della maniera con cui m'accolse; ma dopo avermi ascoltato per pochi minuti, altro non mi rispose che questo: "È un povero *ciuccio*. Sta facendo un'opera per Cimarosa: non merita tanto onore. Vi scriverò e dirovvene l'esito".

Poco più avanti, appunto, il Da Ponte narra che a Dresda, ove si era nel frattempo recato, lo raggiunse una lettera dell'abate Casti, nella quale si sarebbe data questa relazione della prima esecuzione del lavoro:

Iersera si rappresentò per la prima volta *Il matrimonio segreto*. La musica è meravigliosamente bella, ma le parole riuscirono assai al di sotto dell'aspettazione, e tutti ne sono scontenti, particolarmente i cantanti. Tutti dicono: "Il Da Ponte non lascerà impunito questo arrogante". Vi mando il libretto, perché veggiate e impariate a fare de' bei versi!

Questa sarebbe stata, infine, la risposta del Da Ponte:

Signore, la ringrazio del libretto da lei mandatomi, ma non seguo il consiglio. Ella ha buon'unghia da cavare la castagna dal foco. I versi di Bertati sono quello che dovevano essere. Vienna se li goda. E quanto a' cantanti, la prego di dir loro: *Victrix provincia, plora.*

Nella prosa del Da Ponte la crudeltà sta alla pari con la sfrontatezza; perché anche se siamo disposti a dargli credito circa il peso che ebbe per il Bertati de *Il matrimonio segreto* la conoscenza dei suoi libretti (in particolare de *Le nozze di Figaro* e di *Così fan tutte),* sappiamo anche quanto determinante fosse stata per il Da Ponte del *Don Giovanni* la lezione del *Convitato di pietra* dello stesso Bertati. E d'altra parte si sa bene che la librettistica settecentesca muoveva dal presupposto dell'esistenza di un repertorio di situazioni, di immagini, di espressioni considerato, di fatto, patrimonio comune. Mette conto, tuttavia, seguire il suggerimento del Da Ponte e cercare di scoprire (non certo per oziosa pedanteria erudita o per impertinente curiosità) quali fossero gli scartafacci e i libri che il Bertati teneva sul proprio tavolo mentre scriveva il libretto del *Matrimonio segreto* e sui quali vanamente si appuntò l'occhio maligno del rivale; mettere in chiaro, in altre parole, quali furono le sue fonti e in quale prospettiva vennero lette e utilizzate. Ciò che permetterà anche – come vedremo – di seguire lo sviluppo di un tema drammatico che scopriremo carissimo a un filone della drammaturgia settecentesca e per lungo tempo vivo nella tradizione teatrale europea sino a Ottocento inoltrato.
Un antecedente non tanto remoto – sebbene indiretto – de *Il matrimonio segreto* è da considerarsi il ciclo pittorico *Marriage à-la-mode*, che William Hogarth dipinse a Londra intorno al 1743.
Si tratta di sei quadri (dai quali venne tratta una seria parallela di incisioni) "raffiguranti – per usare le parole dello stesso Hogarth – una variazione su una vicenda moderna nell'alta società". Il ciclo – una cruda parabola narrata da un moralista lucido e impietoso nella sua analisi minuziosa e cruda dei vizi della propria società – rappresenta le conseguenze drammatiche di un matrimonio combinato per puro calcolo tra una ricca borghese e uno squattrinato aristocratico dai rispettivi genitori. Al nostro discorso interessa in particolare il primo quadro del ciclo, *Il contratto,* nel quale appaiono alcuni dei personaggi che si ritroveranno – sia pure profondamente trasformati – nella successiva tradizione letteraria e drammatica, sino all'esito ultimo del lavoro di Bertati.
Il dipinto rappresenta un salone in stile Kent nel palazzo del tronfio Lord Squanderfield (letteralmente "Sperperaterreni"). Il suo stemma nobiliare è riprodotto dappertutto e il conte, sofferente di gotta, accenna con aria di vacuo compiacimento al proprio albero genealogico che trae origine da "William Duke of Normandy". Con l'ammontare della dote si appresta a pagare un'ipoteca che un avido usuraio gli sta porgendo. Dinanzi a lui il padre della sposa, un facoltoso borghese, sta studiando il contratto nuziale. Sul fondo, un architetto osserva, confrontandolo con un progetto, un sontuoso edificio in costruzione di stile palladiano. I due promessi sposi stanno in un canto, con un'aria vuota e annoiata; lui sorride fatuamente alla propria immagine riflessa in uno specchio mentre trae dalla tabacchiera una presa di tabacco; lei gioca nervosamente con la vera facendola scorrere intorno a un fazzoletto attorcigliato. Il *counseller* Silvertongue (letteralmente "Lingua d'argento") le fa la corte, mentre finge di temperare con aria indifferente una penna d'oca. A terra due cani, incatenati l'uno all'altro, sembrano emblematicamente riecheggiare la situazione, secondo una simbologia che avrà nel quadro finale della serie un suo culmine tetro e drammatico.
Le scene successive del ciclo descrivono in termini sempre pin graffianti e crudi la lenta discesa dei due sposi – uniti da nient'altro che dalla logica inumana dell'interesse delle rispettive famiglie – verso un cupo destino di decadenza e di morte. Questa strada passa attraverso il fasto, la dissipazione, la noia, la corruzione, la lussuria (rispettivamente raffiguranti *Il mattino, Dal ciarlatano, La levée della sposa)* e si risolve nella fine tragica dei due protagonisti: ucciso lui dal malfido Silvertongue allorché questi viene sorpreso in flagrante adulterio con la contessa, suicida lei alla notizia dell'impiccagione dell'amante. Come negli altri splendidi cicli di Hogarth (si pensi alle sublimi *Carriere)* l'esplicita volontà di "dipingere ed incidere soggetti morali" esprimendo "temi analoghi alle rappresentazioni sceniche" conferisce ai sei momenti del *Marriage à-la-mode* il carattere di una *pièce* teatrale nella quale la convulsa progressione drammatica, culminante nell'espressionistica, gridata violenza del finale, si accompagna miracolosamente – all'interno delle singole scene – con uno stile estremamente analitico, netto, limpido, fermo, di una precisione spietata. L'indignazione della denuncia non impedisce l'orrore, la pietà e gli accenti di una disperazione che tocca, nella raffigurazione del vuoto morale che accomuna vittime e persecutori, momenti di metafisico smarrimento; il possente pedale etico o i feroci guizzi di sarcasmo riecheggiati dai temi dei quadri e degli affreschi che ornano gli interni nei quali la vicenda si snoda riescono appena ad attenuarne l'urgere segreto.
Dal ciclo di Hogarth fu tratta da George Colmann e David Garrick una commedia in cinque atti dal titolo *The Clandestine Marriage* (Il matrimonio segreto) rappresentata a Londra, Teatro Drury Lane, nel 1766.
Il rapporto di discendenza del lavoro teatrale dal ciclo pittorico è confermato dal *Prologo* di David Garrick, che di Hogarth fu amico e che proprio da Hogarth fu ritratto in alcuni quadri memorabili.

I poeti e i pittori che traggono entrambi i propri soggetti dalla natura, hanno convenuto fra loro che ognuno assisterebbe il proprio confratello e che sarebbe permesso loro farsi reciproci imprestiti. L'incomparabile Hogarth ha dato l'idea di questo spettacolo e ha fornito il canovaccio che è servito di modello all'autore. Eh!

Chi poteva meglio infiammare l'immagine del poeta di colui il cui pennello ha dipinto così efficacemente i vizi e le virtu? Ma benché abbiano entrambi lavorato sullo stesso soggetto, tuttavia le loro scene sono state differenti; ognuno ha seguito una propria strada ed e attraverso mezzi opposti che hanno raggiunto lo stesso fine. Loro scopo comune era di dipingere uno di quei "matrimoni alla moda" nei quali il nobile, alleandosi con il plebeo, non arrossisce di vendere un sangue illustre a peso d'oro, e nei quali l'onorato commerciante, dimenticando la propria oculatezza, sacrifica la propria felicità all'orgoglio di un titolo vano.

Garrick parla giustamente di mezzi opposti per raggiungere lo stesso fine: in effetti la commedia codifica un capovolgimento di situazione destinato a mantenersi inalterato anche nelle rielaborazioni successive: il "matrimonio alla moda" *non* verra celebrato, i suoi frutti perniciosi non giungeranno a maturazione. L'interesse dell'azione si sposterà tutto, pertanto, sui modi con i quali questa insidia tesa ai diritti del cuore, della natura e della ragione, verrà sviata.
Lo spostamento del fuoco dell'attenzione dal manifestarsi del male in atto alla sua possibile neutralizzazione comporta una parallela trasformazione del dramma in commedia; l'inevitabile lieto fine vuole che al gelo del calcolo, alla losca determinazione dell'intrigo sia sostituito un più lieto confronto di caratteri, un'atmosfera più cordiale e partecipe: tale da rendere ipotizzabile, se non il ravvedimento dei colpevoli, il provvidenziale assecondamento del matrimonio segreto, che si rivelerà infine ai parenti come una soluzione inevitabile o, insomma, come il male minore. Soprattutto irromperà,

