



fondazione

Teatro Amilcare Ponchielli Cremona

Stagione Lirica

2009

venerdì 13 novembre, ore 20.30 (turno A)

domenica 15 novembre, ore 15.30 (turno B)

La figlia del reggimento

di

Gaetano Donizetti

CIRCUITO LIRICO LOMBARDO

con il contributo di



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Regione Lombardia

*Culture, Identità e Autonomie
della Lombardia*



**fondazione
cariplo**



La figlia del reggimento

Melodramma comico in due atti rinnovato. Libretto di Calisto Bassi

Musica di **Gaetano Donizetti**

(Nuova edizione critica a cura di Claudio Toscani, Ed. Ricordi)

Personaggi ed Interpreti

<i>Maria</i>	Yolanda Auyanet
<i>Tonio</i>	Gianluca Terranova
<i>Sulpizio</i>	Francesco Paolo Vultaggio
<i>La Marchesa di Lauffen</i>	Dionisia Di Vico
<i>Ortensio</i>	Giuseppe Pizzicato
<i>Il Caporale</i>	Andrea Tabili
<i>La Contessa di Swingen</i>	Sara Palana
<i>Il Notaio</i>	Michele Mele

direttore

Alessandro D'Agostini

regia, scene e costumi

Andrea Cigni

light designer **Fiammetta Baldiserri**

assistente alla regia **Augusto Lombardini**

assistente alle scene **Andrea Serafino**

assistente ai costumi **Agnese Rabatti**

maestro al fortepiano **Lisa Navach** – *violoncello al cembalo* **Valentina Giacosa**

contrabbasso al cembalo **Vincenzo Sardella**

maestro preparatore **Federica Falasconi** – *maestro alle luci* **Alessio Picco**

maestro ai sovratitoli **Angelica Bisanti**

nuovo allestimento

direttore di scena **Fedora Sorrentino** – *capo macchinista* **Luigi Podo** - *macchinisti* **Sergio Guerrieri,**

Michele Randazzo, Francesco Podo - *capo elettricista* **Francesco Dramissino**

elettricisti **Andrea Borzatta, Giuseppe D'Apollito** - *attrezzisti* **Federica Bianchini,**

Luca Astolfi - *caposarta* **Anna Cavaliere** – *sarta* **Sara Bianchi**

responsabile acconciature e trucco **Mara Casasola** – *truccatrice* **Chiara Radice**

parrucchiere **Ana Julia Rodriguez, Yvonne Schad**

scene DexM Laboratori, Pesaro Urbino; Flockcart, Milano; Rinaldo Rinaldi, Modena
costumi Sartoria Teatrale Arrigo, Milano – *calzature* Epoca, Milano
parrucche Mario Audello, Torino – *attrezzeria* Carlo Rubechini, Firenze;
Fondazione Teatro alla Scala, Milano; Cantieri del Teatro, Como
illuminotecnica Coduri de' Cartosio, Como – *trasporti* Leccese, Brescia

BANDA DI PALCOSCENICO DEL TEATRO SOCIALE DI COMO

CORO DEL CIRCUITO LIRICO LOMBARDO

maestro del coro **Antonio Greco**

altro maestro del coro **Diego Maccagnola**

ORCHESTRA I POMERIGGI MUSICALI

Coproduzione dei Teatri del Circuito Lirico Lombardo: Grande di Brescia, Sociale di Como,
Ponchielli di Cremona, Fraschini di Pavia, Donizetti di Bergamo e del Teatro Alighieri di Ravenna

LE PROSSIME RECITE

Bergamo, Teatro Donizetti, 20 e 22 novembre

Pavia, Teatro Fraschini, 15 e 17 gennaio 2010

Ravenna, Teatro Alighieri, 23 e 24 gennaio 2010

La figlia del reggimento

di Gaetano Donizetti (1797 – 1848)

Prima rappresentazione in lingua francese: Parigi, Opéra-Comique, 11 febbraio 1840

Prima rappresentazione in lingua italiana: Milano, Teatro alla Scala, 3 ottobre 1840

L'opera non è mai stata rappresentata al Teatro Concordia-Ponchielli

L'opera è stata rappresentata al Teatro Ricci di Cremona nel 1870

LA TRAMA

Atto I

Tra le montagne della Svizzera gli abitanti di un villaggio cercano di sfuggire all'imminente invasione del nemico esercito francese. Anche la Marchesa di Lauffen ed il suo maggiordomo Ortensio cercano di rifugiarsi in un luogo sicuro e di scampare ai colpi dei cannoni. Irrompe in scena il Sergente Sulpizio, comandante delle truppe francesi: la guerra è finita e la Francia ha conquistato la regione. Nel frattempo arriva Maria, giovane vivandiera e figlia adottiva dell'undecimo reggimento francese, che dichiara al vecchio sergente di sentirsi una soldatessa a tutti gli effetti e di essere profondamente affezionata al proprio esercito, considerato un padre vero e proprio. Nell'accampamento deserto giunge Tonio, giovane contadino svizzero, in cerca di Maria della quale è innamorato. Tonio sogna un futuro da generale per sé e una vita insieme alla ragazza che ama. Intanto Sulpizio interroga Maria, che è stata vista conversare con un giovane sconosciuto: lei dichiara di aver avuto salva la vita dal misterioso ragazzo e di essersene innamorata. Il reggimento entra in scena di gran carriera, portando con sé un prigioniero sorpreso a spiare nell'accampamento: è Tonio. Maria rivela l'identità del giovane a Sulpizio. Il giovane svizzero è risparmiato dalla fucilazione in quanto salvatore di Maria e dichiara di volersi fare soldato del reggimento avversario pur di rimanere accanto a lei. Tonio viene portato via dai soldati, ma riesce a sfuggire loro e tornare dalla sua Maria, per dichiararle il suo amore.

Sulpizio è a colloquio con la Marchesa di Lauffen, la quale ha incontrato il sergente per fargli leggere una lettera lasciatale dal Capitano Roberto dell'esercito francese, suo sposo segreto, dal quale ha avuto una figlia anch'essa tenuta segreta. La bambina, lasciata ai commilitoni prima di morire da parte del capitano, è Maria e adesso la Marchesa, sua madre, chiede che le venga restituita e torni ad essere una nobile all'altezza del proprio rango. Nella lettera infatti il Capitano si raccomandava di lasciare Maria alle cure materne. Il vecchio sergente acconsente a restituire la figlia alla legittima madre, che ancora verrà considerata dalla ragazza come una zia. Nel frattempo l'esercito è tornato in scena e mentre sta brindando alla guerra e alla lotta arriva Tonio in divisa da soldato francese. Ora è uno di loro: chiede di poter sposare Maria e, dopo vari dinieghi, il reggimento acconsente. Informata da Sulpizio di essere nipote della Marchesa, Maria è costretta a lasciare il reggimento, tra il dolore e la commozione generale.

Atto II

Nel Palazzo dei Lauffen, la nobildonna informa il sergente che Maria andrà in sposa, per contratto, ad un uomo nobile e ricco. Maria entra in scena per salutare il vecchio sergente

e far ascoltare la lezione di canto preparata per il ricevimento di nozze. La lezione stessa si trasforma in un disastro, Maria infatti non è portata per quella vita e la Marchesa esce di scena indispettita. Mentre la ragazza sta rimpiangendo i bei giorni passati nell'accampamento irrompe in scena il reggimento guidato da Tonio, ormai generale, giunto a salvarla. Maria, Tonio e Sulpizio sono di nuovo assieme. Da sola con Sulpizio, la Marchesa confessa la verità: Maria è sua figlia illegittima, che un tempo abbandonò per timore di cadere in disgrazia.

È giunto il momento del ricevimento di nozze, arrivano gli invitati, il notaio e la contessa, madre del nobile Contino, a cui Maria è promessa sposa. Nel momento della definizione del contratto Tonio ed i soldati interrompono la festa, il giovane generale pretende la mano di Maria. La Marchesa, commossa per l'amore tra i due, decide di annullare il matrimonio tra Maria ed il Contino e di acconsentire alle nozze tra la figlia e Tonio, rivelando la vera storia a tutti, tra lo stupore della vecchia Contessa e la gioia di tutti i soldati.

Quando Donizetti parla francese

di *Mauro Mariani*

Quelli tra opera italiana e francese sono sempre stati rapporti difficili.

Già la sola esistenza dell'opera francese è un segno della resistenza dei nostri cugini d'oltralpe a farsi colonizzare dall'opera italiana e della loro pretesa di dar vita a una propria opera: per circa duecento anni un simile atteggiamento rappresentò un'anomalia in un'Europa che, da Lisbona a San Pietroburgo, accoglieva a braccia aperte cantanti, compositori, librettisti e scenografi italiani.

