

ROSSINI • DONIZETTI

LA CAMBIALE DI MATRIMONIO • IL CAMPANELLO

Teatro Lirico di Cagliari 2019



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI  
FONDAZIONE

# LA CAMBIALE DI MATRIMONIO

Gioachino Rossini

# IL CAMPANELLO

Gaetano Donizetti



**UN PONTE DI MUSICA** Progetto "Rifunionalizzazione del Parco della Musica e del Teatro Lirico di Cagliari - Internazionalizzazione e innovazione delle produzioni anche per la valorizzazione turistico-culturale degli attrattori territoriali". Finanziato dal Piano d'Azione Coesione "Progetti strategici di rilevanza regionale" che valorizzano le priorità del POR FESR nell'ambito della Programmazione Unitaria 2014-2020.

ISBN 978-88-31956-07-9





ROSSINI • DONIZETTI

LA CAMBIALE DI MATRIMONIO • IL CAMPANELLO

Teatro Lirico di Cagliari 2019



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI  
FONDAZIONE

# LA CAMBIALE DI MATRIMONIO

Gioachino Rossini

# IL CAMPANELLO

Gaetano Donizetti



**UN PONTE DI MUSICA** Progetto "Rifunzionalizzazione del Parco della Musica e del Teatro Lirico di Cagliari - Internazionalizzazione e innovazione delle produzioni anche per la valorizzazione turistico-culturale degli attrattori territoriali". Finanziato dal Piano d'Azione Coesione "Progetti strategici di rilevanza regionale" che valorizzano le priorità del POR FESR nell'ambito della Programmazione Unitaria 2014-2020.

€ 10

ISBN 978-88-31956-07-9





TEATRO LIRICO DI CAGLIARI  
FONDAZIONE

*Soci fondatori*

**Stato Italiano**  
**Regione Autonoma della Sardegna**  
**Comune di Cagliari**

*Consiglio di Indirizzo*

<b>Giuseppe Andreozzi</b>	Presidente
<b>Angela Maria Quaquero</b>	Vicepresidente, Rappresentante della Regione Autonoma della Sardegna
<b>Claudio Orazi</b>	Sovrintendente
<b>Peppino Calleda</b>	Rappresentante del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
<b>Mario Marchetti</b>	Rappresentante del Comune di Cagliari

*Collegio dei Revisori dei Conti*

**Paolo Luigi Rebecchi** (Presidente), **Roberto Coffa**, **Pietro Leinardi**

LIRICA E BALLETO 2019

# LA CAMBIALE DI MATRIMONIO

*nuovo allestimento del Teatro Lirico di Cagliari  
in coproduzione con il Rossini Opera Festival di Pesaro*

---

# IL CAMPANELLO

*nuovo allestimento del Teatro Lirico di Cagliari*

venerdì 3 maggio, ore 20.30 - turno A  
sabato 4 maggio, ore 19 - turno G  
domenica 5 maggio, ore 17 - turno D  
martedì 7 maggio, ore 20.30 - turno F  
mercoledì 8 maggio, ore 20.30 - turno B  
giovedì 9 maggio, ore 19 - turno L  
venerdì 10 maggio, ore 20.30 - turno C  
sabato 11 maggio, ore 17 - turno I  
domenica 12 maggio, ore 17 - turno E

*In copertina: Bozzetto dell'Accademia di Belle Arti di Urbino/Scuola di Scenografia per  
La cambiale di matrimonio e Il campanello, Teatro Lirico di Cagliari 2019.*

# La cambiale di matrimonio

farsa giocosa in un atto

libretto di **Gaetano Rossi**

musica di **Gioachino Rossini**

Editore proprietario **Universal Music Publishing Ricordi s.r.l., Milano**

## PERSONAGGI E INTERPRETI

Tobia Mill **VINCENZO TAORMINA / NICOLÒ DONINI** (4, 7, 9, 11 maggio)  
Fanny **CLAUDIA MUSCHIO / FEDERICA SARDELLA** (4, 7, 9, 11 maggio)  
Edoardo Milfort **FILIPPO ADAMI / MATTEO MEZZARO** (4, 7, 9, 11 maggio)  
Slook **PIER LUIGI DILENGITE**  
Norton **NICOLA EBAU**  
Clarina **MARTINA SERRA**

Maestro concertatore e direttore

**ALVISE CASELLATI**

Regia

**FRANCESCO CALCAGNINI e DAVIDE RIBOLI**

Ideazione, Progettazione, Elementi scenici, Video e Costumi

**ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI URBINO**

Collaborazione ai Costumi

**PAOLA MARIANI**

Luci

**EMILIANO PASCUCCI**

Assistente alla regia **CHIARA TARABOTTI**

**ORCHESTRA DEL TEATRO LIRICO**

Maestro al cembalo **GIANCARLO SALARIS**

Direttore musicale di palcoscenico **CRISTIANO DEL MONTE**

Maestri collaboratori

**Anna Dang Anh Nga Bosacchi, Luigi Botta, Gaetano Mastroiaco, Andrea Mudu, Clorinda Perfetto, Francesca Pittau**

Coordinatore allestimenti scenici **SABRINA CUCCU**

Direttore di scena **LIANA ACHENZA**

**COMPLESSI TECNICI DEL TEATRO LIRICO**

Caporeparto macchinisti **Luigi Orrù** · Caporeparto impianti elettrici **Marco Picciau**

Caporeparto sartoria **Beniamino Fadda** · Caporeparto luci di scena **Marco Mereu**

Responsabile attrezzeria **Andrea Pirarba** · Responsabile trucco e parrucche **Daniela Guiso**

Scene e Attrezzeria **Teatro Lirico di Cagliari – Rossini Opera Festival** · Moto d'epoca **Museo Officine Benelli, Pesaro**

Costumi **Sartoria del Teatro Lirico di Cagliari – Rossini Opera Festival – Sartoria Nori, Roma**

Parrucche e Acconciature **Laboratorio trucco e parrucche del Teatro Lirico di Cagliari** · Calzature **Teatro Lirico di Cagliari –**

**Calzature Artistiche Sacchi, Firenze** · Service Videoproiezioni **Ideogamma, Rimini – Teatro Lirico di Cagliari**

Sopratitoli **Francesco Marceddu**

# Il campanello

operina buffa in un atto

parole e musica di **Gaetano Donizetti**

Editore proprietario **Universal Music Publishing Ricordi s.r.l., Milano**

seconda versione, 1837

## PERSONAGGI E INTERPRETI

Serafina **CLAUDIA MUSCHIO / FEDERICA SARDELLA** (4, 7, 9, 11 maggio)  
Madama Rosa **MARTINA SERRA**  
Don Annibale Pistacchio **VINCENZO TAORMINA / NICOLÒ DONINI** (4, 7, 9, 11 maggio)  
Enrico **LUCA MICHELETTI /**  
**ANDREA VINCENZO BONSIGNORE** (4, 7, 9, 11 maggio)  
Spiridione **MATTEO FALCIER**

Maestro concertatore e direttore

**ALVISE CASELLATI**

Regia

**FRANCESCO CALCAGNINI e DAVIDE RIBOLI**

Ideazione, Progettazione, Elementi scenici, Video e Costumi

**ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI URBINO**

Collaborazione ai Costumi

**PAOLA MARIANI**

Luci

**EMILIANO PASCUCCI**

Assistente alla regia **CHIARA TARABOTTI**

**ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LIRICO**

Maestro del coro **DONATO SIVO**

Maestro al cembalo **GIANCARLO SALARIS**

Direttore musicale di palcoscenico **CRISTIANO DEL MONTE**

Maestri collaboratori

**Anna Dang Anh Nga Bosacchi, Luigi Botta, Gaetano Mastroiaco, Andrea Mudu, Clorinda Perfetto, Francesca Pittau**

Coordinatore allestimenti scenici **SABRINA CUCCU**

Direttore di scena **LIANA ACHENZA**

**COMPLESSI TECNICI DEL TEATRO LIRICO**

Caporeparto macchinisti **Luigi Orrù** · Caporeparto impianti elettrici **Marco Picciau**

Caporeparto sartoria **Beniamino Fadda** · Caporeparto luci di scena **Marco Mereu**

Responsabile attrezzeria **Andrea Pirarba** · Responsabile trucco e parrucche **Daniela Guiso**

Scene **Teatro Lirico di Cagliari** · Attrezzeria **Teatro Lirico di Cagliari – E. Rancati, Milano**

Costumi **Sartoria del Teatro Lirico di Cagliari – Teatro Massimo di Palermo** · Parrucche e Acconciature **Laboratorio Trucco e**

**parrucche del Teatro Lirico di Cagliari** · Calzature **Teatro Lirico di Cagliari – Calzature Artistiche Sacchi, Firenze**

Service Videoproiezioni **Ideogamma, Rimini – Teatro Lirico di Cagliari**

Sopratitoli **Francesco Marceddu**

**«Vostra figlia è un capitale»:  
scambio sesso-economico in musica**  
Marco Emanuele



1. Il figlio di Anna Guidarini, soprano, e Giuseppe Rossini, cornista, aveva respirato musica e teatro da quando era nato. Negli anni che precedono il debutto operistico, mentre frequentava il Liceo musicale di Bologna, lo si poteva ascoltare come maestro al cembalo durante le stagioni di Forlì, Senigallia e Faenza, che comprendevano opere comiche e semiserie. Per improvvisa defezione di un altro compositore e su raccomandazione dei coniugi Morandi, musicisti affermati e amici di famiglia, a diciott'anni è chiamato a scrivere una farsa per il Teatro San Moisè di Venezia, *La cambiale di matrimonio*, che segna l'inizio di una sfolgorante carriera teatrale. Il libretto è di Gaetano Rossi, trentaseienne poeta veronese che aveva già lavorato con alcuni tra i più importanti compositori dell'epoca, come Niccolò Zingarelli, Simone Mayr, Giuseppe Farinelli e Pietro Generali, e che inaugura così una fortunata collaborazione con Rossini: sarà infatti librettista di *Tancredi* e *Semiramide*, entrambe per Venezia; pertanto si considererà sempre il suo «papà di parola». Rappresentata nel 1810 con una schiera di interpreti di primo piano, tra cui la primadonna Rosa Morandi e il buffo Luigi Raffanelli, *La cambiale di matrimonio* non fu recensita dalla stampa, ma probabilmente ottenne un successo non trascurabile, perché le repliche furono almeno una dozzina e il compositore scrisse altri quattro lavori per lo stesso teatro.

La farsa, in voga dall'ultimo decennio del Settecento, ripropone i soggetti delle opere vere e proprie con la tipica divisione in generi: come ci informa nel 1796 lo scrittore e commediografo Francesco Albergati Capacelli, ci sono farse che appartengono «tanto al nobile, quanto al medio, come al genere comico inferiore». Nei primi anni dell'Ottocento hanno fortuna quelle di argomento sentimentale, ad esempio l'*Adelina* di Pietro

William Hogart (1697-1764), *Matrimonio alla moda: Il contratto, 1744*. Olio su tela.  
Londra, National Gallery.

Generali rappresentata al San Moisè nella stessa stagione della *Cambiale*, che racconta la storia di una ragazza madre ripudiata dal genitore. Rispetto alle opere, solitamente in due atti, le farse hanno dimensioni ridotte non solo perché l'atto è unico – pertanto se ne allestiscono due a sera seguite da un ballo, quindi se una riscontra meno favore può essere facilmente rimpiazzata – ma anche perché non prevedono il coro, l'orchestra è più contenuta, l'ossatura drammaturgica accorciata: dopo la sinfonia e l'introduzione, nelle farse rossiniane la vicenda si sviluppa attraverso sei pezzi chiusi per concludersi nell'articolato finale. Manca quindi il pezzo forte dell'opera seria e comica: il finale del primo atto, che all'epoca di Mozart era diventato lungo e movimentato, «una spezie di commediola o di picciol dramma da sé», diceva Lorenzo Da Ponte. Lo sostituisce l'ultimo numero, che nella *Cambiale* inizia assai prima che la vicenda arrivi al suo felice scioglimento («Porterò così il cappello», scena 15).

2. L'argomento principale dell'opera buffa e della commedia di fine Settecento sono le relazioni sociali. Nella *Cambiale* l'arrivo di un americano fornisce occasione per una satira delle convenzioni della buona società europea: tutto è assurdamente complicato, anche una cosa che dovrebbe essere spontanea e naturale, come salutare decorosamente le persone. Il mercante Slook piomba in casa di una famiglia inglese benestante e vuole baciare e abbracciare tutti, donne comprese: il che crea imbarazzo e scompiglio. Il buon selvaggio si confonde con le formalità previste nel complicato rituale dei saluti:

Quieti un po'... che complimenti!  
M'imbrogliate, buone genti:  
pian vi dico... fermi... piano...

La sua semplicità è però apprezzata da chi è abituato a mirare al sodo: l'altro mercante, il burbero Tobia Mill, suo corrispondente d'affari. Dietro a un aspetto che rientra nella tradizione illuminista dello sguardo straniente puntato sulle consuetudini della società occidentale per farne emergere le contraddizioni, come accade nelle *Lettere persiane* di Montesquieu, si

rivela presto un altro aspetto che chiama in causa la sostanza stessa di quelle relazioni. Cosa si nasconde sotto a tanti rituali e cerimonie? Semplicemente il fatto che tutto ruota intorno ai soldi, come era già chiaro in gran parte delle commedie di Goldoni, in cui il denaro è il movente principale delle azioni dei personaggi. Pertanto sulle scene di fine Settecento e primo Ottocento si vedono genitori di sesso maschile indaffarati a trovare mariti per le figlie allo scopo di saldare legami sociali ed economici. Sembra una bonaria critica alla concezione mercantile del matrimonio come contratto, con tanto di «dare» e «avere», a suo tempo parodiata con ben altra acidità dalle incisioni di William Hogarth tratte dal ciclo del *Matrimonio alla moda* (1744).

Il modello più famoso di un intreccio di questo tipo è stato certamente *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, dramma giocoso di grande successo, mai uscito dal repertorio a partire dalla sera del 1792 in cui fu rappresentato a Vienna davanti a un entusiasta Leopoldo II. Dalla commedia inglese di David Garrick e George Colman, *The Clandestine Marriage* (1766), da cui è ricavato il libretto musicato da Cimarosa, per molti versi deriva anche l'intreccio della *Cambiale di matrimonio* (1790), commedia in cinque atti del piemontese Camillo Federici, nome d'arte di Gian Battista Viassolo (Garessio 1749-Padova 1802), attore e drammaturgo di buona fama della generazione successiva a Goldoni.

La *Cambiale* di Federici è fonte di due libretti, anch'essi collegati tra loro: quello della «burletta per musica» in due atti di Giuseppe Checcherini musicata da Carlo Coccia (*Il matrimonio per lettera di cambio*, Roma, Teatro Valle, 1807), che inventa nuove situazioni e guarda al *Matrimonio segreto*, ad esempio per il finale del I atto, con i giovani che tentano la fuga col favore delle tenebre (situazione che non compare in Federici); e quello di Gaetano Rossi musicato da Rossini, più fedele all'originale. Nel passaggio dalla commedia di Federici all'atto unico di Rossi l'azione si asciuga e i personaggi sono sfoltiti: oltre allo zio dell'innamorato e al servitore dell'americano scompare anche un personaggio molto importante, la moglie di Tobia Mill, la «Mistriss» (sic) capace di tener testa al marito. Nella commedia è lei che vorrebbe cavare gli occhi all'esotico pretendente della figlia, mentre nella farsa è la ragazza, Fanni, a minacciare di farlo, con una

spregiudicatezza e una disinvoltura impensabili nella giovane borghese della commedia. Se da un lato il personaggio femminile dell'opera sembra acquistare maggiore libertà, fino a permettersi di minacciare violenze fisiche, dall'altro il suo raggio d'azione rimane circoscritto e la sua autonomia limitata. Anche se a Fanni è riservato il gioiello della partitura, l'aria «Vorrei spiegarvi il giubilo» (scena 13), ben altre libertà poteva prendersi la Mistriss della commedia, e non è ancora del tutto chiaro perché le madri – quelle di una certa età, madri di figli adulti – siano sistematicamente cancellate dalle scene musicali di primo Ottocento: le donne perdono potere, in epoca napoleonica e durante la Restaurazione, e se rimangono le giovani in attesa di matrimonio, spesso scompaiono le mogli capaci di rintuzzare le fissazioni maschili e ridurre al silenzio i padri padroni, come accadeva sia nelle commedie goldoniane sia in alcuni libretti del Settecento – uno per tutti, il *Socrate immaginario* di Paisiello.

Rispetto al libretto del 1807, in quello di Gaetano Rossi si perdono alcuni tratti interessanti dell'ambientazione: nel *Matrimonio per lettera di cambio* la vicenda non è calata nella sala «semplicemente elegante» della casa, come nella *Cambiale* rossiniana, ma nel magazzino del mercante, cioè direttamente nel luogo di lavoro; la prima scena è proprio il «*Banco del sig. Blic*», con «*varie scanzie*» [sic], «*filze di conti attaccate*», gli impiegati seduti a fare i calcoli e una manciata di termini che solitamente non si trovano in un'opera: «banco», «scritturale», «stracciafoglio», tanto che sembra di leggere *Il treno ha fischiato* di Pirandello. Anche Rossi gioca con il lessico degli affari, poco orecchiabile e quindi buffo, una perfetta macchina di comicità per musica. Fanni è definita una «mercanzia», il «capo» migliore di tutti, un «fondo» in cui «impiegare (...) i capitali», che poi frutteranno – si spera – «un cento (...) per cento». Questo assaggio dalle scene 7 e 8 della farsa ci indica quale sia la questione che diventa il motore dell'intreccio: decidere chi abbia il diritto di reclamare la «proprietà» della merce secondo le regole delle transazioni commerciali.

3. I rapporti tra i sessi: ecco l'altro tema cardine dell'opera e della commedia. In ambito differente, è uno dei grandi argomenti dell'antropologia, perché studiandolo si mettono a fuoco i rapporti di dominio. Negli spazi

defilati del puro intrattenimento – commedia, farsa o «burletta in musica» – si trova la raffigurazione del meccanismo che inchioda le donne in tutte le società: lo scambio. Nella *Cambiale di matrimonio* Fanni sta per essere venduta da suo padre, ricco commerciante inglese. Non c'è violenza materiale sul corpo della donna, ma una sotterranea violenza simbolica contro la quale si ribellano sia la diretta interessata sia i suoi alleati: il corpo della ragazza è trattato come «una balla di mercanzia». La merce, cioè lei, sarà spedita oltreoceano e consegnata al compratore dietro rilascio di cambiale: non occorre scomodare gli studi delle antropologhe materialiste per riconoscere una *deriva simbolica*. Certo, da un lato il fatto che gli affari di famiglia siano trattati senza scrupoli suscita l'indignazione di un pubblico solidale con gli innamorati; dall'altro, però, la conclusione non è lieta. Tutto finisce bene solo perché gli uomini che hanno in mano la trattativa si accordano e uno dei due rinuncia alla mercanzia, quando si accorge che «vostra figlia è un capitale / e sforzato e ipotecato». Con un atto fiabesco e posticcio che non compare nella commedia, Slook 'gira' la cambiale al pretendente più giovane e male in arnese, dichiarandolo suo erede, mentre nell'originale di Federici la ragazza è oggetto di una transazione a tre con il concorso di uno zio arcigno e facoltoso. Dietro al mondo di cartapesta e alla musica frizzante di un compositore che si affaccia per la prima volta al teatro si vede qualche ombra lontana: mercati coloniali, affaristi senza scrupoli, gente che tratta gli esseri umani come merci da imballare e spedire da un capo all'altro dell'oceano.

Inoltre, sono gli uomini a decidere. Gli uomini 'veri' hanno i soldi e trafficano merci umane. La dignità dell'oggetto di scambio è difesa dal resto della famiglia: le donne di casa; il cassiere tutt'altro, in posizione marginale rispetto al padrone; il promesso sposo, che in un certo senso si trova anche lui in una posizione femminile. Infatti nella commedia, quando il mercante lo sorprende in una stanza di casa sua, lo soppesa con lo sguardo e decide che quello che vede non gli piace:

TOBIA MILL

Date un'occhiata alla mia semplicità nel vestire, e guardate la vostra caricatura. (...) Guardate là, quanti ricci! Che pettinatura! Un



sacco di polvere sui capelli, e sull'abito, ricami, colori sfacciati, aborti di scarpe, fibbie, che rassemblano anelli di una cavallerizza. Oh volete che ve la dica, che dal modo di vestire si conosce negli uomini la maniera di pensare, le frascherie, e la leggerezza degli abiti, indicano la leggerezza di cervello...

La vera maschilità si definisce per sottrazione, sobrietà; l'innamorato è invece una caricatura, in quanto rappresenta l'eccesso, l'ornamento, cioè il codice aristocratico, ma anche un modello di condotta censurabile che non rientra nella sfera del maschile: «frascherie» e «leggerezza» sono accuse tradizionali del comportamento femminile; e saranno le donne, ormai, a doversi abbigliare come un pacchetto regalo, ad essere variopinte e confezionate con ricci, fibbie, anelli. A causa del suo abito sgargiante il giovane è un uomo mancato, un uomo ancora acerbo che non si adegua alle nuove regole che gli permetteranno l'accesso alla casa degli uomini.

Ambientare lontano la vicenda, nell'Inghilterra di Federici e Rossini e nell'Olanda della versione di Checcherini, è un mezzo che serve a creare una certa distanza e a confondere le acque: la situazione è portata all'estremo proprio perché non siamo a casa nostra. In realtà si tratta di quello che accade in ogni famiglia, come ammette uno dei personaggi, il cassiere Norton:

L'americano è semplice, ha creduto  
che le spose in Europa  
sieno manifatture da negozio:  
e in parte non s'inganna...

Un personaggio minore di una farsa per musica di primo Ottocento riconosce qui che, a conti fatti, lo scambio sesso-economico è presente a qualsiasi latitudine. Dietro la trovata comica si intravede un'altra ombra, quella di tutti i traffici sessuali, oggetto degli studi di Paola Tabet nel suo *La grande beffa*: sullo scambio asimmetrico e unidirezionale delle donne

Salvatore Postiglione (1861-1906), *La sorpresa*. Olio su tela.  
Collezione privata.



si fondano i rapporti di potere nel mondo europeo come nelle società di caccia e raccolta e in ogni società patriarcale.

4. «Quelle maledette fughe!» – esclamava Rossini, un Rossini anziano, lontano dal teatro – quando il suo amico Ferdinand Hiller si metteva a suonare Bach al pianoforte. E aggiungeva:

Quand'ero al liceo di Bologna imparai l'ouverture del *Flauto magico* e mi entrò talmente in testa che volli tentare qualcosa di simile. Mi misi al lavoro e ne scrissi una in stile fugato, la detti a copiare e l'eseguii. Ma ascoltandola mi arrabbiavo così tanto quanto all'effetto del mio pasticcio che alla presenza di ascoltatori e compagni feci in mille pezzi la partitura e le parti.

Non per nulla da giovane lo chiamavano il Tedeschino. Se da un lato il diciottenne Rossini mostrava di conoscere bene le partiture di Mozart e Haydn, tanto da essere accusato di orchestrazione rumorosa che sommerge i cantanti (accusa consueta verso i musicisti della sua generazione), dall'altro il suo linguaggio era subito percepito come originale, inconfondibile. Una musica tanto riconoscibile da sembrare che fosse presa in prestito da un'opera all'altra, senza cambiare una nota: i primi recensori non ci si raccapezzavano e lo accusavano talvolta ingiustamente di rivendere la propria merce. Non avevano tanti torti: ancora oggi a qualcuno la sua musica sembra sempre 'tutta uguale'. Ma davvero Rossini copia se stesso con disinvoltura? O la spiccata riconoscibilità non è che la sua cifra stilistica, e vuol dire che si è forgiato un linguaggio molto originale?

Ormai trascritta e suonata dappertutto, «questa avventurosa musica del Rossini non dà pace al mondo», scriverà Giuseppe Carpani nelle *Rossiniane* del 1824. In effetti alcune sue caratteristiche si fissano implacabili nella corteccia cerebrale di chi ascolta. La prima è l'impulso ritmico, che talvolta sembra non potersi più arrestare. Anche per questo la musica di Rossini esprime un tratto tipico dell'epoca che segue la Rivoluzione francese: tutto gira più veloce. Perfino nella retrograda penisola italiana il mondo si svecchia; la cappa grigia e sonnacchiosa degli anni precedenti è spazzata via dall'arrivo dei francesi e l'atmosfera si surriscalda, come scrive Stendhal nel capitolo iniziale della *Certosa di Parma*:

Tale contentezza irruppe nella Lombardia, tale letizia vi diffusero quegli spiantati Francesi (...). Quei soldati ridevano e cantavano tutto il giorno: avevano meno di venticinque anni, e il generale in capo, che ne aveva ventisette, passava per il più vecchio dell'esercito. E tanta gaiezza tanta giovinezza tanta spensieratezza parevan rispondere sollazzevolmente alle furibonde predicazioni dei frati (...). Per le campagne si vedevan sulle porte delle stamberghe soldati francesi occupati a cullare i bimbi delle contadine, e quasi ogni sera qualche tamburino, strimpellando un violino, improvvisava un balletto. E poiché le contraddanze parevan troppo complicate, affinché i soldati, che del resto non le sapevano, potessero insegnarle alle campagnole, provvedevano queste a insegnare ai Francesi la *monferrina*, il *salterello* e altri balli italiani.

A proposito della musica rossiniana, alcuni parlavano giustamente di *elettricità*, la grande scoperta del momento: nel marzo del 1800 Alessandro Volta aveva annunciato alla comunità scientifica l'invenzione della pila. Pensiamo al *crescendo*, la triplice ripetizione di una frase che va e viene, con un meccanismo pendolare, al cui ascolto è difficile star fermi: una specie di accumulatore energetico. Questa formula che dà la scossa al pubblico era già in uso nel linguaggio dei contemporanei: compare nell'*Adelina* di Generali, ad esempio nella *stretta* con cui termina la scena 2. Ma la torsione che Rossini le riserva, dilatandola, accentuandone la frequenza e l'importanza – non ancora così evidente nella *Cambiale* – porterà l'esperienza dell'ascolto a livelli ben più incandescenti.

5. C'è poi un secondo carattere che rende il linguaggio rossiniano ben definito, ma anche 'tutto uguale', ed è proprio il fatto che si basa sulla *ripetizione*. Ripetere brevi frammenti è il perno attorno al quale gira gran parte del discorso, in modo assai più accentuato rispetto ai compositori attivi negli stessi anni: Mayr, Generali, Farinelli, insieme a Stefano Pavesi e Ferdinando Paër. Lo possiamo osservare proprio nella *Cambiale*, il cui linguaggio è sotto questo punto di vista compiutamente formato; ma le ripetizioni abbondano anche nelle *Sonate a quattro* per due violini, violoncello e contrabbasso che il dodicenne Rossini aveva scritto a Ravenna per un gruppo di amici dilettanti.

La ripetizione come firma d'autore: vediamo meglio. Il suo impiego, che si diversifica in casi che vanno dalla singola frase melodica all'ossatura di un intero episodio, risponde a una strategia che tende a *economizzare* mezzi e tempi nella composizione. Nella sua parsimonia, il diciottenne compositore che si affaccia all'industria del melodramma è più accorto e spregiudicato del mercante protagonista della sua farsa. Altro che le donne: il capitale da far fruttare sono le idee musicali; e ripeterle permette di far fronte ai tempi strettissimi che scandiscono il lavoro di un operista.

Troviamo meccanismi di ripetizione nei punti strategici di tutti i numeri della *Cambiale*. A volte l'intero episodio è costruito su un meccanismo pendolare: la *stretta* dell'introduzione, quando Norton e Clarina vorrebbero parlare a Mill e lui non lo permette («Ma riflettete... considerate...», scena 2); quella del duetto tra gli innamorati («Quel delizioso incanto», scena 3); quella del duetto tra Slook e Fanni («Per carità, signora», scena 7). Il meccanismo si presta assai bene a situazioni bloccate: le fissazioni di un personaggio stizzoso; l'amore che per incantesimo si avvita su se stesso; l'incomunicabilità tra due promessi sposi male assortiti.

Una delle numerose formule di ripetizione, in particolare, balza all'orecchio. Funziona così: c'è una frase musicale, semplice e ben individuata, che inizia un po' fuori casa e ti riporta al sicuro (dominante e tonica sono le armonie di base), o viceversa; e, appena esposta, si ripete una volta. Ovvero: vado via e torno indietro; vado via e ritorno di nuovo. Un musicologo l'ha chiamata *holding pattern*, volo di parcheggio: il giro che fa l'aereo prima di atterrare, cioè di concludere il pezzo con le cadenze che innescano l'applauso. Se la frase è breve e si ripete una volta, il volo di parcheggio si trova nella zona di ponte di un numero chiuso, nei pressi della conclusione; se la frase, di solito più dilatata, compare tre volte, si origina quello che nel Rossini più maturo sarà il famoso *crescendo*.

Sembra una firma, e forse proprio per la frequenza con cui la si può riconoscere i contemporanei parlavano di prestiti da un'opera all'altra, storcendo il naso. Nella *Cambiale* è già perfetta: ad esempio ai versi «Donne belle, donne care, / più buonine per pietà» alla fine dell'aria di Slook (scena 6) e nella sezione analoga dell'aria di Fanni ai versi «Ah, nel sen di chi s'adora / non ci resta che bramar». Nell'ultimo caso il risultato è

così felice che Rossini lo trasporterà di peso nel duetto tra Figaro e Rosina del *Barbiere di Siviglia* («Ah, tu solo, amor, tu sei»). In tutti gli esempi le pulsazioni ritmiche martellano, ma l'azione non va avanti. Qualcosa si è inceppato, in primo piano c'è solo musica: infatti sono tutti degli 'a parte', in cui il personaggio ammicca al pubblico, con buona pace delle regole dell'imitazione realistica. Slook sembra fare il gesto d'avanspettacolo di strizzare l'occhio alle donne in sala; Fanni canta una girandola di vocalizzi: in entrambi i casi il pubblico sembra chiamato in causa. La musica sale su un piedistallo, fa una piroetta, è messa tra virgolette. Quando si incaglia nel meccanismo pendolare, potrebbe andare avanti all'infinito, negando così la comunicazione. Se si contraddice il flusso temporale, l'illusione si spezza e l'ascoltatore percepisce di essere entrato in un'altra dimensione. Tutto ciò sembra avere un residuo ancestrale, legato a tanta musica popolare del Mediterraneo, e non solo a quella. Ritmo implacabile, ripetizioni, polarità armonica elementare caratterizzano il saltarello marchigiano, i balli della tarantola, ma anche il tango e altre danze sudamericane. Musiche che rispondono a un bisogno terapeutico e forniscono gli strumenti per superare, con l'ebbrezza, una condizione di disagio.



## Un americano a Londra, anzi a Venezia

Carlo Fiore

Sul comodino siciliano tardo ottocentesco della mia camera da letto stanno poggiate un abat-jour Eclisse di Vico Magistretti (1965) e una pila di libri studiati in passato sui quali tornare: in cima due Saggi Einaudi: *Il cappello di Vermeer. Il Seicento e la nascita del mondo globalizzato* di Timothy Brook (2015), e *Gli ebrei di Rembrandt* di Steven Nadler (2017): in essi le opere dell'uno e dell'altro olandese vengono analizzate adoperando gli oggetti e i soggetti dei dipinti come indizi di rapporti, circostanze e microstorie della società dell'epoca. Un metodo non del tutto dissimile può essere adoperato per la lettura dei libretti d'opera, valutando il corredo di situazioni e oggetti non in senso oleografico (cioè come intercambiabili rimasugli del passato) bensì 'forense', trattandoli caso per caso e incrociandoli con elementi anche imprevedibili ma che ne rafforzino il ruolo di 'prove' eloquenti.

Il repertorio del teatro d'opera buffo e della farsa, di ambientazione tipicamente borghese, è ricchissimo di spunti simili: infatti anche un atto unico come *La cambiale di matrimonio* è una 'scena del crimine' piena di 'indizi' pronti a essere raccolti e interpretati.

La 'scena' va innanzitutto delimitata: la farsa è una sorta di opera buffa in miniatura, erede della commedia dell'arte; in essa si fa spesso riferimento, come nella sua sorella maggiore accadeva fin dal Seicento, a tematiche esotiche, curiose e 'farcite' (per usare una radice lessicale di questo genere teatrale), che sfruttano drammaturgicamente alcuni stereotipi del 'diverso' non occidentale: nomi caratteristici, modi di fare e di dire, aspetti del carattere, oggetti e scenari, caratteri somatici, abiti, talvolta anche stratagemmi musicali. Molto legate all'ambiente veneziano, le farse godono di successo specialmente nelle due decadi 1790-1810, per poi venire trasformate in spettacoli più lunghi (opere comiche) o fornire ad esse l'ossatura di riferi-

*Jan Vermeer (1632-1675), Il geografo, 1668-1669. Olio su tela.*

*Francoforte, Städtisches Kunstinstitut.*

mento. La musicologia ritiene che la struttura delle cinque farse veneziane del Rossini esordiente per il Teatro San Moisè – *La cambiale di matrimonio* (3 novembre 1810), *L'inganno felice* (8 gennaio 1812), *La scala di seta* (9 maggio 1812), *L'occasione fa il ladro* (24 novembre 1812), *Il signor Bruschino* (27 gennaio 1813) – abbia innervato anche i titoli più tipici del suo repertorio comico (*L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*).