nelle ben costruite maglie dell'intrigo, il sentimento; e, anzi, proprio il sentimento, questo insopprimibile figlio della naturale inclinazione, che riprende sin dall'inizio i propri diritti, mettendo in moto, insieme con le nozze segretamente celebrate, la macchina teatrale.
È noto che Hogarth diede mano, dopo aver terminato il ciclo del *Marriage à-la-mode,* dolente affresco dei guasti di una società cinica e corrotta, a un'ulteriore serie di tavole destinate a celebrare "Il matrimonio felice". Il nuovo lavoro rimase incompiuto.
"Non ha mai sentito la forza di quella che i francesi chiamano *la bella natura",* scrisse il suo contemporaneo ed avversario Wilkes, commentando l'impossibilità – da parte dell'artista – di rappresentare la serenità dell'unione coniugale fondata sul reciproco consenso dei cuori. Studiando *Il matrimonio segreto* e la sua genesi, si potrebbe osservare che i contemporanei di Hogarth sentirono sin troppo la forza della "bella natura": una mano di ottimismo, o se si preferisce una inconscia censura calò sul soggetto, rimovendone gli aspetti più inquietanti.
Si veda la commedia di Garrick e Colmann, la più vicina, anche cronologicamente, alla drammatica rappresentazione di Hogarth: questi aveva ereditato la polemica degli Addison e degli Steele contro la cinica opinione che l'aristocrazia aveva del matrimonio; aveva ripreso una tematica dibattuta in una serie di commedie di costume dal contemporaneo teatro inglese, facendosi portavoce del movimento di opinione che avrebbe addirittura costretto il Parlamento a promulgare – per reazione – nel 1753, una legge *contro* i matrimoni clandestini.
Garrick e Colmann vedevano il problema da una prospettiva se vogliamo socialmente più avanzata e consapevole, accogliendo in parte anche le suggestioni "sentimentali" che i romanzi di Richardson avevano da tempo sollecitato. Così i due sposi – pur non rinunciando alla connotazione soave e pudica che li avrebbe accompagnati in un estenuato moltiplicarsi di sospiri sino agli esiti estremi di fine secolo – non accettano più la supina sottomissione alle leggi spietate delle convenienze familiari. Il contrasto tra l'inclinazione naturale e il corrotto assetto sociale non sfocerà nella tragedia, come si è detto, ma nella sia pur fortunosa composizione dei contrasti.
Nonostante tutto, l'opera, *The Clandestine Marriage* non può definirsi propriamente una commedia sentimentale; è ancora piuttosto una commedia satirica nella quale l'arsenico del segno di Hogarth si stempera in una minutissima serie di lepide caricature, attentissime alle mode, alle manie, ai tic di un'aristocrazia esanime e di una borghesia ottusamente pretenziosa.
Non a caso, protagonisti della commedia non sono lo scritturale Lovewell (!) e la affascinante Fanny (i due giovani innamorati e segretamente convolati a nozze), bensì i paradossali personaggi che li circondano: da una parte il cadente Lord Ogleby, imbalsamato cicisbeo, zio del pretendente alla mano di Fanny, Sir John Melvil, scolorito amoroso (il futuro Conte Robinson del Bertati nascerà dalla sovrapposizione dei due tipi); dall'altra Sterling, negoziante arricchito, ossessionato dal denaro e dall'ansia di promozione sociale; sua sorella Mrs. Heidelberg (una donnacciona autoritaria e irosa che come la nipote Miss Sterling, la futura Elisabetta, sogna le proibite delizie dell'alta società); e poi una folla di personaggi laterali, servi infedeli e servi impudenti, parassiti come Canton "vecchio svizzero di Casa di Milord" (come pudicamente lo definisce una traduzione italiana ottocentesca) e un terzetto di loschi avvocati e procuratori.
Teatro dell'azione, che offre agli interpreti strepitose occasioni di affermazione – ciò che spiega il successo europeo del lavoro e, in particolare, la sua permanenza sulle scene

italiane sino a tutta la prima metà dell'Ottocento – è l'incredibile villa di campagna del borghese Sterling: una mostruosità ingombra di un coacervo di paccottiglie di orrido gusto, che straripano nell'incredibile giardino e nel parco provvisto, fra mille altre cianfrusaglie, delle indispensabili rovine.
Si direbbe che Garrick e Colmann vogliano misurarsi nella miniaturistica minuzia del segno descrittivo, con la tecnica pittorica di Hogarth, pur non raggiungendone che raramente la micidiale forza corrosiva, meno che mai l'incandescente tensione morale.
Ma è tempo di registrare le principali concordanze tra *The Clandestine Marriage* e *Il matrimonio segreto*; che della commedia inglese non solo mantiene sostanzialmente l'impianto narrativo, ma accetta anche suggerimenti non laterali nella caratterizzazione di alcuni personaggi principali: Geronimo ha in Mr. Sterling un prototipo che attendeva solo di essere sfrondato dalla sin troppo insistita fisionomia inglese e dalla ridondante caricatura; Mrs. Heidelberg e Miss Sterling hanno, sia pure per eccesso, tutte le caratteristiche di Fidalma ed Elisetta; Lovewell è Paolino fatto e finito, ormai lontanissimo, ovviamente (e basterebbe il nome), dal diabolico Silvertongue del ciclo di Hogarth, che non era comunque – già lo si e detto – personaggio assimilabile a una commedia.
Anche la finale scena notturna – che il Bertati sfruttando il modello di Beaumarchais-Da Ponte *(Le nozze di Figaro)* – rese rispetto a Colmann e Garrick con ben altra scaltrezza drammatica, ha qui il suo modello.
Ma probabilmente *Il matrimonio segreto* sarebbe riuscito altro da quel che riuscì, se Bertati non avesse tratto profitto da un'altra fonte, questa volta francese, come aveva visto bene il Da Ponte: si tratta dell'opera-comique *Sophie ou Le mariage caché* di M.me Riccoboni, nata M.lle de Mezières, musicata da Joseph Kohaut e rappresentata per la prima volta a Parigi il 4 giugno 1768.
Le mariage caché è la ritrascrizione in chiave esasperatamente sentimentale di *The Clandestine Marriage,* del quale riflette sostanzialmente, a una diversa temperatura affettiva e con assai più lieve satira di costume, la vicenda e il gioco dei caratteri. Con qualche significativa modifica, tuttavia. Così Sophie, la protagonista che dà il nome al lavoro come le Pamele, le Clarisse, le Eloise, e quant'altre virtuose e infelici il secolo che fu anche di Casanova, di Choderlos de Laclos e di Sade amò vagheggiare, è retrocessa alla posizione di trovatella, allevata per pietà in una casa borghese; qui, sposa segreta di Clairville – figlio e non scritturale del ricco proprietario M. de Saint-Aubin –, deve sostenere l'assedio del giovane Celicour ma anche del vecchio Durval; nonché le gelose rimostranze di M.me de Saint-Aubin, madre della rivale Henriette. Qui alla logica del denaro e della discriminazione sociale si sostituisce la logica del sentimento: il rinchiudere la vicenda in un contesto sociale sostanzialmente omogeneo (tutti i protagonisti sono o si comportano come borghesi) sottolinea una dinamica delle situazioni che è esclusivamente governata dal cuore. Il cuore riscatta, appunto, la subordinazione di classe, ricrea una naturale eguaglianza, umilia i potenti ed eleva gli umili.
Si ascolti questo dialogo tra Clairville, occulto sposo di Sophie, e il suo amico Celicour, promesso di Henriette, ma innamorato di Sophie (II, 1):

Celicour
(avec feu)
Clairville connoissez vous l'amour? Le sentiment vif impetueux, auquel nos plus grands efforts ne peuvent rien opposer?

Clairville
(vivement)
Eh, qui jamais éprouva mieux que moi l'impossibilité de lui resister?

Celicour
Vous ne pensez donc pas que de froides considérations, de vaines bienseances, doivent nous faire renoncer a nous même? Au bonheur de toute notre vie?

Clairville
Ah! mon ami, je suis bien loin de le croire!

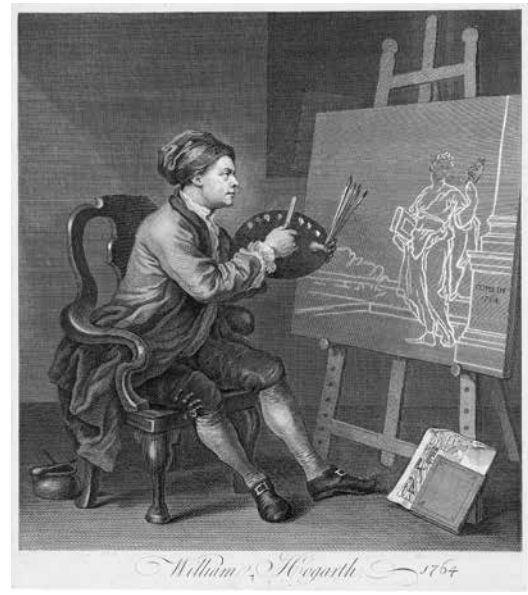
Ariette
L'amour éxerce ses droits avec violence
et la raison à sa voix garde le silence
des qu'il se rend maitre d'un coeur
fortune, éclat, grandeur
tout est chimère.
Un amant ne voit le bonheur
qu'avec l'objet qui sçait lui plaire.
L'amour éxerce ses droits avec violence
Et la raison a sa voix garde le silence... *(etc.)*

Sempre l'amore è il protagonista di quest'aria di Sophie (III, 1), nel momento in cui sembra che la sua posizione sia ormai insostenibile e che tutto sia perduto; più evidenti appariranno, accanto ai punti di contatto, le differenze rispetto alla Carolina di Bertati-Cimarosa:

Amour, tendre amour je t'implore
écoute, écoute ma voix.
Sur l'objet que j'adore
tu fixas mon choix.
Finis mes allarmes
comble mes desirs
après tant des larmes
tu me dois des plaisirs.
Amour je t'implore
écoute ma voix.

O quest' altra, sempre di Sophie, allorché scoperta, la si minaccia di cacciarla e di diseredarla (il motivo del "ritiro" sara una novità del libretto del Bertati). Vi è condensata, in qualche modo, la morale di tutta la storia:

Est ce donc la richesse qui donne des plaisirs?
Elle trompe sans cesse notre espoir, nos desirs.
Le bonheur que j'envie est plus doux, plus constant
point de bien dans la vie si le coeur n'est content.
Est ce donc la richesse qui donne des plaisirs?
Elle trompe sans cesse notre espoir, nos desirs.
Une simple demeure loin du monde et du bruit
qui nous offre à toute heure l'objet qui nous séduit
pour notre ame ravie est un bien suffisant
point de maux dans la vie si le coeur est content.