Nonostante tutto, le relazioni musicali italo-francesi si rivelarono a più riprese fertili di risultati straordinari, a vantaggio d'entrambe le parti.

Senza risalire indietro fino alla fondazione dell'opera francese da parte dell'italiano Giovan Battista Lulli, rivolgiamo piuttosto l'attenzione a un periodo successivo, a partire dalla metà del diciottesimo secolo, quando si aprirono le prime breccie nella cortina di ferro elevata fin dai tempi di Luigi XIV a protezione dell'opera francese. Pergolesi, col successo postumo della sua *Serva padrona*, fu il primo a scompigliare le fila dei sostenitori ad oltranza dell'opera francese e ad aprire un varco a molti dei maggiori compositori italiani delle generazioni seguenti; in seguito Duni, Piccinni, Sacchini, Salieri, Paisiello, Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante e Verdi presero la strada di Parigi e vi si stabilirono per periodi più o meno lunghi, talvolta per il resto della loro vita. E bisogna includere in quest'elenco anche Gluck e Meyerbeer, tedeschi di nascita ma giunti in Francia grazie al nome che si erano guadagnati come autori di opere italiane.

A Parigi l'operista italiano era sottoposto a un severo esame dalla dura concorrenza e da un pubblico disincantato e talvolta perfido. Il premio consisteva in guadagni nettamente superiori a quelli che si potevano fare in Italia. Ma c'era anche un guadagno di diverso tipo, perché l'esperienza parigina era il modo d'arricchire le proprie esperienze ed ampliare i propri orizzonti per musicisti provenienti da un paese, l'Italia, che, pur conservando l'antica supremazia in campo operistico, stava rapidamente perdendo contatto con quanto avveniva nella musica e, più in generale, nella cultura europea. A Parigi i compositori italiani imparavano a scrivere opere con una struttura musicale più varia e articolata, vicende e personaggi meno schematici, orchestrazione e armonizzazione più attente e accurate; ce lo conferma anche Richard Wagner, che viveva a Parigi quando Donizetti vi presentò le sue prime opere francesi: “[...] i maestri italiani per poter osare di presentarsi al pubblico parigino s'industriano di appropriarsi le grandi virtù della scuola francese; essi, come Donizetti dimostrò dianzi a tutto suo onore nella *Favorite*, tendono con ogni cura a una elaborazione formale più fine e più nobile, [...] a un sicuro rilievo dei caratteri, soprattutto alla soppressione di quei triviali e monotoni accessori, a quei mezzucci stereotipati e mille volte abusati di cui l'odierna maniera italiana ha una sì misera abbondanza [...]”.

L'opera francese era diversa non soltanto per lingua ma anche e soprattutto per generi, argomenti, convenzioni, forme e, in definitiva, più complessa e sofisticata. Talvolta lo scarto tra i due stili era netto, talvolta si trattava di minime differenze, perché dopo quasi un secolo di reciproci scambi le distanze si erano ridotte: comunque un compositore italiano, scrivendo per Parigi, non doveva mai commettere l'errore d'ignorare la sottile ma essenziale differenza di fondo, consistente in quel *quid* inafferrabile eppure inconfondibile che si definisce spirito francese.

In conclusione, erano necessari molti e vari talenti per affermarsi nella capitale francese: Donizetti li possedeva tutti. Era stato una prima volta a Parigi nel 1835, per la prima rap-

presentazione assoluta del *Marin Faliero* al Théâtre Italien, che era un'enclave italiana in terra francese, dove si rappresentavano solo opere italiane in lingua italiana, cosicché un compositore proveniente dalla penisola vi si trovava come a casa sua e non doveva far nulla di diverso rispetto a quando componeva per Napoli, Venezia, Roma o Milano.

Vi tornò una seconda volta nell'ottobre del 1838, per le riprese, ancora al Théâtre Italien, di due opere già rappresentate in Italia, *Roberto Devereux* e *L'élisir d'amore*. Questo viaggio aveva anche un altro e più ambizioso scopo: un contratto con l'Opéra per due nuove opere. E altri contratti si aggiunsero di lì a poco, cosicché Donizetti si trovò in un intrico d'impegni con tre diversi teatri parigini, che egli stesso così cercava di sintetizzare in una lettera del 9 ottobre 1839: “Nella settimana entrante comincio le prove au grand'Opéra per il *Poliuto* [il titolo definitivo fu *Les Martyrs*]. Intanto, avendo fatto, strumentato e consegnato una piccola opera all'Opéra-Comique, in un mese od al più fra quaranta giorni sarà data e sarà per il debutto della *Bourgeois*. Vedrai dal manifesto che due ne ho promesse alla Renaissance, ossia *La Fiancé du Tyrol* sarà il *Furioso* amplificato, *L'Ange de Nisida* [il titolo definitivo fu *La favorite*] sarà nuova e così passerò il mio inverno in tre teatri all'infuori della grande [*Le duc d'Albe*, rimasta incompiuta e rappresentata postuma] che devo consegnare ora au grand'Opéra per il primo dell'anno venturo”.

La “piccola Opera” per il teatro dell'Opéra-Comique cui si accenna in questa lettera è proprio *La fille du régiment*, che però fu rappresentata qualche mese dopo la data prevista da Donizetti, l'11 febbraio 1840. Alla prima l'accoglienza fu freddina, ma già alla seconda le cose andarono molto meglio e *La fille du régiment* divenne un pilastro dell'Opéra-Comique, restando nel repertorio stabile del teatro fino al 1896 con quasi mille repliche: in assoluto l'opera più fortunata scritta da un musicista straniero per la Francia.

Il principale pensiero della critica parigina all'ascolto di questa prima opera francese di Donizetti fu di esaminarla sotto il profilo dell'adesione allo stile nazionale. Il responso fu generalmente positivo. “Nella nuova opera tutto è francese di pensiero, di forma, di stile, d'espressione: è l'Opéra-comique compreso con gusto, il teatro ben studiato”, scrisse il *Moniteur universel*. Anche su altri giornali comparvero ottime critiche, mentre Hector Berlioz in un lungo articolo scintillante d'ironia sul *Journal des débats* trattò l'opera con sufficienza (“è una cosa come se ne possono scrivere due dozzine all'anno, avendo la testa ben lubrificata e la mano scorrevole”) e prese la cantonata di considerarla un riadattamento della *Betty*, ma nemmeno a lui era sfuggito il carattere francese della nuova opera di Donizetti, come aveva dovuto riconoscere a denti stretti: “Si ritrovano a braccetto gli stili di Adam e di Meyerbeer; le cose migliori, secondo me, sono i brani che Donizetti ha aggiunto alla sua partitura italiana [insiste nell'equivoco della *Betty*], per farla passare sul palcoscenico dell'Opéra-Comique”.

Al contrario dei francesi, Donizetti teneva a sottolineare piuttosto il *coté* italiano — anzi napoletano, per essere precisi — del suo Opéra-comique: “Perché Barbaja non dà al Nuovo la *Fille du Régiment*? È soggetto che si può fare: il buffo napoletano ci sta benissimo”. Ma lo affermava nel trasparente tentativo di favorirne una ripresa a Napoli. Era più sincero quando scriveva (a proposito dei *Martyrs*, ma il discorso si allarga a considerazioni più generali) al suo vecchio e amato maestro Simone Mayr: “La musica e la poesia teatrale francese hanno un cachet tutto proprio al quale ogni compositore deve uniformarsi, sia nei recitativi sia nei pezzi di canto; per esempio, bando a crescendo, ecc., bando alle solite cadenze, felicità, felicità, felicità”.

La verità è che caratteri italiani e caratteri francesi si mescolano inestricabilmente nella *Fille du Régiment*, perché da una parte l'opera transalpina nei precedenti decenni si era andata

italianizzando e dall'altra l'opera italiana cominciava a guardare alla Francia. Fu grazie a questa linfa che l'opera comica italiana, una quindicina di anni dopo gli ultimi capolavori "buffi" di Rossini, ebbe un ultimo revival: protagonista pressoché unico ne fu Donizetti e, sebbene non ci sia musicista che più di lui si sia disinteressato di astratte questioni teoriche ed estetiche, non si può credere che questa sua "riforma" non sia stata guidata da una piena consapevolezza della situazione e della soluzione.