Passiamo alla schedatura dei 'testimoni': Tobia Mill, negoziante londinese, e sua figlia Fanni; Edoardo Milfort, di lei amante; Slook, negoziante americano del «Canadà»; Norton, cassiere al servizio di Mill; Clarina, cameriera; Isacchetto, Salomone e Lorenzo (tre servi). Poi raccogliamo le prove rinvenute: una veste da camera, un berretto da notte, un mappamondo, una bussola e una cambiale (di Mill); una lettera proveniente dall'America, due pip(p)e, un altro berretto (di Slook). E chiariamo un 'antefatto': *La cambiale di matrimonio* era apparsa in prosa nel 1791 in cinque atti scritta da Camillo Federici (al secolo Giovanni Battista Viassolo, 1749-1802); a partire da quel testo Giuseppe Checcherini (1777-1840) aveva ricavato il libretto per *Il matrimonio per lettera di cambio*, burletta in due atti del 1802 con musica di Carlo Coccia; la versione di Rossi e Rossini adoperò quindi un materiale ben collaudato, con pochi ritocchi e il protagonista 'americano' non si chiama Fitz Young (come lo aveva battezzato Federici), ma Slook (Checcherini si era spinto oltre chiamandolo Tom Fitz-Jung e indicandolo come paraguayano anziché canadese, nonché spostando tutta l'azione da Londra ad Amsterdam).

L'America è un soggetto operistico esotico che riguarda il versante occidentale di una lunga storia di orientalismo che, a partire dal Seicento, mette in scena temi e personaggi per la maggior parte ottomani (baffi, barbe e turbanti in abbondanza), ma anche persiani, africani, asiatici, mori o appartenenti a civiltà precolombiane e, più tardi, nordamericani. È una moda (che dura a lungo e si trasforma assai dal Settecento delle *Indes galantes* e del *Ratto dal serraglio* a tutto l'Ottocento di *Carmen*, *Aida*, *Thaïs*, *Lakmé...*), ma anche un modo di cantare l'altrove ispirandosi a una nuova sensibilità e a un possibile rapporto con la natura privo di mediazioni, provando a riscoprire una sorta di umanità primigenia secondo un'impostazio-

ne primitivista e rousseauviana (il mito del 'buon selvaggio' – qui Slook – contrapposto a chi risulta corrotto dalla società civilizzata e dalle sue affettate convenzioni nemiche del sentimento – qui Mill).

Lorenzo da Ponte indica i confini dell'immaginario tardo settecentesco nel *Così fan tutte* quando Guglielmo dice a Dorabella «Se si parla poi di merto, / certo io sono ed egli è certo, / che gli uguali non si trovano / da Vienna al Canadà» (I, 15); ma il repertorio abbonda di citazioni e ambientazioni americane nei libretti, per esempio: Niccolò Piccinni, *Li napoletani in America* (libretto di Francesco Cerlone, Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1768); Carl Ditters von Dittersdorf, *Il viaggiatore americano in Johannesburg* (libretto di Ignazio Pintus, Javorník, Jánský Vrch, 1771); Niccolò Piccinni, *L'americano* (libretto di Angelo Longi, Roma, Teatro Capranica, 1772); Luigi Caruso, *L'americano in Italia* (libretto di Frediano Abate, Roma 1778); Pasquale Anfossi, *L'americano in Olanda* (libretto di Nunziato Porta, Venezia, Teatro Grimani di San Samuele, 1778); Pasquale Anfossi, *L'orfanella americana* (libretto di Giovanni Bertati, Venezia, Teatro Giustiniani in San Moisè, 1787); Giacomo Tritto, *Gli americani* (libretto di Giovanni Schmidt, Napoli, Teatro San Carlo, 1802); Simone Mayr, *Gli americani* (libretto di Gaetano Rossi, Venezia, Teatro La Fenice, 1806); Francesco Basili, *Gli Illinesi* (cioè gli abitanti dell'Illinois, libretto di Felice Romani, Milano, Teatro alla Scala, 1819, messo in musica anche da Francesco Sampieri per il Comunale di Bologna nel 1823, da Feliciano Strepponi per il Grande di Trieste nel 1823 e da Pietro Antonio Coppola per il Regio di Torino nel 1835). Se il Nuovo Mondo latinoamericano e precolombiano appartiene al versante fantastico dell'esotismo, l'America e il «Canadà» risultano attraenti come terre incognite, confini estremi raffigurati in parte come sconfinata praterie e in parte, soprattutto, come sconfinati *marketplace*, aspetto particolarmente caro ai veneziani.

Forse perché i veneziani, esclusi dalle imprese coloniali in Occidente, in America ebbero modo di metter piede poco, a Venezia l'attenzione nei confronti dell'America fu sempre viva, addirittura coltivandone l'accezione positiva in aperto contrasto con le atrocità perpetrate dai *conquistadores* spagnoli. L'editoria se ne incaricò sin dal Cinquecento facendo di Venezia il centro principale, insieme a Parigi, di diffusione delle notizie che giunge-

vano dal Nuovo Mondo: mal sopportando che la scoperta geografica fosse stata fatta da un genovese, si cercò almeno di esserne gli scopritori letterari. Già nel 1504 appare un *Libretto di tutta la navigatione de' re di Spagna, de le isole et terreni novamente ritrovati*, seguito dai *Paesi novamente ritrovati et Novo Mondo da Americo Vesputio florentino intitolato* (Vicenza 1507, poi Venezia nel 1517).

Le caratterizzazioni esotiche e, più in generale, gli stereotipi teatrali, tendono ad associare valori e immagini ai personaggi in base alla loro provenienza geografica: i persiani, per esempio, sono quasi sempre irascibili e feroci («il mio furor non soffre indugio alcun»: Rossini, *Ciro in Babilonia*, I, 4), gli ottomani appaiono seduttori incalliti (nel *Così fan tutte* di Mozart Guglielmo e Ferrando si travestono da Albanesi – il paese delle aquile fu ottomano dal 1478 al 1912 – per meglio insidiare la fedeltà delle loro fidanzate; che dire della civetteria di Selim, protagonista del *Turco in Italia* di Rossini o ancora dell'incostanza di Mustafà nell'*Italiana in Algeri?*), gli ebrei sono sistematicamente mercanti sia nella fosca accezione dello Shylock shakespeariano, sia nelle vesti caricaturali di un Carababà («ebreo furbo e vantaggioso che vende spoglie vecchie» nella *Scaltra avventuriera* di Giacomo Tritto su libretto di Giuseppe Palomba: Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1788). Non può quindi che essere ebreo anche il 'cattivo' della nostra farsa, che si chiama Tobia (nome teoforico ebraico), contrapposto al canadese Slook (nome il cui significato contiene anche una vaga allusione ai capelli rossi) che nelle altre versioni della storia si chiama Tom (nome di evidente carattere evangelico) Fitz (cioè 'figlio di', secondo un'usanza francese e anglo-normanna per i cognomi). La protagonista femminile libera moderna e indipendente non può che chiamarsi Fanni ("Fanny", che in italiano potremmo tradurre come "Liberà", «piccante signorina» che non vuol farsi trattare «come una balla di mercanzia») e il suo fidanzato Edoardo (nome anglosassone composto di ead=proprietà/ricchezza, benedetto, e werd=guardiano) Milfort (composto di Mill, cognome di Tobia e di Fort... quasi a volerne predestinare

*John Singleton Copley (1738-1815), Ritratto di Nicholas Boylston, 1767. Olio su tela. Boston, Museum of Fine Arts.*



il matrimonio della figlia). Naturalmente in casa di Tobia due camerieri su tre si chiamano coi nomi ebraici di Isacchetto e Salomone.

La «veste da camera» indossata da Tobia ne sottolinea le severe fattezze: sulla foggia di questo indumento tra Inghilterra e America la documentazione iconografica offre almeno uno spunto: il Museum of Fine Arts di Boston, infatti, espone un dipinto di John Singleton Copley (1738-1815) che ritrae il facoltoso commerciante Nicholas Boylston (1716-1771) in veste da camera e berretto. Il nostro personaggio sta consultando una bussola ed è alle prese con un «mappamondo» che potrebbe essere, se ci si trovasse a Londra, quello più recente – e particolarmente dettagliato nella descrizione del nuovo continente – disegnato da Samuel Dunn nel 1794.



L'epoca della cartografia coincide con quella durante la quale anche il servizio postale tra il Canada e l'Inghilterra fu sotto il controllo britannico (durato dal 1763 al 1841, prima di venir gestito direttamente dal governo coloniale). Prima delle normalizzazioni intervenute a metà Ottocento, il formato di una lettera come quella che legge Mill è assai variabile, tra i 20/25 cm di larghezza × 30/38 di altezza, così come le piegature che subisce prima di essere sigillata e spedita; lo stesso si può dire delle cambiali in base agli esemplari superstiti.

Slook appare «vestito a capricciosa caricatura» e non è facile immaginarne gli abiti: poco riusciamo a intuire dalle ricorrenze di questa definizione in altri libretti: una si trova nel *Mondo della luna* di Goldoni (messo in musica fra gli altri da Baldassarre Galuppi, Giovanni Paisiello e Joseph Haydn) dove l'astrologo ciarlatano di nome Ecclittico compare «travestito con abito capriccioso» ma da un'illustrazione postuma del 1794 s'intuisce solo che si tratta di un lungo mantello con un floscio copricapo che parrebbe portare fuori strada; tuttavia nell'*Itinerario per le vie, piazze, vicoli e cortili della città e contorni di Palermo* di Vincenzo Migliore (Messina 1824), si legge a proposito del Monastero di San Martino delle Scale: «ne' lati sopra le sedie de' padri vi sono disposti sei quadri, tre per ogni lato, pittura di Paolo di Mattei [De Matteis], in quello di S. Benedetto [...] il pittore si è in esso dipinto in abito capriccioso, e da ciarlatano», e in effetti il De Matteis ha inserito se stesso più volte nei propri dipinti e sempre ricoperto di una lunga e colorata vestaglia e col berretto in testa, come si può ben vedere anche nell'*Allegoria delle conseguenze della Pace di Utrecht* (post 1714, oggi al Museum of Fine Arts di Houston), il che potrebbe far supporre che alla fin fine Tobia e Slook non fossero poi così diversi nel vestire. Questa somiglianza, seppur debole quanto a verosimiglianza, potrebbe essere giustificata dal carattere comico dei personaggi e di tutto l'intreccio, data la consuetudine di abbigliare in ampi paludamenti le figure maschili la cui 'sapienza' s'intenda ridicolizzare, come accade anche nella

*Samuel Dunn, A General Map of the World, or Terraqueous Globe with all the New Discoveries and Marginal Delineations, Containing the Most Interesting Particulars in the Solar, Starry and Mundane System, 1794.*



*Grotta di Trofonio* di Antonio Salieri (libretto di Giovanni Battista Casti, Vienna 1785), dove Don Gasperone appare «in abito da filosofo caricato ridicolosamente», e nell'illustrazione del frontespizio dell'edizione Artaria lo vediamo col mantello e il berretto che già conosciamo.

Slook reca anche due «pippe», emblema di una ricchezza costruita sul commercio dello zucchero, del rum, del cotone e soprattutto del tabacco: nelle raffigurazioni di gentiluomini americani infatti non manca mai il fumo, come possiamo vedere in un elaborato dipinto anonimo d'inizio Settecento oggi presso il Yale Center for British Art (che ritrae *Elihu Yale, secondo duca di Devonshire, Lord James Cavendish, Mr. Tunstal e un servitore in schiavitù*, dove gli uomini mostrano con orgoglio i loro strumenti da fumo).

Edoardo e Fanni sono 'moderni' e inizialmente ridono dei modi di Slook, assai apprezzati invece da Mill; Slook a sua volta, animato dalla «bella semplicità d'America», crede che «le spose in Europa sieno manifatture da negozio: e in parte non s'inganna»: d'altro canto come si sarebbe potuto ingannare, dal momento che in Canada il *marriage-market* (padri e fratelli che vendevano le figlie o le sorelle per calcolo o per guadagno) nel Settecento era sistematico e lo sarebbe rimasto ancora a lungo? Solo gli uomini che non avevano abilità lavorative né finanziarie erano esclusi dal mercato matrimoniale ed era consuetudine tornare 'sul mercato' nel caso in cui le aspettative riproduttive della moglie venissero disattese (*wife-selling*).

A partire dal tema del matrimonio combinato e della donna oggetto, la digressione potrebbe dilungarsi, ricollegando *La cambiale di matrimonio* a una lunga e triste storia che, dal 'ratto delle Sabine' a *Sette spose per sette fratelli*, in certi contesti non è ancora conclusa. Si potrebbe inoltre disquisire sul concetto di «flemma» e sulla dottrina miasmatico-umorale più volte evocati nel libretto a proposito di Slook e ancora molto accreditata sin dentro l'Ottocento; e un intero saggio andrebbe scritto sul frammento

Paolo De Matteis (1662-1728), *Allegoria delle conseguenze della Pace di Utrecht (particolare)*, post 1714, Olio su tela.

Houston, Museum of Fine Arts.



di recitativo in cui Mill guarda Edoardo e lo definisce «Troppo giovine... e poi troppo moderno», riflettendo sul concetto di modernità invalso dagli enciclopedisti in poi.

D'altro canto una indagine simile, se si lascia trascinare dalla smania del ritrovamento, rischia di collezionare solo una *Wunderkammer* di erudizione; la rete di riferimenti intertestuali e interdisciplinari va invece intesa come ipotesi di lavoro per l'interprete, il regista, lo scenografo e il costumista che intendano corredare il proprio gusto e le proprie scelte drammaturgiche anche di elementi storicamente motivati, utili a verificare l'opportunità e i rischi di falsificazione insiti negli allestimenti oleografici, così come a ponderare le attualizzazioni e le riletture in base a strati di significato insiti nel libretto (la musica di Rossini è invece del tutto impermeabile a ogni tentazione di *couleur* locale geografica e storica) e non completamente vittime del tempo edace.



Antonio Salieri, La grotta di Trofonio, frontespizio del libretto di Giovanni Battista Casti, Artaria, Vienna 1785.

A destra: Anonimo, Elihu Yale, secondo duca di Devonshire, Lord James Cavendish, Mr. Tunstal e un servitore in schiavitù, sec. XVIII. Olio su tela.  
Yale Center for British Art.





## Per chi suona il campanello

Paolo Fabbri

Il 7 o l'8 marzo 1836 Donizetti rientrava a Napoli, sua residenza ormai da anni, reduce dal debutto di *Belisario* a Venezia (4 febbraio). A fronte di soddisfazioni professionali, quella trasferta gli aveva portato notizie luttuose: nel viaggio di ritorno, a Roma aveva saputo della morte improvvisa anche della madre (a pochi mesi dalla scomparsa del padre) e dell'aborto capitato alla moglie, quasi al termine della gravidanza.

Tenersi occupato avrebbe certo distratto chiunque: a Donizetti, poi, era connaturata una necessità quasi fisiologica di creazione, un esuberante impulso interiore cui dare forma artistica. Nel suo orizzonte non c'erano però impegni a breve: stava chiudendo le trattative per un'altra opera a Venezia, ma di lì a un anno, e per il resto nulla (salvo l'insegnamento al Conservatorio napoletano, ovviamente). Né pareva ci fossero prospettive immediate, perché i Teatri Reali – il S. Carlo e il Fondo – erano in fase di stallo, in attesa di un nuovo impresario.

A Napoli, poi, l'annata teatrale era stata funestata da uno di quegli «eventi di principi» che i contratti contemplavano tra «i soliti casi teatrali, dai quali Iddio ci liberi» (così, ad esempio, uno del 1799). Il 31 gennaio i postumi del parto avevano causato la morte della regina, per cui era stata decretata la chiusura dei teatri fino al 13 febbraio. Considerando che la quaresima sarebbe iniziata il 17, la stagione di carnevale era compromessa. Ciò metteva ancor più in difficoltà la Compagnia d'Industria e Belle Arti, una società per azioni che aveva gestito i Teatri Reali nel biennio 1834-36, senza troppa fortuna (nonostante il successo di *Lucia di Lamemoor*, nel 1835).

Chiusa quell'esperienza, anche per utilizzare i cantanti sotto contratto la Compagnia si era orientata a occuparsi del solo Teatro Nuovo, una sala meno impegnativa da lei gestita già l'anno precedente, e affidata a Filippo

*Pietro Longhi (1701-1785), Il farmacista, 1752. Olio su tela.*

*Venezia, Gallerie dell'Accademia.*

Pellegrino. Con poco più di una sessantina di palchi e circa 200 posti a sedere in platea, la sua capienza non era certo paragonabile al S. Carlo (180 palchi e una platea con oltre 700 posti), ma neppure a quella del Fondo, coi suoi 92 palchi e 366 sedie. Per far fronte al problema, e provare a recuperare le mancate recite carnevalesche, si era ottenuta eccezionalmente un'apertura anche in tempo di quaresima (avevano debuttato *I due forzati* di Aspa), e soprattutto un ampliamento delle recite autorizzate per l'annata che stava per aprirsi. Il 17 marzo il vice-presidente della Compagnia chiedeva infatti «di aggiungere alle condizioni del permesso dell'anno [teatrale] scorso, oltre le diciotto diurne rappresentazioni, altre dodici non eseguite l'anno scorso per l'infausta circostanza [del lutto nazionale], da poterle ripartire nel corso dell'anno nelle feste di doppio precetto», più 3 recite fuori abbonamento a vantaggio dell'impresa, e altrettante per i 3 primi cantanti della compagnia.

Approvato il 23 marzo, il *Prospetto d'appalto* era pubblicato il 30: le recite iniziarono il 9 aprile, primo sabato dopo Pasqua. Oltre alla compagnia di canto, sappiamo che il teatro poteva contare su 12 coristi e su di un'orchestra di 29 strumentisti (15 archi, 14 fiati, timpano) guidati da Gennaro Pepe, primo violino direttore. Il considerevole incremento di rappresentazioni pomeridiane (nei giorni festivi in cui all'obbligo della messa mattutina si univa l'astensione dal lavoro) richiedeva un corrispondente allargamento del repertorio. Fino a questo punto il nome di Donizetti non era comparso da nessuna parte: il compositore non risultava minimamente coinvolto nella stagione. Quando però i giornali iniziarono a recensire il debutto della farsa *Il campanello*, avvenuto il 1° giugno, tutti concordemente esaltarono la generosità di Donizetti «Poeta-Maestro-Benefattore» («La Moda», 20 giugno 1836), autore di libretto e musica di una farsa composta «a beneficio degli artisti ridotti più in miseria dal nessun favore del Pubblico» («Figaro», 18 giugno 1836). In particolare, il periodico napoletano «Il Telescopio» (10 giugno 1836) precisava che *Il campanello* era stato scritto «in beneficio delle Coriste de' Reali Teatri – Esse rimasero molto soddisfatte dell'introito di quella sera».

Da tutto ciò si arguisce che la stagione del Nuovo languiva e che, per rianimarla, Donizetti si era messo a scrivere gratuitamente una piccola no-

vità nella speranza di contribuire a richiamare pubblico. Era il teatro del suo debutto napoletano (avvenuto nel 1822, con *La zingara*) e poi di un'altra manciata di suoi successi: nel 1827 ne era stato addirittura «direttore della musica», e con più di un musicista lì attivo aveva certo consuetudini amicali.

Come si è detto, *Il campanello* debuttò il 1° giugno (per fare serata, come d'uso le venne affiancata un'altra operina in un atto: *Nina* di Paisiello, un *evergreen* di quasi mezzo secolo prima). Interpreti ne furono: un «basso cantante» – baritono, oggi diremmo – già rinomato come Giorgio Ronconi (Enrico), vero pilastro portante di quella novità; la pressoché esordiente Giovannina Schoultz (Serafina), «giovane e graziosa artista» svedese da poco in Italia (aveva cantato a Messina nel carnevale 1835-36); e un beniamino del pubblico napoletano quale Raffaele Casaccia. Nato forse negli anni '90 del Settecento (morirà nel 1852), Casaccia era il discendente di un'illustre dinastia di 'buffi' dialettali che da oltre un secolo deliziavano le scene comiche partenopee. Di quella stirpe era anzi il più musicista, fornito di nozioni di contrappunto (nel 1810 era stato maestro al cembalo al Teatro dei Fiorentini). Donizetti gli cucì addosso il personaggio di D. Annibale Pistacchio, che ha tratti da vera e propria maschera: un D. Paolone Pistacchio, interpretato da un altro celeberrimo buffo napoletano come Gennaro Luzio, era comparso nella commedia per musica *Le mbroglie de le baiasse* di Paisiello (Napoli, Fiorentini 1767), e suo figlio Gennarino era stato Pistacchio nella *Chiara di Rosembergh* di Tottola e Generali (Napoli, Teatro Nuovo 1820). Proprio Raffaele Casaccia aveva assunto tale ruolo nel 1826, quando questo «melo-dramma eroi-comico» era stato ripreso al Fondo. Anche fisicamente era il D. Annibale ideale, nel *Campanello*: come lui suppergiù cinquantenne, nonché grasso e basso (la sua statura superava di poco il metro: e «piccolo Cupido» lo definisce la suocera, alla Scena 6). Non si poteva desiderare più efficace contrasto col ventiseienne, aitante Ronconi.

Fin dal debutto *Il campanello* ebbe un successo immediato, salutare per l'impresa: 13 rappresentazioni consecutive, che diedero a Donizetti la voglia di ritentare subito l'esperimento (il 21 agosto andava in scena *Betty*, sempre al Nuovo, e sempre sue sia le parole, sia la musica).

L'idea del soggetto gli era stata suggerita dall'amico Guglielmo Cottrau (1797-1847), nato a Parigi ma da anni a Napoli, dove suo padre si era trasferito al tempo di Giuseppe Bonaparte (1806-08) in quanto nominato alto funzionario del Ministero dell'Interno. Musicista, letterato, editore, Cottrau passò a Donizetti l'edizione di *La sonnette de nuit* (Parigi, Barba 1835) che aveva debuttato a Parigi, al Théâtre de la Gaité, il 27 novembre 1835. Si trattava di una «comédie-vaudeville» in cui al solito brevi pagine cantate si alternavano al parlato. Ne erano autori i fratelli Léon Lévy Brunswick e Victor Lhérie (che aveva cambiato il cognome ebraico), i quali gestivano quella sala insieme con Mathieu-Barthélemy Troin. L'aveva segnalata a Cottrau Julius/Giulio Benedict (1804-85), un maestro di cappella tedesco che a Vienna nel 1823-25 aveva lavorato al Teatro di Porta Carinzia, allora gestito da Barbaia, e che era poi passato con lui a Napoli, al S. Carlo (fino al 1834, quando si era trasferito a Parigi, e l'anno dopo a Londra).

Della *Sonnette* è protagonista Polycarpe Coffignon, farmacista nato nel 1785, con bottega nei dintorni di Parigi (a Batignolles), inventore delle «pilles» dette «tricolores» contro pertosse e affezioni della gola. La farsa inizia con la festiciola per il suo matrimonio con Séraphine Coquard, che sua madre vanta «douce, sensible, obéissante... et vaccinée...». La corteggiava anche quel mattacchione di suo cugino David, un partito non altrettanto vantaggioso, però. Infatti è un semplice impiegato di uno studio notarile, con velleità letterarie: nella Scène 3 lamenta che l'amata abbia già dimenticato «les vers romantiques à la manière de M. Victor Hugo» che le aveva dedicato, eccentrici per immagini e combinazioni metriche (la raccolta di Hugo *Odes et Ballades* era uscita nel 1828, e David cita anche il Triboulet del recente *Le roi s'amuse*, 1832). Dovendo lo sposo partire all'alba per Lione a causa di un'eredità, il giovane David escogita con successo ingegnosi stratagemmi per tenerlo sveglio, lontano dal letto coniugale: prima vorrebbe tirare per le lunghe la festa raccontando un'assurda «tragédie en 25 actes» (Scène 5); poi, una volta congedati gli invitati, si ripresenta in farmacia travestito prima da donna creando scompiglio in casa di Coffi-

Carl Ludwig Becker (1820-1900), Scena galante. Olio su tela.  
Collezione privata.



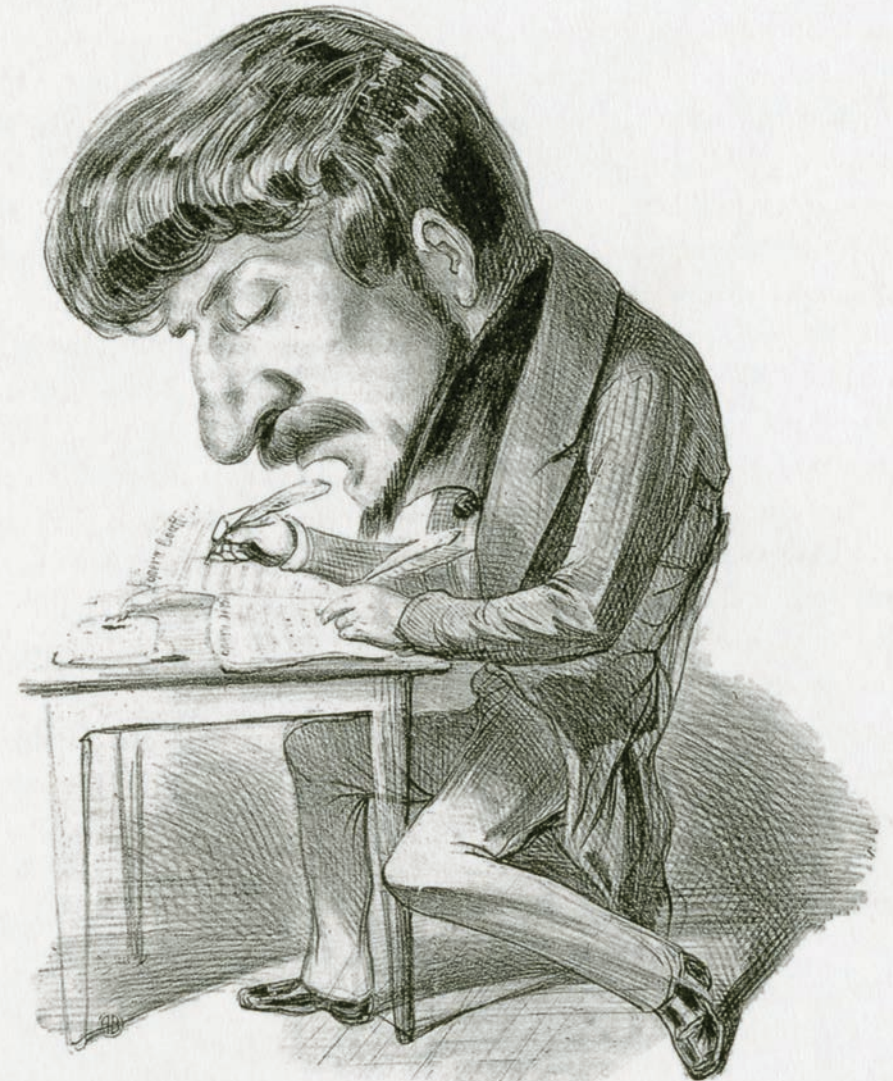
gnon (Scènes 8-9), in seguito da cantante dell'Opéra-Comique (Scène 11) e infine da vecchia popolana (Scène 13). La vicenda copre un evidente sottotesto malizioso: l'agognata prima notte di matrimonio è passata senza che Coffignon abbia potuta nemmeno vedere la sposa. I piaceri coniugali sono rinviati al suo ritorno (salvo imprevisti).

Una storiella piccante, con toni da *pochade*, che Donizetti mantenne trasferendola a Napoli e datandola 31 maggio 1836 (il finto tenore dice che il giorno dopo dovrà debuttare nel *Campanello*...). Di Coffignon, Annibale Pistacchio condivide data di nascita (anche lui è del 1785) e professione (lui pure è «speciale», inventore di «pillole» per le malattie della gola), nonché lo *status* d'inferiorità culturale non essendo di città ma dei sobborghi (sta fuori Napoli, a Foria). E il tutto fa perno sull'*exploit* di cantante e d'attore del baritono, impegnato in 4 dei 5 'numeri' musicali della farsa e al centro di *gag*, lazzi e travestimenti nei dialoghi parlati.

Il trasferimento dal francese, per Donizetti che l'anno prima era stato per la prima volta a Parigi, non presentò particolari problemi. A Napoli c'era da anni una tradizione di opere 'all'uso francese', cioè con 'numeri' cantati collegati da dialoghi parlati. Donizetti poté quindi seguire l'impianto del suo modello, traducendo, sveltendo e adattando: anzi, dato che, quando inizia la serie dei travestimenti, la prima volta Enrico si presenta mascherato non da «jeune femme» come David, ma «da damerino francese caricato», Donizetti poté mantenere parecchie battute dell'originale. Poi, certo, per i 'numeri' dovette mediare tra le esigenze di una farsa italiana, e la compagnia che aveva a disposizione: due assoli (uno nell'Introduzione, l'altro come N. 3) per i cantanti di spicco, cioè i due bassi, che agiscono anche in coppia (N. 4), più un duetto in cui impiegare una primadonna di tessitura corta e con problemi di dizione (N. 2: Angelo Cattelani, che l'aveva avuta a Messina, nelle sue *Memorie* la ricorda amica della famosa Ungher, nonché «bella e bionda figlia del nord, dotata di un bel soprano; ma era impossibile che orecchie italiane si adattassero a quella pronunzia, a quella accentuazione tutta controsenso»), e da ultimo un indispensabile

Finale (N. 5) che ricorda i *vaudevilles*. Per i Nn. 2 e 4 Donizetti versificò anche materiali presenti nella sua fonte (rispettivamente alle Scene 3 e 11), ma per il resto dovette inventare di sana pianta, aggiungendo il Brindisi (N. 3: un'esplicita citazione di quello di *Lucrezia Borgia*, 1833) agli espedienti messi in opera da Enrico per tirare in lungo la festa.

Il successo ottenuto dal *Campanello* e da *Betty* indusse Donizetti a ritoccare anzitutto la prima farsa, correggendo un difetto segnalato anche da



Donizetti impegnato a comporre con la mano sinistra un'opera seria e con la destra un'opera buffa. Caricatura pubblicata sul periodico «Le Charivari», Parigi 1840.

qualche recensore. L'ultimo travestimento di Enrico da vecchia veneziana (Donizetti si era cimentato anche in quel dialetto!) era stato divertente ma lunghetto, per cui venne sostituito da un 'numero' musicale («Mio signore venerato») in cui il baritono si spacciava per un vecchio che necessita di una caterva di medicine per l'anziana moglie.

Intanto prendeva il sopravvento l'idea di 'nobilitare' quel lavoro, rendendolo adatto a teatri di rango superiore, e possibilmente anche non napoletani. Ciò comportò trasformare i dialoghi in prosa in recitativi in versi e cantati: se ne occupò Cammarano, e Donizetti li mise in musica. Sparì del tutto il dialetto napoletano, così come ogni riferimento troppo locale, e come Brindisi venne usato – adattato – un brano da una recente raccolta da camera di Donizetti, le *Nuits d'été à Pausillippe*.

In questa versione 'ripulita e pettinata' *Il campanello* poté essere presentato al Teatro Reale del Fondo, il 23 maggio 1837, interpretato da Federico Lablache (Enrico), Salvetti (D. Annibale), la Bonanni (Serafina). E in questa veste 'toscana' ebbe anche una certa diffusione fuori Napoli.

Per quanto ingentilita e incanalata entro i binari dell'opera comica tradizionale, la sua natura farsesca ne risultò solo in parte addomesticata: i 'numeri' musicali che ne beneficiavano persero la speziatura del dialetto, ma non la *verve* parodistica. Nel duetto con Serafina, Enrico esordisce seriamente salvo scivolare nella scimmiettatura dello stile patetico: recuperata l'aura tragica, conclude con una cadenza esagerata, caricaturale. E nella cabaletta, 'contaminata' da impropri parlati, le sventure che augura enfaticamente all'amata non sono le solite, auliche (fulmini del Cielo, Fato avverso *et similia*), ma quelle causate da una bella dose di «sale inglese»: in pratica, gli effetti di una purga. E a proposito di parodie, quando lo stesso Enrico sunteggia la bislacca «tragedia classico-romantica», nel 1837 Donizetti aggiunse una ridicola contraffazione della romanza di Desdemona («Assisa a piè d'un salice») dall'*Otello* di Rossini, luogo celeberrimo di uno dei titoli più affermati nel repertorio del S. Carlo. Rossini, poi, rispunta nella 'tirata' delle medicine per «La povera Anastasia» (altra aggiunta del 1837), un *rap* sesquipedale che snocciola malanni a raffica e una settantina di preparati e 'semplici' (le sostanze singole), mirabolante *tour de force* di termini in uso nella farmacopea coeva: e tutti autentici, documentati. Ne fu autore lo stes-

so Cammarano? Non lo sappiamo: certo, il cognato di Donizetti, romano, era stato chirurgo. Già le 'tirate' di Rossini esageravano rispetto alla tradizione tardo-napoletana, ma questa le batte tutte. E dopo tanta spropositata dovizia, ci si aspetterebbe un congedo con code adeguate, in proporzione. Invece Enrico saluta e se ne va in un amen, su due rinsecchiti accordi degli archi, *piano*. Una conclusione bizzarra: tanto rumore e poi nulla, una bolla di sapone gonfiata con metodo, a poco a poco, e poi puff...