William Hogarth, *Autoritratto mentre dipinge la musa della commedia*, 1764, Bagnacavallo, Gabinetto delle Stampe Antiche e Moderne.

A p. 42, William Hogarth, *Marriage à-la-mode*, 1743 ca., Londra, National Gallery.

Est ce donc la richesse qui donne des plaisirs?
Elle trompe sans cesse notre espoir, nos desirs.

Come si vede, in una ventina d'anni il soggetto che era servito a Hogarth per celebrare il trionfo della moda e del calcolo sull'amore veniva modulato in chiave esattamente opposta; M.me Riccoboni lo aveva immerso in un'atmosfera roussoviana e ne aveva fatto un monumento alle ragioni del cuore e del sentimento.
In un caso e nell'altro, tuttavia, l'interpretazione della vicenda avveniva secondo direttrici squisitamente ideologiche: non smentite neanche dall'ultima rielaborazione francese, quella di Joseph Alexandre Pierre, Visconte di Ségur, rappresentata con la musica di François Devienne al teatro Montansier di Parigi l'11 novembre 1790, *Le mariage clandestin:* che pure era la prima a trattare la vicenda in stile spensierato e – come dire – cantabile. Bertati e Cimarosa compirono nei confronti della materia che la tradizione teatrale europea consegnava loro così grondante di umori e di spunti di polemica sociale e ideale, una radicale semplificazione, una operazione a tutti i livelli riduttiva. Dalla folla di personaggi delle commedie precedenti, se ne salvarono sei, quelli strettamente indispensabili a portare avanti la vicenda. Cinque furono chiamati a rappresentare la realtà svagata di una agiata famiglia borghese: il vecchio Don Geronimo, burbero di buon cuore, sempre pronto a scaldarsi per un nonnulla, ma anche sempre un po' assente, come vivesse ormai il proprio mondo di computi e di interessi più per abitudine che per principio; sua sorella Fidalma, vedovella ricca e un po' frusta, ma sempre attenta ad amministrare con oculatezza quanto le resta (o presume le resti) di fascino; la coppia

delle belle e puntigliose sorelline, Elisetta e Carolina; infine il bravo "giovine di negozio" Paolino. Di fronte a loro, isolato in un'ipotetica *grandeur* nobiliare, quasi fosse sempre visto con gli occhi dei buoni borghesi – con una mano di improbabile fascino angelico affatto immotivato se non ne conoscessimo la provenienza dalla commedia di Colmann e Garrick – sta il Conte Robinson.
Già abbiamo osservato che, da Hogarth in poi, la riconoscibilità sociale dei personaggi andava progressivamente attenuandosi, man mano che l'iniziale furore politico, il moralismo tagliente ed aggressivo, cedeva alla più lieve caricatura, o alla trasposizione della vicenda in chiave sentimentale.
Ne *Il matrimonio segreto* non abbiamo più personaggi, ma caratteri e ruoli teatrali, ciascuno fissato secondo una tipeggiatura, sia pure lieve e affettuosa, che ne forza la fisionomia quel tanto che basta a isolarla da una prospettiva realistica: si tratti della sortita di Don Geronimo, della prevaricante ossequiosità del Conte, della sentimentalità da "primo amoroso" di Paolino, della civetteria paradossale della matura Fidalma o, infine, della commedia agrodolce delle sorelle rivali in amore.
Questa disponibilità "teatrale" dei personaggi permette di conferire alla vicenda un ritmo assai più animato e costante, che illumina ciascuna figura di una luce calda e uniforme, eliminando ogni zona d'ombra. Si vedano, per esempio, Fidalma e Paolino, che – come Elisetta – non uscivano nelle precedenti versioni da un ruolo statico e indefinito di comprimari. Bertati ebbe l'idea, davvero geniale, di contrapporre alla commedia del corteggiamento di Carolina da parte del Conte, il parallelo assedio di Paolino da parte di Fidalma.
Questa duplice declinazione del tema amoroso, secondo coordinate per diversi motivi paradossali, permetteva di porre al centro dell'opera il momento serioso della passione tra i due "sposi segreti", togliendogli insieme – investito com'era dalla prevaricazione del motivo giocoso – ogni troppo rilevato palpito sentimentale. D'altra parte, la vicenda è condotta in modi tali da ridurre quelli che nelle precedenti versioni del tema erano stati motivi di polemica sociale e politica appassionatamente sentiti e vissuti, a puro gioco, privo di intima serietà.
Di tutti i personaggi de *Il matrimonio segreto,* potrebbe giustamente dirsi quello che Paolino osserva a proposito del Conte:

Che fa troppo il caricato
non s'avvede e non lo sa.

Lo stesso intreccio manca di ogni profonda necessità; Don Geronimo sembra avere combinato il matrimonio della figlia per capriccio o per innocente mania, più che per calcolo astuto; e per quanto lo concerne il Conte, dipinto come un tipo "strambo e ciarliero" (secondo la definizione del libretto edito per la ripresa napoletana del 1793), appare così signorilmente al di sopra di ogni meschino interesse che gli basta una occhiata a Carolina per mandare a monte i faticati accordi economici. Come amanti, poi, sia lui sia Fidalma sono così improbabili, da non poter essere presi sul serio nemmeno dai rispettivi oggetti della loro passione. E lo stesso nucleo sentimentale, la tenera passione tra gli sposi, volge ben presto verso toni tragicomici allorché Paolino pare, suo malgrado, emulare le imprese di un cinico libertino. Così gli si rivolge Carolina che sembra, anche nell'ira, nascondere un sorriso:

Dimmi, tristo, sì, dimmi,
queste pensi sposarne? Ora comprendo

perché a svelar non pensi
il nodo clandestin che ci ha legati.
Lo fai per il piacere
di tradire due donne a un solo istante,
me come sposa, e l'altra come amante.

Nelle concitazione delle spiegazioni, tra le lagrime e i sospiri, balenerà addirittura la lama di un coltello; e il fragile e liliale Paolino, che era addirittura svenuto alla inopinata dichiarazione d'amore di Fidalma, potrà così – melodrammaticamente – fronteggiare l'ira della candida Carolina:

Paolino
Or vanne a pubblicarmi
qual seduttor. Rovinami. Ma prima
prendi questo coltello,
e poiché sei impazzita,
qui dammi prima una mortal ferita.

Carolina
Guarda che te la dò.

Paolino
Non mi ritiro.

Carolina
Ma non disse ella stessa
che tu l'amavi?

Paolino
Equivocò Fidalma.

Carolina
Confessa o fò davvero.

Paolino
Se un bugiardo mi credi,
spingi senza pietade.

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

Come il coltello melodrammaticamente brandito, cadono e si ricompongono via via i motivi di contrasto tra i personaggi, i quali sembrano essere ormai nulla più che elementi di una ritmazione gia virtualmente musicale dell'azione. Si veda per esempio come Bertati muove i sei personaggi (tre uomini e tre donne, secondo giochi di simmetrie forse non ignari delle geometrie sublimi di *Così fan tutte*). Il Conte è coinvolto in due situazioni perfettamente simmetriche che le due sorelle, dalle quali sollecita in scene puntualmente rispondentisi e con risultato nell'un caso e nell'altro vano, rispettivamente l'amore e il disgusto. Paolino a sua volta si trova al centro delle attenzioni di Carolina e di Fidalma; d'altra parte le coppie parallele delle sorelle da un lato, del Conte e di Geronimo dall'altro, offrono lo spunto a spassose scene di puntigli, che Bertati vuole anche registicamente risolte secondo una disposizione simmetrica e statica degli attori ai due lati estremi del palcoscenico.
Quello che vieta tuttavia a *Il matrimonio segreto* di imboccare quella linea geometrica, quella scelta astratta di pure situazioni teatrali, che prima di essere carattere distintivo di *Così fan tutte* era stata proprio di certo Lorenzi, è proprio l'apporto di Cimarosa.
Se studiamo le numerose varianti testuali introdotte nella partitura autografa da Cimarosa, rispetto al libretto originate edito a Vienna in occasione della prima rappresentazione, si giunge alla conclusione che esse mirano a un maggiore spessore e a una più corposa perspicuità di dettato; a una più diretta adeguazione al parlato, respingendo le lise cristallizzazioni del gergo teatrale; a una più cordiale e saporosa caratterizzazione dei personaggi.
Cimarosa, per fare un esempio, sceglie *festa* in luogo di *pompa, gioia* in luogo di *contento;* sostituisce ai frequenti automatismi verbali del Bertati vocaboli e locuzioni drammaticamente più pertinenti e incisive.
Alcuni esempi:

Libretto
Quel fumo mia cara
è un poco eccedente,
voi siete mia bella
di troppo insolente,
vergogna, vergogna
così ben non va.

Silenzio, silenzio
che vien mio fratello.
Usate prudenza,
abbiate cervello.

Una torbida tempesta
parmi in aria di scoprir.

Partitura
Quel fumo mia cara
è un poco eccedente,
voi siete *carina*
un poco insolente
vergogna, vergogna
finitela già.

Silenzio, silenzio
che vien mio fratello.
Non s'ha per prudenza
da fare un bordello.

Una torbida tempesta
già mi sembra di scoprir.

Altrove, e più spesso, è la faticata costruzione sintattica del Bertati ad essere resa insieme più scorrevole e più "naturale":

Libretto
Voi cara ragazza
saprete fra poco
se il vero vi parlo.
Voi meco direte
son certa di già
che con un marito
via meglio si sta.
Io rival di mia sorella
non la sono, e il ciel lo sa.

Partitura
Mia cara ragazza
fra poco saprete
se il vero vi parlo,
e *dopo* direte
son certa di già
che con un marito
via meglio si sta.
Io rival di mia sorella
no, non sono, e il ciel lo sa.