Avendo compreso che Rossini aveva spinto al limite estremo i meccanismi dell'opera buffa italiana, fino a farli esplodere e a renderli definitivamente inutilizzabili per i successori, Donizetti era stato consigliato da una diversa e nuova sensibilità a cercare una via di rinnovamento innestando l'*esprit* francese nelle sue opere comiche, già in *Alina regina di Golconda* (1828) e poi sempre più nitidamente in *Gianni di Parigi*, *L'elisir d'amore*, *Betty* e perfino in una farsa in dialetto napoletano come *Il campanello dello speziale*, per non parlare delle opere successive alla *Fille du Régiment*, quali *Rita* e *Don Pasquale*. L'influsso transalpino in queste opere non è limitato ai libretti (tutti ricavati da *pièces* francesi) ma si estende anche alla musica ed è chiaramente riconoscibile nella vocalità disinvolta e colloquiale, nelle forme agili e variamente articolate, nei ritmi di danza su cui si svolgono alcuni numeri vocali, nella ricerca di un'eleganza scorrevole e leggera, tutti caratteri propri dell'*opéra-comique*.

È indubbiamente frutto della consapevolezza di scrivere per un pubblico più esigente la raffinata scrittura orchestrale della *Fille du Régiment*, particolarmente evidente nell'*ouverture*, una delle più belle di Donizetti.

In quest'*ouverture* sono tipici dello stile francese anche procedimenti più specifici, quali i suggestivi richiami del corno per dipingere il paesaggio alpino nell'introduzione lenta, e il preannuncio di motivi che si riascolteranno nei punti salienti dell'opera.

Immediatamente colpisce, fin dalla prima scena, il ruolo attivo del coro, che, a differenza di quanto avveniva nell'opera italiana, non è un semplice sfondo ma un personaggio a tutto tondo. In questa stessa scena, gli ironici *couplets* della Marquise de Berkenfield appartengono totalmente allo stile francese, tanto che nella versione italiana dell'opera si decise di tagliarli, per non disorientare il pubblico.

Subito dopo s'incontra la più macroscopica differenza tra *La fille du régiment* e un'opera italiana: è il primo dei dialoghi parlati, che nell'*Opéra-comique* (e in tutto il teatro musicale comico non italiano, dai vecchi *ballad opera* inglese e *Singspiel* tedesco alla nascente operetta) tenevano il posto dei recitativi cantati, snellendo e velocizzando l'azione e al contempo isolando e facendo brillare con maggior smalto i numeri musicali.

I *Rataplan* e gli altri canti militareschi, che irrompono già nel n. 2 (duetto Marie-Sulpice) e tornano tante altre volte in seguito, apportano quell'elemento colorito e pittoresco che è quasi un marchio dell'*Opéra-comique*. Il ventunesimo reggimento si sarà pure coperto di gloria durante le campagne napoleoniche, ma, anche quando cerca di fare la faccia feroce, si rivela composto da soldati bonaccioni, perfino paterni quando hanno a che fare con Marie, che è stata da loro collettivamente adottata e ne intona la canzone nel n. 3. I *couplets* di questa canzone, "La, la, la... Chacun le sait, chacun le dit", col felicissimo passaggio dal tempo di marcia al vivace e gaio tempo ternario e col semplice motivo ascendente che zampilla fresco e gioioso e trabocca di vitalità quando viene ripreso dal coro, sono già puro Offenbach.

Lo scarto tra opera francese e opera italiana sta non solo in quello che è diverso ma anche in quello che manca. Infatti sono del tutto assenti le canoniche cavatine dei protagonisti al loro ingresso in scena: per rimediare, nella versione italiana fu inserita per Tonio un'aria tratta da *Gianni di Calais*, che non collimava con quanto precedeva e quanto seguiva ma

rispondeva alle aspettative del pubblico italiano d'ascoltare subito e comunque il tenore. Viceversa fu soppressa la *romance* di Tonio nel secondo atto, troppo cameristica e raffinata per il pubblico italiano. E la stessa sorte subì la seconda sezione di "Ah, mes amis, quel jour de fête", dove Tonio inanella una catena di *Do* acuti, che nello stile di canto francese suonavano come squillanti campanelli ma che sarebbero diventati incongruamente bellicosi e sforzati in bocca ai tenori italiani, ormai addestrati a prendere gli acuti di forza: oltretutto, cantati in tal modo, avrebbero spaccato l'ugola più robusta.

Affiora a più riprese nella *Fille du régiment* una tendenza alla parodia - qualcuno l'ha definita *calembour* stilistico - che culmina nel terzetto Marie-Sulpice-Marquise, derivato dalla scena della lezione di canto nel *Barbiere di Siviglia* ma svolto in modo completamente diverso. L'artificiosa e antiquata romanza che Marie è costretta a cantare dalla marchesa ha un equivalente nell'aria di Caffariello parodiata da Rossini, mentre è nuovo il modo in cui viene contrapposta alla canzone del reggimento, che vi s'insinua dapprima in punta di piedi e poi la soppianta trionfalmente: qui le differenze tra l'aria *ancien régime* e la canzone militare entrano a far parte integrante dell'azione scenica e sono usate per dare vivacità alla partitura, con un gusto del pastiche stilistico che Donizetti aveva affinato in Francia. Non basta: la satira antiaristocratica e antitedesca che si scatena nel ritrattino della ridicola marchesa era possibile solo nella Francia della "monarchia borghese" di Luigi Filippo e dell'eterna rivalità con la Prussia. Anche in questo caso è difficile non pensare a Offenbach, la cui Grande-Duchesse de Gérolstein deriva direttamente dalla Marquise de Berkenfield. Questo gusto satirico rende nuova ed esilarante la zia (in realtà madre segreta) di Marie che, pur non avendo una parte da protagonista assoluta, interviene in alcune delle scene chiave, particolarmente nei due colpi di scena che prima aggrovigliano il nodo della trama (il forzato addio di Marie al reggimento) e poi lo sciolgono (la rivelazione che Marie è figlia della marchesa e di un ufficiale francese morto in battaglia).

Questo tono francese - o, più precisamente, parigino - fatto di leggerezza, vivacità e ironia ha indotto più d'uno a scrivere che "non si fa fatica a immaginare che questa musica sia stata scritta in un periodo radioso di gioia senza ombre". Non è affatto così. Donizetti usciva da una serie di lutti familiari, che avevano lasciato una traccia profondissima. Poco dopo aver perso uno dopo l'altro tre figli, tutti nati morti, il 30 luglio 1837 perse anche la moglie, l'adorata e dolcissima Virginia. Le lettere di quei giorni al cognato sono strazianti: "Oh! Toto mio, Toto mio, fa che il mio dolore trovi un'eco nel tuo, perché ho bisogno di chi mi comprenda. Io sarò infelice eternamente. Non scacciarmi, pensa che siamo soli sulla terra". "Mai invocai la morte di cuore come ora il feci. Pazienza! Stamani diedi via la culla nova, che doveami pur servire... tutto, tutto ho perduto.

Senza padre, senza madre, senza moglie, senza figli. Per chi lavoro io dunque? Perché!?"

Quando, quasi due anni dopo, si mise al lavoro per comporre *La fille du régiment*, il dolore era meno esasperato ma aveva messo radici profonde nel suo temperamento, già prima tendente alla malinconia e al pessimismo. Da Parigi scriveva: "[...] le gentilezze, i pranzi, i ritratti, i busti in gesso, ecc. tutto ciò che abbenché dal lato amor proprio lusinghi, pur tuttavia annoia un povero artista qual son io. [...] Io sono solo..., è doloroso il dir questa parola... tu comprenderai quanto dolore sia entro questa rinchiuso". "Ardo di voglia di tornare a Napoli, là vi ho la casa mia, in quella avvi una camera [quella in cui era morta la moglie] nella quale da venti mesi non entro, ma che mi è dolorosamente cara, e là spero di morire". E spesso nelle sue lettere accenna al desiderio di ritirarsi: "Io do al teatro quanto prima un amaro addio. Dico amaro sebbene mi fece ricco, ma lo dirò di cuore per sortire da tante

souffrances”. Chi lo conosceva a fondo, come l’anziano maestro e paterno amico Simone Mayr, fu colpito dalla “nera malinconia”, dall’insoddisfazione, dai funesti presagi di queste lettere e lo spronò inutilmente a superare tale stato d’animo.