Nel *Campanello* il poeta e compositore Donizetti insaporisce la tradizione comica con uno spiccato gusto del paradosso, con la parodia degli usi teatrali del suo tempo, e con robuste inserzioni di attualità: non è solo il libretto a dichiararlo (la questione del 31 maggio 1836), ma le danze di società che si ascoltano (valzer, galop), la musica citata (la canzone del Gondoliere da *Marino Faliero*, 1835, intonata dal falso tenore per provare la voce; il brindisi da *Lucrezia Borgia*, 1833, nella prima versione di quella farsa). E che dire del *Preludio*? Sono appena 10 battute: un eccentrico concertino di campanello, però, nel quale l'oggetto assurdo a protagonista, piccola invenzione degna di una *pièce* di fine secolo (se non del primo Novecento).



## Il farmacista di Donizetti

Fulvio Stefano Lo Presti

Da sempre nell'opera comica, semiseria o buffa il matrimonio è un obiettivo pressoché irrinunciabile, che si realizzerà nell'*happy ending* per eccellenza. E infatti va a buon fine il più delle volte, a dispetto di ostacoli, peripezie e contrattempi vari (inevitabili ingredienti richiesti dall'azione), come nella *Cambiale di matrimonio* (Venezia 1810) dell'esordiente Gioachino Rossini appena diciottenne. Altri connubi invece non si sa dove andranno a finire ed è il caso di quello del problematico *Campanello* di Gaetano Donizetti (Napoli 1836). Il Bergamasco è ormai un maturo e navigato compositore trentottenne, autore egli stesso del libretto.<sup>1</sup> *Il campanello*, a sorpresa, diffonde i suoi insistenti squilli beffardi dal 1° giugno 1836, esilarando per dodici rappresentazioni il pubblico del Teatro Nuovo a Montecalvario ed altri pubblici in seguito fino ai nostri giorni. Due farse dunque da Venezia a Napoli. Rileva Francesco Bellotto:

Fra tutte le forme di teatro musicale la farsa conservava evidenti vestigia dell'antico teatro dei comici, e tratteneva in sé antiche prerogative della Commedia dell'Arte. Non a caso la propaggine ottocentesca della farsa riguarda con maggiore vitalità Venezia e Napoli, i due centri nei quali il teatro popolare continuava a perpetuare con fortuna gli inesausti canovacci, gli antichi lazzi, gli Zanni variopinti, e tutto quell'armamentario connesso a secoli e secoli di fortunata ed ininterrotta tradizione comica.<sup>2</sup>

Dopo il fatidico 1835 – anno del primo viaggio a Parigi per l'ultimo temibile confronto con Bellini (*Puritani* versus *Marin Faliero*);<sup>3</sup> dell'apoteosi sancarlina a ostacoli di *Lucia* al ritorno a Napoli, seguita dalla notizia della morte di Bellini, che gli ispira la commossa *Messa da Requiem*, dedicata a quest'ultimo e rimasta purtroppo incompleta, e poi dall'annuncio

Carl Albert Feldmann (1894-1966), Vasi di farmacista, 1946. Olio su tela.

Collezione privata.

della scomparsa del padre a Bergamo, mentre Donizetti a Milano prepara l'andata in scena di *Maria Stuarda* alla Scala – il 1836 si presenterà ugualmente disseminato di eventi di volta in volta favorevoli e avversi. Donizetti tuttavia possiede una tenace capacità di ripresa – è lui stesso a riconoscerlo – oltre a un invidiabile spirito di adattamento.

Il nuovo anno si apre con le repliche del deludente battesimo milanese della *Stuarda*, di cui la protagonista Maria Malibran, inizialmente non in forma, provoca anzitempo l'interruzione con la sua caparbia quanto vana resistenza ai censori austriaci, che avevano imposto taluni versi e dettagli scenici più 'innocui'. L'inappagato Donizetti riparte subito per Venezia – dove incombe come altrove la minaccia del colera – per preparare la nuova opera, *Belisario*, nutrendo all'inizio serie perplessità sui cantanti, ma il 4 febbraio alla Fenice anche per merito loro l'esito è trionfale e si conferma alle repliche. Deve rientrare a Napoli, accanto alla moglie Virginia, che ha perso una bimba al settimo mese. Ma rimane bloccato a Roma per due settimane di quarantena e qui lo raggiunge da Bergamo l'annuncio della morte della madre avvenuta mentre era ancora a Venezia. Al fraterno compagno di studi e amico Antonio Dolci scrive:

Dunque tutto è finito? Se non avessi una costituzione talmente forte ch'io stesso mi stupisco [...] Tre mesi solo in giro, ed in tre mesi perdetti padre, madre e bambina, oltre alla moglie ancora ammalata [...]. Ebbi qualche poco di forze di reggere per l'esito del *Belisario*, per la Legion d'onore avuta, ma jeri soltanto avendo saputo la perdita anche di mamma, sono in uno stato di troppo avvilitamento dal quale il tempo solo potrà togliermi se almeno ne avrò tanto da poter vivere.<sup>4</sup>

Al ritorno Donizetti trova Napoli sotto l'incubo del colera, che però non sopraggiungerà prima dell'autunno. Nel frattempo i Teatri Reali, San Carlo e Fondo, affidati all'inefficace Compagnia d'Industria e Belle Arti, hanno chiuso temporaneamente i battenti. «Qui li teatri sono chiusi, ed ancora niuno si offre per prenderli... quindi desolazione... miseria», riferisce a Giovanni Ricordi:<sup>5</sup> desolazione e miseria per quanti lavorano nei teatri oltre ai cantanti. Donizetti intanto ha ripreso le lezioni al Conservatorio, dove insegna dal 1834, e compone il diciottesimo quartetto. Tra i teatri minori indipendenti, il Teatro Nuovo

rimasto aperto stenta ad attirare pubblico per la paura del colera e rischia seriamente la bancarotta. La salvezza per l'impresario Filippo Pellegrino, che ne ha l'appalto, e per gli artisti impegnati verrà dall'iniziativa generosa di Donizetti, che in pochi giorni (quanti esattamente ha scarsa importanza sapere) scrive il libretto e la musica del *Campanello*, farsa in un atto.

La fonte del libretto donizettiano è *La sonnette de nuit*, comédie-vaudeville in un atto di Brunswick, Barthélemy e Lhérie, rappresentata per la prima volta a Parigi, al Théâtre de la Gaité, il 27 novembre 1835. Questa data esclude che Donizetti abbia potuto esserne spettatore a Parigi (da dove era ripartito prima della fine di marzo), contrariamente a quanto riferito da taluni, *in primis* da Adolphe Adam – sostanzialmente veritiero per il resto – nei *Derniers souvenirs d'un musicien*.<sup>6</sup> Nomi e personaggi della gradevole commediola francese sembrano uscire da una *pièce* dell'imminente Labiche. Donizetti la ricalca fino a un certo punto, intervenendo più felicemente con la propria effervescente fantasia in altri momenti, in special modo nella sardonica conclusione, piuttosto tirata via invece nella *Sonnette*.

Fu l'editore musicale Guglielmo Cottrau, amico di Donizetti, a proporli il soggetto della *Sonnette*, il cui testo era pervenuto a Cottrau da Julius Benedict, compositore tedesco che aveva passato alcuni anni a Napoli e si trovava allora a Parigi. Ne è rimasta testimonianza attendibile in una lettera dello stesso Cottrau al fratello del 4 giugno 1836.<sup>7</sup>

Donizetti scrisse lui stesso il libretto per alleviare il teatro della spesa di un librettista. A parte l'assidua collaborazione con i propri librettisti (talvolta assai invadente come nel caso di *Don Pasquale* [1843]), Donizetti era perfettamente in grado, avendone il tempo, di confezionarsi un libretto da sé. Nell'imminenza di *Fausta* (1832) gli era toccato di completarne la versificazione per l'improvvisa morte del librettista Domenico Gilardoni, e, subito dopo *Il campanello*, scriverà il libretto di *Betty ossia La capanna svizzera*, opera giocosa in un atto, data anche questa al Teatro Nuovo qualche mese più tardi ed in seguito ampliata in due atti.

Il giornale napoletano «L'Omnibus» del 4 giugno 1836 così riassume la trama del *Campanello*, che rappresenta



un pazzaglione [il cugino Enrico] che fa di tutto per non far godere a un brutto farmacista [Don Annibale] la prima notte di matrimonio, essendo esso stato l'amante della moglie [Serafina], e prende vari travestimenti per dimandargli nel corso della notte stessa un mare di medicinali. Si serve di vari caratteri [...], cioè di zerbino francese, di cantante e di vecchia».<sup>8</sup>

Allo stesso periodico, nel numero dell'11 giugno, preme ricordare che Il campanello «è stato un gran regalo a' poveri artisti e all'impresa».<sup>9</sup>

Del *Campanello* esistono due versioni diverse. In quella originale, dove i brani cantati sono inframmezzati da parti in prosa, il farmacista Don Annibale Pistacchio protagonista si esprime in napoletano.<sup>10</sup> L'attempato speciale, che ha appena impalmato l'assai più fresca Serafina, non prova alcuna riluttanza a dichiarare all'inizio la propria età alla suocera: essendo nato nel 1785, ha 51 anni alla data del *Campanello*, al quale più avanti si fa un preciso riferimento. In questa prima versione la scena XII (terzultima) è interamente in prosa. Qui il versatile *pazzaglione* compare, nel terzo ed ultimo travestimento, sotto le spoglie di un'anziana portinaia veneziana, la quale comunica con estenuante loquela nel proprio dialetto. Fino a un certo punto sorprende la disinvoltura del Bergamasco nell'impiego dei dialetti.<sup>11</sup> Gli anni trascorsi dal 1822 al 1838 a Napoli, dove dal re allo scugnizzo tutti parlavano in dialetto, erano stati per Gaetano una *full immersion* ininterrotta e a Venezia aveva mosso i primi passi della carriera teatrale e vi era ritornato da poco.

Il *campanello* ebbe il battesimo della scena al Teatro Nuovo il 1° giugno 1836. Vi ricoprirono i ruoli principali il buffo Raffaele Casaccia (Don Annibale),<sup>12</sup> il baritono Giorgio Ronconi (Enrico) e il mezzo soprano Giovanna o Giovannina Schoultz (Serafina).<sup>13</sup> Venne rappresentato «in alcune esecuzioni insieme al primo atto (in altre insieme al secondo) della *Pazza per amore* di [Pietro Antonio] Coppola».<sup>14</sup> Tacciono sui ruoli secondari parlati di Spiridione, commesso del farmacista, e di Madama Rosa, madre di Serafina, tanto le recensioni dei giornali che la *Cronologia* di Domenico Capranica.<sup>15</sup> Considerate le ristrettezze nell'allestimento dell'opera, furono presumibilmente interpretati da due attori di prosa del Nuovo, e nel caso di

Madama Rosa, che canta brevissimamente nel *Finale*, poteva essere intervenuta una non professionista. Quanto al coro di parenti e convitati, dovette essere sostenuto da dilettanti.<sup>16</sup>

In questa prima versione Donizetti, forse anche per la fretta, ricorse a due autocitazioni: il *Brindisi* della Scena V è «Il segreto per esser felici» e proviene da *Lucrezia Borgia* (1833), mentre «Or che in cielo alta è la notte», intonato da Enrico travestito da cantante ora afono ora in voce, nella scena X, è la barcarola di *Marin Faliero* (1835). Entrambe le opere erano proibite a Napoli, ma tali brani non erano a quanto pare sconosciuti.

Per il baritono Giorgio Ronconi, già protagonista giovanissimo a Roma di due fondamentali prime assolute donizettiane, *Il Furioso all'isola di San Domingo* e *Torquato Tasso* (entrambi del 1833), «Donizetti scrisse la parte più importante e virtuosistica sia dal punto di vista vocale che teatrale per le attitudini metamorfiche che i numerosi travestimenti richiedono al suo ruolo».<sup>17</sup> Tant'è vero che il recensore dell'«Omnibus» dell'11 giugno sottolinea «grandissimo merito della riuscita pur si deve a Ronconi che sostiene da grande attore diversi caratteri».<sup>18</sup>

Ma Ronconi, o non troppo appagato di cantare in un teatro minore, malgrado il successo clamoroso, o poco soddisfatto del compenso, prima della fine di luglio rescisse il contratto e lasciò Napoli. L'opera si spostò al Teatro dei Fiorentini affidata ad altri interpreti.

Per una ripresa del *Campanello* nel 1837 al regio Teatro del Fondo, che non era per tradizione teatro dialettale, Donizetti si accinse a prepararne una seconda versione, trasformandola da farsa in operina buffa. Don Annibale anzitutto adottò l'italiano e si ringiovanì di due anni. I dialoghi in prosa furono trasformati in recitativi dal librettista Salvatore Cammarano<sup>19</sup> e vennero musicati.

Nella parodia di una scena tragica escogitata da Enrico, *Zasse, Zanze e Zonzo* (in 25 atti... virtuali), alla scena V, Donizetti inserì la scimmiettatura dell'aria del Salice dall'*Otello* rossiniano, «Assisa al piè d'un gelso» (analogamente a quella nelle *Convenienze e inconvenienze teatrali*, «Assisa a piè d'un sacco»). Il *Brindisi* non è più quello di *Lucrezia Borgia*, che cede il posto a «Mesci, mesci, e sperda il vento», preso in prestito dal duetto per due bassi e pianoforte *I bevitori* della raccolta di romanze *Nuits d'été à Pausillipe* (1836).

Ma l'innovazione più ammirevole è nella stupefacente scena XIII, in cui lo sproloquio dell'anziana portinaia veneziana (ex scena XII) viene sostituito dall'aria con risposte «Mio signore venerato». Qui l'inesauribile Enrico, trasformato ora in vecchietto, accorre in veste da camera e berretta da notte per farsi spicciare «come un fulmine» una chilometrica ricetta per la povera Anastasia, sua consorte, afflitta da tutti i mali della terra. La sconcertante elencazione dei farmaci più strampalati

pur procedendo alla vorticoso rapidità di uno scioglilingua, dove vocaboli in apparenza senza significato contribuiscono a dare l'impressione d'una fantasmagorica accozzaglia, in realtà è una raffinatissima istantanea medico-clinica. A un più attento esame, infatti, lo sbalorditivo elenco degli ingredienti necessari si rivela del tutto rispondente alla farmacologia di quegli anni, basata su rimedi di origine vegetale, animale e minerale. Un caso pressoché unico: mai prima del *Campanello*, e nemmeno dopo, un libretto arriverà a sfoggiare un lessico specialistico altrettanto ricco e in grado, allo stesso tempo, di trasformarsi in efficacissimo strumento drammaturgico. Spetterà poi alla musica amplificarne la potenzialità attraverso un sillabato che rende i singoli vocaboli perfettamente intelligibili, provocando un irresistibile effetto comico. La farmacopea trova dunque la sua massima celebrazione operistica grazie a Donizetti, autore pure dei versi [...], che mostra una stupefacente dimestichezza – conseguenza, forse, delle tante malattie che funestarono l'esistenza sua e dei familiari – con il glossario dell'arte medica. [...] Enrico travolge lo speciale Don Annibale – cui è dato controbattere solo in fuggevoli e talvolta monosillabici pertichini – in un irrefrenabile vortice linguistico [ed] è il frutto più sbalorditivo dell'abilità anche letteraria di Donizetti.<sup>20</sup>

È pur vero che Donizetti aveva un cognato ex medico e si suppone che nella cerchia delle sue amicizie e conoscenze non mancasse qualche farmacista.

La rapida stesura del libretto e l'ancor più rapida creazione della musica furono sicuramente per Donizetti un'oasi di delizie, confortandolo delle vicissitudini di quell'anno. Gaetano dovette spassarsela a 'bastonare' l'attempato farmacista-sposino, al quale tramite l'ultima metamorfosi dell'implacabile Enrico scocca, quasi una freccia del Parto, quel velato, cinico presagio del doppiosenso 'vera polvere di corno'. Il povero Don Annibale

dovrà lasciare immacolate le maritali piume del suo letto nuziale – da cui è stato perfidamente tenuto lontano nella prima notte di nozze – partendo all'alba per Roma per l'apertura del testamento di una zia. Al ritorno che cosa mai lo aspetta? Già al ritorno...

Anche la seconda metà del 1836 porta con sé note liete e meno liete. Alla fine di agosto *Betty* riscuote al Nuovo un grande successo, che vi attira la Famiglia Reale. Donizetti, che non si concede mai all'inattività, compone un melodramma eroico sperimentale per il San Carlo, *L'Assedio di Calais* (prerisorgimentale *ante litteram*) su libretto di Cammarano, che è l'autore anche di quello di *Pia de' Tolomei*, da dare successivamente a Venezia. Intanto il colera giunge a Napoli e chi può si rifugia in campagna. Meno pubblico dunque per *L'Assedio*, che comunque incontra il successo. Ma Donizetti ha battagliato nel frattempo con il direttore della Fenice, che vuole a tutti i costi far cantare una sua protetta nella *Pia* e l'avrà vinta. Il viaggio di Donizetti alla volta di Venezia all'inizio di dicembre si interrompe temporaneamente a Genova per tre settimane di quarantena ed è là che lo raggiunge la notizia dell'incendio che ha ridotto in cenere la Fenice il 12 dicembre. La ricostruzione più splendida in un anno appena, ma intanto la *Pia* subisce un comprensibile ritardo e andrà in scena al Teatro Apollo nel mese di febbraio.

Ripreso in varie stagioni napoletane, sia al Nuovo che al Fondo e sporadicamente al San Carlo, fino al 1848, *Il campanello* nell'Ottocento circolò ampiamente in Italia e si spinse anche all'estero. In epoca moderna se ne registrano innumerevoli allestimenti dovunque.

La conclusione spetta a William Ashbrook:

Al *Campanello* manca quel tocco patetico, quella furtiva lacrima, che infonde calore umano alla maggior parte delle commedie musicali di Donizetti. [...] *Il campanello* è opera di un'ilarità persino chiassosa e i recitativi sono sovente altrettanto spiritosi delle parti cantate, ma il suo humour è, nel complesso, spietato. La musica del *Campanello* è fluida e acuminata, ingegnosa e tagliente. [...] *Il campanello* ha dimostrato ripetutamente di meritare l'onore della rappresentazione ed è importante perché costituisce la migliore realizzazione di Donizetti nel genere della commedia 'nera'.<sup>21</sup>

**Note**

<sup>1</sup> Anche nell'opera seria, non destinata a conclusione tragica, un matrimonio è spesso il coronamento della vicenda, che, quando è invece tragica, manca tale obiettivo.

<sup>2</sup> FRANCESCO BELLOTTO, *Arlecchino alla corte di Pulcinella: "Le Convenienze Teatrali" di Gaetano Donizetti*, in: *Teatro Comunale Mario Del Monaco, Treviso, "Le Convenienze ed Inconvenienze Teatrali" di Gaetano Donizetti. Opera 2015-2016*, Ufficio Stampa di Teatri e Umanesimo Latino, Treviso 2015, p. 39.

<sup>3</sup> Cfr. FULVIO STEFANO LO PRESTI, *"Norma, Puritani" e "Ugo, Faliero": fraterna inimicizia di Vincenzo per Gaetano (e dintorni)*, in: Fulvio Stefano Lo Presti, *A Donizetti basta una zeta*, Edizioni Kolbe, Ponteranica (Bergamo) 2018, pp. 68-90.

<sup>4</sup> GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita-Opere-Epistolario*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1948, n. 197, p. 399.

<sup>5</sup> GUIDO ZAVADINI, *op. cit.*, n. 204, p. 406.

<sup>6</sup> ADOLPHE ADAM, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Michel Lévy Frères, Parigi 1859, pp. 306-307.

<sup>7</sup> GUGLIELMO COTTRAU, *Lettres d'un mélomane pour servir de document à l'histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*, Morano, Napoli 1885, p. 44.

<sup>8</sup> Riportato da Ilaria Narici in: *Introduzione storica alla Partitura del "Campanello" di Donizetti*, a cura di Ilaria Narici, Ricordi, Milano 1994, p. XV.

<sup>9</sup> Riportato ivi, p. XII.

<sup>10</sup> Pistacchio è un cognome che ancora oggi si può incontrare a Napoli. Ma forse Donizetti voleva alludere scherzosamente ai Pistacchi, che erano studenti del Conservatorio napoletano affiliati a una società segreta per burla.

<sup>11</sup> «Il bergamasco di Borgo Canale dai lontani riflessi arlecchineschi [...] parla la lingua del popolo, colorita e decisa anche nell'uso di vocaboli fin troppo familiari al Belli e al Porta. E il suo discorso è tanto più pittoresco in quanto assimila con prontezza voci e spesso intere frasi che il dialetto mette a sua disposizione, peregrinando egli qua e là da Napoli, a Milano, a Bologna. Il napoletano soprattutto lo colpì, [...] larga traccia se ne trova nelle lettere che precedono il 1838». (EUGENIO GARA, *Donizetti con maschera e senza*, in: EUGENIO GARA, *Orfeo Minore. Viaggio nel mondo dell'opera*, Azzali, Parma 1996, p. 51).

<sup>12</sup> Come in precedenza il padre Carlo, Raffaele Casaccia era uno specialista dei ruoli buffi in vernacolo.

<sup>13</sup> La svedese Giovanna Schoultz è stata spesso confusa con la ben più celebre Amalia Schütz-Oldosi, che in quel periodo tra l'altro si trovava a remota distanza da Napoli.

<sup>14</sup> *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Analisa Bini e Jeremy Commons, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Skira editore, Ginevra-Milano 1997, p. 583. Non si trattava dunque, come si è letto altrove, di *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello.

<sup>15</sup> DOMENICO CAPRANICA, *Cronologia degli spettacoli rappresentati a Napoli dal 1795 al 1854*, manoscritto autografo nella Biblioteca del Conservatorio di Milano.

<sup>16</sup> Cfr. ILARIA NARICI, *op. cit.*, p. XV.

<sup>17</sup> Ivi, p. XIV.

<sup>18</sup> *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 590.

<sup>19</sup> Il nome di battesimo Cammarano lo preferiva con la *d*.

<sup>20</sup> GIULIA VANNONI, *A un dottor della mia sorte. La storia della medicina raccontata dal teatro d'opera*, Edizioni Pendragon, Bologna 2017, pp. 95-96.

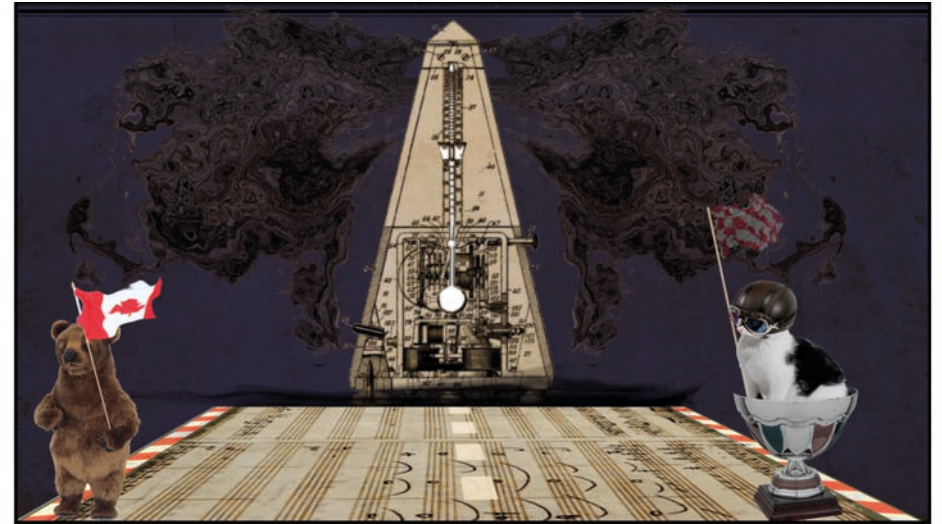
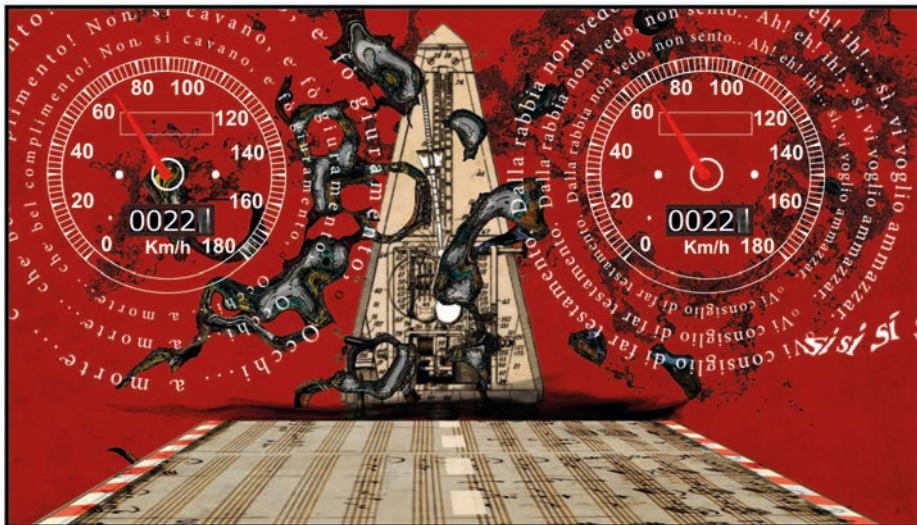
<sup>21</sup> WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le Opere*, a cura di Fulvio Stefano Lo Presti, traduzione di Luigi Della Croce, EDT, Torino 1987, pp. 154-155.

## Amori e affari

### Appunti di regia per *La cambiale di matrimonio* di Rossini

Rossano Baronciani

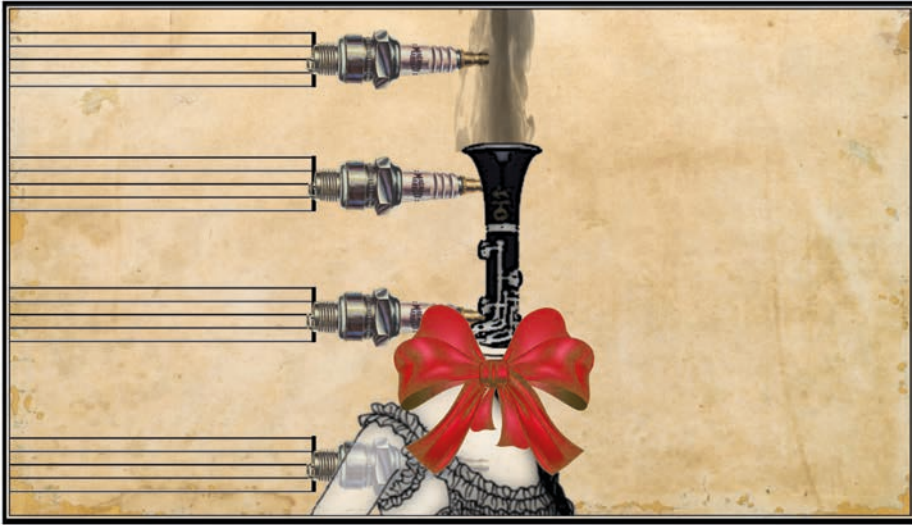
*La cambiale di matrimonio* (1810) è la prima opera a essere messa in scena da parte di un Rossini diciottenne che, insieme al librettista Gaetano Rossi, riesce a cogliere lo spirito del tempo grazie a una narrazione che lega paradossalmente una promessa di matrimonio a una cambiale. Nella vicenda il ricco mercante Tobia Mill ha pensato bene di considerare la propria figlia Fanny alla stessa stregua degli oggetti che vende, legando il cuore della ragazza a una vera e propria transazione commerciale con il pretendente, il maturo mr. Slook che giunge dall'America determinato a 'ritirare la sposa'. Naturalmente dopo tutta una serie di scontri e incontri, il lieto fine sotto forma di rondò giungerà a sistemare ogni cosa, riposizionando in maniera adeguata i valori della nuova borghesia capitalistica; ovvero gli affari per quanto riguarda la dimensione pubblica e il matrimonio, inteso come speculare contratto privato, che sta a fondamento della società borghese. Da questo punto di vista è assai interessante osservare il disincanto



e l'ironia con cui il compositore pesarese si diverte a raccontare l'amore fuori e dentro il matrimonio, smascherando uno dei miti più importanti di tutto il Romanticismo europeo, ovvero l'amore idealizzato come passione irrefrenabile e sentimento assoluto.

In questa direzione la cambiale di matrimonio diviene il correlativo oggettivo di un'epoca che era passata bruscamente dai privilegi nobiliari alle speculazioni commerciali di un'inedita classe sociale rampante e feroce, la cui fame per i beni terreni e per il denaro viene sintetizzata in scena dai volteggi in aria del mappamondo di Mill, come da citazione da *Il grande dittatore* di Charlie Chaplin. Una passione per il successo imprenditoriale e per i soldi che sempre Rossini, con il librettista Cesare Sterbini, individuerà sei anni dopo nel *Barbiere di Siviglia* (1816), proprio ne «l'idea di quel metallo, portentoso, onnipotente» che muove la rincorsa del desiderio e che trasforma i personaggi in macchiette impegnate ad adorare gli oggetti feticcio, simboleggiati dalle bellissime motociclette della Benelli. Oggetti del desiderio che si mescolano e si legano dialetticamente con la figura di

*Le illustrazioni di queste pagine sono frame dai video realizzati dalla Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino per La cambiale di matrimonio di Rossini, 2019.*

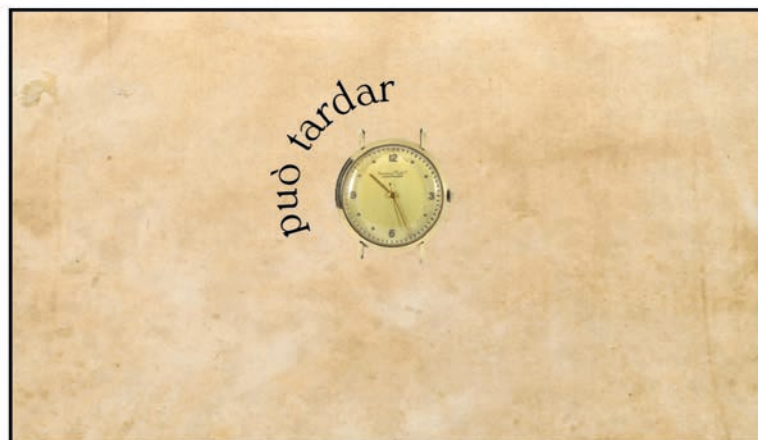


Fanny, la figlia che subisce la riduzione a oggetto ‘cambiale’ e che appare sempre inadeguata in quanto non più donna, ma solo bene di consumo, parte e momento di un affare tra commercianti. Amori e affari sembrano stretti in un rapporto speculare, dentro cui ci si inganna e ci si illude perché è caratteristica umana, troppo umana, il volersi ingannare e illudere. Ed è proprio in questa visione che è contemporaneamente tragica e comica che Gioachino Rossini cristallizza non solo un’epoca storica, ma un aspetto eterno dell’umanità.

Nella *Cambiale di matrimonio* sono già presenti *in nuce* tutti i temi della poetica e dell’estetica rossiniana: il rifiuto dello psicologismo, la descrizione dei personaggi che sembrano condannati a un’inquietudine febbrile che non trova mai pace e il desiderio spasmodico per una felicità terrena che s’insegue disperatamente ma che, esattamente come i suoi *crescendo* musicali che non sembrano finire mai, non si riesce mai a raggiungere. E questo perché Rossini rifiuta consapevolmente la ‘scappatoia della riduzione borghese’ nelle declinazioni romantiche di realismo e immaginazione perché, come ebbe a scrivere Alessandro Baricco, il linguaggio musicale rossiniano custodisce «il senso, il ricordo, l’emozione della felicità: intesa non tanto come sentimento soggettivo: quanto come luogo dell’essere, pe-

riodico ma oggettivo punto di transito dell’accadere». Una tensione e una sensibilità che mostrano, già dagli esordi, la straordinaria capacità mimetica di Rossini nel rendere seducente e piacevole qualsiasi accadimento, anche quando si presenta sotto forme poco gradevoli; un tocco femminile che il compositore riconosceva in se stesso, visto che ebbe modo di affermare che gli erano toccati «tutti i mali delle donne, eccetto l’utero».