Per dare, con un solo altro esempio, la misura e il senso dell'intervento di Cimarosa sul testo, esaminiamo la parte finale del celebre duetto tra Geronimo e il Conte nella prima

scena dell'Atto secondo.
La versione del libretto originale suonava:

Conte
Se invece di Elisetta
mi date la cadetta,
cinquantamila scudi
vi voglio rilasciar.

Geronimo
Quest'è per quel ch'io sento
quell'accomodamento
che voi vorreste far?
Lasciatemi mio caro,
lasciatemi pensare.
(Va di nuovo a sedere)

Conte
Vedete qual denaro
potete risparmiar.
(Va a sedere)

Geronimo
(È un bel risparmio quel di tant'oro!
Così si salva anche il decoro...
Con un baratto l'affare è fatto...
Io non ci trovo difficoltà).

Conte
(Tra se l'amico va borbottando)
al gran risparmio già sta pensando,
quest'e un boccone che il buon ghiottone
da sé scappare non lascerà.

Geronimo
Ci ho già pensato.
(Si alza)

Conte
Vi ascolto attento.
(Si alza)

Geronimo
lo del baratto sarò contento
s'anche Elisetta lo accordera.

Conte
Non dubitate: farò in maniera
che avanti sera mi abborrirà.

Cimarosa, cambiando la struttura metrica dal doppio quinario alla misura cantilenante dell'ottonario, semplificando la composizione lessicale sino alla banalità bonaria di un borbottio interiore, si costituì un testo più atto a disegnare, attraverso le iterazioni paradossali degli "a parte", un sapido quadro di genere:

Conte
Se invece di Elisetta
mi date la cadetta,

cinquantamila scudi
vi voglio rilasciar.

Geronimo
Quest'è per quel ch'io sento
quell'accomodamento
che voi vorreste far?
Lasciatemi mio caro,
lasciatemi pensar.
(Va di nuovo a sedere)

Conte
Vi lascio, sì, pensar.

Geronimo
(Qua risparmio del bell'oro
qua si salva anche il decoro
col baratto che vien fatto,
signor sì, che bene andrà).

Conte
(Va l'amico ruminando
al risparmio va pensando,
e il boccone da ghiottone
né scappar sel lascerà).

Geronimo
Ci ho pensato, ci ho pensato.
(Si alza)

Conte
Sentiremo, sentiremo.
(Si alza)

Geronimo
Il baratto, sì, faremo,
ma con patto ch'Elisetta
ancor essa accorderà.

Conte
S'è per questo, vado in fretta
a far sì che m'odierà.

Tutta la musica de *Il matrimonio segreto* tende a una tipizzazione discreta e affettuosa dei personaggi, pur rifuggendo dal segno incisivo di un Paisiello (non si dice del gusto sanguigno di un Guglielmi o di un Fioravanti, che a Cimarosa appare qui affatto estraneo). Le figure e le vicende dell'opera ambiscono a un'illusoria consistenza realistica proprio attraverso la stilizzazione musicale; questa, lungi da impedirne la riconoscibilità empirica, svela l'ambizione sottesa a questo teatro di darsi come un perfetto *analogon* della realtà. In altre parole, si direbbe che Cimarosa percorra a ritroso il cammino compiuto da Bertati nella sua attenta operazione di decontaminazione ideologica del tema, per più versi scottante, del *Marriage à-la-mode*; ma *non* al fine di recuperarne l'occulta problematica sociale, bensì per offrire la paradossale semplificazione del libretto *come se fosse vera*.
Questo intento è ancora più evidente nella versione approntata dal musicista nel 1793 per il Teatro dei Fiorentini di Napoli (che tra l'altro conferma tutte le varianti introdotte nella

partitura rispetto al libretto del Bertati). "I pochi accomodi", che l'impresario giustificava con la necessità di adattare l'opera alla nuova compagnia di canto, miravano in realtà a conferire allo spettacolo un'euritmia strutturale e una credibilità psicologica ancor superiore. Al di là dei ritocchi alla *Sinfonia,* che curiosamente acquistò proprio nella nuova redazione napoletana una connotazione "classica" e viennese, attraverso l'inserimento di un più ampio e armonico sviluppo, Cimarosa cercò di definire a tutto tondo le due figure che il libretto di Bertati lasciava ancora un po' in ombra: Fidalma, alla quale il musicista affidò un nuovo terzetto di apertura con Geronimo e Paolino e una nuova aria, ed Elisetta, per la quale Cimarosa scrisse due arie nuove, che la trasformavano da ragazza capricciosa e "fumosa" in donna matura, capace di amore, di tenerezze e di abbandoni.
Che queste modifiche giovassero all'opera nel suo insieme, non diremmo: ne chiarivano comunque le intenzioni sul piano specifico della poetica musicale. La quale sceglie qui una via diversa da quella di Mozart, se vogliamo far riferimento a un autore con il quale Cimarosa avrebbe stipulato – al dire di Eduard Hanslick – un "matrimonio segreto".
La musica di Mozart sembra in ogni momento coinvolgere lo spettatore su un piano nel quale i singoli eventi drammatici, pur non perdendo nulla della loro consistenza, sembrano diventare – in una caratteristica aura polisensa e ambigua – indici di una realtà più profonda, emblemi di un mondo complesso, stratificato, con il quale la scena allaccia un rapporto dialettico, criticamente attivo.
Al contrario, la musica de *Il matrimonio segreto* sembra scoraggiare ogni sguardo che oltrepassi la puntuale empiria delle situazioni sceniche. Essa apre un mondo di pura, dolcissima euritmia, per chiuderlo immediatamente nel cerchio magico del suo incanto. Il tono di assoluta "naturalezza" dell'opera, quel suo ritmo interno tanto leggero e discreto, eppure così puntuale nel disegnare momenti, sviluppi, svolte dell'azione, sembrano sottolineare, insieme alla necessità di ogni gesto, di ogni sfumatura, la sostanziale renitenza dello spettacolo a darsi in una dimensione diversa e più profonda della sua empirica consistenza, del suo *hic et nunc* drammatico. In altre parole, l'opera di Cimarosa richiede un modo di appercezione in qualche maniera istantaneo e unidimensionale; una lettura immediata (in quanto criticamente non mediata), che non attraversi la realtà dell'immagine alla ricerca di un'inesistente densità prospettica di significato.
Insomma, lo spettacolo chiede di essere fruito essenzialmente, e in senso proprio, come "musica"; e se questa poteva essere intesa, nell'ambiente napoletano dell'epoca (da un Galiani, per esempio) come "linguaggio naturale", come dato di natura viene proposta la semplificante visione della realtà fornita dal libretto, in termini di gentilissima commedia *fin-de-siècle.*
Con *Il matrimonio segreto* Cimarosa regalò al proprio tempo la rappresentazione utopica di un'umanità riconciliata, dove i grandi problemi sociali e ideali tacciono, e parlano in loro vece i piccoli accadimenti della vita quotidiana, descritti e rivissuti con partecipazione affettuosa e con una punta di discreta amabile ironia: l'idealizzazione di una mitica "innocenza" borghese, in sostanza una favola dolcissima, nemmeno lontanamente sfiorata dal sospetto della sua improbabilità.
C'è una pagina, ne *Il matrimonio segreto* – sacra alla passione di Stendhal per Cimarosa –, che in qualche modo può emblematicamente riassumerne i motivi più profondi di ispirazione; è l'aria di Paolino "Quando spunta in ciel l'aurora". Qui, allorquando gli eventi sembrano irrimediabilmente precipitare, il protagonista immagina di fuggire con Carolina, sua sposa segreta, e di portarsela lontano, in un luogo nel quale dolcissimo e senza fine sia il pacifico possesso degli affetti: la musica di Cimarosa fece di questo momento una sorta di domestico "Imbarco per Citera", l'ultimo forse che il Settecento italiano, nel suo sanguinoso tramonto e nella consapevolezza di un'irreversibile decadenza civile, poteva permettersi.
Nulla potrebbe convincerci che Cimarosa, quest'uomo così aperto, pur nel suo umanistico equilibrio, a roussoviani abbandoni, fosse in cuor suo esponente degli inerti e statici ideali dell'Ancien Régime. Dovette aderire al contrario, con ogni probabilità, anche se per avventura inconsciamente, al cauto e un po' edulcorato riformismo illuminato che a un certo punto anche la corte borbonica fece proprio: dandogli una sorta di tangibile incarnazione sul piano del costume nell'ambiguo esperimento della colonia di San Leucio (nell'ambito della quale era stata inscenata nel fatale 1789, quasi a voler unire i due mondi della finzione scenica e della finzione sociale, la favola commovente e didascalica della *Nina pazza per amore* di Paisiello). L'illusione ingenua, ma non per questo meno convinta, di un utopistico, idilliaco trionfo degli ideali della ragione che non passasse attraverso la strada della violenza e del sangue dovette resistere in Cimarosa anche alla lezione della Rivoluzione francese. Non resistette a quella, straziante, dei fatti del '99: a questi egli non riuscì a sopravvivere.

“Se amor si gode in pace, non v’è maggior contento”

di Nicola Badolato

Sulla strada del ritorno verso Napoli dopo il soggiorno in Russia, dove tra il 1787 e il 1791 era stato impiegato nella corte di Caterina II come compositore d’opera (fra gli altri lavori rappresentati nel Teatro dell’Ermitage ricordiamo *La felicità inaspettata* e *La vergine del sole* nel 1788, *La Cleopatra* nel 1789), Domenico Cimarosa fece tappa a Vienna. Giunto nella capitale asburgica sul finire del ’91, ottenne dall’imperatore Leopoldo II la commissione d’un’opera per il Burgtheater: il 7 febbraio 1792 venne dunque rappresentato *Il matrimonio segreto*, dramma giocoso scritto da Giovanni Bertati, da poco nominato poeta dei teatri imperiali dopo numerose esperienze come drammaturgo per musica a Venezia. Nel corso del soggiorno viennese Cimarosa compose in seguito altre due opere: la sfortunata *Calamita dei cuori* (1792), su libretto di Carlo Goldoni, e il più felice *Amor rende sagace* (1793), altro lavoro di Bertati.