Dunque è sbagliato pensare che il brio e l’allegria della musica siano la trascrizione letterale della felicità di Donizetti. Ma altrettanto semplicistico sarebbe mettere in relazione con la sua biografia le inflessioni elegiache e patetiche, che assumono espressione particolarmente marcata in tutte le opere comiche di Donizetti. Era sempre esistito un importante filone sentimentale nell’opera comica italiana - lo ravvisiamo già in Pergolesi e poi nella *Cecchina* di Piccinni, nella *Nina* di Paisiello, nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa e, imprevedibilmente, anche nella *Cenerentola* di Rossini, che in genere lasciava fuori dalla porta questi intenerimenti - e l’apice ne è *L’elisir d’amore* che, superando definitivamente i soliti tipi della commedia dell’arte e le vecchie trame a base di travestimenti e burle, sostituisce il sorriso al riso, la commedia alla farsa, la naturalezza al parossismo. I parigini erano stati sedotti da *L’elisir d’amore* al Théâtre Italien e si aspettavano che Donizetti facesse vibrare con intensità la corda sentimentale anche nel suo nuovo lavoro per l’Opéra-Comique: in fin dei conti i musicisti italiani erano chiamati a Parigi proprio per questo, per innestare cioè sull’opera francese - senza con questo stravolgerne le regole - ciò che veniva considerato il dono inconfondibile e inimitabile della musica italiana, ovvero il sentimento semplice e spontaneo, mettendo da parte sia la grandiosità un po’ macchinosa di un Meyerbeer sia la leggerezza futile e cinica di un Auber.

Dopo la spumeggiante e gioiosa esuberanza delle prime scene, Donizetti può far vibrare la sua corda sentimentale nel corso del finale dell’atto primo, quando Marie dà sfogo al suo scoramento per il distacco da Tonio e dal reggimento: “Il faut partir”. Formalmente il brano è una via di mezzo tra l’aria strofica italiana e i *couplets* francesi, ma il modello musicale ed espressivo è “Una furtiva lagrima” dell’*Elisir d’amore*: come la voce desolata del fagotto annunciava la solitaria malinconia di Nemorino, così il timbro tenero e nostalgico del corno inglese introduce qui il tono straziante di “Il faut partir”; quindi la melodia di Marie si snoda cromaticamente in un breve giro di note nella mesta tonalità di *fa minore*, passando poi al *fa maggiore*, che versa un senso di serena rassegnazione sullo strazio della separazione. Marie ritrova questo tono elegiaco nell’aria del secondo atto “Par le rang et par l’opulence”, nello stesso *fa minore* di “Il faut partir”, introdotto ora dalla calda e malinconica voce del violoncello, per poi modulare pure qui al modo *maggiore*.

Anche Tonio, dopo che nell’aria doppia “Ah, mes amis, quel jour de fête... Pour mon âme quel destin” ha manifestato la sua baldanzosa esultanza con la celebre sequela di *Do* sopra il rigo, canta un’aria teneramente e spontaneamente sentimentale, “Pour me rapprocher de Marie”: questo pezzo di magnifica fattura e di delicata espressione è decisamente francese nella forma (due strofe sottilmente variate nella melodia, nell’armonia e nel tempo) e quindi venne crudelmente tagliato nella versione italiana.

Dunque Donizetti infuse il patetismo italiano nell’opéra-comique, fondendolo perfettamente con lo stile e lo spirito francesi, cosicché nella *Fille du régiment* i secolari, proficui scambi musicali avvenuti attraverso le Alpi culminano in una simbiosi perfetta. Si capisce allora perché all’Opéra-Comique e in altri teatri francesi divenne tradizione, fino agli ultimi anni del diciannovesimo secolo, eseguire quest’opera ogni 14 luglio, anniversario della presa della Bastiglia e festa nazionale!

(Per gentile concessione della **Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova**)

Una nuova immagine sonora.

Note a margine di un progetto interpretativo

di Alessandro D'Agostini

Una breve, necessaria premessa.

L'opera italiana dell'Ottocento è un fenomeno oggi conosciuto ancora soltanto in parte, la punta di un iceberg: il lungo secolo che vide prosperare sulle scene dei più celebri teatri italiani una produzione mai più eguagliata di capolavori immortali sembra essere talmente a noi vicino da poterlo toccare, da saperne riprodurre apparentemente senza sforzo gusti e consuetudini. In realtà, come da fin troppo tempo gli studi in materia si sforzano di dire all'interprete, le modalità esecutive dell'opera italiana erano assai differenti da ciò a cui siamo oggi avvezzi: gli strumenti orchestrali in molti casi erano del tutto diversi, le consuetudini interpretative ben lontane da quelle attuali.

Prendiamo ad esempio la composizione dell'orchestra scaligera del 1840, l'anno dell'arrivo su quelle scene della *Figlia del reggimento* donizettiana: restiamo sconcertati dalle proporzioni orchestrali (un numero maggiore di contrabbassi rispetto ai violoncelli, contrariamente a quanto avviene generalmente oggi), dalla disposizione stessa dell'orchestra (con i corni separati dagli altri ottoni, con gli stessi contrabbassi divisi e messi alle due ali della compagine di strumentisti), dagli stessi strumenti in uso (come il cimbasso, oggi spesso, e a torto, sostituito dalla tuba; ma anche strumenti ad arco con corde di budello, alla maniera del Settecento; o ancora le cornette, le trombe a chiavi, i piatti 'piccoli', e così via).

Quanto influisce tutto ciò sulla resa musicale di un'opera?

Moltissimo, se pensiamo ad esempio che la vitalità ritmica di un brano dipendeva in quel caso proprio dalla pulsazione impressa dagli strumenti più gravi dell'orchestra (veniva, in altri termini, 'dal basso'); se immaginiamo come i legni, poiché disposti al centro della pianta orchestrale, fossero più capaci di emergere 'solisticamente' dall'ordito strumentale; se ascoltiamo, infine, come si mescolano i timbri delle diverse famiglie strumentali con l'utilizzo di certi strumenti storici, capaci di dar vita ad equilibri fonici ben diversi da quelli di una moderna orchestra. Tutto ciò, all'ascolto, costituisce una 'immagine sonora' che doveva essere la medesima per la quale Donizetti scriveva, per la quale immaginava le tessiture orchestrali delle proprie opere.

Non basta. A tutto ciò va aggiunta la cosiddetta prassi d'esecuzione: e qui le sorprese sono forse ancora maggiori.

Chi pensasse infatti che uno strumento ad arco, nel pieno dell'epoca romantica, utilizzasse in orchestra una buona dose di vibrato (alla maniera moderna), probabilmente sbaglierebbe, dal momento che diversi trattati di strumentisti italiani raccomandano espressamente un uso discreto di questa risorsa espressiva: ed ecco che la compagine degli archi, con un uso parsimonioso di vibrato, acquista all'ascolto una trasparenza, una più rarefatta densità, che permette una maggior comprensione delle singole linee che la costituiscono.

Un discorso diverso, ma egualmente stimolante, vale per le voci: in quest'epoca il recitativo è davvero una specie di recitazione intonata (non a caso viene chiamato da alcuni «recitativo parlante»), aperta cioè a tutte le inflessioni della lingua parlata più che alla densità di un canto spiegato. E perfino nei numeri chiusi (arie, duetti, brani d'insieme) vi è sempre una grande cura rivolta all'articolazione del testo, spesso assai impegnativo per le molte allitterazioni giocose, il vorticoso sillabare che è ancora viva eredità rossiniana. Eredità che influenza perfino il tipo di variazioni che a quanto sappiamo cantanti come Luigi Salvi (il primo Tonio

della Scala, spesso paragonato per caratteristiche vocali al celebre Rubini), utilizzarono. La versione italiana della partitura di *Figlia del reggimento* che oggi viene per la prima volta riproposta è l'unica curata direttamente da Donizetti, in occasione della sua esecuzione alla Scala (1840). Mi è sembrata quindi un'occasione assai propizia per basare il mio progetto interpretativo su una serie di ricerche musicali volte al recupero, per quanto è possibile, di alcune prassi esecutive dell'epoca.

A questo proposito, ho scelto di far utilizzare in orchestra alcuni *strumenti storici* (cornette, cimbasso, percussioni particolari); di far accompagnare i *recitativi secchi*, secondo una consuetudine vigente fino a metà Ottocento, dal fortepiano, dal violoncello «per accordi» (ovvero che armonizza il basso) e dal contrabbasso; di adottare una *disposizione orchestrale* quanto più possibile rispondente alle intenzioni dello stesso Donizetti (che, insieme al violinista e direttore della Scala Eugenio Cavallini, propose una sua particolare pianta d'orchestra); di utilizzare una sonorità ridotta limitata al doppio quartetto d'archi, nei *recitativi accompagnati*, secondo una prassi comune ricordata da diverse testimonianze.

Analogamente, con i cantanti abbiamo svolto una approfondita ricerca sulle modalità esecutive del recitativo, mentre nei numeri chiusi abbiamo privilegiato una forte articolazione della parola ed inserito cadenze o variazioni tutte improntate su (in alcuni casi direttamente derivate da) precise testimonianze di interpreti dell'Ottocento.