**Ballar con me vi piaccia una galoppa**  
**Appunti di regia per *Il campanello* di Donizetti**

**Davide Riboli**

MADAMA ROSA

Che! La galoppa? Oh, dolce suon! Mi sento ringiovanir! Ballar con me vi piaccia una galoppa.

DON ANNIBALE

Ohibò...

Scusate... io deggio... E poi ballar non so...

MADAMA ROSA

Pretesti!... Andiam...

DON ANNIBALE

(Che imbroglio!...)

Ma...



MADAMA ROSA

Non ascolto... Galoppare io voglio.

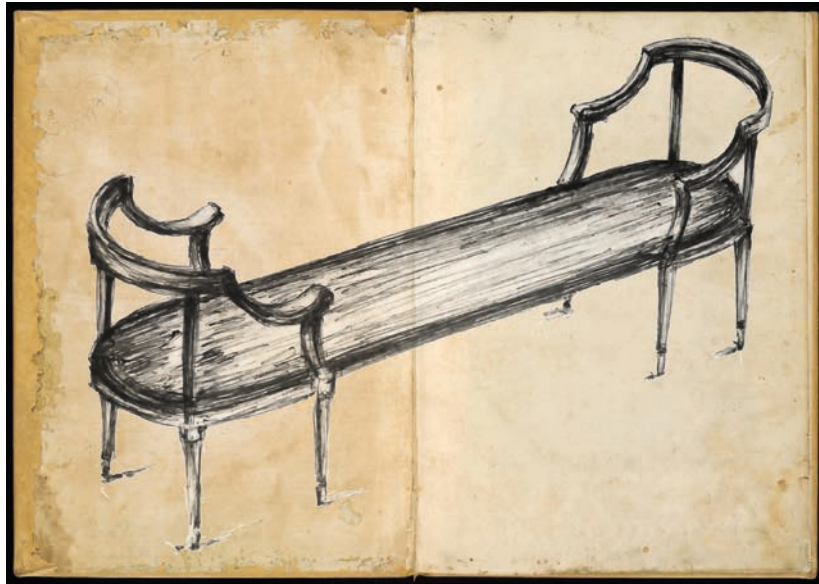
(Gaetano Donizetti, *Il campanello dello speziale*, 1836.)

*Il campanello dello speziale* è una *farsa*. Tecnicamente, si definisce *farsa* un genere operistico molto diffuso a Venezia e Napoli, a cavallo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Per gli addetti ai lavori musicali, il termine indica un'opera di carattere buffo, di un solo atto, a volte rappresentata insieme a dei balletti.

Ma c'è un'altra accezione di quel medesimo termine, nella lingua parlata. Treccani ci ricorda che l'etimo è *farcitura*, *riempimento* e non solo:

**farsa** s. f. [dal fr. *farce*, der. di *farcir*, che è il lat. *farcire* «riempire»]. – 1. Termine che in origine (nella forma fr. *farce* o in una

*In queste pagine: Mobilia per Il campanello di Donizetti realizzata da Barbara Vaccaluzzo, Scuola di Scenografia/Accademia di Belle Arti di Urbino, 2019.*



corrispondente forma lat. mediev. farsa) indicò vari tipi di intervento popolare nelle cerimonie liturgiche, mediante interpolazione di testi e canti in volgare nei testi e nelle melodie della liturgia tradizionale (...)

Oggi la parola (...) indica spreg. qualunque commedia, teatrale o cinematografica che, priva di valore artistico, si proponga il solo scopo di eccitare il facile riso di spettatori non raffinati (...)

Dunque, nella lingua vissuta, *farsa* indica tanto lo spettacolaccio *accio accio accio*, quanto l'irruzione del volgare nella liturgia. E in un certo senso, nel lavoro librettistico di Donizetti (ricordiamo che del *Campanello dello speziale* egli fu insieme compositore e librettista) il meccanismo buffo è innestato proprio da una boccacesca profanità *de noantri* che si fa beffe dei sacri vincoli. E il riso che questa, come ogni altra farsa musicale e non, evoca nello spettatore non è il riso innocente del bambino, ma lo sghignazzo di chi sberleffa le disgrazie altrui per dimenticare le proprie. Forse non è un caso che l'autore compose l'opera negli anni più nefasti della propria vita quando, tra il 1835 e il 1837, perse entrambi i genitori, entrambe

le figlie e la moglie Virginia. La verità (non troppo) segreta d'ogni teatro che non sia tragico è che il comico ha sempre un cuore triste, così come il dramma ha spesso un'origine esilarante.

A ben vedere, nel canovaccio c'è assai poco di cui ridere: al già ricco Pistacchio, non resta che il goder d'accumulare altra ricchezza, dopo che la sorte ha ripagato il suo desiderio di paternità con una moglie che porta in dote un baule di corna, una suocera *milf* e un amante della moglie che dorme sotto il suo stesso tetto. Se non si trattasse d'una farsa, potrebbe essere un compendio dei temi trattati da Sade, Focault e Klossowski.

Questo però ci porterebbe oltre il limitare di queste pagine... Più del ridere e men che meno del domandarsi di cosa si ride, varrebbe ascoltar la musica...

*La galoppa? Oh, dolce suon! Mi sento ringiovanir!*







## Gioachino Rossini

### Cronologia della vita e delle opere

**1792** – Nasce a Pesaro da Giuseppe, originario di Lugo e pubblico banditore, e da Anna Guidarini.

**1797** – Durante la prima Campagna d'Italia le truppe napoleoniche occupano Pesaro. Giuseppe Rossini, schierato con i Francesi, alla restaurazione del governo pontificio è costretto ad abbandonare la città. Con la moglie, dotata di buona voce, gira i teatri della provincia, suonando il corno nelle orchestre. Gioachino è affidato per lunghi periodi alla nonna materna.

**1799** – A Bologna Giuseppe è arrestato e rispedito a Pesaro. Viene processato per 'giacobinismo' e condannato a dieci mesi di prigione.

**1800** – I Rossini ritornano a Lugo. Gioachino, dopo i primi insegnamenti musicali ricevuti in famiglia, studia con i fratelli Giuseppe e Luigi Malerbi e si esercita col clavicembalo. Nell'arco di pochi anni è in grado di suonare diversi strumenti ad arco, di lavorare in teatro come maestro al cembalo e di esibirsi come cantante.

**1804** – Si trasferisce con i genitori a Bologna e studia in privato con Angelo Tesei.

**1806** – Al Liceo Musicale di Bologna frequenta le classi di canto, violoncello, pianoforte e contrappunto. È cantore nelle chiese cittadine e si dedica con ardore alla composizione, studiando soprattutto le opere di Cimarosa, Haydn e Mozart. Le sue ottime qualità vocali gli aprono le porte dell'Accademia Filarmonica di Bologna.

**1810** – Diplomato al Liceo Musicale, inizia la carriera operistica. *La cambiale di matrimonio*, su libretto di Gaetano Rossi, debutta al Teatro San Moisè di Venezia.

*Constance Mayer-Lamartinière (1774-1821), Ritratto di Gioachino Rossini (particolare), 1820.*

*Olio su tela.*

*Pesaro, Casa Rossini.*

**1811** – L'opera buffa in due atti *L'equivoco stravagante*, in scena al Teatro del Corso di Bologna, è ritirata dopo la terza replica per intervento della censura. Inizia un intenso periodo di produzione operistica, destinata soprattutto ai teatri di Venezia e Milano.

**1812** – *L'inganno felice*, *La scala di seta* e *L'occasione fa il ladro* (Venezia, Teatro San Moisè); *Ciro in Babilonia* (Ferrara, Teatro Comunale); *Demetrio e Polibio* (Roma, Teatro Valle); *La pietra del paragone* (Milano, Teatro alla Scala).

**1813** – A Venezia il fiasco clamoroso del *Signor Bruschino* al Teatro San Moisè è subito riscattato da *Tancredi* al Teatro La Fenice e dall'*Italiana in Algeri* al Teatro San Benedetto. L'anno si conclude al Teatro alla Scala con *Aureliano in Palmira*, su libretto di Felice Romani.

**1814** – Fredda accoglienza per *Il turco in Italia* alla Scala e bocciatura per *Sigismondo* alla Fenice.

**1815** – Domenico Barbaja, impresario del San Carlo di Napoli, gli offre di scrivere una nuova opera seria per la cantante spagnola Isabella Colbran: *Elisabetta, regina d'Inghilterra* inaugura felicemen-



te il periodo napoletano-romano del compositore. A fine anno *Torvaldo e Dorliska* esordisce al Teatro Valle di Roma.

**1816** – *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*, poi col titolo *Il barbiere di Siviglia* (Roma, Teatro Argentina) dopo il fiasco iniziale si trasforma in successo grandioso alle repliche. A Napoli debuttano *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini), *Otello, ossia il Moro di Venezia* (Teatro del Fondo) e la cantata *Le nozze di Teti e Peleo*, composta per il matrimonio della principessa Maria Carolina con il Duca di Berry.

**1817** – *La Cenerentola* (Roma, Teatro Valle); *La gazza ladra* (Milano, Teatro alla Scala); *Armida* (Napoli, Teatro di San Carlo); *Adelaide di Borgogna* (Roma, Teatro Argentina).

**1818** – *Mosé in Egitto e Ricciardo e Zoraide* (Napoli, Teatro di San Carlo).

**1819** – *Ermione* e *La donna del lago* (Napoli, Teatro di San Carlo); *Eduardo e Cristina* (Venezia, Teatro San Benedetto); *Bianca e Falliero* (Milano, Teatro alla Scala).

**1820** – *Messa di Gloria* (Napoli, Chiesa di San Ferdinando) e *Maometto II* (Napoli, Teatro di San Carlo).

**1821** – *Matilde di Shabran* (Roma, Teatro Apollo).

**1822** – Con *Zelmira* al San Carlo si conclude il soggiorno napoletano del compositore, che in primavera a Castenaso, nei pressi di Bologna, sposa la cantante Isabella Colbran. Al seguito di Barbaja, nominato direttore del KärntnerTheater di Vienna, allestisce diversi lavori, accolti con grande favore. Incontra Beethoven e resta turbato dalle sue modeste condizioni di vita. Su invito di Metternich, scrive per il Congresso della Santa Alleanza convocato a Verona le cantate *Il vero omaggio* e *La Santa Alleanza*, che gli procureranno negli anni successivi l'accusa di essere reazionario.

**1823** – *Semiramide* (Venezia, Teatro La Fenice) chiude trionfalmente il periodo italiano di Rossini, che riceve dall'impresario del King's Theatre di Londra l'invito a dirigere alcune sue opere e a scriverne una nuova. In dicembre, dopo una sosta a Parigi, arriva a Londra con la moglie. Si esibisce in concerti per l'aristocrazia cittadina e i reali, e compone la cantata *Il pianto delle muse in morte di Lord Byron*.

**1824** – Il fallimento dell'impresario londinese costringe Rossini a tornare a Parigi, dove assume l'incarico di direttore del Théâtre Italien.

**1825** – *Il viaggio a Reims*, composta per l'incoronazione di Carlo X, è eseguita in forma di cantata scenica al Théâtre Italien.

**1826** – *Adina*, farsa composta per un nobile della capitale portoghese (Teatro São Carlos di Lisbona); *Le siège de Corinthe* (Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique), profondo rifacimento di *Maometto II*.

**1827** – *Moïse et Pharaon*, ampliamento di *Mosé in Egitto* (Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique). Muore la madre.

**1828** – *Le comte Ory* (Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique) utilizza parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*.

**1829** – *Guillaume Tell* (Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique), chiude la carriera teatrale del compositore. I Rossini tornano a Bologna.

**1830** – In crisi matrimoniale, riparte da solo per Parigi. Dopo la caduta di Carlo X e la sospensione del pagamento dei diritti sulle sue opere, fa causa al nuovo governo francese di Luigi Filippo.

**1831** – In occasione di un soggiorno in Spagna, Don Manuel Fernandez Varela, arcidiacono di Siviglia, lo incarica di comporre uno *Stabat Mater*. Ritorna a Parigi in preda a un forte esaurimento nervoso.

**1832** – La sua salute peggiora rapidamente. Assistito da Olympe Pélissier, se ne innamora e convive con lei, dedicandole la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*. Scrive sei pezzi dello *Stabat Mater*, affidandone il completamento all'amico Giuseppe Tadolini.

**1835** – pubblica le *Soirées musicales* e compone altre pagine.

**1836** – Il governo francese gli concede un vitalizio. Fa ritorno a Bologna.

**1837** – Si separa da Isabella Colbran.

**1839** – La morte del padre Giuseppe contribuisce ad aggravare le sue condizioni di salute. Diventa consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna.

**1841** – Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, che verrà eseguito nel 1842 a Parigi, Bologna e poi a Vienna.

**1845** – Muore Isabella Colbran. Assume gratuitamente l'incarico di direttore del Liceo Musicale di Bologna.

**1846** – Sposa Olympe Pélissier.

**1848** – Abbandona Bologna per Firenze, turbato dalle manifestazioni di ostilità da parte di chi lo ritiene contrario agli ideali liberali.

**1850** – Riprende la direzione del Liceo Musicale di Bologna.

**1851** – La visita del Governatore austriaco, conte Nobili, solleva nuove critiche. Rossini si rifugia ancora una volta a Firenze, dove rimane per anni malato e inoperoso.

**1855** – Con la moglie abbandona definitivamente l'Italia per Parigi, dove riceve accoglienze trionfali. La sua salute migliora rapidamente.

**1859** – La villa costruita dai Rossini a Passy, nei pressi del Bois de Boulogne, è finalmente pronta e diviene luogo d'incontro di intellettuali e aristocratici parigini.

**1864** – La *Petite Messe solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, è eseguita in forma privata nel palazzo della contessa Louise Pillett-Will. Tre anni dopo ultima la strumentazione per grande orchestra, eseguita solo nel 1869.

**1868** – Muore a Passy e viene sepolto nel cimitero di Père-Lachaise, dove già riposano Bellini e Chopin. Nel 1897 la salma è traslata a Firenze, in Santa Croce.

## Gaetano Donizetti

### Cronologia della vita e delle opere

**1797** – Nasce a Bergamo, quinto di sei figli, da Andrea, portiere al Monte di Pietà, e da Domenica Nava, tessitrice.

**1806** – È ammesso alle lezioni di musica tenute gratuitamente da Simone Mayr, maestro di cappella di S. Maria Maggiore.

**1812-14** – Prime composizioni vocali e pianistiche.

**1815** – Frequenta il Liceo Musicale di Bologna sotto la guida di padre Stanislao Mattei.

**1816** – Compose l'atto unico *Il pigmalione*.

**1817** – Termina il Liceo Musicale e rientra a Bergamo. Varie composizioni vocali e strumentali, la scena drammatica *L'ira di Achille* e l'abbozzo della musica per *Olimpiade* di Metastasio.

**1818** – *Enrico di Borgogna* e *Una follia*, entrambe su libretto Bartolomeo Merelli, al Teatro San Luca di Venezia.

**1819** – A Bergamo debutta *I piccoli virtuosi ambulanti* (Merelli), seguita da *Il falegname di Livonia* o *Pietro il Grande* (Bevilacqua Aldovrandini) a Venezia.

**1820-21** – *Le nozze in villa* (Merelli) a Mantova.

**1822** – *Zoraide di Granata* (Merelli) al Teatro Argentina di Roma lo consacra nuovo operista e gli apre le porte dei teatri napoletani con *La zingara* (Tottola) al Teatro Nuovo e *La lettera anonima* (Genoino) al Teatro del Fondo. Alla Scala va in scena con scarso successo *Chiara e Serafina* o *I pirati*, su libretto di Felice Romani.

**1823** – Fredda accoglienza a Napoli per *Alfredo il grande* e *Il fortunato inganno* (Tottola).

**1824** – *L'ajo nell'imbarazzo* (Ferretti) al Teatro Valle di Roma e *Emilia di Liverpool* (Checcherini) al Teatro Nuovo di Napoli.

**1825** – Per la fama acquisita a Napoli, il Teatro Carolino di Palermo gli offre l'incarico di 'maestro di cappella, direttore della musica e compositore delle opere'.

**1826** – *Elvida* (Schmidt) al Teatro di San Carlo di Napoli. Scrive *Gabriella di Vergy* (Tottola), rappresentata postuma nel 1869 al San Carlo.

**1827** – *Olivo e Pasquale* (Ferretti) al Teatro Valle di Roma. Firma un contratto triennale con l'impresario Barbaja e assume la direzione del Teatro Nuovo di Napoli, dove vanno in scena *Otto mesi in due ore* (Gilardoni), *Il borgomastro di Sardam* (Mélesville, Merle e Cantiran de Boirie) e *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (libretto proprio).

**1828** – *L'esule di Roma* al San Carlo, *Gianni di Calais* e *Il giovedì grasso* al Teatro del Fondo, tutte su libretto di Gilardoni. Per il Carlo Felice di Genova compone *Alina, regina di Golconda* (Romani). Sposa Virginia Vasselli.

**1829** – *Il paria* (Gilardoni) e *Elisabetta o Il castello di Kenilworth* (Tottola) al San Carlo. Muore il figlioletto nato prematuro.

**1830** – *I pazzi per progetto* al Teatro del Fondo e *Il diluvio universale* al San Carlo, entrambe su libretto di Gilardoni; ancora al San Carlo *Imelda de' Lambertazzi* (Tottola). Al Teatro Carcano di Milano *Anna Bolena* (Romani) segna la maturità artistica del compositore.

**1831** – *Francesca di Foix* (San Carlo) e *La romanziera e l'uomo nero* (Teatro del Fondo), entrambe su libretto di Gilardoni. Scrive *Gianni di Parigi* (Romani) rappresentata alla Scala nel 1839.

**1832** – *Fausta* (Gilardoni e lo stesso Donizetti) al San Carlo, *Ugo, conte di Parigi* (Romani) alla Scala, *L'elisir d'amore* (Romani) al Teatro alla Canobbiana di Milano, *Sancia di Castiglia* (Salatino) al San Carlo.

**1833** – *Il furioso all'isola di San Domingo* e *Torquato Tasso*, entrambe su libretto di Ferretti, al Teatro Valle di Roma; *La Parisina* (Romani) al Teatro della Pergola di Firenze; *Lucrezia Borgia* (Romani) al Teatro alla Scala.

**1834** – Con il trionfo di *Lucrezia Borgia*, Donizetti è considerato il più insigne rappresentante della musica in Italia. Vanno in scena *Rosmonda d'Inghilterra* (Romani) al Teatro alla Pergola, *Gemma di Vergy* (Bidera) al Teatro alla Scala, *Maria Stuarda* (Bardari) al Teatro di San Carlo.

**1835** – Dopo il fiasco di *Marin Faliero* (Bidera) al parigino Théâtre-Italien, trionfa al San Carlo *Lucia di Lammermoor* (Cammarano). Muore il padre Andrea.

**1836** – Muoiono la madre e la secondogenita. *Belisario* (Cammarano) alla Fenice, *Il campanello* e *Betty* (entrambe su libretto proprio) al Teatro Nuovo, *L'assedio di Calais* (Cammarano) al San Carlo.

**1837** – La collaborazione con Cammarano prosegue con *Pia de' Tolomei* al Teatro Apollo di Venezia e *Roberto Devereux* al San Carlo di Napoli. Muoiono la terza figlia e la moglie Virginia.

**1838** – *Maria di Rudenz* (Cammarano) alla Fenice. *Poliuto* è bloccata dalla censura borbonica e vedrà la luce solo nel 1848. Sfiduciato, il compositore raggiunge in ottobre Parigi.

**1839** – Inizia a musicare *Le duc d'Albe* (Scribe e Duveyrier): rimasta incompiuta, sarà completata da Matteo Salvi nel 1882.

**1840** – A Parigi debuttano *La fille du régiment* (St. Georges e Bayard), *Les martyrs* (Scribe, nuova versione di *Poliuto*), *La favorite* (Royer e Vaëz).

**1841** – *Adelia* (Romani e Marini) al Teatro Apollo di Roma, *Rita* (Vaëz, in scena a Parigi nel 1860), *Maria Padilla* (Rossi) alla Scala. Rifiuta il posto di direttore del Liceo Musicale di Bologna per dedicarsi alla stesura di un'opera destinata a Vienna.

**1842** – Su invito di Rossini, dirige a Bologna la prima esecuzione italiana dello *Stabat Mater*. Rifiuta l'incarico di maestro di cappella a San Petronio e parte per Vienna, dove al Teatro di Porta Carinzia ha successo *Linda di Chamounix* (Rossi). Nella capitale asburgica riceve la nomina di maestro di cappella e compositore di corte.

**1843** – La sua salute è malferma, soffre di febbri, cefalee, amnesie. La capitale francese applaude *Don Pasquale* al Théâtre-Italien (libretto proprio e di Ruffini) e *Dom Sébastien de Portugal* (Scribe) all'Opéra. A Vienna debutta *Maria di Rohan* (Cammarano).

**1844** – *Caterina Cornaro* (Sacchero) al Teatro di San Carlo, ultima opera rappresentata quando il compositore è ancora in vita.

**1845** – Raggiunge per l'ultima volta Parigi. Di fronte al precipitare delle sue condizioni fisiche, gli amici contattano a Costantinopoli il fratello maggiore Giuseppe, direttore della banda dell'esercito ottomano, che invia nella capitale francese il figlio Andrea.

**1846** – I medici diagnosticano una degenerazione cerebro-spinale di natura sifilitica e dispongono l'internamento del compositore nella casa di salute di Ivry.

**1847** – Per l'intervento dei familiari e degli amici, è annullata l'ingiunzione prefettizia che decretava la segregazione di Donizetti, che può così tornare in patria, a Bergamo, accolto nel palazzo Basoni.

**1848** – Muore nella sua città natale e viene sepolto nel cimitero di Valtesse. Nel 1875 la salma è esumata e trasportata in Santa Maria Maggiore.

## Accadde nel 1810, anno del debutto della *Cambiale di matrimonio* di Rossini

### Storia

Napoleone divorzia da Giuseppina Beauharnais e sposa Maria Luisa, figlia di Francesco I d'Austria.

Soffocata in Sud Tirolo la resistenza anti-francese: Andreas Hofer è arrestato e fucilato a Mantova.

Il regno d'Olanda è annesso alla Francia.

Colombia, Venezuela e Cile iniziano il processo di affrancamento dall'impero spagnolo.

Re Giorgio III viene giudicato insano di mente: gli subentra come reggente il figlio maggiore Giorgio Augusto Federico.

Il maresciallo Jean-Baptiste Bernadotte viene nominato principe ereditario nel regno di Svezia.

Insurrezione contadina antispannola in Messico.

Gli Stati Uniti si annettono la Florida occidentale.

### Persone

*Nascono:* Ferdinando II delle Due Sicilie, Fryderyk Chopin, Papa Leone XIII, Jules Perrot, Camillo Benso conte di Cavour, Fanny Elssler, Francesco Maria Piave, Robert Schumann, Alfred de Musset, Attilio Bandiera, Giovanni Matteo De Candia (Mario).

*Muiono:* Philipp Otto Runge, Francesco Piranesi.

### Cultura, arte e scienza

Nasce l'Università di Berlino.

A Bologna è inaugurato il teatro all'aperto Arena del Sole.

Durante i lavori per la costruzione di una strada vengono alla luce a Napoli i resti della necropoli greca di via Santa Teresa degli Scalzi.



Gli scienziati Franz Gall e Johann Spurzheim ipotizzano l'esistenza nel cervello di differenti aree, ognuna specializzata in funzioni diverse.

Il francese Nicolas Appert inventa il metodo per la conservazione ermetica dei cibi.

*Pubblicano:* Vincenzo Monti la prima edizione della traduzione dell'*Illiade* di Omero. Madame de



Staël *La Germania*; Wolfgang Goethe *Teoria dei colori*. Heinrich von Kleist *Il principe di Homburg*.

*Dipingono:* François Gérard *La battaglia di Austerlitz*; Johann Heinrich Füssli *Il re del fuoco*; Caspar David Friedrich *Monaco in riva al mare*; Andrea Appiani *La toeletta di Giunone*; Francisco Goya inizia la serie di incisioni *I disastri della guerra*.

*Compongono:* Ludwig van Beethoven *Per Elisa* e

*Egmont*

op. 84; Carl Maria von Weber le *Sonate nn. 1-6 per violino e pianoforte*; Niccolò Paganini *Polacca in la maggiore con variazioni*.



## Accadde nel 1836, anno del debutto del *Campanello* di Donizetti

### Storia

Nasce la Repubblica del Texas, con capitale Houston.

L'Arkansas entra a far parte degli Usa.

In Inghilterra, ad opera di un gruppo di operai e artigiani, viene redatta la Carta del Popolo che rivendica un programma politico per tutto il movimento operaio.

Il re di Napoli Ferdinando di Borbone revoca alla Gran Bretagna il monopolio dello sfruttamento delle miniere di zolfo, ma la dura reazione inglese lo costringe alla retromarcia.

In Sudafrica i boeri migrano dalla colonia inglese del Capo e fondano lo stato libero d'Orange.



### Cronaca

Una terribile epidemia di colera dilaga in tutta Italia facendo decine di migliaia di vittime.

Il generale Alessandro La Marmora istituisce il corpo dei Bersaglieri.

A Valdagno, nei pressi di Vicenza, Luigi Marzotto fonda una piccola tessitura laniera.

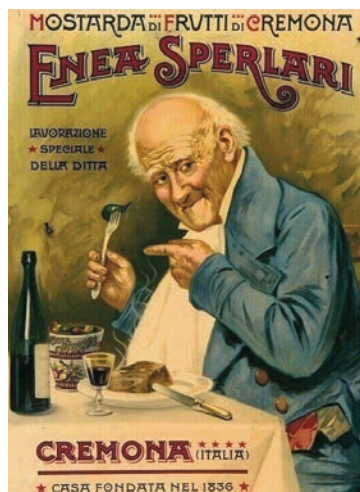
Un incendio distrugge il Teatro La Fenice di Venezia.

Iniziano i lavori del tratto ferroviario Napoli-Portici-Nocera.

Samuel Colt fonda nel Connecticut una fabbrica di armi da fuoco leggere.

A Trieste entra in attività la compagnia di navigazione Lloyd, che realizza collegamenti nel Mediterraneo.

Enea Sperlari avvia a Cremona una industria di torrone, mostarda e altri prodotti dolciari locali.



### Nati

Giuseppe Alinari, James Tissot, Léo Delibes, Filippo Vivanti, Francesco II delle due Sicilie, Antônio Carlos Gomes, Henri Fantin-Latour, Lawrence Alma-Tadema.

### Morti

David Crockett, Maria Malibran, Maria Cristina di Savoia, Carlo X di Borbone, André-Marie Ampère.

### Cultura, arte e scienza

Inaugurazione a Parigi dell'Arc de Triomphe voluto da Napoleone Bonaparte per celebrare la vittoria nella battaglia di Austerlitz.

A Washington apre il primo museo pubblico degli Stati Uniti.

Giacomo Leopardi compone *La ginestra*. Nikolaj Gogol scrive la commedia *L'ispettore generale*.



*Pubblicano:* Charles Dickens *Il circolo Pickwick*; Arthur Schopenhauer *Sulla volontà della natura*; Alexander Puškin *La figlia del capitano*; Antonio García Gutiérrez *Il trovatore*.

*Dipingono:* John Constable *Hampstead Heath con arcobaleno*; Caspar David Friedrich *Costa al chiaro di luna*.

*Compongono:* Mikhail Glinka *Una vita per lo zar*;

Giacomo Meyerbeer *Gli ugonotti*; Felix Mendelssohn l'oratorio *Paulus* op. 36; Franz Liszt *Album d'un voyageur*.





## La cambiale di matrimonio: la trama

Il ricco mercante inglese Tobia Mill si accorda col suo corrispondente coloniale in America, il facoltoso Slook, per dargli in moglie la sua unica figlia Fanny. I servitori Norton e Clarina consegnano al loro padrone una lettera appena giunta dal Nuovo Mondo, che annuncia l'imminente arrivo di Slook. Lusingato dalle richieste dell'americano, messe nero su bianco in una singolare cambiale, Mill si prepara a cedere la preziosa 'mercanzia' in cambio di una cospicua somma.

Ma la bella Fanny ama, riamata, Edoardo Milfort, che ha però il grande torto di non essere abbastanza ricco. Proprio per questo la giovane ha finora tenuto segreto il legame al padre. In aiuto della padroncina disperata, Norton fa passare Milfort come il nuovo computista, riuscendo in questo modo a soffocare la sospettosità di Mill.

Goffo nei modi e nel vestire compare Slook, che ignaro delle regole europee vorrebbe abbracciare e baciare uomini e donne, suscitando imbarazzo e fastidio. Al contrario il padrone di casa, pieno di ammirazione per la semplicità dell'ospite, è più che mai convinto che il matrimonio pattuito sia un ottimo affare. Gli innamorati sono però decisi a dare battaglia e a dissuadere il malcapitato dai suoi propositi. Slook tenta di resistere, invocando il contratto sottoscritto, ma Norton astutamente gli fa balenare il dubbio che il capitale acquistato, cioè la futura sposa, sia già ipotecato. Quando l'americano scopre il sentimento che unisce i due giovani, commosso si fa da parte. Propone di girare la cambiale di matrimonio a Edoardo e, per placare l'ira di Mill di fronte al naufragio del lucroso progetto, nomina il ragazzo erede delle sue fortune. In questo modo il contratto frutterà ugualmente tanti soldi e, in capo a un anno, anche un bel nipotino al mercante affarista.

## The Plot

Rich English merchant Tobia Mill agrees to marry off his only daughter Fanny to his colonial counterpart in America, the wealthy Slook. Servants Norton and Clarina give their master a letter which has just arrived from the New World, announcing Slook's imminent arrival. Flattered by the American's requests, written in a marriage contract, Mill gets ready to give away his precious 'merchandise' in exchange for a significant sum of money.

However, the beautiful Fanny loves and is loved back by Edoardo Milfort, whose financial status is quite poor. This is why the young girl has kept her love hidden from her father. Norton, to help his young master, introduces Milfort as the new accountant, thus stifling Mill's suspiciousness.

Slook appears, clumsy and badly dressed. Unaware of European greetings would like to hug and kiss men and women, causing embarrassment and annoyance. On the contrary, the host, full of admiration for how simple his guest is, is more and more convinced that the agreed marriage is a great deal. The lovers however are ready to fight and dissuade the poor fellow from his intentions. Slook tries to resist, invoking the contract, but Norton cleverly raises the doubt that the goods he intends to acquire, his future bride, are already mortgaged. When the American finds out about the love between the two, he is moved and decides to step aside. He proposes to pass the marriage contract on to Edoardo and, to placate Mill's anger for the failure of the profitable project, he names the boy his heir. This way the contract will yield a lot of money and, within a year, also give a cute grandson to the businessman.

(Traduzione di **Franco Staffa**)

## **Il campanello: la trama**

Don Annibale Pistacchio, anziano speziale di un sobborgo di Napoli, ha impalmato Serafina, figlia di Madama Rosa. Dal banchetto nuziale allestito in gran pompa è stato escluso Enrico, cugino della sposina e suo geloso spasimante. Ma il giovane, per nulla rassegnato a rinunciare alla sua bella nonostante le sia stato palesemente infedele, arriva al ballo travestito da militare e architetta un piano per impedire che il matrimonio sia consumato.

Quando la festa finisce e gli ospiti si allontanano, Rosa accompagna la figlia nella stanza matrimoniale, mentre Annibale, aiutato dal servo Spiridione, si prepara per la notte. L'indomani mattina lo speziale, come ha confidato alla suocera, sarà costretto a partire per Roma, dove assisterà all'apertura del testamento di una zia. All'improvviso suona il campanello della farmacia e Annibale, in rispetto di un decreto recentemente emanato, nonostante l'ora tarda corre a vedere chi abbia bisogno di lui. È un damerino francese che chiede un aiuto per l'indigestione: in realtà si tratta di Enrico, camuffato con pizzetto, mustacchi e grossi occhiali. Approfittando della distrazione di Annibale, occupato a versargli un bicchiere di vino, il truffatore non visto infila un biglietto nella serratura della sua camera e lestamente mette a soqqadro i mobili.

Sistemato il damerino, il farmacista non fa neppure in tempo a varcare la soglia della stanza da letto che il campanello squilla di nuovo. Il postulante inopportuno è un cantante del Teatro Nuovo in cerca di rimedio per la sua voce arrochita: anche questa volta Annibale non si accorge di essere ingannato da Enrico, che ha il viso avvolto in un fazzolettone di lana. Ritornato sui suoi passi, l'anziano speziale trova il biglietto che contiene una minaccia di morte. Sospettando che la missiva sia stata scritta da Enrico, su consiglio di Spiridione fa allora sistemare dei petardi sulla soglia della sua camera, con l'intento di fermare l'assalitore.