Dall’argomento del *Matrimonio segreto* trapelano fonti inglesi e francesi (le ha identificate Francesco Degrada in un suo studio degli anni Settanta ripubblicato nelle pagine che precedono). Dalla serie di tele del pittore inglese William Hogarth intitolata *Marriage à-la-mode* (realizzata a Londra intorno al 1745 e poi divulgata in forma di incisioni), deriva la commedia *The Clandestine Marriage* di George Colman e David Garrick (1766). Il ciclo pittorico fornì ai due commediografi lo spunto del matrimonio d’interesse tra un aristocratico e la figlia d’un ricco borghese (sposalizio invero appena progettato, giacché la fanciulla s’è già maritata di nascosto col suo spiantato spasimante). Di lì a un paio d’anni l’elemento sentimentale introdotto da Garrick e Colman è rimaneggiato in senso risolutamente larmoyant in un opéra-comique di M.me Riccoboni per la musica di Joseph Kohaut: *Sophie ou Le mariage caché* (1768). E sullo stesso soggetto, più di vent’anni dopo, il visconte de Ségur e François Devienne concepiscono un altro opéra-comique

per le scene parigine: *Le mariage clandestin* (1790). Rispetto agli antecedenti, l'ossatura del dramma di Bertati appare assai più asciutta e in particolar modo smussa molti elementi di quell'acuta satira sociale di cui sono punteggiati tanto il dramma inglese quanto i successivi rifacimenti francesi.
Rispetto a quanto accade nei modelli precedenti, Bertati sembra conservare nel *Matrimonio segreto* soltanto il tema della ridicolizzazione del vecchio borghese smanioso di nobilitarsi (ancorché assai lieto di cogliere l'occasione di risparmiare metà della dote promessa per maritare la figlia), e lo abbina casomai a una poco più che pallida sfumatura egualitaria (nella scala sociale il giovane Paolino è di rango inferiore alla sua bella sposa, ma la risoluzione dei giochi è pur sempre nelle mani del nobile Robinson, la cui superiorità morale non è mai messa in discussione). Il successo del *Matrimonio segreto* fu immediato: si dice che Leopoldo II ne sia rimasto tanto impressionato da richiederne un'esecuzione ripetuta la sera stessa della première . Il trionfo dell'opera si dovette senz'altro all'eccezionalità del cast: Dorothea Bussani (Fidalma), Irene Tomeoni (Carolina), Giuseppina Nettelet (Elisetta), Santi Nencini (Paolino) e in particolare la coppia Giambattista Serafino Blasi (Geronimo) e Francesco Benucci (Conte Robinson) nel duetto del second'atto strapparono le ovazioni di tutto il teatro. Di lì alla fine del secolo l'opera fu replicata oltre settanta volte nella sola Vienna e ottenne subito fama internazionale: nei primi due anni dopo la première fu data a Lipsia, Dresda, Parigi, Berlino, Milano, Firenze, Napoli, Torino, Madrid e Lisbona. Giunse sulle scene di Calcutta nel 1870 e fu rappresentata nella Library of Congress di Washington nel 1933. Nella prima metà dell'Ottocento fu recitata in tedesco, francese, spagnolo, danese, svedese, polacco, russo, inglese e ceco con i titoli più vari: *Die heimliche Ehe*, *Le mariage secret*, *Der adelsüchtige Bürger*, *Il segreto e l'intrigo della lettera*, *Lo sposalizio segreto*, *Il matrimonio notturno*. La sua fama nel XIX secolo fu accresciuta dalle interpretazioni di molti cantanti di grido: oltre a Maria Malibran (Carolina), Antonio Tamburini (Conte) e Giovanni Battista Rubini (Paolino), il basso Luigi Lablache cantò nel ruolo di Geronimo al King's Theatre di Londra e al Théâtre Italien di Parigi nel 1830.
Sul piano della costruzione drammatica, la costellazione dei personaggi e la struttura del *Matrimonio segreto* sono in perfetta continuità con la tradizione dell'opera buffa settecentesca. Il finale notturno coi personaggi che si spiano e si sorprendono a vicenda entrando e uscendo agli opposti della scena si innesta nel fortunato filone che culmina con le *Nozze di Figaro* mozartiane, sovente riconosciute tra i modelli di Cimarosa. Anche sul piano compositivo l'opera ripropone formule e convenzioni tipiche del repertorio buffo, indulgendo talvolta a inflessioni malinconiche (nelle parti dei due sposi segreti) e a esplosioni di luminoso vitalismo (nei concertati: vedasi su tutte la baruffa del finale I). Tanto nei movimenti più lenti e malinconici quanto in quelli più scattanti e veloci, l'orchestra spicca per la raffinata strumentazione. I disegni strumentali si sovrappongono alle voci a mo' di veri e propri temi: seduce il motivo affidato ai violini e agli oboi sullo sfondo del sillabato di Geronimo nella sua prima aria sui versi "un matrimonio nobile / concluso è per lei già"; produce effetti quasi stranianti l'inaspettata fioritura melodica sottesa al borbottio del Conte e di Geronimo nel duetto del second'atto.
Quanto alle voci, nel *Matrimonio segreto* riconosciamo uno schema del tutto analogo a quello che Mozart costruisce in *Così fan tutte*: sei personaggi equamente distribuiti in tre voci maschili (due bassi e un tenore) e tre femminili (due soprani e un mezzosoprano). Il ruolo della prima donna Carolina fu cucito addosso alla prima interprete Irene Tomeoni, specializzata nel rendere i personaggi di carattere sentimentale con efficacia vocale e scenica. Sebbene al personaggio dell'ambiziosa e un tantino altera Elisetta, o meglio all'interprete Giuseppina Nettelet, Cimarosa non abbia riservato un rondò, tuttavia l'aria "Se son vendicata" brilla per i rigogliosi vocalizzi e consente non pochi sfoggi vocali. L'interpretazione ironica di Dorothea Sardi Bussani caratterizzò il personaggio di Fidalma, scaltra e smaliziata quasi quanto la Despina mozartiana. Nei panni del Conte Robinson fu impiegato Francesco Benucci, senza dubbio il basso italiano più famoso a Vienna in quegli anni (Mozart lo apprezzava particolarmente: per lui aveva scritto le parti di Figaro e di Guglielmo). Meno appariscente resta il personaggio di Geronimo, affidato al basso romano Giambattista Serafino Blasi, specializzato nell'idioma buffo di ascendenza "napoletana" di cui il suo personaggio è filiazione diretta. La parte di Paolino, personaggio centrale dell'opera, fu affidata a Santi Nencini ed è spinta verso un chiaro registro serio. *Il matrimonio segreto* ci è giunto come il capolavoro buffo di Domenico Cimarosa. Complice l'ottima fattura del libretto, l'invenzione musicale risulta priva di debolezze o cedimenti. È questa l'unica opera italiana del Settecento rimasta pressoché ininterrottamente in repertorio fino a oggi. Stendhal, grande estimatore dell'opera del compositore aversano, considerava il livello di questo lavoro al pari dei maggiori capolavori mozartiani: lo scrittore francese ne restò talmente impressionato nel corso di una rappresentazione a Novara nel 1809, che la volle inserire nel suo romanzo *Le rouge et le noir*, nell'episodio in cui Julien Sorel, per far ingelosire l'amata Mathilde de La Mole, si trova nel palco della marescialla de Fervaques ai Bouffes; lì non riesce a trattenere le lacrime di fronte al patetismo degli "accenti divini della disperazione di Carolina", che gli rammentano quelli della giovane donna oggetto del suo desiderio, la quale pur di seguirlo si adatta con la madre ad un palco di terz'ordine. La potenza irresistibile della musica riga di lacrime le gote del virile protagonista stendhaliano, aggiungendo un tassello all'aura di cui *Il matrimonio segreto* restò circondato, divenendo quasi il simbolo dell'opera buffa e insieme dell'intero suo secolo.

Note di regia

di Italo Nunziata

Ah, ancora una cosa... al mondo ci sono cose che è meglio non sapere. Ma sono proprio quelle che la gente muore dalla voglia di conoscere. Strano, vero?
Madame de Staël