Quale vuol essere lo scopo di questa operazione interpretativa?

Naturalmente quello di offrire di questo capolavoro donizettiano una lettura vivace, tesa a sottolinearne tutto il dinamismo interno, la felice, multiforme fantasia; ma allo stesso tempo anche un'immagine sonora inedita, 'nuova', poiché più vicina, per quanto oggi ci è possibile fare, a quella che essa poteva avere nell'Ottocento (e forse, chissà?, al pensiero del suo Autore).

Note di Regia

di Andrea Cigni

Il lavoro parte dalla necessità di individuare i *due luoghi* in cui Maria e i personaggi si trovano ad agire. Innanzitutto l'accampamento: l'ambiente ideale per Maria, in mezzo ai soldati, le gavette, gli zaini da guerra, il sidecar con cui va a prendere le vivande, le armi da pulire e caricare. Tutto qui è realmente a misura d'uomo e dunque anche a misura di Maria, perché come lei stessa ammette «io sono un soldato».

A Maria non interessano affatto le buone maniere, le cerimonie e le smancerie di un mondo 'femminile' nel quale non si riconosce. Lei è fatta per il mondo del *reggimento*, pertinente alla sua personalità, schietta e *militaresca*, ma al tempo stesso capace di innamorarsi, in modo sincero e forte, del suo Tonio. Quando scopre di dover lasciare questo *luogo buono*, in cui lei ha gli affetti più cari, lamenta con l'aria *Convien partir* l'arrivo di una nuova vita, alla quale probabilmente non sarà mai pronta.

E in effetti la sua nuova vita è in un *luogo* che non le appartiene, un mondo dominato dai simboli di una sorta di *casa giocattolo* in cui è costretta a vivere, un ambiente monotono e lezioso in netto contrasto con la sua vera indole. Saranno proprio i *suoi* soldati a liberarla, con l'arrivo di Tonio, irrompendo in questa 'casa di bambola' e poi interrompendo bruscamente il ricevimento a cui prende parte la vecchia e polverosa aristocrazia, accorsa per celebrare le nozze imposte a Maria con un improbabile Contino.

La mia visione dell'opera è legata a quella di un film di fantasia, non certo a quella di un cartone animato e dunque il taglio cinematografico è stato uno dei linguaggi ricercati per il mio lavoro. Ho voluto pulire la drammaturgia da inutili trovate e gags 'da *macchietta*', con lo scopo di restituire un carattere specifico ad ogni personaggio e dunque rispettare il senso della teatralità donizettiana, divertente e chiara senza far ricorso, come ormai troppo spesso avviene nelle opere comiche, a *sketch* alla *ridolini*, ma al tempo stesso cercando comunque la novità e l'originalità in questa lettura de *La figlia del reggimento*, dando spazio al lavoro dei singoli cantanti-attori nel rispetto del senso musicale di quest'opera.

Alessandro D'agostini

Nato nel 1974, inizia lo studio della musica all'età di cinque anni e si diploma in pianoforte, in direzione d'orchestra e in musica elettronica. Si perfeziona in musica elettronica con Giorgio Nottoli e in musica da camera con Kostantin Bogino, Trio Cajkovskij. Per la direzione d'orchestra è stato allievo di Piero Bellugi e Massimo De Bernart. Ha collaborato per due anni con Gustav Kuhn (*Die Lustige Witwe, Lohengrin, Salome, Ariadne auf Naxos* e *Capriccio*). Contemporaneamente ha esordito nella direzione d'orchestra con diversi programmi sinfonici e operistici: il ciclo completo delle sinfonie di Beethoven e di Mendelssohn tenuto a Firenze *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e *Die Schöpfung* di Haydn, con Florence Symphonietta. Inizia inoltre un'intensa collaborazione con M. De Bernart, del quale è stato assistente per: *La vedova allegra, Rigoletto, Aida, Don Giovanni, Otello* e *Turandot*, oltre che in diversi concerti sinfonici. Nel 2002 esordisce con *Guglielmo Tell*, in una produzione dell'As.Li.Co. (progetto Opera domani). Dirige le seguenti produzioni liriche: *Lo Matremmonio Annascuso* di L. Leo (Sassuolo Musica Festival, 2003), *Rigoletto* (Teatro Fraschini di Pavia, 2004), *Orfeo ed Euridice* (progetto Opera domani 2003), *Il trovatore* (Macerata Opera e Cagliari, 2004), *L'elisir d'amore* (progetto Opera domani 2004). Accanto alle produzioni operistiche ha al suo attivo numerosi concerti sinfonici, collaborando con importanti orchestra quali: Orchestra A. Toscanini, I Pomeriggi musicali di Milano, Orchestra filarmonica veneta G. Malipiero, Orchestra filarmonica italiana di Piacenza, Makedonska Filharmonija. Nel 2006 ottiene un grande successo di pubblico e di critica, dirigendo *Falstaff* al Teatro Verdi di Busseto. Tra i suoi recenti impegni da segnalare: *L'Arlesiana* (Orchestra Sinfonica Toscanini), *Aida* (Opera di Tirana), *L'Olimpiade* di L. Leo (Teatro Comunale di Bologna), *Giselle* (Opera di Roma), *Rigoletto* (Festival Como città della musica.)

Andrea Cigni

Toscano, laureato al Dams di Bologna con una tesi sui linguaggi comunicativi di opera, teatro di prosa e televisione ispirata al lavoro di Luca Ronconi, si è formato attraverso numerosi stages di regia, recitazione, espressività corporea, dizione. È stato attore, mimo, assistente alla regia, per numerosi registi tra i quali Pier Luigi Pizzi, Yannis Kokkos, Giancarlo Cobelli, Beppe De Tomasi, Beni Montresor, lavorando a numerosi allestimenti (*Macbeth, Otello, Simon Boccanegra, Francesca da Rimini, Il Trovatore, Satyricon*). Dopo varie esperienze nel teatro di prosa (*Poesie recitar danzando Giorgio Caproni, Processo a Jenet, La morsa*), esordisce nel 2006 con la prima regia lirica di *Andromeda liberata* di A. Vivaldi (dir. A. Marcon), per il Festival Monteverdi di Cremona, riscuotendo grande riconoscimento di pubblico e di critica. In occasione del quarto centenario de *L'Orfeo* di Monteverdi, inaugura con successo l'edizione 2007 del Festival di Cremona ottenendo la copertina del prestigioso mensile italiano *L'Opera*. Segue la regia di *Paride ed Elena* di Gluck per l'Opera Royal de Wallonie de Liège e per il Circuito Lirico Toscano ottenendo la segnalazione del mensile britannico *OperaNow* quale *miglior giovane regista* del 2008. Il Corriere della Sera lo ha definito come la *'voce nuova'* del panorama della regia lirica italiana. Recentemente per il Circuito Lirico Lombardo ha diretto *Gianni Schicchi* e *La medium*, originale e apprezzato dittico che ha suscitato entusiastiche critiche e grande riconoscimento di stampa e pubblico.

Insieme al celebre scultore Igor Mitoraj che ha firmato scene e costumi, ha diretto al Giardino di Boboli a Firenze *Aida*, in occasione del debutto italiano di Dimitra Theodossiou nel ruolo della protagonista. Di recente è stato impegnato a Sassari, Teatro Verdi, per la ripresa di *Macbeth*. È docente di arte scenica, letteratura poetica e drammatica e Diritto e legislazione dello spettacolo presso l'Istituto musicale pareggiato 'Claudio Monteverdi' di Cremona.

Gaetano Donizetti

La figlia del reggimento

Melodramma comico in due atti rinnovato.

Musica di Gaetano Donizetti. Libretto di Calisto Bassi.

L'azione ha luogo nella Svizzera sul finire del 1700.

Atto primo

Scena I

Un luogo campestre nella Svizzera. A destra dell'attore una capanna. Alla sinistra l'incominciamento d'un villaggio; in fondo montagna. All'alzarsi della tela alcuni Svizzeri sono in osservazione sulla montagna del fondo. Un gruppo di donne inginocchiate. La Marchesa seduta in un angolo della scena, soccorsa e sostenuta da Ortensio. Odesi in lontananza una marcia militare che sembra avvicinarsi.

SVIZZERI

Armiamci in silenzio: ci assista l'ardir,
ché l'oste avversaria, già sembra venir.
Andiam, andiam; ci giovi l'ardir.

DONNE

Cielo clemente – cielo possente,
prostrate a te
in tal periglio – chiediam consiglio,
danne mercé!