Il campanello suona di nuovo e per la terza volta richiama il farmacista al suo dovere. Enrico, irricognoscibile in veste da camera e berretto, chiede la preparazione di un infinito numero di pillole per la vecchia e malatissima moglie. Annibale frastornato dimentica i petardi, li calpesta e li fa esplodere, svegliando tutti.

È ormai l'alba. Arrivano i parenti ed Enrico per felicitarsi con la coppia novella della prima notte di nozze e accompagnare il gabbato Annibale alla diligenza in partenza per Roma.

## **The Plot**

Don Annibale Pistacchio, an old apothecary from the outskirts of Naples, has married Serafina, Madama Rosa's daughter. Enrico, the bride's cousin and his jealous lover, has been excluded from the wedding banquet organised with great ceremony. The young man, however, unwilling to give up on his loved one despite her evident unfaithfulness, arrives at the ball disguised as a soldier and devises a plan to prevent the wedding from being consummated.

When the party is over and the guests leave, Rosa takes her daughter to the wedding room, while Annibale, with the help of his servant Spiridione, gets ready for the night. The morning after, as he revealed to his mother-in-law, the apothecary will have to leave for Rome, for the reading of his aunt's will. Suddenly the doorbell of the pharmacy rings and Annibale rushes to see who needs him, despite the late hour, complying with a recently-approved law. It's a French dandy asking for help because of indigestion: it is actually Enrico, disguised in a goatee, moustache and large glasses. While Annibale is busy pouring him a glass of wine, the crook, unseen, leaves a note in the key-hole and quickly turns the furniture upside-down.

Once he has finished with the dandy, the apothecary goes back to his room but the doorbell rings again. The indiscreet patient is now a singer of the Teatro Nuovo looking for something to cure his hoarse voice: once again Hannibal does not realize he is being deceived by Enrico, whose face is wrapped in a wool scarf. The old apothecary departs and finds the message with a death threat. Suspecting the letter has been written by Enrico, on Spiridione's advice he has some firecrackers put on the threshold, to stop the assailant.

The doorbell rings once again and for the third time the apothecary rushes to work. Enrico, unrecognisable in a dressing gown and cap, asks him to prepare an infinite number of pills for his very old and sick wife. Annibale, dazed, forgets the firecrackers, steps on them and makes them go off, waking everybody up.

It is dawn. The relatives and Enrico arrive to congratulate the newlyweds on their wedding night and escort Annibale to the stagecoach which will take him to Rome.

(Traduzione di **Franco Staffa**)

## **La cambiale di matrimonio**

farsa giocosa in un atto

libretto di

**Gaetano Rossi**

musica di

**Gioachino Rossini**

### PERSONAGGI

TOBIA MILL, negoziante. *Basso comico*

FANNY, figlia di Tobia Mill. *Soprano*

EDOARDO MILFORT. *Tenore*

SLOOK, negoziante americano. *Basso comico*

NORTON, cassiere di Mill. *Basso*

CLARINA, cameriera di Fanny. *Mezzosoprano*

Agenti di negozio e domestici di Mill.

L'azione si svolge nella casa di Mill.

## ATTO UNICO

### Scena prima

*Sala nella casa di Mill, semplicemente elegante, che comunica a vari appartamenti. Un tavolino con l'occorrente per iscrivere, sedie.*

[INTRODUZIONE E DUETTINO]

NORTON  
Non c'è il vecchio sussurrone:  
resta meco un po', Clarina.

CLARINA  
Poco ancor la padroncina  
a chiamare può tardar.

NORTON  
Ma intanto qui tra noi...

CLARINA  
Dimmi presto ciò che vuoi.

NORTON  
Quando Miss si farà sposa?

CLARINA  
È lontana ancor la cosa.

NORTON  
*(con mistero)*  
Non sai tutto!

CLARINA  
*(curiosa)*  
E tu che sai?

NORTON  
Nuove grandi!

CLARINA  
E cos'è mai?

NORTON  
Sappi...

CLARINA  
Ebben?...  
Ohimè! il padrone  
già si sente a sussurrar.  
Vieni presto a dirmi il resto,  
devi tutto a me spiegar.

NORTON  
Ohimè! il padrone  
già si sente a sussurrar.  
Verrò presto a dirti il resto,  
non mi posso or più spiegar.  
*(Si dividono entrando.)*

**Scena seconda**  
*Tobia Mill in veste da camera, berretto da notte, che porta con una mano un mappamondo e nell'altra tiene una bussola, esaminandoli.*

[CAVATINA BUFFA]

MILL  
Chi mai trova il dritto, il fondo  
a cotesto mappamondo?  
Chi m'insegna il come, il quando  
di piantar la calamita,  
e la bussola adoprando,  
chi m'insegna a navigar?  
*(siede e legge un libro, poi confronta con la bussola e il mappamondo)*  
Cento gradi in latitudine...  
cento e venti in longitudine...  
dal nordest, al sudovest,  
poi l'elevazion del polo...  
qui la linea e le terziere...  
l'equatore colle sfere.  
Dall'America in Europa  
vuo' ben bene calcolar.  
*(s'impazienta calcolando, e s'alza)*  
Ah, non combinasi la longitudine...  
mi vado a perdere in latitudine...  
il polo abbassasi, manca la linea...  
la calamita perde il magnetice...  
oh, mi confondo col mappamondo,  
e della bussola non so che far.

[STRETTA DELL'INTRODUZIONE]

NORTON  
*(uscendo)*  
Ecco una lettera per voi, signore.

MILL  
Mi rompe i calcoli, gran seccatore!

CLARINA  
Serva umilissima, signor padrone.

MILL  
Tu mi fai crescere la confusione.

NORTON  
Avrei da dirvi...

CLARINA  
Vorrei parlarvi.

MILL  
Deh, non mi state più a tormentar.

CLARINA E NORTON  
Ma riflettete... considerate,  
saper dovete... non v'alterate:  
quella è la lettera del nuovo mondo.  
*(Che uom collerico! che s'ha da far?)*  
No, non vi state ad inquietar.

MILL  
Ma via tacete... oh, mi seccate!  
M'interrompete... se seguitate!  
Questi... la lettera... il mappamondo...  
non ho più cerebro... vo ad impazzar;  
andate al diavolo... non vo' ascoltar.

[RECITATIVO]

NORTON  
Ma, signor, questa lettera

la portò un marinaio  
che vien dalle Colonie.

MILL  
Ed io sto appunto  
esaminando quanto è la distanza  
dalle Colonie a noi. Vediamo:  
*(prende la lettera e, riconoscendo il carattere, con allegria)*  
ah! è sua...  
del mio corrispondente coloniale.  
*(l'apre e legge)*

NORTON  
*(Qualch'altra commissione originale.  
Se sapessi, Clarina!...)*

MILL  
Come! Come!  
Egli stesso in persona!... oh che fortuna!...  
Presto... l'affare è fatto.

NORTON  
*(Quasi indovino.)*

CLARINA  
*(E che? diventa matto?)*

MILL  
*(allegriissimo)*  
Norton, l'amico è qui: sbarca a momenti:  
mi scrive dal vascello, egli in persona  
vuol trattare il negozio,  
veder la mercanzia.

NORTON  
Ma proprio...

MILL  
Presto,  
Clarina, va' ad aprir l'appartamento  
che guarda sul giardin, tutto sia lesto.  
Senti, di' alla mia figlia che si metta  
un abito da festa, va'.  
*(Clarina parte. Mill chiama un dopo l'altro i servi.)*  
Isacchetto!  
La mia carrozza bella... Salomone!  
L'abito mio da visite... Lorenzo!  
Per uno, o due di più. Cresci tre piatti.  
Bisogna farsi onore con un uomo  
così particolare, grande, leale:  
Norton, è ver?

NORTON  
*(seccamente)*  
Sì, un vero originale.

MILL  
E la lettera avuta l'altro giorno!  
Eh! che ingenuità! che sentimenti!  
Che buona fede! È un vero e raro tratto  
della semplicità del secol d'oro,  
che in questa età di ferro più sorprende,  
né più si trova.

NORTON  
È come la s'intende.

MILL  
Par che ne dubitate; ma sentite:  
*(cava una lettera)*  
l'ho letta mille volte, e la ritrovo  
sempre d'uno stil raro, affatto nuovo.  
*(legge)*  
«Signore etcetera. Ho risoluto di formare  
una compagnia matrimoniale: qui non c'è  
ditta che mi convenga, perciò sul primo  
vascello che partirà per queste Colonie  
speditemi una moglie delle seguenti forme,  
e qualità».  
Ah! che intavolamento!

NORTON  
*(ironico)*  
Sorprendente!

MILL  
E questo è ancora niente.  
*(segue a leggere)*  
«Qualunque sia la dote non serve. Sia  
d'estrazione onesta: non passi i trent'anni:  
pasta dolce, colore omogeneo, e senza  
minima macchia nella riputazione. Item di  
temperamento sano e robusto, per resistere  
ai colpi del mare e alla forza del clima,  
perché non vorrei restarne senza, appena  
acquistata, e ricorrere a nuova provvista».

NORTON  
*(Si può sentir di peggio?)*

MILL  
Ah! che esattezza! vèh che precisione!  
Ma il miglior capo è poi la conclusione.  
*(segue a leggere)*  
«Arrivandomi ben condizionata, come sopra,  
colla presente lettera per marca, o con  
copia legalizzata, a scampo d'equivoco, io  
m'impegno di far onore alla firma, e sposare  
chi la presenterà, a due giorni data, od anco  
a vista, come meglio, e salutandovi, addio.  
Io Slook dal Canadà».  
*(ripone la lettera in un libro ch'è sul tavolino)*

NORTON  
E voi dunque pensavate?

MILL  
Di servirlo:  
anzi l'ho già servito, e appena arriva  
gli faccio presentare la cambiale  
della mia stessa figlia.

NORTON  
Da Miss Fanny?

MILL  
Da lei: che meraviglia?

NORTON  
E se non le piacesse?

MILL  
Deve piacerle, oh sì!

NORTON  
Ma, s'ella avesse?...

MILL  
Cosa ha d'aver?

NORTON  
Ma...

MILL  
Ma, voi mi seccate:  
sempre in contradizion!

NORTON  
Ma...

MILL  
Basta, andate.  
*(Norton va per partire)*  
E il nuovo computista?...

NORTON  
Non l'ho ancor stabilito.

MILL  
Fate presto:  
avrem molto d'affar in questi giorni.  
Ah, che non vedo l'ora  
d'abbracciare il mio caro Americano!  
Oh che raro consorte  
tocca a mia figlia! oh che piacer! che  
[sorte!  
*(Parte.)*

NORTON  
Povera Miss Fanny! Ma spero ancora  
che il caro Americano  
avrà d'Europa fatto il viaggio invano.  
*(Parte.)*

**Scena terza**  
*Edoardo, Fanny.*

[DUETTO]

EDOARDO  
Tornami a dir che m'ami,  
che sarai fida ognor.

FANNY  
Sarò qual più mi brami,  
quale t'amai finor.  
Per te m'accese l'anima,  
a te la serba amor.

EDOARDO  
E sarai mia?

FANNY  
Lo spero.

EDOARDO  
E allor felici!...

FANNY  
Oh quanto!...

FANNY E EDOARDO  
Qual delizioso incanto  
è un corrisposto amor!  
Propizio accolga amore  
il nostro giuramento:  
e renda alfin contento  
il tenero mio cor.

[RECITATIVO]

EDOARDO  
Sì, cara mia, speriam; fra pochi giorni  
arriverà mio zio: tutto m'aspetto  
dall'amor suo per me.

FANNY  
Ma questo uomo  
ch'oggi aspetta mio padre! Certi suoi  
equivoci discorsi...

EDOARDO  
E quando noi  
siamo d'accordo!...

**Scena quarta**  
*Norton e detti.*

NORTON  
Avete voi veduto  
il signor Mill?

FANNY  
No, ancor: cos'è avvenuto?  
Perché così agitato?

NORTON  
Brutte nuove:  
però non vi smarrite.  
Voi siete fatta sposa.

FANNY  
Oh dio!

EDOARDO  
Che dite?

FANNY  
Ma come?

EDOARDO  
E chi è costui?

NORTON  
*(cerca nel libro e trova la lettera che por-  
ge ad Edoardo)*  
C'è, c'è, leggete  
il contratto nuzial, e poi ridete.

FANNY  
Oh mio Edoardo!

NORTON  
Ah! che ne dite?

EDOARDO  
Io fremo:  
ed in questa maniera?...

NORTON  
All'uso proprio di negozio, e come  
se Miss fosse una balla  
di mercanzia.

EDOARDO  
Ma questa volta falla  
la sua speculazion.

FANNY  
Non posso ancora  
credere che mio padre arrivi a questo  
segno a sacrificarmi.

**Scena quinta**  
*Tobia Mill di dentro, e detti.*

MILL  
Presto, presto.

FANNY  
Ah, ch'è lui! se ti vede!

MILL  
Pronti tutti.

EDOARDO  
Che far!

FANNY  
Poveri noi!

MILL  
(*in iscena*)

Norton... Fanny... qua ognun...  
(*vedendo Edoardo, dice sospettoso e con  
impeto*)

Chi siete voi?  
Che fate! Che volete in questa casa?  
Con qual fin? Con qual vista?

FANNY  
Egli!

EDOARDO  
Signore...

NORTON  
È il nuovo computista.

MILL  
(*guardandolo*)  
Troppo giovine... e poi troppo moderno.

NORTON  
Peggio pel suo carattere.

EDOARDO  
Son pronto  
a uniformarmi agli usi vostri.

MILL  
Bravo!  
Ha una fisionomia che... non c'è male:  
Norton v'istruirà.

FANNY  
(*Respiro.*)

MILL  
Intanto  
tieni, mia figlia cara, tra momenti  
arriverà persona forestiera,  
gli farai buona cera, e gli darai  
queste lettere...  
(*prende la lettera dal libro, la piega, e ca-  
vandone un'altra, le dà a Fanny*)

FANNY  
E chi è?... ma io... ma poi...

MILL  
La tua fortuna è fatta... ah! la carrozza...  
Egli è qua: vo' a incontrarlo: servitori.  
(*escono servi e agenti*)  
Abbasso... qua... su... fuori, ah, lo  
[vedrete...]

Fanny, allegra!  
(*Parte co' servi allegrissimo.*)

FANNY  
(*fremente*)  
Ah, soffrir non so...

NORTON  
Prudenza!

EDOARDO  
Lascia operare a me.

FANNY  
Ma che farai?

EDOARDO  
Fidati a un cor che t'ama, e lo vedrai.

**Scena sesta**  
*Vari servitori, che precedono Slook, vesti-  
to a capricciosa caricatura, ma grave; al-  
tri gli si inchinano; egli entra imbrogliato,  
difendendosi dagli agenti e da Mill che  
cercano levargli il capello e il bastone, e  
vogliono baciargli le mani, che ritira.*

[CAVATINA CON PERTICHINI]

SLOOK  
Grazie... grazie...  
Troppo presto, adagio, dico:  
quieti un po'... che complimenti!  
M'imbrogliate, buone genti:  
pian vi dico... piano... fermi... piano...  
non vo' avanti... son confuso... grazie...  
so ancor io d'Europa l'uso.  
Flemma dunque, ed incomincio,  
come va, a complimentar.

FANNY, EDOARDO,  
NORTON E CLARINA  
(*Che figura! che maniere!*  
Mi fa ridere e arrabbiar!)

MILL  
(*Che innocenza! che maniere!*  
Mi fa ognor più innamorar.)

SLOOK

*(Si ritira alla porta, si rimette il cappello in testa, e poi se lo leva inchinandosi con semplice caricatura.)*

Prima il padron di casa  
saluto, bacio e abbraccio.

Lo stesso cordialmente  
colle signore io faccio...

*(va per abbracciarle, ma le signore si ritirano)*

Come? non s'usa forse  
le donne qui abbracciar?

Ohimè! che usanza incomoda!

Che brutto conversar!

Benedetta sia la nostra  
innocente libertà!

*Sans façon* tra noi si mostra  
cuor aperto, amica faccia:  
sì, si bacia, si s'abbraccia,  
né s'offende l'onestà.

Donne belle, donne care,  
più buonine, per pietà.

Non mi fate ritornare  
senza gusto al Canada.

[RECITATIVO]

SLOOK

Sicchè dunque istruttemi: non voglio  
far cattive figure. A quel che vedo  
in Europa v'è in tutto affettazione.

FANNY

(Caro l'American!)

MILL

Dite benone.

Viva pure la bella  
semplicità d'America!

SLOOK

*(segnando Fanny)*

Chi è quella  
piccante signorina?

MILL

Vi pare? essa ha una lettera per voi  
di raccomandazione.

SLOOK

La servirò con tutto il core.

EDOARDO

(Io fremo.)

FANNY

(Chetati.)

SLOOK

E voi per me trovaste ancora  
nessun capo a proposito?

MILL

Anzi spero  
che appena voi la mostra visto avrete,  
tosto conchiuderete.

SLOOK

Tanto meglio!

Un bravo negoziante  
dev'esser spicciativo.

MILL

Ora spicciate

là quella signorina: Norton,  
accompagnate il computista a' suoi  
[doveri.

*(sorridente a Slook)*

Servitela, mi preme.

SLOOK

Volentieri.

MILL

È quello il vostro appartamento.

SLOOK

Grazie.

*(Mill parte.)*

EDOARDO

(Oh Fanny! in quale stato mai son io!)

NORTON

*(ad Edoardo)*

Andiam.

EDOARDO

*(stringendo forte la mano di Slook, e co'  
denti stretti)*

Signor Americano, addio.

*(Parte con Norton.)*

**Scena settima**

*Slook e Fanny.*

[RECITATIVO]

SLOOK

Servo! Proprio in Europa  
usan de' complimenti strani e nuovi.

FANNY

(Ecco il momento decisivo.)

SLOOK

Intanto  
sbrighiam la signorina:  
*(osservandola giovialmente)*  
ha un certo che... così... proprio è bellina.

FANNY

(Io non vo' certo esser la prima.)

SLOOK

Tace!  
Che sia decenza! Cominciamo noi.

*(se le accosta e riverisce)*

Servo, gentile signorina!

FANNY

*(con riverenza, si tira in là, a occhi bassi)*  
Serva!

SLOOK

Chi siete? Che volete?



FANNY  
*(gli dà le lettere)*  
Leggete, e lo saprete.

SLOOK  
*(legge e si compiace)*  
Concisa: brava!

FANNY  
(Io sono in convulsione.)

SLOOK  
Ma bravo, Sir Tobia! Bravo, benone!  
*(con galanteria)*  
Mi fareste la grazia  
d'avvicinarvi un po'?

FANNY  
Così sto bene.

SLOOK  
Ma non io quanto basta: e quegli occhietti  
sempre bassi!...

FANNY  
Decenza.

SLOOK  
Volea dirlo...  
Sicché dunque... saprete  
già quello che contengono  
queste lettere?

FANNY  
No.

SLOOK  
No? (Non ci scappa  
un accento di più.) Dunque ascoltate,  
c'è qualche cosa anche per voi...

FANNY  
Spicciate.

SLOOK  
*(legge)*  
«Signor Slook: v'abbiamo provveduto la  
moglie dell'età, qualità, condizioni ricer-  
cate, con tutti gli attestati. Essa è l'unica  
nostra figlia Fanny, che vi esibirà la pre-  
sente col confronto, e contrassegno della  
vostra: pagate a lei dunque a vista, o due  
giorni data, com'è di vostro comodo, i de-  
biti e obbligazioni che avete incontrati. In  
fede. Tobia Mill».

FANNY  
(Che avvilito!)

SLOOK  
Ebben cosa ne dite?

FANNY  
(Ah, qui ci vuol coraggio.)  
E voi cosa pensate?

SLOOK  
Far onore alla firma.

FANNY  
*(con forza)*  
Ah, non lo fate;  
ed anzi rinunziate  
alla vostra cambiale.

SLOOK  
Perché?

FANNY  
*(con fuoco)*  
Perché non sono  
io mercanzia per voi,  
né vi può far onore.

SLOOK  
Anzi, non vidi mai capo migliore.

[DUETTO]

SLOOK  
Darei per sì bel fondo  
quanto possiedo al mondo:  
tutti impiegar vorrei  
i capitali miei:  
e un cento almen per cento  
ne spero di piacer.

FANNY  
Cercate un altro fondo;  
ve ne son tanti al mondo!

Il mio non è per voi,  
fallir potreste poi:  
in libertà lasciatemi,  
vi prego per piacer.

SLOOK  
Ma, perché ciò, spiegatevi.

FANNY  
Vorrei spiegarmi... ma...

SLOOK  
Vi spiace il matrimonio?

FANNY  
Mi piacerebbe... ma!...

SLOOK  
Son io forse un demonio?

FANNY  
Non dico questo... ma...

SLOOK  
Per carità, signora,  
lasciamo questi ma.  
Sposatemi, e mi basta,  
sarà quel che sarà.

FANNY  
Voi non sapete ancora  
cosa vuol dir quel ma.  
Se il mio pregar non basta,  
so cosa ci vorrà.

**Scena ottava***Edoardo e detti.*

[TERZETTO]

EDOARDO

*(entra con frenata ira e con sarcasmo, segnando Fanny)*

Quell'amabile visino,  
 quell'occhietto amorosetto,  
 quel complesso sì perfetto  
 e di grazie e di beltà,  
 lo creò per altri amore,  
 caro mio, per voi non fa:  
 vi consiglio, ma di core,  
 ritornare in Canadà.

SLOOK

*(prendendo la mano ad Edoardo, e stringendola fortemente)*

Ma, signor, che c'entra lei,  
 dica un po', ne' fatti miei?

FANNY

Ei lo fa per compassione  
 delle amiche sue persone.

EDOARDO

Perché molto m'interessa  
 e per voi, per me e per essa.

SLOOK

*(alterato)*

Ma quest'è una mercanzia

di mia tutta proprietà.

Vado a dirlo a Ser Tobia,  
 e ragion mi renderà.

EDOARDO

*(fiero)*

Guai a voi se gli parlate!

FANNY

Con prudenza, e simulate.

SLOOK

Ma quest'è soverchiera.

EDOARDO

È una gran premura mia.

SLOOK

Voi chi siete?

EDOARDO

Lo saprete.

SLOOK

*(a Fanny)*

Dite voi...

FANNY

Già inteso avete.

SLOOK

La cambiale parla chiaro.

EDOARDO

Rinunziarla, amico caro.

SLOOK

Rinunziarla! Son Slook... e poi...

EDOARDO

*(fiero)*

Non parlate: guai a voi!

SLOOK

*(turbato)*

Minacciate?

FANNY E EDOARDO

Sì, tremate.

SLOOK

Ma perché! Ma che sarà?

FANNY

Non mi piacete, non mi prendete.

Non vo' sposarvi. Vi pentirete.

Se questa mano voi stringerete,  
 saprà cavarvi quei brutti occhiacci,  
 un vero inferno vi schiuderà!

EDOARDO

La rinunziate. A me cedete. Guai se  
 [parlate!]

Io saprò pungervi ben ben le vene,  
 vi mando in lettera al Canadà!

SLOOK

Oh, me meschino! Povero Slook!  
 Grazie, signore; oh, che buon core!  
 Cavarmi gli occhi! misericordia!...  
 Oh, che demoni son questi qua!  
 (Partono.)

**Scena nona***Norton e Clarina.*

[RECITATIVO]

NORTON

Non si farà, non si farà, sta certa,  
 questo bel matrimonio.

CLARINA

E Sir Tobia

ordina intanto, fa i preparativi,  
 colla speranza che l'Americano  
 accetti Miss Fanny.

NORTON

Lo spera invano.

Sono tanti i fili  
 tesi al povero diavolo, son tali  
 i timori, i sospetti a' quali è in preda,  
 che disperato il povero selvaggio  
 del Canadà tornerà a fare il viaggio.

CLARINA

Ma si può dar pazzia  
 peggior di quella del Signor Tobia!

NORTON  
L'Americano è semplice, ha creduto  
che le spose in Europa  
sieno manifatture da negozio:  
e in parte non s'inganna.

CLARINA  
Io vado intanto  
presso Miss: tu sta' attento dal tuo canto:  
io sono interessata  
per questi amanti, poveretti!  
Dopo tanto soffrir, e tanti stenti  
alfin li vorrei veder contenti.

[ARIA]

CLARINA  
Anch'io son giovine,  
anch'io lo provo:  
spesso al medesimo  
caso mi trovo,  
e so per pratica  
che cosa è amor.  
Allor che s'ama  
di vero affetto,  
sempre si brama  
il caro oggetto,  
ei sol può renderci  
contento il cor.  
(Parte.)

**Scena decima**  
*Norton, poi Slook.*

[RECITATIVO]

NORTON  
Eccolo appunto: pare pensieroso.

SLOOK  
Ehi, di grazia, signore,  
bramerei di parlar a Sir Tobia.

NORTON  
Io credo ch'ora in casa egli non sia.  
Ma di grazia, scusate,  
avete già concluso, conoscete  
voi bene il capital che acquisterete?

SLOOK  
Credo già di conoscerlo.

NORTON  
Siate cauto.

SLOOK  
Perché?

NORTON  
(*marcato*)  
Potrebbe darsi  
che fosse ipotecato.

SLOOK  
(*sorpreso*)  
Ipotecato!

NORTON  
Ma in parola d'onore,  
non ne fate alcun motto: addio signore.  
(Parte.)

**Scena undicesima**  
*Slook, poi Mill.*

[RECITATIVO]

SLOOK  
Ipotecato! Diavolo! Madama  
colla decenza, e i ma,  
che vuol cavarmi gli occhi; il dolce amico  
che mi prega, e vuol pungermi le vene!...  
Oh in qual razza di mondo son mai  
[giunto!]

MILL  
Dov'è?

SLOOK  
(Or quest'altro! viene in un buon punto!)

MILL  
Caro amico! lasciate ch'io vi abbracci:  
abbiamo buone nuove?

SLOOK  
Buonissime.

MILL  
(*ad ogni risposta di Slook, Mill lo abbraccia, e bacia*)

Oh che gusto! Sicché dunque  
l'affar?

SLOOK  
Va a meraviglia.

MILL  
Che piacer! E mia figlia?...

SLOOK  
Bella assai.

MILL  
L'età?...

SLOOK  
Giusta.

MILL  
Le maniere?...

SLOOK  
Obbliganti.

MILL  
Oh che consolazione!

SLOOK  
(Bacia, bacia.)

MILL  
E per le proporzioni?

SLOOK  
Fatte apposta.

MILL  
Temperamento?

SLOOK  
Quel che ci vuole.

MILL  
Dunque ella è vostra sposa:  
tutto confronta agli ordini del foglio.

SLOOK  
*(seccamente)*  
C'è una difficoltà.

MILL  
Che?

SLOOK  
Non la voglio.

MILL  
*(colpito)*  
Oh!

SLOOK  
Ma!...

MILL  
Diavolo!... dunque non vi piace?

SLOOK  
Anzi molto.

MILL  
E perché non la sposate?

SLOOK  
Se fossi pazzo! (Mi son cari gli occhi:  
Madamina decenza me li cava.)

MILL  
(Le piace, e non la vuole! Cospettone!)  
Ma almeno una ragione!...

SLOOK  
Oh peggio! (Il dolce amico  
mi punge allor le vene.)

MILL  
Io butto fuoco!

SLOOK  
Butta pur.

MILL  
Oh, alle corte,  
o sposarla, o parlar.

SLOOK  
Né l'un, né l'altro.

MILL  
Dunque!...

SLOOK  
Non vi scaldate:  
flemma.

MILL  
La sposerete?

SLOOK  
La sposerei... ma!

MILL  
*(fremente)*  
Ma?

SLOOK  
Flemma: quel ma  
vuol dir che ci ho una gran difficoltà.

[DUETTO]

MILL  
*(con foco, e prestissimo)*  
Dite presto, dove sta  
questa gran difficoltà?

SLOOK  
*(con placidezza)*  
Oh ci sta, ma non si sa,  
e nemmeno si saprà.

MILL  
*(con maggior fuoco)*  
Ella ha tutti i requisiti,  
e non trovo in lei mancanze.

SLOOK  
*(con più flemma)*  
Forse troppo... anzi abbondanze,  
ma, cor mio, per me non fa.

MILL  
*(con tutta forza)*  
Mantenete la parola,  
non si viene con inganni.

SLOOK  
*(come sopra)*  
Sono qui a pagarvi i danni,  
e così si finirà.

MILL  
*(fremente)*  
Questo è un procedere  
da Americano.  
Ma di ficcarmela,  
si spera invano.  
La figlia è in ordine,  
la carta canta,  
e il signor flemma  
la sposerà.

SLOOK  
Questo è un procedere  
da uomo onesto:  
vi pago il debito,  
né cerco il resto.  
(Non sa che vogliono  
cavarmi gli occhi;

non me li cavano  
per verità.)

MILL  
(*amaramente*)  
Signor Americano!

SLOOK  
(*placido*)  
Signor Europeo!

MILL  
Voi dunque avete voglia di morir?

SLOOK  
Grazie al cielo, non ho questa intenzione.

MILL  
Vuo' darvi una lezione  
perché impariate ad esser di parola.

SLOOK  
(Ohimè! che anche il papà...)

MILL  
Spada o pistola...  
(*in aria di millanteria, cava un guanto, e lo getta a Slook ch'è immobile, né sa che significhi*)  
Ecco il guanto: v'aspetto fra un'ora,  
vi consiglio di far testamento.  
Dalla rabbia non vedo, non sento...  
Ah! eh! ih!... sì, ti voglio ammazzar.

SLOOK  
Grazie tante! (M'imbarco fra un'ora,  
occhi... a morte... che bel complimento!  
Non si cavano, e fo giuramento,  
che vo' intero alla patria tornar.)

**Scena dodicesima**  
*Fanny, Clarina, indi Edoardo.*

[RECITATIVO]

CLARINA  
Venite, sono andati.

FANNY  
Com'erano scaldati! Io per me credo  
che il buon American n'avrà abbastanza.

CLARINA  
Anch'io son persuasa  
che senza sposa abbia a tornar a casa.

EDOARDO  
Oh mia Fanny!

FANNY  
Caro Edoardo!

EDOARDO  
Ebben,  
vedesti più l'American? Pretende  
ancora di sposarti?

FANNY  
Io gli ho mostrata  
tanta avversion, gli ho fatte  
sì graziose minaccie!

EDOARDO  
Io l'ho pregato  
con sì buona maniera a rinunziarti!

CLARINA  
Pover'uomo, io lo credo ben pentito!  
(*Parte.*)

EDOARDO  
Ei prenderà sicuro altro partito.

FANNY  
Oh s'io divento tua!...

EDOARDO  
Speriamlo.  
(*Prende la mano di Fanny e la bacia con tutto trasporto.*)

**Scena tredicesima**  
*Slook, Fanny e Edoardo.*

[RECITATIVO]

SLOOK  
Bravi! Bravi!

FANNY  
(*si volge, vede Slook, ritira la mano da*

*Edoardo, fa un inchino, e accennando di cavargli gli occhi)*

Serva sua!...

EDOARDO  
Servitore!...

SLOOK  
Servo anch'io...  
Posso chiedere un favore?

FANNY  
(*grave*)  
Che v'occor?

EDOARDO  
(*burbero*)  
Che cercate?

SLOOK  
Dite in prima:  
ognun qui mi vuol morto. Son sicuro  
un quarto d'ora dalle vostre mani?

EDOARDO  
Voi non siete già in mezzo ad Americani.

SLOOK  
(*serio*)  
Lo so. Un Americano  
non avria minacciata in propria casa  
a un ospite la vita.

EDOARDO  
(Che rimprovero è questo!)

FANNY  
(Io son stordita.)

SLOOK  
Ma lasciamo da parte  
siffatte gentilezze. Madamina,  
voi, che senza saper qual colpa io  
[m'abbia,  
mi faceste quel dolce complimento,  
quale morte dev'essere la mia?

FANNY  
Io non bramo la morte a chi che sia.

SLOOK  
Ma poco fa... vi ricordate?...

FANNY  
Allora  
vi parlava un'amante disperata.

SLOOK  
È dunque ver che siete ipotecata?

FANNY  
(*abbassa gli occhi*)  
Ma!

SLOOK  
E l'acquirente?  
(*Fanny gira gli occhi su Edoardo e sospira*)

SLOOK  
Ora capisco bene  
perché voleva pungermi le vene.

EDOARDO  
Ah! trasportato dalla gelosia...

SLOOK  
E che bestiaccia è costei? Ma andiamo  
[avanti:  
e perché presentarmi la cambiale?

FANNY  
Sforzata da mio padre...

SLOOK  
Povera Miss! Ma che paese è questo!  
Anche i padri che sforzano le figlie!  
E il vostro sa che amate il dolce amico?

FANNY  
Non ardimmo parlargliene finora.

EDOARDO  
La mia fortuna è troppo disuguale  
al ricco stato suo.