Cosa c'è di più intrigante, di più seducente, di più avvincente del termine "segreto" contenuto in una frase? Il solo titolo di un'opera come *Il matrimonio segreto*, se anche non ne conoscessimo già la trama, varrebbe di per sé ad attirare la nostra attenzione e la nostra curiosità, la nostra voglia di saperne di più o di venire a conoscenza di chissà quali arcani o anche solo prosaici avvenimenti. Questo è proprio il punto di partenza della messinscena, che non coinvolge solo i due giovani protagonisti del matrimonio segreto del titolo, ma tutti i sei personaggi, interpreti della movimentata trama dell'opera. Ognuno di loro ha qualcosa da nascondere, qualche piccolo "scheletro nell'armadio", qualche segreta ambizione o piccola mania da poter svelare volta per volta, "in segreto", a qualcuno o, al contrario, tener ben celata al pubblico sguardo. Ma, a volte, alla volontà di svelare e di condividere il segreto di qualcuno può corrispondere l'impossibilità, da parte di qualcun altro, di una eguale disponibilità alla condivisione di fatti e di episodi che si preferisce tener ben nascosti, innescando così il rocambolesco susseguirsi dell'azione. Di tutto questo ho tenuto conto, insieme allo scenografo e costumista, nell'ideare uno spazio/contenitore di una gran quantità di mobili, di oggetti, di suppellettili, sottolineando così ancor di più lo status di mercante del protervo capo famiglia della vicenda, al cui accumulo di oggetti di una più elevata classe sociale manca solo "l'acquisto" di un vero e proprio titolo nobiliare, grazie al matrimonio di una delle sue figlie con uno squattrinato conte. È proprio in questo labirintico accumulo di mobili che tutti i protagonisti hanno la possibilità di vivere in segreto le proprie realtà ed i lori segreti più reconditi, creandosi volta per volta, attraverso l'utilizzo di oggetti e di mobili più diversi, il loro luogo ideale e nascosto alla vista o al giudizio altrui. Abbiamo, inoltre, spostata l'ambientazione alla fine del XIX secolo, periodo in cui la classe borghese iniziava

a mostrare le sue più evidenti crepe sociali. Quattro armadi/contenitori dividono lo spazio d'azione dell'avanscena da quello della scena più profonda, fungendo quasi, con la loro movimentazione, da obiettivo cinematografico per evidenziare la porzione di scena in cui l'azione si svolge.
Altro punto di riferimento è stato il processo di consolidamento del plot narrativo settecentesco napoletano fino ad arrivare alla creazione delle indimenticabili commedie dell'equivoco di autori partenopei quali Scarpetta o De Filippo. Proprio la commedia *Miseria e nobiltà* di Scarpetta e la spassosissima versione cinematografica, di cui era protagonista Totò, mi hanno portato, insieme all'autore del disegno luci, a velare la spazio e le azioni sceniche di colori e sfumature che ritroviamo in alcune pellicole del passato, grazie all'utilizzo dell'allora innovativa invenzione del technicolor.
Ho cercato, infine, di creare uno spettacolo che, attraverso il ritmo serrato della recitazione e della movimentazione scenica, rendesse evidente l'invenzione musicale e drammaturgica di quest'opera che non conosce debolezze o cedimenti, non dimenticando di sottolineare, quando la musica e la trama lo richiedevano, i momenti più sentimentali e sognanti tipici dell'opera della scuola napoletana. Uno spettacolo che mi auguro "divertente e divertito" tanto per il pubblico che per gli interpreti.

Julian Kovatchev

Avviato allo studio del violino dal padre, ha tenuto il suo primo concerto in pubblico all'età di cinque anni. Dopo una prima formazione a Sofia, si è trasferito in Germania, ma non lontano da Salisburgo, dove ha studiato con Franz Samohyl al Mozarteum. Vinta una borsa di studio messa in palio dalla Karajan-Stiftung, si è trasferito a Berlino, studiando direzione d'orchestra con Herbert Ahlendorf e successivamente con Herbert von Karajan. Ulteriore fondamentale esperienza, quella nelle file dei Berliner Philharmoniker, dietro ai violini di spalla come Schwalbé, Brandis e Spierei.
È stato premiato da Karajan nell'ultima edizione del concorso da lui organizzato e sovrinteso nel 1984; l'anno successivo ha debuttato in Italia al Teatro Verdi di Trieste con *Jenufa* di Janáček, diventando ospite regolare dei maggiori enti lirici italiani. In Italia è inoltre spesso alla guida dell'Orchestra sinfonica dell'Emilia Romagna "Arturo Toscanini" di Parma, della Nazionale della Rai di Torino, dell'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"; mentre all'estero ha diretto l'Orchestra della Radio di Colonia, della Suisse Romande di Ginevra, della Radio di Praga e la KBS di Seul. È stato per diversi anni Direttore Principale della Sophia Philharmonic Orchestra, nonché Direttore Ospite dell'Orchestra Sinfonica di Zagabria e Principale Direttore Ospite al Teatro Verdi di Trieste.
Tra le sue interpretazioni si ricordano: *Capuleti e Montecchi* a Ravenna Festival e al Carlo Felice di Genova, *Carmen*, *La sposa venduta*, *The Rake's Progress* e *Roméo et Juliette* al Verdi di Trieste, *I dialoghi delle Carmelitane* a Siviglia, *Il trovatore* a Stoccarda e a Ravenna, *Werther* a Sassari, *Norma* a Reggio Calabria e a Trieste, *Rigoletto* a Toronto, *Orfeo e Euridice* in una nuova produzione al San Carlo di Napoli. Inoltre *Alcina*, *Trovatore* e *Madama Butterfly* a Stoccarda e al Carlo Felice di Genova, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *La forza del destino* a Piacenza, *La bohème* al Festival Puccini di Torre del Lago, Seoul e Toronto, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci, Nabucco, Carmen* e *La traviata* all'Arena di Verona, *La vedova allegra* a Bari e al Verdi di Trieste, *Madama Butterfly* a Cagliari, Seattle e San Francisco, *La vedova allegra* e *I pagliacci* al Teatro Filarmonico di Verona, *Tosca* a Francoforte, a Dresda e a Lucca, *Lucia di Lammermoor* a Trieste, *La traviata* e *La bohème* a Dresda, *Falstaff* a Seoul e *Otello* a Budapest.
Ha diretto l'Orchestra del San Carlo di Napoli, collaborando anche con Uto Ughi e ha tenuto

concerti a Trieste, Bologna, Verona, Napoli, Genova, Zagabria, Catania, Ankara, Bratislava, Praga, Cagliari e Las Palmas. È stato inoltre invitato al Tuscan Sun Festival di Cortona con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino e ha diretto l'Orchestra Regionale della Toscana in una serie di concerti.

Italo Nunziata

Inizia giovanissimo a lavorare in teatro come attore ed assistente alla regia. A ventiquattro anni firma la sua prima regia lirica, *Così fan tutte* per il Teatro Petruzzelli di Bari. Seguono, negli anni Novanta, numerosi altri impegni in teatri italiani ed esteri.
Nel 2002 ha firmato la regia di *Don Pasquale* per la Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, ripresa al Teatro dell'Opera di Roma nel 2003 e in diversi enti lirici e importanti teatri italiani e stranieri fino al 2013. Seguono *Così fan tutte* per l'Opera Company di Philadelphia (2003), la prima ripresa in epoca moderna dell'*Olimpiade* di Pergolesi per il Pergolesi-Spontini Festival di Jesi (2002) e per i teatri di Ravenna, Modena e Reggio Emilia (2003). Nel 2004 firma la messa in scena della *Bohème* di Puccini per la Fondazione Teatro San Carlo di Napoli, in occasione della riapertura, dopo più di 40 anni, del suggestivo anfiteatro dell'Arena Flegrea. Nel 2006 cura una nuova produzione di *Manon Lescaut* di Puccini per il Teatro dell'Opera Nazionale di Kiev in Ucraina e cura la prima rappresentazione moderna, per il Pergolesi-Spontini Festival, del Singspiel in due atti *Theatralische Abentheuer* di Göthe e Vulpius, su musiche di Mozart e Cimarosa, riscrivendo, insieme a Vincenzo De Vivo, un nuovo testo per le parti recitate andate perdute.
Nel 2007 è impegnato in una nuova produzione per la Fondazione Teatro La Fenice di Venezia di *Erwartung* di Schönberg e *Francesca da Rimini* di Rachmaninov (in prima rappresentazione scenica in Italia), nella ripresa del fortunato allestimento veneziano del *Don Pasquale* di Donizetti per la Fondazione Teatro Verdi di Trieste e per la Fondazione Teatro Massimo di Palermo, nonché nel *Macbeth* di Verdi per il Teatro dell'Opera Nazionale di Kiev, in prima esecuzione in epoca moderna in Ucraina.
Sempre a Kiev, dal 2008 al 2010, ha messo in scena tre nuovi allestimenti: *Un ballo in maschera* di Verdi, *L'elisir d'amore* di Donizetti e *La Cenerentola* di Rossini. Nel marzo del 2010 ha inoltre messo in scena, per il festival musicale di Al Ain negli Emirati Arabi, *La finta giardiniera* di Mozart, primo allestimento di opera lirica prodotto interamente dagli Emirati Arabi. Nel 2012 firma *L'elisir d'amore* di Donizetti per una coproduzione dei teatri di tradizione di Rovigo, Treviso e Jesi.
Il suo lavoro per la ripresa moderna di opere del Settecento e del primo Ottocento ha ottenuto numerosi riconoscimenti, fra cui il Premio della critica musicale italiana "Franco Abbiati" per il dittico schubertiano *Die Zwillengsbrüder* e *Der vierjärige Posten,* rappresentato a Cosenza nel 1997 e successivamente al Teatro Massimo di Palermo e all'Opera di Rennes in Francia.
Ha inoltre collaborato alla stesura di soggetti per alcune importanti produzioni di balletto e svolto un'intensa attività didattica per la formazione dei cantanti, mirata in particolare all'approfondimento del rapporto tra musica e gestualità. Dal 1995 al 2006 è direttore artistico del Teatro Rendano di Cosenza e dal 2007 al 2012 direttore artistico della Fondazione Nuovo Teatro Verdi di Brindisi.

Pasquale Grossi

Nasce a Roma nel 1942. Compiuti gli studi classici, frequenta la Facoltà di Architettura e ottiene una borsa di studio per il corso di costumista presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel 1983 vince il Premio "Franco Abbiati" per le scenografie e i costumi di *Sansone e Dalila* (Teatro Verdi di Trieste, regia di Alberto Fassini). Nel 2004 gli viene assegnato il Premio Samaritani alla carriera. Nell'anno scolastico 2006/2007 insegna Disegno e Costume e Storia del costume all'Accademia di Moda e Costume di Roma. Oltre ad alcune incursioni in televisione e al cinema, sempre in veste di scenografo e costumista, ha collaborato soprattutto col teatro di prosa, con registi quali Gianfranco De Bosio, Giulio Bosetti, Giorgio Marini, Federico Tizzi. Ma la sua attività più importante e significativa si svolge nell'ambito dell'opera lirica. Ha lavorato nei maggiori teatri stranieri (Tokyo, Parigi, Vienna, Dallas, Charleston, Chicago, Bruxelles) e italiani (La Scala, La Fenice, Massimo di Palermo, San Carlo di Napoli, Opera di Roma, Comunale di Bologna). Tra i registi con cui ha lavorato più frequentemente si ricordano Giancarlo Menotti, Alberto Fassini, Luca Ronconi, Virginio Puecher, Paul Curran. Con Italo Nunziata ha firmato numerosi allestimenti: *Gina* (Teatro Rendano), *Don Pasquale* (Teatro La Fenice), *Il matrimonio segreto* e *Il barbiere di Siviglia* (Teatro Comunale di Treviso), *Così fan tutte* (Filadelfia), *La finta giardiniera* (Abu Dhabi), *Francesca da Rimini* di Rachmaninov e *Erwartung* di Schönberg (Teatro La Fenice). Ha partecipato a prime assolute come *Goya* e *La loca di Menotti*, *Riccardo III* e *La brocca rotta* di Flavio Testi, *Aspern* e *Caills en sarcophage* di Sciarrino.