ORTENSIO

Ma si calmi... via... Marchesa.
Si rimetta: faccia cor.

MARCHESA

Dai nemici... oh Dio! ... sorpresa
qui... ad un tratto... è un vero orror.

TUTTI (*in ginocchio*)

Cielo clemente – cielo possente,
prostrati a te...
in tal periglio – danne consiglio,
danne mercé!

UN PAESANO (*accorrendo dalla montagna*)
Son dai nemici i monti abbandonati...
Coraggio, amici miei, siamo salvati.

TUTTI

Eh! niente paura! che viva il piacer!
La loro ventura – non dessi temer.
La pace bramata – rallegra ogni cor;
La terra salvata – rinasce all'amor.
(*tranne alcune donne ed alcuni paesani gli altri s'allontanano*)

MARCHESA

Deh! mi reggete per pietà!... Ragazzi...
Deh! non m'abbandonate...

ORTENSIO

E chi poteva
immaginarsi mai, che il giorno appunto
in cui vostra eccellenza,
di Lauffen rispettabile marchesa,
al nativo castel volgea le spalle,
volesser le milizie di Savoja
(abbandonando a un tratto le frontiere)
le marce ripigliar?

MARCHESA

Ma che far deggio?...
Andar innanzi... oppur tornar addietro?

ORTENSIO

Ma... eccellenza...

MARCHESA

Indagate...
Vedete, esaminate,
prendete lingua insomma. – E la vettura,
ditemi, Ortensio... sarà poi sicura?

ORTENSIO

In quanto a questo...

MARCHESA

Andate... fate presto,
ché tra costoro ad aspettarvi io resto.
(*entra con i paesani nella capanna, mentre
Ortensio s'allontana dal fondo*)

Scena II

Sulpizio solo.

SULPIZIO

Corpo di mille diavoli! che gambe
hanno cotesti Svizzeri!
Temono della guerra,
e invece abbian la pace
sul palmo della mano. In ogni loco
sortito è il manifesto... e tutti quelli
che sdegnan di Savoja
seguitar la bandiera,
possono rimanersi e buona sera!
Ma... chi arriva? Scommetto... i camerati...
no davvero... è Maria... la figlia nostra...
la perla e l'ornamento
dell'undecimo invitto reggimento.

Scena III

Sulpizio e Maria.

SULPIZIO

Eccola qua! ve' un po' s'ella è gentile!
Più felice esser puote il reggimento
che tal figlia possiede?

MARIA (*con trasporto*)

Il reggimento mio!
Ne vo proprio superba!
È desso che ha vegliato
con affetto paterno
agli anni miei primieri!

SULPIZIO (*con gioja*)

Non è vero?

MARIA

Egli soltanto mi servì di padre,
di famiglia e parenti.

SULPIZIO

Non è vero?

MARIA

Ma poi... senza adularmi...
di fargli onor io credo.

SULPIZIO

Senza dubbio! Gentil come un amore...

MARIA

D'un militare io chiudo in petto il core.
(*con energia*)

Apparvi alla luce – sul campo guerrier;
È il suon del tamburo – mio solo piacer.
S'affretta alla gloria – intrepido il cor:
Savoja e vittoria – è il grido d'onor.

SULPIZIO (*con orgoglio*)

(Io l'ho educata, – non c'è che dire,
con quel sentire, – con quel vigor.
Una duchessa – non può vantare
più nobil fare, – più amabil cor.)

MARIA e SULPIZIO

Apparve alla luce – sul campo guerrier;
è il suon del tamburo – mio/suo solo piacer.
S'affretta alla gloria – con fervido cor:
Savoja e vittoria – è il grido d'onor.

SULPIZIO

Oh! che bel giorno fu quel che il cielo
ancor fanciulla t'offerse a me,
quando il tuo pianto turbò il silenzio
del campo intero, che accorse a te.

MARIA

Ognun qual padre dolce, amoroso,
sul proprio dorso recommi allor;
e m'era il sacco di munizione
di qualunqu'altra culla miglior.

MARIA e SULPIZIO

E dolce sonno gustavo/i allor?
mentre il tamburo facea rumor.

MARIA

Or poi che sono più grandicella
ciascun la mano porta al *bonnet*.

SULPIZIO

È la consegna, ragazza bella:
è quest'omaggio dovuto a te.

MARIA

Con voi divido sul campo ognor
e stragi e feste e buon umor.

SULPIZIO

Ed ai feriti facendo cor,
non ti dimentichi del vincitor.

MARIA

Quindi alla sera nella cantina
che v'incoraggia, che v'affascina?

SULPIZIO

In noi chi desta letizia e ardir
sei tu medesima, non c'è che dir.

MARIA

E quindi in merito del mio talento
a voti unanimi il reggimento
sua vivandiera mi nominò.

SULPIZIO

Sua vivandiera ti nominò.

MARIA (*con energia*)

Son persuasissima ch'alla battaglia
io pur cogli altri saprei pagnar.

SULPIZIO

Sapria pagnar.

MARIA

E schioppi e sciabole, bombe a mitraglia
con voi pugnando saprei sfidar.

Se un figlio al padre dee somigliar,
al mio somiglio.

SULPIZIO

Quest'è parlar.

MARIA

E s'ei la gloria vuol per mercé,
la gloria io voglio.

SULPIZIO

Benone affé.

MARIA

En avant! en avant!
suol l'undecimo gridar!

SULPIZIO

En avant! en avant!
suol l'undecimo gridar!

MARIA e SULPIZIO

En avant! ratanplan!
ratanplan! plan! plan!
(*partono*)

Scena IV

*Tonio scende circospetto dalla montagna e
lentamente si avvanza.*

TONIO

Eccomi finalmente. A questa parte
si diresser le truppe, e agevol forse
mi sarà di veder colei che adoro,
la mia gentil Maria.
Quando vista l'avrò, s'ella risponde
alla fiamma che m'arde,
se da lei son riamato,
senza cercar di più mi fo soldato.
Scorso poi qualche tempo,
sposo la vivandiera, e in apparenza
eccomi l'uom più lieto della terra!
Ma – se per caso in guerra
mi distinguessi a tale
di salir sino ad esser generale...

allor come si fa? La vivandiera
più non mi converrebbe, e in mezzo a mille
omaggi, onori, complimenti e feste,
caro il mio general, cosa fareste?

Feste? pompe? omaggi? onori?
la mia sorte cangerà?
Oibò! che cangiamenti!
che pompe e complimenti!
Io son un uom di mondo,
non cerco incensi e fumi,
né lascio i miei costumi
per fasti e dignità.
Piano, Tonio, pensa meglio...
Forse amor per te non ha?
Ma vano è il mio sospetto:
è assurdo, ci scommetto!
Di buono e di geniale
ho tutto il mio corredo,
e a disprezzarmi io credo
Maria non scenderà.
(parte)

Scena V

Sulpizio e Maria.

SULPIZIO
No, Maria: non va ben. Da noi tu fosti
sul campo ritrovata,
da noi poscia adottata,
protetta ed allevata
colle nostre mensili economie;
e ci devi riguardo e confidenza.

MARIA
Ma, Sulpizio mio caro, abbi pazienza.

SULPIZIO
Abbila tu per ora e stammi attenta.
Sai che non fu possibile
scoprir la tua famiglia, il tuo paese,
in onta ad una lettera
trovata su di te, riposta quindi
nel fondo del mio sacco a posto fisso;
e sai...

MARIA
Ma se so tutto!
SULPIZIO (*burbero*)
E perché dunque
soletta e pensierosa
sorti dalla cantina
fuggendo i camerata, eh?

MARIA
Perché...

SULPIZIO
Dicesi
che nell'ultimo nostro accampamento
t'han sorpresa in colloquio
con un... ma non sarà... non sarà vero.

MARIA
Anzi è la verità... parlo sincero.
Con un giovane svizzero
gentil, garbato... e che mi tolse un giorno
da sicuro pericolo; ma pure...
Tutto adesso è finito.
Egli è là... noi siam qua...
(*rumore e grida nelle scene*)

SULPIZIO
Ma cosa è stato?
cos'è questo rumore indiatolato?

Scena VI

Soldati, Tonio e detti.

CORO
Avanti: andiamo... tutto si sa.
Fra noi ti spinse curiosità.

MARIA
(Che vedo! oh ciel! è lui.)

SULPIZIO
Sia tratto altrove.

MARIA (*ai soldati*)
Fermate!
(*piano a Sulpizio*)
È lui?

SULPIZIO

Davvero?

Lo straniero che t'ama?