SLOOK  
Non c'è altro male?  
(*pensa, passeggia, cava le due lettere, le  
esamina, sorride, guarda Fanny ed Edo-  
ardo*)

EDOARDO  
Che mai pensa?

FANNY  
Che fa?

SLOOK  
(*prendendoli per mano*)  
Ragazzi miei,  
venite qua, sentite:  
io cercavo una moglie, calcolando  
che mi fruttasse eredi; dopo quello  
che in materia di donne ho visto, e inteso,  
me ne passò la voglia: null'ostante,  
Miss, voi mi siete cara,  
quel giovine mi piace, e compatisco  
in voi l'età e l'amore. Io son ricco,  
e vuo' farvi felici: ecco, io vi cedo,  
e giro la cambiale... il vostro nome?...

EDOARDO  
Edoardo Milfort.  
(*Slook va al tavolino e scrive*)

SLOOK  
(*scrivendo*)  
«E per me all'ordine S. P. del Sir Edoardo  
Milfort. Slook».  
(*consegnando a Fanny la lettera firmata*)  
Per dritto Miss è vostra da tal punto:  
d'istituirvi erede mio prometto;  
ammazzatemi adesso: io vel' permetto.

EDOARDO  
Ah signor!

FANNY  
Uomo raro!...

EDOARDO  
La mia gioia! La mia riconoscenza...

FANNY  
La sorpresa, il contento...

SLOOK  
Basta, basta, tacete.

FANNY  
Come tacer, come frenare i moti  
d'un cor riconoscente  
che vi deve il piacer che in petto or sente?

[ARIA]

FANNY  
Vorrei spiegarvi il giubilo  
che fa brillarmi il core;  
provo sì dolci palpiti!...  
Un così caro ardore!...  
Oh dio! rapita l'anima  
esprimersi non sa.  
Un soave e nuovo incanto  
mi seduce in tal momento;  
e l'idea del mio contento  
di piacer languir mi fa.  
Ah, se amor voi conosceste,

ben comprender mi potreste!...  
Se a provarlo arriverete  
qual piacer ne sentirete!...  
Quando s'ama, e che si brama!...  
Si sospira... si delira...  
il pensier... il cor... la mente...  
vola... s'accende... si sente!...  
Ma poi c'è quel bel momento  
che ci viene a consolar...  
Perdonatemi, signore,  
mi fa amore delirar.  
Ah, nel sen di chi s'adora  
non ci resta che bramar.  
(Parte con Edoardo.)

#### Scena quattordicesima

Slook.

[RECITATIVO]

SLOOK  
Eppur lo cred'anch'io, che il far del bene  
sia il contento maggiore  
per chi si bel dover sente nel core.  
(Parte.)

#### Scena quindicesima

Mill e Slook.

MILL  
(con un servo, che porta due pistole e due  
spade)  
Metti là tutto e parti... senti: avverti  
mia figlia che l'aspetto.

(il servo mette sul tavolino le pistole e le  
spade, poi parte)

Oh qui c'è sotto  
un qualche grande imbroglio:  
ed io scoprirlo, e vendicar mi voglio.  
Ma quel signor American! Per bacco!  
Le piace, e poi non la vuol più! buffone!  
Con quella flemma!... con quei ma!... è  
[un'azione!  
Ma l'ha da far con me: son sì arrabbiato  
che al primo colpo già l'ammazzo...

[Adagio:

e s'egli invece ammazza me? Potrebbe  
darsi un tal caso, brutto caso! e allora  
che figura fo io? morto!... oh vergogna!  
Qui pensarci bisogna: quasi quasi  
mi pento. Se valesse una bravata!...  
Egli è piuttosto semplice... tentiamo:  
e intanto il Rodomonte a far pensiamo.  
(si assetta il cappello rivolto, si cinge la  
spada, acciglia gli occhi, passeggia da  
spaccone)

[DUETTO]

MILL  
Porterò così il cappello,  
torcerò gli occhi e la faccia,  
ed in aria di minaccia  
camminando il guarderò.  
(finge tutta l'azione e le parole dell'avver-  
sario)  
Figuriam ch'abbia paura  
della truce mia figura;

cavo fuor la spada allora.  
(Ed ei trema, e si scolora.)  
Fuor la spada!... (Ei non risponde.)  
Riparate... (Si confonde.)  
Corpo di... (Non v'alterate.)  
Già v'infilzo... (No... aspettate.)  
Non c'è scampo... (Aiuto!) Là!  
(Ahi! son morto) e morto è già.  
L'ho passato a parte a parte...  
Quanto sangue!... oh il brutto morto!  
Ti sta ben...

SLOOK

(In berretto e con una lunga pipa fuman-  
do, tenendone un'altra sotto al braccio,  
lo vede, si ferma e ride; depone la pipa,  
prende una pistola e va per dietro a Mill.)  
Ma son risorto,  
e a servirvi sono qua.

MILL

(sorpreso, intimorito, immobile)  
Ah!

SLOOK

In più nobile maniera  
io vi vengo ad ammazzar.

MILL

Non si viene in tal maniera  
le persone a soverchiar.  
(Parmi quasi aver paura,  
ma non voglio farmi star.)

SLOOK

(Egli ha un poco di paura,  
terminiamo il nostro affar.)  
Adunque al campo!

MILL

(esitando)  
E voi  
volete... propriamente...  
morir!...

SLOOK

Decisamente...  
vi voglio soddisfar.  
Io sono lo sfidato,  
e scelsi l'arma: andiamo.  
(prende l'altra pipa)

MILL

(Ah, tanto fa! Ci siamo.)  
(bravando)  
Al campo.

SLOOK

(ridendo)  
(Sì, a fumar.)

MILL E SLOOK

Vedrete i torti miei  
com'io so vendicar.

#### Scena sedicesima

Fanny, Clarina e detti.

[QUARTETTO]

FANNY

Qual ira, oh ciel, v'accende,  
dove frementi andate?  
Per amor mio restate,  
frenate quell'ardor.

MILL

Lasciami: vo' a punirlo.

CLARINA

Unitevi con noi.

SLOOK

Io vado a divertirlo.

MILL

Per causa tua...

SLOOK

Per voi...

FANNY

Almen per compassione...

CLARINA

Calma, signor padrone.

MILL

Basta guardarla, e poi...

SLOOK

Lo so, è un buon boccone:

ma!...

MILL

*(arrabbiato)*  
Ancor dei ma! Venite!

SLOOK

*(ridendo)*  
Con flemma, andiam.

FANNY

Sentite:  
vi plachi il mio dolor.

MILL

Quel ma mi desta gl'impeti:  
che provi il mio furor.

FANNY E CLARINA

Deh, moderate gl'impeti,  
calmate quel furor.

SLOOK

*(ridendo)*  
Gli passeranno gl'impeti,  
si calmerà il furor.

**Scena ultima**

*Edoardo, Norton e detti.*

[SESTETTO FINALE]

EDOARDO

*(a Mill)*

Vi prego un momento, signore, a

[fermarvi,

io debbo parlarvi d'altissimo affar.

MILL

Vo' a battermi adesso, fra poco tornate.

EDOARDO

*(presentandogli la lettera)*  
Potreste morire, e pria che moriate,  
a vista, vi prego, di farmi pagar.

MILL

Quest'è un'insolenza...

SLOOK

Abbate pazienza.

MILL

Ehi, Norton, quell'uomo a vista spicciate.

CLARINA

*(Scabroso è il momento!)*

SLOOK

*(Vuol esser graziosa!)*

FANNY

*(Comincio a tremar.)*

NORTON

Signore, scusate,  
in cassa tal fondo non posso trovar.

MILL

Ma diavolo! e come! che somma!...

NORTON

*(gli presenta la lettera dalla parte della girata)*  
Tenete.

MILL

Che vedo! che sento! quest'è un  
[tradimento.

Sì tutti a tradirmi uniti vi siete:  
presto in ritiro: mi vo' vendicar.

FANNY

Ah padre!...

MILL

In ritiro.

EDOARDO

Signore...

MILL

Sortite...

NORTON

Ma almeno...

MILL

Tacete...

CLARINA

Guardate...



MILL  
Finite.  
Tu... lei... voi... quel... l'altra vo' ognun  
[castigar!]

FANNY, EDOARDO,  
CLARINA E NORTON  
Vi prego calmarvi, voler perdonar.

SLOOK  
*(depono la pipa e facendosi avanti)*  
Or che avete ben gridato,  
e vi siete ben sfogato,  
posso dirvi una parola,  
mi volete un po' ascoltar?

MILL  
Cosa dirmi voi potete?

SLOOK  
Che voi solo il torto avete.

MILL  
*(con fuoco)*  
Torto io?

SLOOK  
Flemma: sì, torto.  
*(lo prende sotto il braccio e con confidenza)*  
E da farvi vergognar.  
Vostra figlia è un capitale  
e sforzato e ipotecato...

MILL  
Mah!...  
SLOOK  
Zitto: ho appena cominciato.  
Io potevo protestarvi,  
e alla borsa danneggiarvi...  
ho scoperto un acquirente;  
ed io senza perder niente,  
ho girata la cambiale,  
e ceduto il capitale,  
che fruttare in capo a un anno  
un nipote vi farà.

MILL  
La mia figlia a un computista?

SLOOK  
Siete ben di corta vista!  
Sir Milfort n'è innamorato;  
Miss d'amarlo m'ha svelato;  
m'informai che è un uom d'onore,  
cosa far contro l'amore?  
Taccio io: voi pur tacete,  
e al mio erede concedete  
quell'amabile beltà.

MILL  
*(pensoso)*  
Uomo onesto! Vostro erede?

SLOOK  
Ve ne faccio piena fede!

FANNY  
Caro padre, se m'amate!

EDOARDO  
Ah signor, me l'accordate...

CLARINA  
Deh, arrendetevi, signore...

NORTON  
Siete tanto di buon core!...

SLOOK  
*(gridando)*  
Ci vuol tanto a dire un sì?  
*(li unisce)*

MILL  
Sì: sposatevi.

TUTTI  
Oh! così!

EDOARDO  
Tu sei mia!

FANNY  
Tu mio!

FANNY E EDOARDO  
Oh contento!

SLOOK  
*(con compiacenza)*  
Abbiam fatto un bel negozio  
nella lor felicità.

MILL  
Abbracciatemi: giudizio,  
e il negozio bene andrà.

TUTTI  
Come consola il core  
un fortunato amore!  
Brillar fa una bell'anima  
l'altrui felicità.

## **Il campanello**

operina buffa in un atto

parole e musica di  
**Gaetano Donizetti**

### PERSONAGGI

SERAFINA, figlia di Madama Rosa. *Soprano*

MADAMA ROSA. *Soprano*

DON ANNIBALE PISTACCHIO, speziale. *Basso*

ENRICO, cugino di Serafina, studente in legge. *Baritono*

SPIRIDIONE, giovane di bottega presso Don Annibale. *Tenore*

Cori di parenti e Convitati d'ambo i sessi.

La scena è in Napoli. L'azione ha luogo negli ultimi giorni di Carnevale.

## ATTO UNICO

[PRELUDIO]

[N. 1 - INTRODUZIONE]

*Il teatro rappresenta una camera dietro bottega. Una tavola, sopra la quale bottiglie, pane, salsicce ecc. ecc. Un armadio, un paravento, un'altra tavola in un cantone, sopra la quale tazze in porcellana per caffè, the ecc. ecc. In fondo, porta per entrare in bottega. Porta a diritta, e a sinistra, che danno comunicazione ad altra camera, sopra la porta di entrata un campanello.*

### Scena prima

*Tutti i parenti, e Convitati d'ogni sesso, chi seduti, chi all'impiedi, mangiando, bevendo. Spiridione versa vino, ora a questo, ora a quello mentre cantano il seguente coro. Indi D. Annibale.*

CORO

Evviva Don Annibale,  
evviva Serafina:  
vogliam danzare e bere  
infino a domattina.  
Pistacchio è un Esculapio,  
la sposa una Ciprigna:  
fia con si bella coppia  
la sorte ognor benigna.  
Ei fra speciali domina,

ella fra le bellezze:  
Amore, e Imen preparano  
torrenti di dolcezza.  
Facciamo allegri brindisi  
infino a domattina:  
evviva Don Annibale,  
evviva Serafina.

DON ANNIBALE

*(in abito da sposo con gran bouquet all'abito)*

Bella cosa, amici cari,  
bella cosa è cangiar stato;  
quando l'uomo s'è ammogliato  
uom divien di qualità.

Chi trovata ha una ragazza,  
bella e buona come questa,  
più non teme per la testa,  
sempre allegro se ne sta.

Già parmi d'essere  
padre beato  
già veggio i bamboli  
sedermi a lato.

L'un vorrà pillole,  
l'altro pagnotte;  
ciascun chiamandomi  
il dì e la notte:  
«Papà io voglio pillole!»  
«Papà ed io pagnotte!»

In essi il tenero  
padre felice  
come fenice  
rinascerà.  
E tutto Napoli

pien di pistacchi  
in breve spazio  
si troverà.

[RECITATIVO]

DON ANNIBALE

Amici, se ballar volete ancora,  
l'orchestra è pronta a secondarvi.

SPIRIDIONE

Andiamo.  
Evviva il principal!... Viva gli sposi!...

CONVITATI

Al ballo, al ballo... Evviva Don Annibale,  
evviva Serafina!...

DON ANNIBALE

Per Bacco!...  
*(osservando sulla tavola)*  
Addio dispensa!... Addio cantina!...  
Un campo sbaragliato  
questa mensa mi par!

### Scena seconda

*Madama Rosa e detto.*

MADAMA ROSA

Genero amato,  
per dirvi due parole ho colto il punto  
che si diverte ognuno.

DON ANNIBALE

Dite, vi ascolto.

MADAMA ROSA

Voi dovete capir qual duolo accolto  
sia d'una madre in cor nel separarsi  
dall'unica sua figlia,  
e abbandonarla in man d'uno straniero.

DON ANNIBALE

Straniero! Io son di Napoli  
venuto a questo mondo  
nel millesettecentottantasette:  
e ognun conosce  
Annibale Pistacchio,  
spezial di Foria,  
e inventor delle pillole famose  
contro l'asma, la tosse, e il mal di madre.

MADAMA ROSA

Ed ella è figlia d'onorato padre  
un valoroso uffcial, perito  
nell'assedio d'Anversa...  
Ma ciò non monta... Sol da voi promessa  
io bramo che felice  
la renderete... E ben lo merta, io  
spero. Ella è un angel di figlia.

DON ANNIBALE

È vero!  
E per questo mi vien la pelle d'oca  
solo in pensar, che all'alba  
deggio lasciar le maritali piume  
e pormi in diligenza.

MADAMA ROSA

Né differir potreste la partenza  
per poco almen, per questi  
ultimi di carnevaleschi?

DON ANNIBALE

Eh! no.  
Differir non si può.  
È necessaria posdomani in Roma  
la mia presenza; debbo alla rottura  
assistere dei suggelli, e quella parte  
prender, che mi lasciò la zia Onorea  
di felice memoria.

MADAMA ROSA

Dunque, fin che tornate, a Serafina  
io terrò compagnia.  
Divertiamoci per or...  
*(incamminandosi verso la tavola)*

DON ANNIBALE

Suocera mia,  
troppo tardi giungeste:  
sol qualche goccia vi sarà per voi.

MADAMA ROSA

Grazie...  
*(prendendo qualche cosa, e guardando  
l'apparecchio)*  
Che lusso!... Che allegria!  
*(ascoltando ridere da dentro)*  
Soltanto a renderla completa,  
manca il più gaio dei congiunti.

DON ANNIBALE

E chi?  
Enrico forse?

MADAMA ROSA

Lo diceste.

DON ANNIBALE

Oh sì!  
Vostro nipote, sia permesso il dirlo,  
non mi va punto a sangue: egli si crede,  
percorso avendo lo stival d'Italia,  
un'arca di sapienza, e tutte e tutti  
pone in caricatura. E poi m'è noto  
che la bella cugina  
tentò rapirmi...  
*(odonsi grida festevoli, e più sonori scro-  
sci di risa)*  
Udite  
come senza di lui regna in mia casa  
la gioia ed il sollazzo!...

**Scena terza**

*Spiridione e detti.*

SPIRIDIONE

*(sganasciandosi dalle risa)*  
Oh, che pazzo!... Oh, che pazzo!...

DON ANNIBALE

Che fu?

SPIRIDIONE

Noi giocavamo a gattacieca,

quando s'apre in un colpo  
la porta delle scale,  
ed eccoti un baffuto caporale  
che s'avanza gridando:

«Si ritiri ciascun, io lo comando».  
Senz'aggiunger parola, uno il cappello,  
l'altro piglia il baston, questa il tabarro,  
quella i calosci, e già partian... ma getta  
il caporal bonnet, baffi, uniforme...  
Ed era...  
*(ridendo)*

DON ANNIBALE

Chi?

SPIRIDIONE

Ridete.

DON ANNIBALE

Ma pria...

SPIRIDIONE

Se non ridete io non lo dico.

DON ANNIBALE

*(con riso forzato)*  
Ah!... Ah!... Chi era?

SPIRIDIONE

Enrico.

DON ANNIBALE

(Vi colga entrambi il fistolo.)

MADAMA ROSA

Colui  
ne ha delle belle!

SPIRIDIONE

Udite ancor. La danza  
comincia, ed ei per terra  
molte butta di furto  
fulminanti pallotte.  
Oh, che spasso!... che ridere!... che botte!...  
Paf... pif... punf... Alcune  
ne raccolsi... mirate!  
*(levandosi di scarsella molte palline ful-  
minanti)*

DON ANNIBALE

(Or della sposa  
mi cucio alla gonnella.)  
*(avviandosi alla sala odesi il motivo d'u-  
na galoppa)*

[RECITATIVO]

MADAMA ROSA

Che!... la galoppa!... Oh, dolce suon!...  
[Mi sento  
*(trattenendo Don Annibale)*  
ringiovanir!... Ballar con me vi piaccia  
una galoppa.

DON ANNIBALE

Ohibò...  
Scusate... io deggio... E poi ballar non so...  
*(Va per entrare nella sala, ma gli viene*

*impedito dai invitati, che ballando la galoppa traversano la scena.)*

MADAMA ROSA  
Pretesti!... Andiam...

DON ANNIBALE  
(Che imbroglio!...)  
Ma...

MADAMA ROSA  
Non ascolto... Galoppare io voglio.  
*(Lo strascina seco ed entrando in fila co' danzatori partono dall'opposto lato.)*

[N. 2 - GALOPPE, SCENA E DUETTO]

#### Scena quarta

*Serafina dal lato opposto ballando la galoppe con Enrico. Questi, giunto in mezzo della scena, s'arresta, prende un tuono serio, caricato. Sospira.*

SERAFINA  
Ebben! Siete già stanco?

ENRICO  
Orsù, cugina,  
bando agli scherzi... Voi mirate adesso  
in me l'amante offeso, rispondete:  
perché sposarvi senza il mio permesso?

SERAFINA  
E voi me lo chiedete?

Perché in Enrico ritrovai l'infido, il mostro,  
l'incostante, il traditore.

ENRICO  
Sei tu la traditrice...

SERAFINA  
Addio, signore!  
*(per fuggire)*

ENRICO  
Non fuggir!... T'arresta, ingrata!  
Senti almeno una parola,  
o il crudel che a me t'invola  
spento innanzi ti cadrà.  
La mia fiamma disprezzata  
crebbe al par d'un Mongibello...  
*(piangendo tragicamente)*  
Ma ben presto un freddo avello  
tanto incendio estinguerà.

SERAFINA  
*(ironica)*  
Non morrete, non morrete!  
Vi conosco, seduttore.  
È dispetto, e non amore  
che infierir così vi fa.  
Or che d'altri mi sapete  
arde in voi cotanto foco!  
Obliaste che fui gioco  
della vostra infedeltà?  
Altre due, lusinghiero, ne amate  
ed intanto...

ENRICO  
Menzogna infernale!...

SERAFINA  
*(con sicurezza)*  
Ne son certa, ed invan lo negate,  
altre due...

ENRICO  
*(con più forza)*  
Ma no. Son tre.  
Donna infida, leggera, sleale,  
lo faceva per scordarmi di te.  
*(in tuono tragico)*  
Sempre t'amai come s'ama  
di potente indicibile affetto!  
Per te sola m'avvampa nel petto  
una fiamma cui pari non ha.  
Questo cor te domanda, te brama;  
senza te questo cor morirà.

SERAFINA  
Io v'amava sperando che il core  
v'accendesse un affetto verace;  
ma la speme fu un sogno mendace  
come nebbia che all'aura sen va.  
Ah! vien meno, s'estingue l'amore,  
cui la speme alimento non dà.  
Buona sera.

ENRICO  
Dispietata.  
Odi ancor.

SERAFINA  
Son maritata!

ENRICO  
Di me dunque?

SERAFINA  
Non mi curo.

ENRICO  
Non più amor?

SERAFINA  
Mai più... Lo giuro.

ENRICO  
*(con esagerato furore)*  
Sì? Se ogni speme io perdo al mondo  
corro appresso a quel birbante;  
qual vampiro sitibondo  
succhierollo ad ogni istante...  
E finita omai la festa...  
non avrà più testa in testa;  
a talun da lui fia dato  
per la china il sublimato.  
Un stringente chiederanno,  
e una purga invece avranno.  
E a te pur, fatal cugina,  
traditrice Serafina,  
sale inglese e teriaca  
per scioppo toccherà.

SERAFINA  
(ironica)

Ogni sdegno il tempo placa,  
anche il vostro placherà!

[RECITATIVO]

ENRICO  
(Ecco lo sposo: a noi.)  
(ritiene Serafina per la veste in ginocchio)  
Non mi fuggirai, perfida, spietata!

**Scena quinta**  
*Don Annibale, Madama Rosa, Spiridione,  
Convitati e detti.*

DON ANNIBALE  
Oh!

SERAFINA  
(Mio marito!)

ENRICO  
Fermati, spietata!

DON ANNIBALE  
(affrettando tutto d'un fiato)  
Ladri! Guardia! Fuoco! Acqua! Gente!  
Aiuto!

**Scena sesta**  
*Madama Rosa, Spiridione, Convitati e  
detti.*

MADAMA ROSA  
Perché tanto rumore?

DON ANNIBALE  
Ho colto il seduttore...  
Anzi mirate... a' piedi è tuttavia  
di madama Pistacchio...

ENRICO  
Voi credete,  
ch'io stia in ginocchio? No;  
sbagliate.  
(s'alza)  
Io non vi sto.

MADAMA ROSA  
(a Don Annibale)  
Non sta in ginocchio.

DON ANNIBALE  
Ora lo veggo anch'io.

ENRICO  
E come, padron mio,  
non intendeste che provando io stava  
una scena con lei,  
onde poi declamarla innanzi a tutti.

MADAMA ROSA  
Che bella idea! Sentiam la scena.

DON ANNIBALE  
Un cavolo!  
È troppo tardi, ed io...

MADAMA ROSA, SPIRIDIONE  
E CONVITATI  
La scena.

ENRICO  
(Oh, diavolo...)

SERAFINA  
(Che mai dirà!...)

ENRICO  
(Franchezza.) Ecco... si tratta  
d'una tragedia classicoromantica,  
vi sono tre parti principali: or io  
farò la parte del... farà la sposa  
la parte della... e voi  
(a Don Annibale)  
la parte di...

DON ANNIBALE  
Che bella parte...

MADAMA ROSA  
Zitto.

ENRICO  
Il suo titolo è *Zasse, Zanze e Zonzo*.  
Udite l'argomento.

MADAMA ROSA  
Vi ascoltiamo.

ENRICO  
Io, che son Zasse, adoro Zanze, e bramo

toglierla al mio rivale  
Zonzo che siete voi;  
(a Don Annibale; s'alza il sipario)

ENRICO  
Assisa al pie' d'un gelso,  
immersa nel dolore,  
geme trafitta Zanze  
dal più crudele amore...

[RECITATIVO]

ENRICO  
Arriva Zasse, e svelando  
l'ardor che lo divora  
a lei bacia la mano...  
(Prende la mano di Serafina come per baci-  
ciarla. Don Annibale s'avanza per impe-  
dirglielo.)  
Sta Zonzo ancora  
in disparte...  
(facendo ritornare Don Annibale al suo  
posto)

La man bacia e ribacia  
Zasse di Zanze, ed in partir le porge  
un dolce amplesso.  
Zonzo allor s'avanza con arcigna  
[sembianza  
e grida: «Zasse... trema, o vil»... Ma Zasse  
risponde: «Ziffe»; Zonzo chiama Zasse,  
e in presenza di Zanze,  
a Zasse... fa tagliar la testa.  
A scena si funesta  
cade svenuta Zanze sopra il corpo

di Zasse, e Zonzo esclama: ahi, Zanze!  
ahi Zanze!  
(*Suonano le dodici.*)

DON ANNIBALE  
Udiste? È mezza notte; e parmi tempo  
che ciascun vada a letto.

SERAFINA  
Ah, madre!

DON ANNIBALE  
È quella  
la vostra stanza, o suocera.

ENRICO  
E la mia?

DON ANNIBALE  
In mezzo della via.

MADAMA ROSA  
Andiamo, Serafina.  
(*ritirandosi con Serafina*)

CONVITATI  
Andiamo noi pure...

ENRICO  
Congiunti, amici, piano...  
facciam l'ultimo brindisi allo sposo.  
Spiridion, rinnova le bottiglie.  
(*Spiridione esce.*)

ENRICO  
Certa canzone che in Milano appresi  
or canterò, l'intercalari amici  
ripeterete voi.

CONVITATI  
Spiridione, il vino.

SPIRIDIONE  
(*tornando con altre bottiglie*)  
Eccomi.

ENRICO  
A noi.  
(*Spiridione versa vino a tutti.*)

[N. 3 - BRINDISI]

ENRICO E CONVITATI  
Mesci, mesci e sperda il vento  
ogni cura, ogni lamento;  
solo il canto del piacere  
risuonar fra noi s'udrà.  
Nell'ebrezza del piacere  
sta la vera ilarità.

CONVITATI  
Lunga è l'ora degli affanni;  
ha il piacer fugaci i vanni,  
il momento del goder  
brilla e rapido sen va.

[RECITATIVO]

DON ANNIBALE  
Omai basta, o signori.

ENRICO  
(Andare a letto  
crede il babbion!... Stai fresco! Or io ti  
[servo  
col mercante di maschere qui presso.)  
Felice notte.

CONVITATI  
Addio.

ENRICO  
Ci rivedremo all'alba.

CONVITATI  
Sì, verremo  
per darvi il buon viaggio.

ENRICO E CONVITATI  
Evviva Don Annibale,  
evviva Serafina.  
(*Partono.*)

**Scena settima**  
*Don Annibale, Spiridione e Madama  
Rosa a suo tempo.*

DON ANNIBALE  
Maledetti  
son partiti alla fin!... Spiridione!...  
Aiutami a spogliarmi.  
Sù, presto.

SPIRIDIONE  
Eccomi qua. Chi è?  
Mi par sentire il campanello.

DON ANNIBALE  
Hai perduto il cervello?  
Questo ci mancherebbe!

SPIRIDIONE  
Se ciò accade,  
non vi date fastidio, ché per voi  
darò le droghe...

DON ANNIBALE  
No, che dici? È troppo  
chiaro il decreto.  
(*leggendo*)  
«In vista di frequenti  
funesti avvenimenti  
s'ordina che ogni spezial, di notte,  
le proprie medicine  
venda in persona. Il trasgressor punito  
sarà di multa e prigionia». Speriamo  
che alcun non venga a frastornarmi.  
(*intanto si toglie l'abito, la cravatta e la  
camiciuola*)

Dammi intanto  
il berretto da notte e la veste da camera...  
(*volendo girar la chiave per la toppa*)  
Chi viene?  
(*s'apre la di lui porta*)  
Oh, la suocera...  
(*passa dietro al paravento*)

MADAMA ROSA  
Sposo, eccovi... ebbene!  
Dove, o genero, siete?

DON ANNIBALE  
Son qui, son qui.  
*(sta dietro di un paravento spogliandosi,  
ma in vista del pubblico)*

MADAMA ROSA  
Prendete  
la vostra chiave.  
*(volendo andare da lui)*

DON ANNIBALE  
Alto,  
lo intimo in nome della pudicizia.  
Visibile non sono.

MADAMA ROSA  
Intendo: ecco, vi lascio  
la vostra chiave ed a svegliarvi  
pria di giorno verrò.

DON ANNIBALE  
Soverchio incomodo...  
A star desta vi sfido.

MADAMA ROSA  
Felice notte, piccolo cupido.  
*(entra in una stanza di fronte a quella di  
Don Annibale)*

DON ANNIBALE  
Che ti sembra?

SPIRIDIONE  
Benissimo... un cupido!  
Siete in veste da camera e berretto.

DON ANNIBALE  
Orsù, vattene a letto  
e fa' d'essere in piedi  
verso le cinque.

SPIRIDIONE  
Dormirò vestito.  
*(Dà la chiave a Don Annibale e si ritira.)*

DON ANNIBALE  
*(prende il lume e si incammina verso la  
sua camera. Suona il campanello.)*  
Or vedi che prurito!  
Giusto adesso...  
*(il campanello suona ancora più forte)*  
Un momento.  
*(Apr.)*

**Scena ottava**  
*Enrico e Don Annibale. Enrico, vestito  
caricatamente da damerino francese, con  
occhiali, mustacchi e pizzo.*

ENRICO  
Bonne soir.

DON ANNIBALE  
Che vi occorre?

ENRICO  
Je vous demande  
pardon de venir vous déranger,  
mais quand un homme souffre...  
Voyez vous, mon ami... je tiens la fièvre...  
Sentez, tâtez, touchez.

DON ANNIBALE  
*(Costui che vuol da me?)*  
Padron mio, nel linguaggio del paese  
prego spiegarvi.

ENRICO  
Bien, mi spiegherò  
donque in italianò.  
Je suis malatò e vo' medicatura.

DON ANNIBALE  
Ma bisogna ch'io sappia  
la natura del male,  
onde...

ENRICO  
Voici... je... vengo  
dal ballo... e j'ai... danzato  
per quatre ore... en suite...  
Oh! che caldo maudit!  
Par... rinfrescarmi, appena una trantina  
presi... de pièces en glace...  
c'est à dire sorbetton.

DON ANNIBALE  
*(E non crepasti?)*

ENRICO  
Or questi... m'ont prodotto un embarras  
ici, dans l'estomac...  
E per tornarmi en bon point il me faut  
ou cinq o six bouteilles  
de Malaga, Champagne, o Porto...  
Monsieur, prenez les donc.

DON ANNIBALE  
*(Sta a vedere  
che mi ha preso costui per cantiniere.  
Leviamcelo dai piedi.)*  
Attendetemi qui che avrete in breve  
il più squisito vino.  
*(Tengo un baril d'Asprino,  
or gliene reco un fiasco.)*  
*(Via.)*

### **Scena nona**

*Enrico solo, poi Don Annibale.*

ENRICO  
Balordo spezial, fin ch'io ritorni,  
occuparti saprò. Siam della burla  
in principio soltanto.  
Ancor v'è tempo per la fine. Intanto  
dinanzi all'uscio nuzial si ponga  
l'armadio...  
*(esegue)*  
qui le seggiole...  
*(mettendole dalla parte opposta a quella*



*in cui si trovavano)*  
nel mezzo la tavola.  
*(esegue, e poi spegne il lume)*  
Vediam se il mio rivale  
potrà, col suo talento,  
il bandolo trovar della matassa.  
*(udendo camminare)*  
Ei vien.

DON ANNIBALE  
*(nel porgere il vino, smorza il lume credendo la stanza illuminata come era pria)*  
Prendete qui...  
Chi spense la candela?

ENRICO  
Par ici...  
Vengo d'avoir une crise,  
et j'aurai fait tomber  
inavvedutamente la lumière.

ENRICO  
C'est égal... à présent non ho besoin  
de votre vinaisson. Merci, merci,  
guidatemi alla porta.

DON ANNIBALE  
Eccomi pronto.

ENRICO  
Io vado a letto.

DON ANNIBALE  
Anch'io.

ENRICO  
(Questo non avverrà.)  
*Bonsoir!*

DON ANNIBALE  
Addio.  
*(Enrico esce, Don Annibale richiude.)*

**Scena decima**  
*Don Annibale solo.*

DON ANNIBALE  
Meno mal ch'io son pratico del sito  
e posso camminarvi  
anche ad occhi bendati.  
*(urta nella tavola grande e fa cadere il servizio di porcellana)*

Povera porcellana! Io mi credea  
nel mezzo della stanza, e sono invece  
ad un angolo. Buono!  
*(si incammina verso la sua camera)*

Entro la serratura  
della mia porta un'altra chiave...  
*(apre l'armadio e volendo entrare dà col grugno nel fondo dello stesso)*

Ohimè!  
Son bravo per mia fè!  
Nell'armadio trovar voleva il letto.  
Orizzontiamci... A manca dello stipo  
si trova la mia porta...  
*(va a tentone e non trova che un muro)*

Essa è fuggita.  
Spiridion! Spiridion! Balordo!  
Ronfa come un maiale.