Patrick Latronica

Approfondisce gli studi alla New York University, dopo aver conseguito il diploma in arti teatrali presso la Syracuse University. Tra il '62 e il '64 è stato direttore di scena per diverse produzioni newyorkesi, tra cui *The Blood Knot*, *Hello and Goodbye*, *The Blacks* e *Medea*. Ha collaborato con molti teatri lirici italiani, tra i quali il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, il Rendano di Cosenza, il Petruzzelli di Bari, l'Opera di Roma, il Bellini di Catania e La Fenice di Venezia. È stato light designer per Teatri SpA di Treviso nelle produzioni del *Matrimonio segreto* di Cimarosa al Teatro Lorenzo Da Ponte di Vittorio Veneto (2003), del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (2004) e nel *Don Pasquale* di Donizetti, al Teatro Comunale Mario Del Monaco di Treviso (2005 e 2011). Ha collaborato con il Teatro Bellini di Napoli nell'*Opera da tre soldi*, in *Sogno di una notte di mezza estate*, *Masaniello*, *Viva Diego*, *I promessi sposi* e *Il ritratto di Dorian Gray*. Ha ricevuto il Premio Positano per il lavoro svolto in Italia nell'ambito della danza. Nei suoi cinquantaquattro anni di attività professionale, i suoi lavori sono stato visti in trentaquattro paesi dei cinque continenti.

Salvatore Salvaggio

Si è diplomato con il massimo dei voti, lode e menzione d'onore presso L'Istituto Musicale Pareggiato "Vincenzo Bellini" di Caltanissetta, seguito dal soprano Silvana Alessio Martinelli. Si è perfezionato con il baritono Bruno De Simone. Ha frequentato vari corsi di perfezionamento tra cui l'Accademia Lirica Internazionale di Katia Ricciarelli, l'Accademia Rossiniana di Pesaro e i corsi del Maggio Musicale Fiorentino Formazione. Ha studiato anche con il baritono Renato Bruson ed il tenore Luis Alva.
È stato vincitore di vari concorsi lirici internazionali, tra cui il XXXIII Concorso Internazionale "Toti Dal Monte" di Treviso e la XII edizione del "Francesco Cilea" di Reggio Calabria e ha ottenuto Premio del Pubblico alla XVI edizione del Concorso Lirico Internazionale "Rocca delle Macie" (Siena).
Ha al suo attivo numerosi concerti e recital in tutta Italia, all'estero ha cantato nelle città di Gent e Liegi in Belgio, a Londra e Peterborough, in Grecia nella città di Lamia, in Canada a Montreal e in Germania a Berlino e Wolfsburg, nonché all'Opera di San Pietroburgo. Debutta nel 2006 come regista e produttore nella *Serva padrona* di Pergolesi al Teatro Regina Margherita di Racalmuto, di cui sarà direttore artistico musicale, producendo opere di rarità come *Il giocatore* di Giovanni Maria Orlandini e *La zingara* di Rinaldo Da Capua.
Debutta a 20 anni nel ruolo di Gaspare nella *Rita* di Donizetti, regia di Giovanni Folli, diretto da Fabio Pirona. Seguono varie interpretazioni rossiniane, pucciniane e donizettiane, tra cui *Il viaggio a Reims,* regia di Emilio Sagi, direzione di Pietro Rizzo al XXIII Rossini Opera Festival di Pesaro, successivamente, con la regia di Rosetta Cucchi e la direzione di Darrel Ang, per la Fondazione Arturo Toscanini di Parma, al Comunale di Piacenza e al Lugo Opera Festival diretto da Aldo Sisillo; interpreta Benoit e Alcindoro nella *Bohème* di Puccini, regia di Luciano Pavarotti, direzione di Janos Acs; *Il campanello* di Donizetti, regia di Jean Luis Grinda e direzione di Fabrizio Maria Carminati al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. È protagonista nello *Scoiattolo in gamba* di Nino Rota e nei *Cantori di Brema* di Gaetano Panariello al Teatro Rendano di Cosenza.
Alla Minato Mirai Hall di Yokohama (Giappone) interpreta i ruoli di Geronimo nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa e Don Bartolo nelle *Nozze di Figaro* di Mozart per la regia di Michael Hampe, diretto da Daisuke Murananka. Di recente è stato Uberto nella *Serva padrona* e Nonacourt nel *Cappello di paglia di Firenze* per il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Plutone nell'*Orfeo* di Monteverdi all'Ermitage di San Pietroburgo, Don Abbondio nei *Promessi sposi* di Pippo Flora e Michele Guardì. Nel 2012 si è cimentato nel *Don Pasquale* di Donizetti al Teatro Pirandello di Agrigento nel ruolo del titolo e come regista.

Giulia Semenzato

Ha intrapreso lo studio del pianoforte all'età di sette anni, per proseguire più tardi presso il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia. Parallelamente ha studiato canto moderno/jazz, partecipando a numerose manifestazioni quali Veneto jazz, Ubi Jazz, Jazz Festival di Villa Celimontana (Roma), Out of the blue (Lisbona). Si è successivamente diplomata col massimo dei voti in Canto lirico allo stesso Conservatorio e ha conseguito la Laurea Triennale di I Livello in Scienze Giuridiche all'Università di Udine.
Ha seguito master di perfezionamento con Margareth Honig, Paul Triepels, Christopher Robson, Vivica Genaux, Gemma Bertagnolli, C. Forte, Ana Rodrigo, E. Giussani, E. Dundekova. Attualmente è allieva di Rosa Dominguez presso la Schola Cantorum di Basilea.
È stata selezionata per l'Académie du chant del Festival Aix-en-Provence 2013, è vincitrice del premio Farinelli come miglior interprete barocco presso il concorso lirico "Città di Bologna" e si è qualificata al secondo posto al concorso di canto barocco Fatima III 2013. Come vincitrice del Concorso internazionale "Toti dal Monte" 2012 ha debuttato nel ruolo di Elisetta nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa presso i Teatri di Treviso, Ferrara e Rovigo (2013).
Attiva anche in ambito concertistico, ha recentemente interpretato il Gloria RV 589 di Vivaldi a fianco di Sara Mingardo, diretta da Nicola Valentini presso la Cattedrale di Ferrara.
È stata soprano solista per due anni consecutivi dell'ensemble di musica antica del Consorzio dei Conservatori del Veneto "Villa Contarini".
Ha interpretato i ruoli di Sandrina nella *Cecchina* di Piccinni (Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro Malibran di Venezia 2011), Maria nei *Due timidi* di Nino Rota (Teatro Malibran, 2011), Zerlina nel *Don Giovanni* (Biennale Musica di Venezia, 2010). Inoltre ha cantato come soprano solista in diversi concerti e manifestazioni di musica barocca e contemporanea quali Festival Grandezze e Meraviglie di Modena, Bologna Festival, Biennale Musica 2010 di Venezia, "Il Carnevale dei ragazzi" della Biennale di Venezia 2011, presso teatri quali Olimpico e Nuovo Teatro Comunale di Vicenza, Comunale di Treviso, Sociale di Trento, Teatro di Castelfranco, Auditorium di Pieve di Soligo, Auditorium Palaunania di Fondo (TN), Pantheon di Roma. È stata recentemente impegnata in una serie di concerti a Dresda e Berlino con l'orchestra Jungespodium Dresden Venedig.
Ha collaborato con direttori quali Rinaldo Alessandrini, Nicolau De Figueredo, Leonardo García Alarcón, Roy Goodmann, Alfredo Bernardini, Stefano Montanari, Maurizio Dini Ciacci, José Antonio Montano.

Lavinia Bini

Si diploma in Canto al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, sotto la guida di Benedetta Pecchioli, frequenta poi la Scuola dell'Opera Italiana del Teatro Comunale di Bologna. Nel 2010 ottiene il Premio Speciale nel II Concorso Internazionale per cantanti lirici "Benvenuto Franci" di Pienza e nel 2013 è vincitrice del Concorso As.Li.Co per il ruolo di Adina nell'*Elisir d'amore*. Nel 2009 debutta come Despina nel *Così fan tutte* nella stagione dell'Eurofestival di Roma, diretta da Paolo Ponziano Ciardi, e interpreta il ruolo di Berta nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro dell'Aquila di Fermo, sotto la direzione di Giampaolo Maria Bisanti, con la regia di Damiano Michieletto.
Nel 2010 esordisce al Teatro Comunale di Bologna nel ruolo di Giannetta nell'*Elisir d'amore*, nella *Serva padrona* (Serpina) e in *Livietta e Tracollo* (Livietta) di Giovanni Battista Pergolesi, di nuovo al Teatro Comunale di Bologna e al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca. Ha quindi debuttato il ruolo di Zerbine nella prima rappresentazione italiana della *Servante maitresse* di Pergolesi per la X edizione del Festival Pergolesi Spontini di Jesi con la regia di Juliette Deschamps e la direzione di Giacomo Sagripanti. Hanno fatto seguito *L'Italiana in Algeri* (Elivira) al Petruzzelli di Bari e *Gianni Schicchi* (Lauretta) al Maggio Musicale Fiorentino. Di recente ha interpretato nuovamente *L'elisir d'amore* a Padova, Bassano, Sassari e nel Circuito As.Li.Co, nonché *La serva padrona* al Maggio Musicale Fiorentino, *Il cappello di Paglia di Firenze* (Elena), per la direzione di Sergio Alapont e la regia di Andrea Cigni ed è stata la Sirena nel *Rinaldo* di Händel a Ravenna, Reggio Emilia e Ferrara, con la direzione di Ottavio Dantone e la regia di Pier Luigi Pizzi.