TONIO (*fissando Maria*)

Ah! pel mio core,
qual trasporto!

MARIA (*piano a Tonio*)

E che mai vi guida a noi?

TONIO (*con passione*)

Posso cercarvi, o cara... altri che voi?

CORO

È un briccone, – un villanzone
che qui venne ad esplorar.
Ma gagliardi – savoiardi
ci sapremo vendicar.

MARIA (*precipitandosi in mezzo a loro*)

Un istante, amici miei!
Deh! cedete al mio desir.

CORO

Troppo debole tu sei...
È un briccone e dee perir.

MARIA

Che? la morte a colui
che mi salvò la vita?

CORO

Che dice?

SULPIZIO

Ha il ver parlato.

CORO

Questa parola ha il suo destin cangiato.

MARIA

D'un precipizio in fondo,
senza la sua difesa,
io stava per cader... Ei mi ha salvata
esponendo i suoi giorni!
Volete ancor ch'egli perisca?

CORO

No davver!

SULPIZIO (*stendendogli la mano che Tonio stringe*)

S'ella è così, mio bravo camerata,
sii nostro amico.

TONIO

E il voglio.

(Che così potrò allora
avvicinarmi a lei che l'alma adora.)

SULPIZIO

Or via, per festeggiare
il salvator di questa amabil figlia,
beviam!... trinchiamo al suo liberatore.
(*a Maria*)
In giro il rum... È festa di famiglia.
Su: trinchiamo alla Svizzera,
alla natal tua terra!

TONIO

Oh no! giammai!
Rompo piuttosto il mio bicchier.

CORO

È pazzo?

TONIO

Viva Savoja e i nuovi amici miei!

GLI ALTRI

Viva dunque Savoja, e tu con lei.

SULPIZIO

Perché la festa sia completa, intuona,
figliuola mia, la nostra ronda usata.

CORO (*a Tonio*)

Del reggimento è la canzon più grata.

MARIA

Ciascun lo dice, ciascun lo sa!
È il reggimento ch'egual non ha;
il sol cui credito con amistà

faccian le bettole della città;
il reggimento che ovunque andò
mariti e amanti disanimò.
Oh ben supremo della beltà!...
Egli è là, dubbio non v'ha...
Ecco l'undecimo ch'egual non ha.
Tante battaglie ei guadagnò
che il nostro principe già decretò,
ch'ogni soldato... (se in salvo andrà...)
generalissimo diventerà;
perché gli è questo il reggimento
a cui sia facile ogni cimento;
che un sesso teme, che l'altro adora...
Egli è là...
Ecco l'undecimo ch'egual non ha.
(*odesi un lontano suono di tamburo*)

SULPIZIO (*ai soldati*)
È l'ora dell'appello!
Andiamo e non si scherzi
con il regolamento.

MARIA e TONIO (*con gioja*)
(Ah se ne vanno.)

SULPIZIO (*a Tonio*)
E tu, ragazzo... via di qua.

MARIA (*con sussiego e vivacità*)
Gli è nostro
prigioniero, e di lui noi rispondiamo.

SULPIZIO (*piano a Maria*)
Ma non io, signorina!
(*a Tonio che viene consegnato a due soldati, i
quali lo conducono via per la montagna*)
Andiamo, andiamo.

CORO
Talvolta è un poco duro
piegarsi ed obbedir;
ma suona già il tamburo
e devesi servir.
In tempi così strani
nessun bada al dolor;
pugnando all'indomani

forse si vince o muor.
(*partono tutti*)

Scena VII

*Maria, poi Tonio che torna correndo dalla
montagna.*

MARIA
L'hanno condotto seco: ed io che avrei
cotanto volentier con lui parlato!
Povero giovinotto! per vedermi
esporsi in questa guisa!...

TONIO
Signorina?

MARIA
Ma come! siete voi?

TONIO
Essi han creduto
ch'io li seguissi... eh sì! non son venuto
per chiacchierar con essi,
che non sono gentili affatto affatto.
Quel vecchio poi... quel vecchio!...

MARIA
Egli è mio padre.

TONIO
Il vecchio?... Allor mi son sbagliato... è l'al-
tro...
quel piccolino.

MARIA
Egli è mio padre anch'esso!...

TONIO
Anch'esso? gli altri adunque.

MARIA
E gli altri pure.

TONIO
Che diamine! ne avete un reggimento?

MARIA

E appunto il reggimento
è il mio padre adottivo.
A lor deggio il mio stato,
l'educazione... tutto insomma, tutto...
E dipendo da loro unicamente.
Ma dite finalmente,
che volete da me? qual mai segreto
vi condusse fra noi?

TONIO

Egli è ch'io bramo
tutto aprirvi il mio cor... egli è che v'amo.

MARIA

Che?... voi mi amate?

TONIO

Non ci credete?
Udite... udite... poi decidete...

MARIA (*sorridendo*)

Vediam, udiam;
Ascoltiamo e giudichiam.

TONIO

Da quell'istante che sul mio seno
io vi raccolsi venuta meno:
l'immagin vostra dolce e vezzosa,
non mi dà posa la notte e il dì.

MARIA (*maliziosamente*)

Ma, carin: quest'è memoria;
è memoria e nulla più.

TONIO

Non è tutto... c'è di peggio;
sì, mia cara... c'è di più.
Spero che a credermi non tarderete...

MARIA

Vediam, udiam;
ascoltiamo e giudichiam.

TONIO

Il bel soggiorno dei tempi andati,

tutti gli amici, cotanto amati,
per voi, Maria!... sin d'or, lo sento,
senza tormento potrei lasciar.

MARIA (*come sopra*)

Ma una tale indifferenza
è impossibil perdonar.

TONIO

E finalmente da voi lontano
tanto la vita fu in odio a me,
che sfidar volli furente, insano,
la morte istessa... ma... al vostro piè.

MARIA

Eh! lo capisco! lo veggo anch'io!
Ma i giorni dennosi, amico mio,
per quei che s'amano assicurar.

TONIO e MARIA

A voto così ardente
il tenero suo/mio cor
si mostrerà clemente
al prego dell'amor.

TONIO

Ch'io v'amo, o cara, voi ben vedete.
Amo... ma solo.

MARIA

Sì? Decidete.

TONIO

Vediam, udiam;
ascoltiamo e giudichiam.

MARIA

Civetta un tempo, felice e lieta,
di niun amante sentìa pietà;
ma l'alma adesso turbata, inquieta
sa che v'è un'altra felicità.

TONIO

Va ben! va bene!

MARIA

E fra i nemici che debbo odiar;
per un di questi degg'io tremar.

TONIO

Di bene in meglio!

MARIA

E in un giorno d'orrore,
che i sensi invigoriva
all'olezzar d'un fiore,
sentia cosperso del vostro pianto.

TONIO

Ebben?

MARIA (*togliendoselo dal seno*)

Quel caro fiore,
tesor pieno d'incanto,
mai da quel giorno abbandonò il mio core.
(A voto così ardente,
il misero mio cor
consiglio più non sente
non sente che l'amor.)

TONIO

(A voto così ardente,
il tenero suo cor
si mostrerà clemente,
al prego dell'amor.)
(*si precipitano l'un l'altra nelle braccia*)

A 2

Quest'alma è rapita
nell'estasi d'amor!
Io perderò la vita,
ma fido/a al tuo bel cor.
(*partono insieme*)

Scena VIII

Sulpizio e detti, poi Marchesa e Ortensio.

SULPIZIO

(*vede Maria e Tonio abbracciandosi*)
Corpo di uno spingardo! Il giovinetto
il conosco: poco fa ? scappato!

TONIO

Son di Maria lo sposo.

SULPIZIO

Ah! Disgraziato...
(*calmandosi*)
Maria promessa è già
al più bravo di noi.

MARIA

Per questa volta
la paternità intera ha fatto errore.

TONIO

Brava, Maria...

SULPIZIO

Silenzio!

TONIO

Non signore.

SULPIZIO

Un de' nostri dee sposarla.

TONIO

E s'io uno de' vostri diventassi?

SULPIZIO

No.

MARIA

Allora nessun altro sposerò.

TONIO

(So quel che deggio far.)

SULPIZIO

Per te, birbante,
questa ragazza passa all'inimico
con fiaschetto e bagaglio... ma per bacco!
(*cava la sciabola*)
L'ossa ti romperò!

TONIO (*a Maria, poi fugge*)

Ci rivedrem fra poco.

SULPIZIO

Torna, torna; t'aspetto in questo loco.

(intanto Maria fugge dall'altra parte)
E tu, civetta... pur se n'è scappata?
La troverò...