*(s'incontra nell'altro tavolino)*  
Or mi ricordo:  
su questo tavolino  
posi qualche fosforico cerino...  
*(trova un cerino e accende il lume)*  
eccone...  
Oh, per le corna del demonio!...  
Questa è nuova di conio!  
I mobili passeggiano.  
Spiridione al certo  
dev'essere sonnambulo, e dormendo  
volle porre la camera in assetto.  
*(ripone l'armadio al suo posto)*  
Pazienza!  
*(va per entrare in camera e suona il campanello)*  
Oh, campanello maledetto!  
*(Apr.)*

**Scena undicesima**  
*Enrico e detto.*  
*Enrico, in lungo soprabito, capelli, e grandi barbette grigie. Egli ha la faccia inviluppata in un fazzoletto di lana, come per difendersi dal freddo.*

ENRICO  
È questa la bottega  
del famoso Pistacchio?

DON ANNIBALE  
Appunto! Ed il Pistacchio avete innanzi.

ENRICO  
Oh! servo...

DON ANNIBALE  
A monte i complimenti.  
Spicciatevi, che ho fretta.

ENRICO  
Ebben sappiate  
che un cantante son io; domani a sera  
m'è forza debuttar nel *Campanello*,  
nuovissimo spartito.  
Son rauco, ed ho sentito  
decantar certe pillole stupende,  
che voi smerciate contro il mal di gola,  
onde...

DON ANNIBALE  
Vi servo subito...

ENRICO  
Scusate...  
*(trattenendo Don Annibale)*  
Bisogna che sappiate  
come perdei la voce.

DON ANNIBALE  
Ma.

ENRICO  
Sediamo.

DON ANNIBALE  
È tardi.

ENRICO  
Che ore abbiamo?

DON ANNIBALE  
(Si cerchi spaventarlo.) Son le tre dopo la mezzanotte.

ENRICO  
*(sedendo)*  
Ebben, per me ancora è presto, ch'io non vado a letto pria delle cinque.

DON ANNIBALE  
Oh! mio signor.

ENRICO  
Sedete.  
M'importa di narrarvi il caso mio.

DON ANNIBALE  
E a me d'udirlo non importa un corno.

ENRICO  
Sedete o qui rimango infino a giorno.  
*(Don Annibale siede sbuffando.)*

[N. 4 - DUETTO]

ENRICO  
Ho una bella, un'infedele,  
ch'ama un altro, ed io l'adoro.  
Son geloso, e la crudele  
gode sol del mio martoro!

Ai balconi suoi d'intorno  
giro sempre notte e giorno,  
e scirocco, e tramontana  
m'han servito come va.

DON ANNIBALE  
Se volete il mio giudizio  
per levarvi d'imbarazzo,  
per fuggire il precipizio  
e de' venti lo strapazzo  
o al momento la lasciate,  
o al momento la sposate.  
Tal rimedio gola e testa  
risanare vi potrà.

ENRICO  
*(con faccia piangente)*  
Ma frattanto il mio debutto?...

DON ANNIBALE  
Non sarà poi tanto brutto.  
Le mie pillole potranno...  
*(andandole a prendere nell'armadio)*

ENRICO  
Date, date, date, date.

DON ANNIBALE  
No...

ENRICO  
Proverò...

DON ANNIBALE  
Sentite...

ENRICO  
Proverò...

DON ANNIBALE  
Ma prima...

ENRICO  
Proverò.  
*(Don Annibale gli dà una scatoletta; piglia la scatola e inghiotte tutte le pillole in una sola volta)*

DON ANNIBALE  
Che ti venga un buon malanno,  
tutte quante le ingoiò.

ENRICO  
*(provando la voce)*  
(Bene... meglio...  
Benone, benone.)  
«Or che in ciel alta è la notte,  
senza stelle e senza luna,  
non ti turbin l'onde rotte  
della placida laguna.  
Dormi, o bella, mentr'io canto  
la canzone del piacer.»

DON ANNIBALE  
Dico... è tardi... Buona notte.  
Che partiste avrei piacer.

ENRICO  
*(la voce si fa rauca un'altra volta)*  
Eh! son rauco nuovamente!

DON ANNIBALE  
Auf, auf.

ENRICO  
La dose ripetete.

DON ANNIBALE  
Ma dopo partirete.

ENRICO  
Se guarisco partirò.  
*(prende varie pillole e gorgheggia)*

DON ANNIBALE  
*(corre all'armadio, prende altra scatola)*  
Che vi pare?  
*(ansante)*

ENRICO  
Non plus ultra  
già la voce ritornò... Uh... Uh...  
*(prende per mano improvvisamente Annibale)*  
Al mio debutto assisterete,  
de' miei gorgheggi giudicherete,  
di mie volate semitonate,  
de' sbalzi orribili ch'io prenderò.  
Cose impossibili sentir farò.

DON ANNIBALE

Se presto presto  
non ve n'andate,  
verrà una pioggia  
di bastonate.  
Siete un seccante  
signor cantante,  
più la mia collera  
frenar non so...  
fuori dell'uscio vi cacerò.

*(Enrico è cacciato, e coglie il momento  
che Don Annibale gli volge la schiena, e  
ficca un piccolo biglietto nella serratura  
della camera di Serafina.)*

[RECITATIVO]

DON ANNIBALE

Ah, cane d'un cantante! Al tuo debutto  
io spero che t'accoppino di fischi.  
*(prende il lume per entrare nella sua ca-  
mera)*

Sopra l'ali d'amore, o Serafina,  
a te men volo...

Che veggio? Nel buco  
della chiave un biglietto!  
Leggiamo un po' ...

*(legge)*

Cospetto!

*(chiamando)*

Spiridion? Spiridion?

**Scena dodicesima**

*Spiridione e detto.*

SPIRIDIONE

*(ancora dentro, sbadigliando)*

Chi è?

DON ANNIBALE

Son io... Vien qua.

SPIRIDIONE

Perché?

DON ANNIBALE

Vien qua, ti dico.

SPIRIDIONE

*(uscendo tutto sonnacchioso)*

Che volete?

DON ANNIBALE

Hai visto  
chi nella serratura  
cacciò questo biglietto?

SPIRIDIONE

Che biglietto?  
Io non v'intendo.

DON ANNIBALE

E i mobili a soqqadro  
chi pose?

SPIRIDIONE

Non lo so.

DON ANNIBALE

Mi gira il capo  
come un mulino a vento!...

SPIRIDIONE

Ma dite...

DON ANNIBALE

Ascolta, e crepa di spavento.

SPIRIDIONE

Presto, leggete.

DON ANNIBALE

*(legge)*

«Una persona, offesa  
gravemente da voi,  
giurò di vendicarsi in questa notte,  
restate in piè, vegliate,  
se vi è cara la vita. Un vostro amico.»  
Tu che ne dici?

SPIRIDIONE

Dico...  
Eh!

DON ANNIBALE

Chi offesi?

SPIRIDIONE

Uh!

DON ANNIBALE

Come?

SPIRIDIONE

Ih!...

*(pensa un momento, quindi dice in tuono  
grave)*

Vi son due bestie qui.

DON ANNIBALE

Una sei tu, per certo.

SPIRIDIONE

E l'altra voi.

DON ANNIBALE

Grazie!

SPIRIDIONE

Scrisse il biglietto  
qualcun degli invitati, ed il nemico  
che vuol vendetta...

DON ANNIBALE

Chi è questi?

SPIRIDIONE

Enrico!

DON ANNIBALE

Per Bacco! dici bene.

SPIRIDIONE

Star desto vi conviene.

DON ANNIBALE

Ti sembra?

*(riflette)*

L'ho trovata: in sentinella  
tu dinanzi alla porta rimarrai,  
mentre...

SPIRIDIONE

Che sentinella! Io m'addormento,  
e buona notte!

DON ANNIBALE

Dunque?

SPIRIDIONE

Il piano è questo:  
le palle fulminanti che raccolti  
or semino davanti all'uscio vostro;  
se viene alcun per assalirvi, quelle  
scoppiano, io mi risveglio, corro, grido...  
giunge la guardia e il birbo è carcerato.

DON ANNIBALE

Oh, corpo del salnitro stibiato!  
Quest'è un'idea sublime.

SPIRIDIONE

All'opra dunque.  
*(Seminando le pallette innanzi alla porta  
di Don Annibale. Suona il campanello.)*

DON ANNIBALE

Che fosse mai?

SPIRIDIONE

Vedrò

pel finestrino della porta.  
È un vecchio.

DON ANNIBALE

Ci voleva anche questo vecchio  
e tutti un dopo l'altro:  
io non capisco che negozio è questo.  
Apri, ch'or me la spiccio presto presto.  
*(Spiridione apre e poi si ritira.)*

### Scena tredicesima

*Enrico avvolto in una veste da camera, con  
berretto da notte in testa e Don Annibale.*

[N. 4BIS - ARIA]

ENRICO

*(in veste da camera e correndo dentro an-  
sioso)*  
Mio signore venerato!

DON ANNIBALE

Patron mio! Che robe è stato?

ENRICO

Presto, presto, a tutta fretta,  
mi dovete una ricetta  
come un fulmine spicciar.

DON ANNIBALE

Giusto adesso.

ENRICO

Son lesto?

DON ANNIBALE

E quando.

ENRICO

*(cercando per le saccoccie)*  
Io non so più dove sia.

DON ANNIBALE

(Auf! che pena!)

ENRICO

Ciel tiranno!  
L'ho perduta! Vado e torno.  
*(per partire)*

DON ANNIBALE

Buon viaggio!

ENRICO

L'ho trovata!  
*(retrocede)*

DON ANNIBALE

(O perbacco, che nottata!)

ENRICO

Pria vi voglio di mia moglie  
tutti i mali palesar.

DON ANNIBALE

Non m'importa: a me s'aspetta  
di spedirvi la ricetta.

ENRICO

Per veder s'ella è perfetta,  
non c'è male d'ascoltar.  
La povera Anastasia  
per cui v'ho incomodato,  
è tistica e diabetica,  
è cieca e paralitica,  
patisce d'emicrania,  
ha l'asma e sette fistole,  
spine ventose e sciatica,  
tumore nell'occipite;  
ha il mal della podagra,  
che unito alla chiragra  
penare assai la fa.  
*(mostra la ricetta avvolto in una  
spiegnerà a poco a poco)*  
Ma qui sta il re dei recipe  
che tutto guarirà.  
Si prende l'acqua celebre  
del gran monsieur Maurizio,  
o con l'altra capocefalo;  
e poi la fugiadenica.  
Con questa poi mischiateci  
l'aceto con l'aregheto;  
sia questa rinforzata  
con l'acqua canforata,  
col balsamo coppaito,  
col dolce elettuario,  
di cedro imperiale,  
che giova e non fa male.  
Vi unite a queste cose  
benigne e portentose,  
per fare il tutto eccelso,  
con l'elisir d'Elmonzio,

pur quel di Paracelso.  
Mischiate e rimischiate,  
poi pillole formate.

DON ANNIBALE  
Ma questi sono liquidi.

ENRICO  
Che ad uno, a quattro, a sette  
si devono ingoiar.  
Recipe...

DON ANNIBALE  
Che pillole!  
Oh! Basta!

ENRICO  
Prendete poi  
l'ombeliò di Venere,

DON ANNIBALE  
Macchè ombeliò di Venere!

ENRICO  
Butiro d'antimonio,

DON ANNIBALE  
Che dite, che antimonio!

ENRICO  
Il zolfo col diascorio  
del dotto Fracastorio,  
l'asella, l'asafetida,  
il the (che sia d'America),

rob antisifilitico,  
l'estratto di cicuta,  
papaveri, la ruta,  
l'etiope minerale,  
sciropo cordiale.  
Aggiungi poi la polvere  
di Marco Cornacchione,  
e di Giovanni Procida  
l'empiastrò infusione,  
la cassia fistulata,  
la pomice pestata...  
bollite et fiat bibita...

DON ANNIBALE  
Che bibita!

ENRICO  
Bollite... et fiat pillula.

DON ANNIBALE  
Che pillole!  
Che dici!

ENRICO  
Il resto eccolo qua.  
Semifreddi, ente di Marte,  
del Cadet l'emulsione,  
cascerrilla, simarubba,  
del tabacco di Macubba,  
dulcamara, talamacca,  
legno quassio, ceralacca;  
aggiungete ottanta rane,  
venti fave americane,  
ruta secca, dragonaria,

terebinto, serpentaria,  
manna emetica, castoro,  
raschiatura di fin'oro;  
eppoi l'erbe tritolate  
che qui appresso son notate.  
Erba spugna, polmonaria,  
il ceramnio, il capripodio,  
il vituchio ed il poligano,  
blasia, quassia e polipodio...

DON ANNIBALE  
Quasi svengo.

ENRICO  
(cercando come perdendo il segno)  
Il polipodio,  
il rastio d'unto al vitrice  
con la carice, lo sparaco,  
il brio...

DON ANNIBALE  
Ma...

ENRICO  
La galega,  
la veronica, lo statice,  
l'anzerina, la piobagine  
con un mazzo di lattuga,  
che mollifica, che asciuga.  
Malva d'Ischia, malva rosa,  
io domani... a mezzogiorno  
tutto a prendere verrò.  
(Parte adagio adagio e lascia Don Anni-  
bale con la ricetta in mano.)

[RECITATIVO]

### Scena quattordicesima

*Don Annibale, Spiridione, poi Madama Rosa, Serafina.*

DON ANNIBALE  
Or venga pure il campanello giù:  
gridi, crepi chi vuol, non apro più.  
(prende il candeliere e corre frettoloso  
verso la sua camera; le piallette scoppia-  
no sotto i di lui piedi, e gli cade il lume)  
Chi è? Bestia che son!  
Dimenticavo le piallette!

SPIRIDIONE  
(accorre, e afferrando Don Annibale per  
la gola grida a tutto potere)  
Al ladro!  
All'assassino! Guardia! Guardia!

DON ANNIBALE  
No, son io!

MADAMA ROSA  
Che fu? Quai grida?

SERAFINA  
(di dentro)  
Mamma,  
aprite: io sono alzata.  
(uscendo con lume; Madama Rosa prende  
la chiave di mano a Don Annibale e apre)  
Ebben? Che avvenne?

DON ANNIBALE

Nulla, nulla... un equivoco; ritorni  
ognuno a letto. Io pur...  
*(il campanello viene suonato a distesa)*

SPIRIDIONE

Adesso... adesso...  
*(Va ad aprire.)*

**Scena ultima**

*Enrico, Parenti degli sposi e detti.*

MADAMA ROSA

Enrico!

ENRICO

Con permesso?  
Ecco tutti i congiunti.

ALCUNI CONVITATI

*(a Don Annibale)*  
Ben levato.

ALTRI CONVITATI

Con voi ci consoliamo.

ALTRI ANCORA

Con voi ci rallegriamo.

DON ANNIBALE

Ma come!... Forse?... Appena ho fiato  
per domandar...

ENRICO

Che domandar? Fra poco  
passa la diligenza, spicciate...  
*(guardando all'orologio)*  
son le sei meno un quarto.  
Vedete in ciel biancheggia  
di già l'alba del giorno.

DON ANNIBALE

*(con un sospirone)*  
Sposa... ci rivedremo al mio ritorno.

[N. 5 - FINALE]

SERAFINA

Da me lungi ancor vivendo,  
sposo amato in me riposa;  
sempre fida ed amorosa  
la consorte a te sarà.

ENRICO E CORO

Mai non sien le tue dolcezze  
molestate ed interrotte.

DON ANNIBALE

*(col fiato alla bocca)*  
Grazie... troppe gentilezze...

SERAFINA, MADAMA ROSA,

ENRICO E CONVITATI

Bella al par di questa notte  
sia la vita ognor per te.

DON ANNIBALE

*(sbadigliando)*  
(Io mi reggo appena in piè!)  
*(alla sposa, in disparte)*  
Moglie in erba, finché io torno,  
esser destra ti conviene,  
se qualcuno a batter viene  
tu la porta non aprir.

ENRICO

Sì, sì, sì.

SERAFINA

Non temere.

TUTTI

*(si sentono diversi colpi di frusta; Spiridione intanto gli toglie la veste, gli mette l'abito, dà il fagotto, ecc.)*  
Buon viaggio, e buon ritorno,  
ecco il segno del partir.

DON ANNIBALE

Grazie. Moglie addio.  
*(Lo spingono via quasi per forza. Spiridione gli porta avanti la valigia, tutti l'accompagnano e cala il sipario.)*

## Gli Interpreti

Foto Davide Cerati



**Alvis Casellati** – *Maestro concertatore e direttore*

Diplomato in violino con Guido Furini al Conservatorio di Padova, sua città natale, si è perfezionato con Felice Cusano e Taras Gabora. Ha studiato direzione d'orchestra alla Musikhochschule di Vienna con Leopold Hager, alla Juilliard School di New York e con Piero Bellugi, con cui ha collaborato alle masterclass di direzione a New York. Laureato in giurisprudenza a Padova, ha seguito master alla Columbia University e all'Università di Harvard.

Dopo il debutto alla Fenice di Venezia, è stato ospite di importanti festival come quelli di Erl, dove è stato assistente di Gustav Kuhn, Ravello, Spoleto, Martina Franca, Lubiana, Emilia Romagna, La Versiliana, MittelFest, Stagioni musicali del Baltico.

Nel 2014 è stato nominato direttore stabile del Teatro Carlo Felice di Genova, dove ha debuttato nell'opera lirica con *Il barbiere di Siviglia* e *L'elisir d'amore*, e ha diretto l'Ensemble Opera Studio. Ha diretto le orchestre dei teatri d'opera di Venezia, Genova, Bari, Trieste, Verona, I Pomeriggi Musicali di Milano, I Solisti Aquilani, I Virtuosi Italiani, le orchestre Haydn di Bolzano e Trento, Internazionale d'Italia, di Padova e del Veneto, Filarmonica Italiana, Sinfonica Abruzzese, Sinfonica della Provincia di Bari, Sinfonica di Sanremo, Filarmonica di Torino, e all'estero, Central Park Symphony Orchestra, Shanghai Philharmonic, New York Chamber Virtuosi, Sinfonica di Mar del Plata, Filarmonica di Voronež.

A New York è fondatore e presidente della Comunità Veneziana, presidente e direttore musicale dei Central Park Summer Concerts ed è stato amministratore delegato della Fondazione per l'arte e la cultura italiana. Ha diretto l'attore John Malkovich all'Emilia Romagna Festival ed è stato successivamente in tournée in Lettonia. Si dedica anche a progetti educativi in collaborazione con il Teatro Petruzzelli di Bari.



**Francesco Calcagnini** – *Regia*

Nato a Pesaro, si è diplomato in scenografia con il massimo dei voti presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino. Come scenografo e costumista ha collaborato con registi quali Lorenza Codignola, Raffaella Giordano, Giorgio Rossi, Stefano Vizioli, Pino Micol, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Antonio Calenda, Dario Fo, Emilio Sagi, Luca Ronconi, Guy Montavon e Davide Livermore.

Insegna scenografia all'Accademia di Belle Arti di Urbino. È anche illustratore: i suoi disegni sono stati utilizzati in diverse produzioni liriche e di prosa. Tra i suoi lavori si segnalano *Yvonne Princesse de Bourgogne* al Norske Teatret di Oslo (regia di Cilla Back), *L'equivoco stravagante* al Rossini Opera Festival di Pesaro e al Teatro Arriaga di Bilbao (regia di Emilio Sagi) e *Passaggio in India* al Teatro Metastasio di Prato (regia di Federico Tiezzi). Ha disegnato scene e costumi per *El laboratorio del Dr. Fausto* al Teatro Real di Madrid. Con il regista Guy Montavon ha progettato *Stiffelio* al Teatro Regio di Parma, *Otello* e *Giulietta e Romeo* al Theater di Erfurt.

Nel 2016 ha realizzato le illustrazioni per *Il barbiere di Siviglia* al Teatro dell'Opera di Roma con la regia di Davide Livermore. In seguito, per il circuito marchigiano, ha diretto e coordinato gli allestimenti del *Barbiere di Siviglia* e *Die Zauberflöte* coinvolgendo i suoi studenti dell'Accademia di Belle Arti di Urbino.



**Davide Riboli** – *Regia*

Nato a Pesaro, si è diplomato all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma. Ha collaborato con Pier Luigi Pizzi, Luca Ronconi, Roberto De Simone e Aldo Trionfo in allestimenti lirici e di prosa.

Nel 1987 ha conosciuto Carmelo Bene e ne è divenuto assistente personale per circa dieci anni, partecipando all'ideazione e alla realizzazione di *Lorenzaccio* (1987), *Hommelette for Hamlet* (1987), *La*

*cena della beffe* (1989), *Pentesilea - momento 1* (1989), *Hamlet suite* (1994) e diversi concerti di poesia.

Ha partecipato a tre diverse edizioni della Biennale di Venezia: nel 1984, collaborando con Paolo Terni alla colonna sonora dello spettacolo *Le due commedie in commedia*, per la regia di Luca Ronconi; nel 1988 con Carmelo Bene, come assistente personale del direttore artistico e supervisore del settore tecnologico; nel 1997 con una installazione multimediale realizzata con Leonardo Sonnoli per conto dell'artista greco Dimitri Alithinos.

Nel 2004, poco dopo la morte di Bene, si è allontanato dal teatro, cui è tornato solo nel 2014, grazie al nuovo sodalizio artistico con Francesco Calcagnini con cui ha collaborato alla realizzazione del *Barbiere di Siviglia*, *Die Zauberflöte*, *Impreparati*. Insegna presso la Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino.

**Accademia di Belle Arti di Urbino** – *Ideazione, Progettazione, Elementi scenici, Video e Costumi*

Un'Accademia dal passato recente che ha attraversato le più diverse esperienze artistiche, dall'Arte Povera e dalla Pop Art degli esordi, per il concettuale e il postmoderno, fino all'attualità delle nuove tecnologie, degli attraversamenti linguistici e delle contaminazioni formali, riflettendo, nei propri ambiti operativi, la contemporaneità. La presenza, tra i docenti, di artisti e teorici delle arti visive provenienti da varie città italiane, ha contribuito a tenere alti i toni del dibattito non solo per porre in discussione modalità e tecniche, processi e procedimenti, ma per riaffermare principalmente l'originalità dell'*idea*, del *progetto* che trova riscontro soprattutto nella sperimentazione della messa in opera.

La Scuola di Scenografia dell'Accademia, tesa a educare lo studente all'analisi dello spazio scenico, ha favorito la realizzazione di allestimenti di mostre e spettacoli teatrali. In questo percorso, oltre alle esercitazioni, si è cercata la collaborazione con istituzioni operanti nel campo dello spettacolo, quali la Rete Lirica delle Marche (*Die Zauberflöte*), il Rossini Opera Festival (*Adelaide di Borgogna*, *Demetrio e Polibio* con la regia di Davide Livermore, *Il signor Bruschino* con la regia di Teatro Sotterraneo, *Il barbiere di Siviglia*, *La cambiale di matrimonio*), l'Università di Urbino (*La Calandria* su progetto di Luca Ronconi), il Teatro della Fortuna di Fano (*Cavalleria rusticana* con la regia di Roberto Recchia, *Gianni Schicchi* e *Il parlatore eterno*), TeatrOltre (*Stabat*, *Histoire du soldat*, *Bausler Institut*).

**Paola Mariani** – *Collaborazione ai Costumi*

Diplomata con lode in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Urbino, ha studiato con Gabbris Ferrari con il quale ha iniziato subito a collaborare per allestimenti di opere liriche e di prosa a Rovigo, Fiume e Pola.

Svolge la sua attività di costumista e aiuto-costumista in diversi teatri italiani e per i maggiori registi e scenografi. Ha lavorato con Gabriele Salvatore al Teatro Comunale di Bologna, con Jonathan Miller al Comunale di Ferrara, con Dario Fo per *L'italiana in Algeri* e *La gazzetta* al Rossini Opera Festival di Pesaro, con Emilio Sagi per *El retablo de maese Pedro* e *Il cordovano* a Reggio Emilia e per *Simon Boccanegra* a Monte Carlo, con Denis Krief per diversi allestimenti lirici, con Giovanna Buzzi per lo spettacolo di chiusura delle Olimpiadi invernali di Torino 2006, con Yannis Kokkos a Pesaro, Lione e al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi. Sempre con Yannis Kokkos è stata costumista assistente al Teatro Real di Madrid, al Massimo di Palermo, alla Maestranza di Siviglia, al Regio di Torino e al Mariinskij di San Pietroburgo, e nel 2018 ha firmato i costumi per *Edipo a Colono* al Teatro greco di Siracusa e al Teatro antico di Epidaurò.

Dal 1994 al 2017 è stata costumista responsabile di sartoria per tutte le produzioni del Rossini Opera Festival. È docente del corso di costume per lo spettacolo presso le Accademie di Belle Arti di Bologna e Urbino.



**Emiliano Pascucci** – *Luci*

Nato a Roma, si è diplomato con lode all'Accademia di Belle Arti di Urbino. Nel 2002 ha iniziato a lavorare al Rossini Opera Festival come tecnico luci e poi, fino ad oggi, come datore luci. È stato assistente e operatore per *light designer* come Franco Marri, Marco Filibeck, Guido Levi.

Ha firmato le luci per *Gianni Schicchi*, *Don Pasquale*, *Pagliacci*, *Historie du soldat*, *Carmen*, *Il barbiere di Siviglia* e ha realizzato spettacoli di danza contemporanea, prosa e performance teatrali in Italia e all'estero. Ha collaborato con il Teatro stabile di Torino, il Teatro stabile del Veneto e con la Rete Lirica delle Marche, per *Il barbiere di Siviglia*, *Die Zauberflöte*, *L'elisir d'amore* e altre produzioni. Recentemente è stato impegnato a Novara con *Rigoletto*, a Pesaro con



*La cambiale di matrimonio* e a Reggio Calabria per la realizzazione di video e luci di *Norma* e *Don Giovanni*.

È docente di illuminotecnica per i corsi di Scenografia del melodramma e del teatro musicale e Scenografia degli allestimenti degli spazi espositivi e museali all'Accademia di Belle Arti di Bologna e insegna Tecniche applicate alla produzione teatrale all'Accademia di Belle Arti di Urbino, dove in passato ha tenuto un corso di Illuminotecnica e tecniche della produzione teatrale. Lavora anche in campo fieristico e collabora con enti e comuni a progetti illuminotecnici di riqualificazione territoriale e con musei e professionisti per soluzioni integrate di luci-video e di *projection mapping*.

### Vincenzo Taormina

*Tobia Mill/Don Annibale Pistacchio*

Nato a Palermo, parallelamente agli studi di architettura ha iniziato a studiare canto con Paride Venturi, perfezionandosi poi alla Scala di Milano e all'Accademia Bergonzi di Busseto.

Si è esibito nei più importanti teatri italiani e all'estero (Salisburgo, Londra, Berlino, Muscat, Abu Dhabi, Pechino, Seul, Glyndebourne, Francia, Giappone), diretto da Riccardo Muti, Antonio Pappano, Gustavo

Dudamel, Riccardo Chailly, Bruno Campanella, Michele Mariotti, Daniel Oren, Donato Renzetti, Pinchas Steinberg, Keri-Lynn Wilson, Andrea Battistoni, Myung-Whun Chung, Nello Santi, Patrick Fourniller. Ha collaborato con registi come Filippo Crivelli, Luca Ronconi, Damiano Michieletto, Antonio Albanese, Lorenzo Mariani, David McVicar, Franco Zeffirelli, Davide Livermore, Giorgio Barberio Corsetti.

Ha interpretato *Les pêcheurs de perles*, *Polyeucte*, *Parisina*, *Ugo*, *Conte di Parigi*, *La Juive*, *I Puritani*, *La gazza ladra*, *Manon*, *Il turco in Italia*, *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *Il matrimonio inaspettato*, *Gianni Schicchi*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *L'italiana in Algeri*, *La scala di seta*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *La rondine*, *Don Giovanni*, *Pagliacci*, *Turandot*, *Falstaff*, *Madama Butterfly*, *La fille du régiment*, *La vedova allegra*, *Simon Boccanegra*, *La pietra del paragone*, *La bella dormente nel bosco*, *La forza del destino*, *La Cenerentola*.



### Nicolò Donini – *Tobia Mill/Don Annibale Pistacchio*

Nato a Bologna, si è diplomato in canto presso il Conservatorio della sua città con Marina Gentile. Ha collaborato con la Scuola dell'Opera italiana del Teatro Comunale di Bologna per diverse produzioni, tra le quali *Madama Butterfly* (Yakusidè), *Il barbiere di Siviglia* in una riduzione per le scuole, *La traviata* (Il marchese d'Obigny), *Don Pasquale* (Un notaro), *La Signora delle camelie* (Il barone Duphol), *Rigoletto* (Il Conte di Ceprano). In concerto ha cantato arie di

Rossini e Mozart, e la *Messa a 9 voci* di Colonna a Bologna. Per il Teatro Regio di Parma ha interpretato Martino nell'*Occasione fa il ladro* (direzione di Alessandro D'Agostini e regia di Andrea Cigni) e il Conte di Ceprano nella ripresa di *Rigoletto* a Busseto. Al Festival della Valle d'Itria ha ricoperto il ruolo di Atlante in *Baccanali* di Steffani (direzione di Antonio Greco e regia di Cecilia Ligorio), opera poi incisa dall'etichetta Dynamic. Nel 2017 si è aggiudicato il Premio Iva Pacetti. Recentemente è stato Zuane nella *Gioconda* a Piacenza, Frate Lorenzo ne *I Capuleti e i Montecchi* al Comunale di Bologna, Lord Sidney nel *Viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival e Un vecchio zingaro in *Le trouvère* al Verdi Festival di Parma diretto da Roberto Abbado e con la regia di Robert Wilson. Ha partecipato poi a una ripresa di *Le trouvère* e ha cantato *Fidelio* (Don Fernando) a Bologna.



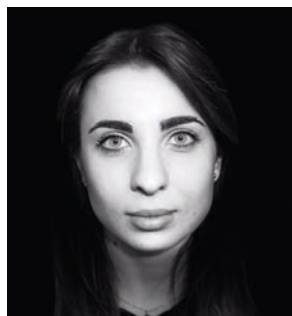
### Claudia Muschio – *Fanny/Serafina*

Nata a Brescia, si è diplomata in canto con lode e menzione d'onore presso il Conservatorio della sua città e ha conseguito il diploma specialistico al Conservatorio di Ferrara con lode e menzione speciale sotto la guida di Cinzia Forte. Ha frequentato il master di perfezionamento del Mozarteum di Salisburgo e ha fatto parte dell'Accademia Rossiniana di Pesaro nell'ambito del Rossini Opera Festival. È risultata finalista al Concorso Ismaele Voltolini, ottenendo la

borsa di studio come migliore promessa giovanile, e si è aggiudicata il Premio Carlo Guasco come miglior interprete verdiana.

Ha ricoperto i ruoli di Pamina in *Die Zauberflöte* al Teatro di San Carlo di Napoli, a Roma, Treviso e Ostia Antica, e Rosina nel *Barbiere di Siviglia* al Comunale di Modena, in due allestimenti per le scuole. Ha ricevuto il plauso del pubblico e della critica per *Il viaggio a Reims* (Contessa di Folleville) al Festival Giovane del Rossini Opera Festival di Pesaro ed è stata impegnata a New York, in tournée con il Teatro Lirico di Cagliari, come Lucinda nell'*Ape musicale*. Recentemente ha cantato *La cambiale di matrimonio* a Pesaro.

In concerto ha eseguito il *Magnificat in re maggiore* BWV 243 di Bach, i *Carmina burana* di Orff, *Gitanos* di Paolo Ugoletti in ricordo di Papa Paolo VI, *Exsultate, jubilate* di Mozart. Ha collaborato inoltre con I Musici di Parma in un concerto a Salsomaggiore.



**Federica Sardella** – *Fanny/Serafina*

Nata a Palermo, ha studiato canto presso il Conservatorio Vincenzo Bellini e ha partecipato a numerosi concorsi, giungendo finalista al Premio Ruggero II Città di Cefalù-Concorso Giovani Emergenti. Nel 2014 ha frequentato i corsi dell'Accademia Rossiniana di Pesaro diretta da Alberto Zedda, ricevendo numerosi consensi.

Ha interpretato Celidora nell'*Oca del Cairo* di Mozart nel 2017 presso il Teatro Massimo di Palermo e ha debuttato nel ruolo di Elisetta nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa nella Stagione Lirica 2018 dell'Ente Luglio Musicale Trapanese.



**Filippo Adami** – *Edoardo Milfort*

Nato a Fiesole, si è diplomato in canto al Conservatorio di Firenze e ha frequentato l'Accademia Rossiniana di Pesaro, debuttando al Rossini Opera Festival con *Il viaggio a Reims*.