Loriana Castellano

Nata ad Altamura nel 1981, ha intrapreso lo studio del canto sotto la guida di Amelia Felle diplomandosi con il massimo dei voti in Musica vocale da camera, presso il Conservatorio "Tito Schipa" di Lecce. Si laurea in Scienze della Formazione e frequenta masterclass con Claudio Desderi, specializzandosi nel repertorio barocco con Edward Smith e con Sara Mingardo presso la Cappella della Pietà di Turchini di Napoli.
Nell'estate 2008 frequenta l'Accademia del Belcanto di Bad Wildbad, con Raul Gimenez e Alberto Zedda.
Ha vinto numerosi concorsi nazionali ed internazionali: il primo premio di canto lirico e il secondo premio di musica vocale da camera al Concorso Nazionale Città di Adelfia 2005; il primo premio al Concorso Lirico Nazionale Terra di Leuca (2006), grazie al quale ha debuttato come Rosina nel *Trionfo dell'onore* di Scarlatti; il primo premio assoluto al Concorso Internazionale Roma Festival, interpretando il ruolo di Cherubino nelle *Nozze di Figaro*; il "Toti dal Monte" nel 2012, che le ha consentito di debuttare nel *Matrimonio segreto*. Nel 2010 al Concorso Internazionale di Campolieto di Campobasso ottiene il secondo premio per la sezione Opera e per la sezione Musica Sacra.
Nel marzo 2010 ha vinto la 64ª edizione del Concorso della Comunità Europea per giovani cantanti lirici di Spoleto dove ha frequentato i corsi di avviamento al debutto con Renato Bruson, Norma Fantini, Enza Ferrari, interpretando il ruolo di Fidalma nel *Matrimonio segreto*.
Inizia la propria carriera nell'agosto 2005 come Fulvio nel *Catone in Utica* di Egidio Romualdo Duni, nell'ambito del Festival Duni della città di Matera. Ha poi preso parte al *Dido and Aeneas* di Purcell al Comunale di Bologna, è stata Bradamante nell'*Alcina* di Händel con l'ensemble francese Le Parlement de Musique di Strasburgo al Teatro di Vannes e al Festival Château de Suscinio. Ha inoltre interpretato *Juditha Triumphans* per il Festival International Musique Baroque di Beaune, *Ser Marcantonio* a Bad Wildbad, *Catone in Utica* di Vivaldi con Modo Antiquo e Federico Maria Sardelli in un tour europeo, *Pulcinella* di Stravinskij con la Netherlands Radio Chamber Orchestra e Thierry Fischer ad Utrecht. È stata Dorabella in *Così fan tutte* a Matera e di nuovo Fidalma nel *Matrimonio segreto* a Treviso e Ferrara.
Recentemente ha preso parte alla *Cenerentola* (nel ruolo del titolo) a San Paolo, e ha interpretato *La traviata* ad Antibes, *La cambiale di matrimonio* ad Ingolstadt, *La Betulia liberata* a Wroclaw.
Ha appena cantato nel ruolo di Zelinda nella prima rappresentazione moderna di *Medonte* di Myslivecek a Leverkusen, con L'Arte del Mondo e Werner Ehrhardt, di cui è stata realizzata anche un'incisione discografica.
Nel 2006 è stata invitata a New York per una serie di concerti per la Van Westerhout Cultural Activities. Nel repertorio sacro ha interpretato la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, lo Stabat Mater di Pergolesi, il Gloria e Magnificat di Vivaldi e *Il Messia* di Händel.

Omar Montanari

Nato a Riccione, si diploma in canto lirico al Conservatorio di Pesaro, perfezionandosi successivamente con Melani, Gorla, Matteuzzi, Aspinall, Zedda, Kabaivanska e Bruson.
Vincitore del 59° Concorso Europeo "Adriano Belli" di Spoleto, nel 2000 debutta come Aeneas in *Dido and Aeneas* di Purcell all'Auditorium Pedrotti di Pesaro.
Da allora ha preso parte a vari allestimenti in numerosi teatri italiani e stranieri, interpretando opere sette e ottocentesche, mettendosi alla prova specialmente in ruoli rossiniani (anche al Rossini Opera Festival di Pesaro) e mozartiani, ma cimentandosi anche in lavori meno conosciuti, quali *La prova di un'opera seria* (Poeta Pasticci) di Gnecco a Kyoto, *Una partita a scacchi* (Renato) di Abbà Cornaglia ad Alessandria e *Satyricon* (Eumolpo) di Maderna a Roma ed a L'Aquila.
Tra i suoi impegni più recenti: *La Cenerentola,* come Dandini, a Spoleto, Tokyo, Osaka, Hamamatsu, Nagoya, per la Fondazione Tercas con la regia di Massimo Ranieri ad Atri, Fermo ed Ortona e come Don Magnifico nel circuito As.Li.Co e al Municipale di Piacenza; *Il Viaggio a Reims* come Don Alvaro a Piacenza e come Trombonok a Trento con la Fondazione Toscanini e la regia di Rosetta Cucchi; *Il matrimonio segreto* (Geronimo) di Cimarosa ad Istanbul, Ankara, Izmir ed a Spoleto; *La Cecchina ossia la buona figliola* a Sassari, *Werther* (Johann) al Regio di Parma diretto da Michel Plasson, *Italiana in Algeri* (Haly) al Regio di Torino, *Il matrimonio segreto* (Conte Robinson) a Spoleto, *I due Figaro* (Plagio) diretto da Riccardo Muti al Festival di Salisburgo, al Real di Madrid, al Ravenna Festival ed al Colon di Buenos Aires; *L'inganno felice* (Tarabotto), *L'occasione fa il ladro* (Parmenione), *La cambiale di matrimonio* (Tobia Mill), *Il barbiere di Siviglia* (Bartolo) al Teatro La Fenice di Venezia e nel circuito As.Li.Co, *La gazza ladra* (Fabrizio) a Verona, *Cleopatre* di Massenet al Festival di Salisburgo.
È stato diretto, inoltre da Carella, Fedosseyev, Hager, Rizzo, Rota, Panni, Fasolis, Palleschi, ed ha collaborato con registi quali Fo, De Tommasi, Toffolutti, Sagi, Scandella, Pressburger, Recchia.

Matteo Falcier

Nato a Magenta nel 1983, si diploma col massimo dei voti sotto la guida di Gianni Mastino presso il Conservatorio di Milano nel 2009. Lo stesso anno vince la Borsa di Studio del Rotary Club Val Ticino intitolata a Giuliano Panigati. È stato allievo dell'Accademia del Teatro alla Scala di Milano per il biennio 2012/2013.
Ha debutto come solista nel maggio 2005, in un concerto organizzato dal Teatro alla Scala presso la Basilica di San Marco a Milano, diretto da Bruno Casoni. Nel 2007 interpreta Alfredo nella *Traviata* con la Compagnia d'Opera Italiana e la Schlote di Salisburgo in una tournée in numerose città della Germania, Austria e Norvegia.
Nel 2008 debutta nella *Bohème* nel ruolo di Rodolfo in un nuovo allestimento del Conservatorio di Milano in occasione delle celebrazioni pucciniane e nel 2010 partecipa ad una tournée in Giappone, ancora con il Conservatorio, per *La traviata* (Alfredo).
Recentemente ha interpretato *Il matrimonio segreto* (Paolino) al Festival di Stresa, diretto da Andrea Battistoni, ed al Teatro Regio di Torino con la regia di Michael Hampe, *La scala di seta* (Dorvil) per il Ticino Musical, *Norma* (Flavio) ed *Ernani* (Don Riccardo) a Sassari, *La Cecchinna, ossia la buona figliola* al Teatro Donizetti di Bergamo, *Zaira* di Bellini al Festival della Valle d'Itria, *Lucia di Lammermoor* (Arturo) nei Teatri del Circuito Lombardo con la regia di Henning Brockhaus.
Svolge un'intensa attività concertistica che lo vede impegnato sia in Italia che all'estero.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

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

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

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

violoncelli
Enrico Graziani*, Martina Biondi, Peter Krause, Giada Vettori

contrabbassi
Renzo Schina*, Davide Sorbello

flauti
Jona Venturi*, Stella Ingrosso

oboi
Cecilia Mugnai*, Maria Chiara Braccalenti

clarinetti
Andrea Scaffardi*, Roberta Patrini

fagotti
Andrea Mazza*, Angela Gravina

corni
Alessandro Piras*, Fabrizio Giannitelli*, Davide Bettani

trombe
Nicola Baratin*, Guido Masin

timpani
Sebastiano Nidi*

** spalla
* prima parte

ispettore d'orchestra
Leandro Nannini

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 cimentata 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".

Fondazione
Ravenna
Manifestazioni

Teatro di Tradizione **Dante Alighieri**

Stagione d'Opera e Danza

2013-2014

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

Direttore artistico
Angelo Nicastro
Coordinamento programmazione artistica
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 Notturni, 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

www.kuni.it

> 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
BALLETTO DEL TEATRO
NAZIONALE DI BRNO

Rocío Molina © Félix Vázquez

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

Macbeth © Anna Agliardi (Verdi Web 2.013)

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