Si è esibito nei più importanti teatri italiani e all'estero, ad Amburgo, Berlino, Parigi, Mannheim, San Gallo, Helsinki, Montpellier, Bad Wildbad, Dresda, Brema, Mosca, Shanghai, Tokyo, Wexford, Gozo,

Tirana, Beirut, Mumbai, in Danimarca e Sud Africa. Specialista rossiniano, ha interpretato *La Cenerentola*, *Il turco in Italia*, *Tancredi*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il viaggio a Reims*, *La gazza ladra*, *Mosè in Egitto*, *L'occasione fa il ladro*, *Otello*, *La scala di seta*, *Il signor Bruschino*, *L'italiana in Algeri*.

Ha cantato inoltre *Le convenienze e inconvenienze teatrali* (Teatro alla Scala), *Il diluvio universale*, *La damnation de Faust*, *Macbeth*, *Don Gregorio*, *La straniera*, *Semiramide*, *La sposa di Messina*, *Li finti filosofi*, *L'inimico delle donne*, *Il Giasone*, *Le virtù de' strali d'amore*, *L'Olimpiade*, *Fernando, re di Castiglia*, *Arrighetto*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *Gianni Schicchi*, *L'heure espagnole*, *L'enfant et les sortilèges*, *Falstaff*, *Pagliacci*, *Arlecchino*, *Die beiden Pädagogen*, *Maria Stuarda*, *La sonnambula*, *Fra Diavolo*, *La campana sommersa*, *Turandot* di Busoni. Molti di questi titoli sono stati incisi per Decca, Virgin, Naxos, Bongiovanni, Dynamic, Ermitage. Svolge un'intensa attività concertistica.



**Matteo Mezzaro** – *Edoardo Milfort*

Laureato in canto rinascimentale e barocco, in organo e composizione organistica, si è avvicinato al repertorio operistico perfezionandosi con Sergio Bertocchi.

Ha cantato in importanti teatri, a Milano, Venezia, Parma, Firenze, Cagliari, Torino, Palermo, Napoli, Catania, Trieste, Bergamo, Pisa, Lucca, Livorno, Modena, Martina Franca, Ferrara, Fano, Barga, Poznan, Malta, San Sebastian, Santander, Muscat, Metz, sotto la guida di direttori quali Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Philippe Auguin, Gabriele Ferro, Filippo Maria Bressan, José Miguel Pérez-Sierra, Daniele Callegari, Juraj Valčuha, e registi quali Gabriele Salvatore, Alfonso Antoniozzi, Daniele Abbado, Denis Krief, Damiano Michieletto, Pier Luigi Pizzi, Graham Vick.

Nel corso della sua carriera ha interpretato *Il matrimonio segreto*, *Rita*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *The Fairy Queen*, *Demetrio*, *Il tigrane*, *Mandragora*, *L'elisir d'amore*, *Mozart e Salieri*, *Gli equivoci nel sembianate*, *La traviata*, *Le nozze di Figaro*, *Falstaff*, *La Cecchina*, *La finta semplice*, *Gianni Schicchi*, *L'occasione fa il ladro*, *Don Giovanni*, *Otello*, *Il corsaro*, *Die*

*Zauberflöte, La vedova allegra, Capriccio, Oedipus Rex, La grotta di Trofonio, Così fan tutte, La gazza ladra, La rondine, Guillaume Tell, Roberto Devereux, Macbeth, Un mari à la porte, Otello.* Parallelamente svolge un'intensa attività concertistica.



**Pier Luigi Dilengite** – *Slook*

Ha studiato con Gianni Raimondi, perfezionandosi poi con Franco Corelli, Nicolai Gedda, Colin Davis e Luciano Pavarotti. Tra i numerosi ruoli interpretati in importanti teatri in Europa, Stati Uniti, Perù, Argentina, Corea e Giordania, si ricordano: Don Giovanni, Enrico, Germont, Jago, Amonasro, Gérard, Alfio, Silvio, Marcello, Schaunard, Scharpless, Scarpia, Escamillo, Ford, Lescaut, Belcore, Malatesta, Gianni Schicchi, Rigoletto. Ha cantato inoltre *La cena delle beffe, Amica, Marcella, Turandot, Il barbiere di Siviglia, La cambiale di matrimonio, La vida breve* a Livorno in presenza del Presidente della Repubblica, *L'ape musicale* di Da Ponte per il Lirico di Cagliari, poi in tournée a New York.

È stato diretto, tra gli altri, da Daniele Gatti, Zoltán Peszkó, Myung-Whun Chung, Donato Renzetti, Asher Fisch, Enrique Mazzola, Gianluigi Gelmetti, Julian Kovatchev, Bruno Bartoletti, Michele Mariotti, Andrea Battistoni, in allestimenti firmati da registi quali Franco Zeffirelli, Lorenzo Mariani, Liliana Cavani, Davide Livermore, Graham Vick, Michele Mirabella, Beppe De Tomasi, Piera Degli Esposti, Paolo Poli, al fianco di artisti come Marcelo Álvarez, Carmela Remigio, Katia Ricciarelli, Maria Guleghina, Mariella Devia, Leo Nucci, Luciano Pavarotti, Renato Bruson, Roberto Aronica. Ha collaborato inoltre con Arnoldo Foà, Dario Fo e Paola Gassman. Ha inciso per Dynamic, Bongiovanni, Rai Trade e Naxos e ha partecipato a numerose trasmissioni sui canali Rai.



**Nicola Ebau** – *Norton*

Formato come attore di prosa, ha studiato canto al Conservatorio di Cagliari con Elisabetta Scano. Ha debuttato in *Hans Heiling* al Lirico di Cagliari, dove ha cantato *Don Giovanni* (Leporello, regia di Giorgio Strehler ripresa da Marina Bianchi), *Chérubin, I Shardana, Stivaletti, La campana sommersa, La bella dormiente nel bosco e Rigoletto*. Ha cantato inoltre *Don Giovanni* a Lecce e Faro, *Hänsel und Gretel* a Sassari, *La bohème* a Modena, *L'elisir d'amore* a Chieti, Pavia e Trento, *La Rosinda* di Cavalli a Potsdam, Bayreuth e Vantaa, *Carmen* a Lecce, *L'italiana in Algeri* a Chieti, *Le nozze di Figaro* (Figaro) in Francia, Spagna e a Torino, *Il signor Bruschino, Il filosofo di campagna, L'oca del Cairo, La serva padrona*.

Ha collaborato con direttori come Rafael Frühbeck de Burgos, Cristian Mandeal, Renato Palumbo, Andrea Battistoni, Arthur Fagen, Paolo Arrivabeni, Emmanuel Villaume, Carlo Goldstein, Sebastiano Rolli, Roberto Gianola, Anthony Bramall, Oliver von Dohnányi, Mike Fentross, Antonio Cipriani, Donato Renzetti, Gérard Korsten e registi come Luca Ronconi, Graham Vick, Pier Luigi Pizzi, Karl-Ernst e Ursel Herrmann, Joseph Franconi Lee, Vincenzo Grisostomi Travaglini, Paul Curran, Arnaud Bernard, Davide Livermore, Beppe De Tomasi, Yuri Alexandrov, Mario Corradi, Pier Francesco Maestrini, Alexander Schulin, Paulo Matos, Leo Muscato.

Il suo repertorio concertistico comprende i *Requiem* di Fauré e Donizetti, la *Petite Messe solennelle* di Rossini, *Ein Deutsches Requiem* di Brahms.



**Martina Serra** – *Clarina/Madama Rosa*

È nata a Cagliari, dove si è diplomata in canto sotto la guida di Bernadette Manca di Nissa. Ha studiato inoltre con Elisabetta Scano e Francesco Piccoli, e ha frequentato diverse masterclass con Gianluca Belfiori Doro. Si è perfezionata con Renato Bruson presso l'Accademia di Alto perfezionamento di Busseto, dove recentemente si è aggiudicata una borsa di

studio, assegnata da Nicola Guerini, presidente del Festival Internazionale Maria Callas.

Dal 2010 al 2011 ha fatto parte dell'Ensemble Madrigalístico Rarae Musicae diretto da Anna Galterio, con il quale ha cantato in numerosi concerti e ha inciso i *Mottetti* inediti di Alberto Capece e Mario Capuana per Rara Records. Nel 2012 si è esibita a Bergamo, nella casa natale di Donizetti, in occasione delle *Passeggiate donizettiane* sotto la guida del soprano Denia Mazzola. Come solista ha partecipato alla messa in scena di *Così fan tutte* con la regia di Maria Paola Viano e ha eseguito la *Misa a Buenos Aires* di Martín Palmeri. Per il Teatro Lirico di Cagliari ha cantato *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn (diretto da Gaetano Mastroiaco e da Giampaolo Bisanti), *La bella dormiente nel bosco* di Respighi (La Fata verde, Il Gatto, La Duchessa e Il Cuculo), *Turandot* (Seconda Ancella), *Rigoletto* (Maddalena, direzione di Donato Renzetti, con Leo Nucci), *Le nozze di Figaro* (Una Contadina) e *La fanciulla del West* (Wowkle), *La ciociara* (Lena, Una donna fuori scena), *Sancta Susanna* (Una vecchia suora) e *Cavalleria rusticana* (Lucia).



**Luca Micheletti** – Enrico

Nato a Brescia, ha lavorato a lungo come attore e regista nel teatro di prosa (*Amleto* di Shakespeare/Koltès, *Trittico* di Koltès, *La metamorfosi* di Kafka, *Simon*, *Pirandello*, *Mephisto* di Mann) e in quello musicale da camera nei più importanti teatri italiani, collaborando, fra gli altri, con Luca Ronconi, Marco Bellocchio, Umberto Orsini. Approdato alla lirica, attualmente studia canto con Mario Malagnini. È risultato finalista ai concorsi Bazzini di Montichiari e

Rubini di Romano, dove si è aggiudicato il premio speciale per il ruolo di Germont nella *Traviata*.

Specializzato nel repertorio brechtiano, ha cantato opere di Kurt Weill (*L'opera da tre soldi*, *I sette peccati capitali*, *Il consenziente e il dissenziente*), Hans-Dieter Hosalla (*La resistibile ascesa di Arturo Ui* per la quale ha ricevuto il Premio Ubu e il Premio Nazionale della Critica), Kurt Schwaen (*Gli Orazi e i Curiazi*).

Tra le sue esecuzioni si ricordano *Il mondo della luna* di Haydn, i *Carmina Burana* di Orff, *Cantares populares* di Federico García Lorca, *Maria de Buenos Aires*

di Piazzolla, *Romeo e Giulietta* da Shakespeare/Prokof'ev, *Histoire du soldat* di Stravinskij, *La piége de Méduse* di Satie, *Otello* a Ravenna e Lucca (regia di Cristina Mazzavillani Muti, direzione di Riccardo Muti) e *Carmen* al Lirico di Cagliari.

Ha partecipato al film musicale *Pagliacci* (regia di Bellocchio) presentato alla Mostra del Cinema di Venezia. Ha ricevuto il Premio Pirandello per meriti acquisiti in campo teatrale.



**Andrea Vincenzo Bonsignore** – Enrico

Diplomato con lode al Conservatorio di Milano con Margaret Hayward e Marina Giorgio, ha studiato con Roberto Coviello e per la musica antica con Mara Galassi, Deda Cristina Colonna, Marinella Pennicchi ed Elisabeth Boeke. Attualmente si perfeziona con Bianca Maria Casoni. Vincitore del Concorso Magda Olivero, ha frequentato l'Accademia del Rossini Opera Festival di Pesaro nell'ambito della quale ha interpretato *Il viaggio a Reims*.

Ha iniziato subito una brillante carriera nei più importanti teatri e festival in Italia (Venezia, Firenze, Bologna, Verona, Trieste, Pesaro, Palermo, Parma, Piacenza, Ravenna, Modena, circuito AsLiCo, Lucca, Livorno, Pisa) e all'estero (Parigi, Lisbona, Tenerife, Kiel, Aix-en-Provence, Versailles, Mumbai), interpretando opere quali *La Calisto*, *Le nozze di Figaro*, *La serva padrona*, *Livietta e Tracollo*, *Francesca da Rimini*, *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *La bohème*, *Don Giovanni*, *L'amico Fritz*, *Il signor Bruschino*, *Don Carlo*, *Carmen*, *La vedova allegra*, *L'elisir d'amore*, *La gazzetta*, *Il turco in Italia*, *La Cenerentola*, *Nina o sia la Pazzia per amore*, *Erismena*, *L'italiana in Algeri*.

Ha collaborato con direttori come Fabrizio Maria Carminati, Donato Renzetti, Zubin Mehta, Michele Mariotti, Stefano Montanari, Gabriele Ferro, Marco Boemi, Carlo Rizzi e registi come Graham Vick, Damiano Michieletto, Gino Landi, Leo Nucci.


**Matteo Falcier** – *Spiridione*

Diplomato con il massimo dei voti al Conservatorio di Milano, ha approfondito la sua formazione frequentando l'Accademia di perfezionamento del Teatro alla Scala di Milano e i master di canto organizzati dal Festival della Valle d'Itria di Martina Franca. Attualmente studia con Francesca Patanè.

Ha debuttato nel 2010 a Stresa con *Il matrimonio segreto* (Paolino), interpretato più tardi al Teatro Regio di Torino. Si è esibito in alcuni dei più prestigiosi

teatri in Italia e all'estero, sotto la guida di direttori come Riccardo Muti, James Conlon, Roberto Abbado, Daniele Rustioni, Carlo Rizzi, Giampaolo Bisanti e Roland Böer, e registi quali Cristina Mazzavillani Muti, Leo Muscato, Damiano Michieletto, Terry Gilliam, Giorgio Strehler, Jean Pierre Ponnelle e Ferzan Ozpetek.

Tra le sue interpretazioni si ricordano *La bohème* (Rodolfo) e *Rigoletto* (Duca di Mantova) nel circuito lirico lombardo, *Gianni Schicchi* (Rinuccio) e *Pagliacci* (Beppe) all'Opera di Roma, *Falstaff* (Fenton) a Trapani, *Le nozze di Figaro* (Basilio) in Giappone con la Staatsoper di Vienna sotto la guida di Riccardo Muti, *I Capuleti e i Montecchi* (Tebaldo) a Verona, *La traviata* (Alfredo) a Napoli e in Giappone con il Teatro Comunale di Bologna, *Manon Lescaut* ad Auckland, *Il matrimonio segreto* (Paolino) a Liegi, *Don Giovanni* (Don Ottavio) a Nizza e Antibes, *Don Pasquale* (Ernesto) a Verona.


**Giancarlo Salaris** – *Maestro al cembalo*

Nato a Oristano, ha studiato pianoforte prima sotto la guida di Riccardo Leone e poi nella classe di Elisabetta Porrà presso il Conservatorio di Cagliari, dove si è diplomato nel 2001. Durante gli studi in conservatorio ha scoperto una particolare affinità con il repertorio vocale e anche grazie all'incoraggiamento dei docenti ha iniziato a collaborare con i cantanti.

Nel 2005 ha conseguito la qualifica professionale di maestro collaboratore presso l'Accademia del

Maggio Musicale Fiorentino. Ha collaborato con docenti come Bernadette Manca

di Nissa, Giusy Devinu, Elisabetta Scano, Marcello Nardis, Denia Mazzola Gavazzeni, Luciana Serra, Alfonso Antoniozzi.

Per il Teatro Lirico di Cagliari è stato maestro al cembalo nella *Pietra del paragone*, nel *Barbiere di Siviglia* e nell'*Ape musicale*, produzione portata in scena poi a New York. Come accompagnatore al pianoforte collabora con il Conservatorio di Cagliari (classi di arte scenica e strumenti).


**Donato Sivo** – *Maestro del coro*

Nato a Bari, diplomato in pianoforte, direzione d'orchestra, musica corale e direzione di coro, si è perfezionato in direzione d'orchestra con Donato Renzetti all'Accademia Musicale Pescaresese e con Julius Kalmar a Vienna.

Dal 1998 collabora con Diego Fasolis (direttore del coro della Radio Svizzera), incidendo per ARTS. È stato maestro del coro della Radio Svizzera per *Norma* a Salisburgo (direttore Giovanni Antonini,

con Cecilia Bartoli, Michele Pertusi e John Osborn), al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi e a Baden-Baden, per la *Nona Sinfonia* di Beethoven (con l'Orchestra della Radio Svizzera Italiana, direttore Vladimir Ashkenazy) a Lugano, e per *Meeresstille und glückliche Fahrt* e la *Fantasia corale* di Beethoven con Martha Argerich. Ha ricoperto il ruolo di Altro Maestro del coro al Petruzzelli di Bari, dove ha collaborato con Lorin Maazel, Roberto Abbado, Daniel Oren, Stefan Anton Reck, Evelino Pidò, Renato Palumbo. Ha fondato il Coro Orffea, con cui ha ricevuto diversi premi.

Ha diretto i *Concerti per flauto e orchestra* di Mozart con Wolfgang Schulz, i *Concerti per violino e orchestra* di Beethoven, Schumann, Brahms, Čajkovskij e Sibelius con Francesco Manara. È titolare della cattedra di esercitazioni orchestrali al Conservatorio di Monopoli. Attualmente è Maestro del coro del Teatro Lirico di Cagliari.

### Orchestra e Coro del Teatro Lirico

Fondata nel 1933, l'Orchestra fin dagli esordi ha coltivato un fecondo rapporto con i maggiori direttori italiani, tra cui Tullio Serafin, Vittorio Gui, Antonino Votto, Guido Cantelli, Franco Ferrara, Franco Capuana, Willy Ferrero, e con compositori quali Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Ermanno Wolf-Ferrari, Riccardo Zandonai, Alfredo Casella. Agli anni '50-'60 risalgono le apparizioni sul podio di Lorin Maazel, Lovro von Matacic, Claudio Abbado, Sergiu Celibidache, Riccardo Muti. Più di recente l'Orchestra ha collaborato, tra gli altri, con direttori come Lorin Maazel, Georges Prêtre, Emmanuel Krivine, Mstislav Rostropovich, Ton Koopman, Iván Fischer, Frans Brüggen, Carlo Maria Giulini, Gennadij Roždestvenskij, Rafael Frühbeck de Burgos, Neville Marriner, Christopher Hogwood, Jeffrey Tate. Dal 1999 al 2005 Gérard Korsten ha ricoperto il ruolo di direttore musicale (ha diretto, fra l'altro, in prima esecuzione nazionale *Die ägyptische Helena*, *Euryanthe* e *A Village Romeo and Juliet*). Guidata da Lorin Maazel ha eseguito una brillante serie di concerti ed effettuato una fortunata tournée in Europa.

Il Coro, protagonista di un'importante attività che, a partire dal dopoguerra, lo ha portato ad eseguire oltre cento titoli di lirica e di un ampio repertorio sinfonico, ha avuto tra i suoi direttori Bonaventura Somma, Roberto Benaglio, Giorgio

Kirschner e, più di recente, Paolo Vero, Andrea Faidutti, Fulvio Fogliazza, Marco Faelli, Gaetano Mastroiaco. Attualmente è guidato da Donato Sivo. La disponibilità e la capacità di interpretare lavori di epoche e stili diversi in lingua originale sono caratteristiche apprezzate da direttori d'orchestra e registi. Ha collaborato con direttori d'orchestra come Ton Koopman, Frans Brüggen, Lorin Maazel, Peter Schreier, Georges Prêtre, e registi come Dario Fo, Luca Ronconi, Denis Krief, Pier Luigi Pizzi, Graham Vick, Daniele Abbado, Pier'Alli, Eimuntas Nekrošius, Hugo de Ana, Davide Livermore, Leo Muscato. Nel 2003 il Coro ha eseguito brani da *Porgy and Bess* di Gershwin con la New York Philharmonic e Lorin Maazel e nel 2004 ha interpretato la *Sinfonia n. 2* di Mahler con la Philharmonia Orchestra e Esa-Pekka Salonen.

Presenti nella rassegna *Italianische Nacht* di Monaco di Baviera del 2002, trasmessa dalla Bayerischer Rundfunk, e al Festival di Wiesbaden con *Lucia di Lammermoor* nel 2010, l'Orchestra e il Coro hanno inciso: *Die Feen*, *Dalibor*, *Čerevički*, *Opričnik*, *Die ägyptische Helena*, *Euryanthe*, *Alfonso und Estrella*, *Hans Heiling* e *Chérubin*, *Goyescas*, *La vida breve*, *Passione secondo Giovanni* di Bach, *Lucia di Lammermoor*, *La sonnambula* e *I Shardana* per Dynamic, *Don Pasquale* per Rai Trade, *La leggenda della città invisibile di Kitež e della fanciulla Fevronija* e *La campana sommersa* per Naxos. Per la Rai hanno registrato nel 1998 *La bohème*, con Andrea Bocelli nel ruolo di Rodolfo, trasmessa in mondovisione.

Nell'ambito di un progetto di internazionalizzazione del Teatro Lirico di Cagliari, in collaborazione con l'Unione Europea, il Governo Italiano e la Regione Sardegna, l'Orchestra e il Coro hanno riscosso grande successo in due tournée a New York: nel 2017 con *La campana sommersa* di Respighi alla New York City Opera e recentemente, con la direzione di Donato Renzetti, con *L'Ape musicale* di Da Ponte alla Columbia University e con *L'Oratorio for the Benefit of the Orphan Asylum* alla Basilica of St. Patrick's Old Cathedral.



## Orchestra del Teatro Lirico

### Violini primi

Gianmaria Melis (\*\*)  
Alessandro Milana (°)  
Mario Pani  
Roberta Interdonato  
Donatella Carta  
Claudia Curri  
Luisa Bovio  
Simona Pintus  
Cristina Gilesco  
Donata Piazza

### Violini secondi

Roberto Castellani (\*)  
Elisa Scaramozzino  
Lucio Filippo Casti  
Olesya Emelyanenko  
Maria Giuseppa Parisi  
Antonello Gandolfo  
Sara Scalabrelli  
Matilde Ditaranto

### Viola

Maurizio Minore (\*)  
Salvatore Rea /  
Stefano Carta  
Sonia Massimo  
Martino Piroddi  
Fortunato Riccio  
Luca Zunino

### Violoncelli

Robert Witt (\*)  
Vladimiro Atzeni  
Elio Rinaldi  
Gianluca Pischredda

### Contrabbassi

Sandro Fontoni (\*)  
Stefano Colombelli  
Giovanni Chiaramonte /  
Omero Bandinu /  
Andrea Piras

### Flauto

Stefania Bandino (\*) /  
Riccardo Ghiani (\*)

### Ottavino

Valerio Mattiuzzo

### Oboi

Andrea Saccarola (\*) /  
Salvatore Chierchia (\*)  
Viviana Marongiu

### Clarinetti

Ivana Mauri (\*) /  
Pasquale Iriu (\*)  
Cristina Mannu /  
Paolo Ferri

### Fagotti

Nicola Fioravanti (\*)  
Francesco Orrù

### Corni

Luca Maria Leone (\*)  
Federico Mauri

### Trombe

Vinicio Allegrini (\*)  
Daniela Eccla

### Tromboni

Luca Mangini (\*)  
Massimiliano Coni  
Sergio Fermi

### Timpani

Filippo Gianfriddo (\*)

### Percussioni

Pierpaolo Strinna

(\*\*) primo violino di spalla

(\*) prime parti

(°) concertino dei primi violini

## Coro del Teatro Lirico

maestro del coro Donato Sivo

pianista di sala Andrea Mudu

### Contralti

Maria Gabriela Camedda  
Maria Grazia Chirco  
Paola Colaceci  
Elisabetta Corongiu  
Caterina D'Angelo  
Anna Maria Nobili  
Rita Satta  
Paola Urru

### Tenori

Antonio Balzani  
Cristiano Barrovecchio  
Alessandro Bellanova  
Carlo Cauli  
Mirko Dettori  
Marco Frigieri  
Giampaolo Ledda  
Gianluca Lo Cicero  
Daniele Loddo  
Salvatore Marino  
Moreno Patteri  
Giampaolo Piga  
Oscar Piras  
Alessandro Raffa  
Fiorenzo Tornincasa  
Loris Triscornia

### Baritoni

Francesco Cardinale  
Gionata Gilio  
Bruno Lampis  
Alberto Loi  
Sergio Pinna  
Paolo Piras  
Gianluca Scano

### Bassi

Alessandro Carta  
Massimiliano Cecalotti  
German Dos Santos  
Alessandro Frabotta  
Giacomo Lutz  
Antonello Pippia  
Roberto Tropea

---

## Figuranti

Valentino Bistrussu  
Enrico Chiama  
Gianfranco Cudrano

## Personale del Teatro Lirico

### Sovrintendente

Claudio Orazi

### Direttore artistico

Mauro Meli

### Direttore amministrativo

Riccardo Maria Masiello

### Staff sovrintendenza

Macri Simone

### Maestro del coro

Donato Sivo

### Coordinatore Allestimenti scenici

Sabrina Cuccu

### Sovrintendenza

Elsa Pia

### Affari generali

Giovanni Lai (\*)

Giuseppe Corronca

Maria Giuseppina Monni

Stefano Monteverde

Isabella Mosso

### Direzione artistica

Ivana Atzeni

Ef시오 Matta

Diego Melis

Eugenio Milia

### Direzione del personale

Donatella Manca (\*)

Maria Delia De Magistris

Eulalia Lai

Leila Manno

Daniela Pisu

Adriana Schmitt

### Ufficio ragioneria

Annalisa Lombardini (\*)

Rossana Catalano

Alessandro Dessì

Loredana Lai

Rita Mereu

Giorgio Ortu

### Ufficio provveditorato ed economato

Tiziana Scalas (\*)

Maria Carmela Porcu

Carlo Raga

Mirko Schirru

### Produzione

Viviana Gimelli (\*)

Mariano Asunis

Andrea Medinas

### Ufficio redazione

Ludovica Romagnino (\*)

Barbara Eltrudis

### Ufficio stampa

Pierluigi Corona (\*)

### Social Media

Fabio Marcello

### Fotografo

Priamo Tolu

### Ufficio Territorio

Alessandro Pisu (\*)

Francesco Pilia

### Direttore musicale di palcoscenico

Cristiano Del Monte (\*)

### Maestri collaboratori

Anna Dang Anh Nga Bosacchi

Luigi Botta

Gaetano Mastroiaco

Andrea Mudu

Clorinda Perfetto

Francesca Pittau

### Direttore di scena

Liana Achenza (\*)

### Archivio musicale

Franco Virgilio (\*)

Gabriele Meloni

Massimo Scorretti

### Assistente orchestra

Cristian Soru

### Assistenti coro

Ugo Mantovani

Gianni Milia

### Direzione allestimenti scenici

Carola Ciani

Giampiero Cotza

### Macchinisti

Luigi Orrù (\*)

Alessio Caschili

Daniele Corona

Alessandro Maddaluno

Stefano Manca

Davide Mura

Mario Murtas

Cristian Nossardi

Daniele Orrù

Vincenzo Paci

Giampiero Pili

Emanuele Pinna

Francesco Rais

Gianluca Sussarellu

### Fabbri

Giampaolo Contu

Ignazio Meloni

Mario Pillai

### Laboratorio Attrezzeria/

#### Scenografia

Andrea Pirarba (\*)

Giulio Auriemma

Annalisa Barbieri

Salvatorica Cuboni

Franca Demartis

Raffaella Mattana

Raffaele Mereu

### Elettricisti

Marco Mereu (\*)

Andrea Boscu

Nicola Carboni

Massimo Dessalvi

Giuseppe Dessì

Giuseppe Faa

Andrea Ledda

Alberto Melis

Riccardo Porcu

Gianluigi Sarigo

Ignazio Sibiriu

Gianluca Usala

Luca Varioli

### Fonici

Antonio Ferraro

Stefano Melis

Stefano Piras

### Sartoria

Beniamino Fadda (\*)

Ortensia Aru

Loredana Chiaberge

Ottavia Esu

Luisa Impagliazzo

Katia Loddo

Anna Maria Lutzu

Anastasia Mela

Paola Pilloni

Barbara Spiga

Francesca Spiga

Marisa Vacca

### Trucco e parrucche

Daniela Guiso (\*)

Nicoletta Alberghina

Elisabetta Boi

Marina Cenni

Maria Valeria Figus

Giorgia Lecca

Roberta Meloni

Alessio Osto

Valentina Pinna

Carla Pisu

Marco Saba

Roberta Saba

Lucia Sanna

Giulia Satta

Serena Trevisi Marceddu

### Calzoleria

Gianluca Lai

### Ufficio tecnico

Salvatore Campus (\*)

Enea Cossu

Pierluigi Mameli

Giuseppe Nossardi

Alfio Puddu

### Impianti elettrici

Marco Picciau (\*)

Federico Casti

Antonino Cocco

Umberto Mulas

Felice Pinna

Antonio Piras

### Impianti termoidraulici

Pietro Olla (\*)

Michele Cao

Gianfranco Fiorellino

Alessandro Giambroni

### Attesa e centralino

Giorgio Canessa

Giorgio Cara

Roberto Corona

Roberto Corrias

Francesco Fadda

Marcello Gilio

Venanzio Puxeddu

### Servizi telefonici

Antonio Varsi (\*)

### Servizi di sala

Alessandro Pili (\*)

### Autista

Claudio Nieddu

### Servizi tecnici generali

Rossano Pintus

### Assistenza informatica

Mario Calamida

Paolo Occhioni

### Servizio di biglietteria

Emi Cara

Roberta Manno

Giacomo Pischetta

Simonetta Sarobba

### Medico competente

Ser San Service

Stefano Salis

### Responsabile sicurezza

Federica Maria Puddu

### Personale di sala

Venus Dea

### Servizio di vigilanza

Coopservice

### Servizio di pulizie

San Giorgio

### Assistenza ai Servizi tecnici generali

Il Villaggio '88

(\*) Responsabile/Capo ufficio/  
Capo reparto



## LIRICA E BALLETO 2019

### Prossimo appuntamento

venerdì 17 maggio, ore 17

**Silvia Poletti** presenta

#### **LE CORSAIRE**

giovedì 23 maggio, ore 20.30 - turno A  
venerdì 24 maggio, ore 20.30 - turno C  
sabato 25 maggio, ore 15 - turno I  
sabato 25 maggio, ore 21 - turno E  
domenica 26 maggio, ore 17 - turno D  
martedì 28 maggio, ore 20.30 - turno F  
mercoledì 29 maggio, ore 20.30 - turno B  
giovedì 30 maggio, ore 19 - turno L  
venerdì 31 maggio, ore 20.30 - turno G

#### **LE CORSAIRE**

balletto in tre atti

**Corpo di ballo del Teatro alla Scala**  
coreografia **Anna-Marie Holmes**  
da Marius Petipa e Konstantin Sergeyev  
**Orchestra del Teatro Lirico**  
direttore **David Coleman**

*allestimento del Teatro alla Scala di Milano*

Biglietteria del Teatro Lirico  
tel. 070 4082230 – 070 4082249  
[www.teatroliricodicagliari.it](http://www.teatroliricodicagliari.it)



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI  
FONDAZIONE

#### **Sovrintendente**

Claudio Orazi

#### **Direttore artistico**

Mauro Meli

#### **Direttore amministrativo**

Riccardo Maria Masiello

#### **Staff sovrintendenza**

Macrì Simone



#teatroliricodicagliari

## INDICE

---

«Vostra figlia è un capitale»: scambio sesso-economico in musica <i>Marco Emanuele</i>	p. 7
Un americano a Londra, anzi a Venezia <i>Carlo Fiore</i>	p. 19
Per chi suona il campanello <i>Paolo Fabbri</i>	p. 31
Il farmacista di Donizetti <i>Fulvio Stefano Lo Presti</i>	p. 41
Amori e affari. Appunti di regia per <i>La cambiale di matrimonio</i> di Rossini <i>Rossano Baronciani</i>	p. 50
Ballar con me vi piaccia una galoppa. Appunti di regia per <i>Il campanello</i> di Donizetti <i>Davide Riboli</i>	p. 56
Gioachino Rossini. Cronologia della vita e delle opere	p. 62
Gaetano Donizetti. Cronologia della vita e delle opere	p. 68
Accadde nel 1810, anno del debutto della <i>Cambiale di matrimonio</i> di Rossini	p. 72
Accadde nel 1836, anno del debutto del <i>Campanello</i> di Donizetti	p. 74
<i>La cambiale di matrimonio</i> : la trama	p. 76
<i>Il campanello</i> : la trama	p. 78
<i>La cambiale di matrimonio</i> : il libretto	p. 81
<i>Il campanello</i> : il libretto	p. 111
Gli interpreti	p. 136

**SARDEGNA**  **CAGLIARI**



**Fondazione  
di Sardegna**

---

Edizioni del Teatro Lirico di Cagliari

Redazione e ricerca iconografica a cura dell'Ufficio Redazione del Teatro Lirico di Cagliari:

Ludovica Romagnino (responsabile), Barbara Eltrudis

Grafica e impaginazione Design Brothers

Stampa e legatura Arti Grafiche Pisano – za Industriale Casic (CA)