ORTENSIO *(timidamente)*
Perdono, Capitano...

SULPIZIO
Sergente! ma, per bacco!
Se non sposa...

ORTENSIO
Capitano...

SULPIZIO *(voltandosi bruscamente)*
Sergente!

ORTENSIO
Sergente! debbo dirvi che...

SULPIZIO
Che cosa?

ORTENSIO
Che questa dama chiede per favore...

SULPIZIO *(si volta e vede la Marchesa)*
Silenzio tu.

MARCHESA
Scusatemi, signore;
il cominciato viaggio
io proseguir volea; ma ritrovando
la via piena di soldati...

ORTENSIO
Intende?

SULPIZIO *(bruscamente)*
Silenzio, tu!

MARCHESA
Di ritornar protetta
da alcun de' vostri al mio
castel vicino
di Lauffen...

SULPIZIO *(colpito, con gioia)*
Di Lauffen!

MARCHESA
Appunto!

ORTENSIO
(Ci fosser nuovi guai!)

SULPIZIO *(fra sé)*
Ah, qual rapporto mai
esser vi può fra il capitano Roberto
e questo nome...

MARCHESA
Voi Roberto dite?
Un capitano?

SULPIZIO
Il conoscete forse?

MARCHESA
S'io lo conobbi? S'io...
(calmandosi)
Io, veramente... no; mia sorella, un giorno...

SULPIZIO
Dov'è?

MARCHESA *(con ansietà)*
Mori! Ma da quel nodo
segreto che li univa, una figliuola
nacque...

SULPIZIO
E Maria si chiama!
La perla, la virtù del reggimento!

MARCHESA
Vive?

SULPIZIO
Se vive? È qui...

MARCHESA
Cielo!

SULPIZIO
Oh, contento!

MARCHESA
Ma, le prove...

SULPIZIO
Le prove? Ecco una lettera
(*cercando intanto nel suo seno*)
scritta poche ore avanti la battaglia,
nella quale Roberto
per il troppo valor perdé la vita.
Maria fra noi col servo già inviava,
ma una palla importuna
mandò il servo nel mondo della luna.

MARCHESA
Spero che questa figlia
sarà allevata con principii austeri...

SULPIZIO
I modi più gentili e più squisiti...

[Scena VIIIa]
Maria e detti.

MARIA
Parbleu! Parbleu!... Mangian da parassiti!
Marchons, Sulpizio, a gauche, mezza girata.

MARCHESA e ORTENSIO
Sarebbe?...

SULPIZIO (*di soppiatto*)
È lei.

MARIA
Parbleu!

ORTENSIO
(Com'è educata!)

MARIA (*tirando con grazia i mustacchi a Sulpizio*)
Vecchio rabbioso, andiamo, già la famiglia
tutta chiede di noi.

SULPIZIO
La tua famiglia
non è più quella.

MARIA
Come?

SULPIZIO
No, mia figlia;
eccola là.
(*additando la Marchesa*)

MARIA
Che! Voi?
(*alla Marchesa*)
Sulpizio!...

MARCHESA
Su, venite a questo seno,
nipote mia.

MARIA
Nipote! Io vengo meno.
(*sta per cadere svenuta fra le braccia di Sul-
pizio e della Marchesa; poi si rialza improv-
visamente*)
Ah, *sacrebleu!* sarebbe vero? Sulpizio,
un altro reggimento!

SULPIZIO
La vita militare per te è finita:
devi lasciarci.

MARIA
Perder pria la vita.

MARCHESA
Ve lo comando.

MARIA (*colpita*)
E con qual dritto?

SULPIZIO
Leggi:
L'ultimo voto di tuo padre è questo.

MARIA

Di mio padre... Leggiam... Stupita io resto
(*legge, dopo esclama*)
Lasciar i padri miei!

MARCHESA

Partir conviene.

SULPIZIO

Su, coraggio, Maria; sarai felice.

MARIA

Sulpizio così parla!
(*piangendo*)

MARCHESA

Ortensio, Ortensio,
fate che pronti sieno
i cavalli da posta.

SULPIZIO

E voi frattanto
entrate qui... E tu cessa alfin dal pianto.

Scena IX

Soldati, accorrendo da ogni parte essendo chiamati da un continuato suono di tamburo.

CORO

Ratanplan! ratanplan!
Militar non v'ha
cui non batta il cor
del tamburo al bel fragor.
Pien di zel, pien d'ardor,
d'ardir, di fervor,
a questo fragor
risponde con amor.
Ratanplan! ratanplan!
Viva la pugna, gli affanni suoi,
e la vittoria, e il guerreggiar!
Viva la morte che ognun di noi
nelle battaglie vola a cercar.

UN CAPORALE

Ma chi diavolo viene? Oh! il giovinotto

che fra noi questa mane è capitato;
bravo davvero! egli si fé soldato.

Scena X

Tonio col bonnet ed il cappotto savojardo, e detti.

TONIO

Miei buoni amici, che lieto giorno!
Le vostre insegne seguir potrò.
Sol per amore a voi ritorno...
e un grand'eroe diventerò.
Ah! la fanciulla per cui sospiro,
ch'ebbe pietade del mio martiro,
e quella speme bramata ognor...
altera i sensi, fa oppresso il cor.

CORO

Il camerata è innamorato.

TONIO

Ed in voi soli confida il cor.

CORO

Che? nostra figlia l'ha incatenato?

TONIO

Deh m'ascoltate, suo genitor.
Le nozze stringere con lei non posso,
se il vostro mancami saldo favor.

CORO

La nostra figlia... s'è stabilito...
un inimico non prenderà.
Le si conviene miglior partito...
tale è d'un padre la volontà.

TONIO

Vi ricusate?

CORO

Con fondamento!
Mentr'ella ha già promesso
al nostro reggimento.

TONIO

Non lo poteva affatto,

se appunto mi son fatto
per essa militar.

CORO

Peggio per te!

TONIO

Signori miei,
voi suo buon padre, deh m'ascoltate
La vostra figlia m'ama.

CORO

Possibil mai!... la nostra figlia!

TONIO

Sì... m'ama... lo giuro al ciel.

CORO

Ma come mai... Maria?...

TONIO

Ella m'ama... lo giuro al ciel.

CORO (*consultandosi fra loro*)

Che dire? Che fare?

Poich'egli è piaciuto,
de' un padre avveduto
al nodo assentir.

Ma senza mistero
non sembra pur vero
che questo bamboccio
ce l'abbia a ghermir.

TONIO

Ebben?

CORO (*solennemente*)

Se dici il ver,
suo padre adesso
il suo consentimento ei fa promesso.

TONIO

Qual destino, qual favor,
la sua mano ed il suo cor!
È finito il mio penar,
son marito e militar!

Scena XI

Sulpizio, Maria, e detti.

TONIO

Suo padre me l'ha data... è sposa mia!
(*correndo incontro a Sulpizio*)

SULPIZIO

Esser non può d'alcun che di sua zia!
Se la porta con sé.

CORO

Chi? nostra figlia?
Portarla via? Sei pazzo?

TONIO

Lunge da me condurla...
E sarà ver, mio bene?
Egli è un sogno crudel!

MARIA

Partir conviene!
Convien partir,
o miei compagni d'arme;
e d'ora in poi lontan da voi fuggir.
Ma per pietà,
celate a me quel pianto:
ha il vostro duol
per il cor di Maria supremo incanto...
Convien partir.
Convien partir!
O voi che in mio core
destaste i primi palpiti d'amore,
ed il piacer
con me partiste e il pianto.
M'offron dell'or
in cambio di quel ben puro soltanto!
Convien partir.

SULPIZIO

Io perdo, o cara, la sola spene,
ogni mio bene - perdendo te.

UN CAPORALE

A tanto affanno non regge il core,
simile dolore - non è per me.

TONIO

Amici ah! ver ciò mai non sia.
partir non de' Maria.

CORO

Non è possibile!... partir non de'.

TONIO

Ah! se voi ci lasciate, io vengo via!

SULPIZIO

Ma ingaggiato tu sei, bellezza mia!

MARIA

Tonio!

TONIO

Mio bene amato!

MARIA

Questo colpo mancava al mio tormento...
Perderlo adesso... ah! che morir mi sento!

CORO

Oh duolo! oh sorpresa!
Lasciarla partir...
Al diavol la marchesa,
che ce la vuol rapir!
In ogni cimento
che s'abbia a sfidar,
del nostro reggimento
è l'angiol tutelar.

MARIA e TONIO

(Non più speranza, non più piacer:
d'un giorno solo potrei goder.
Ah! che ogni bene – disprezza il cor,
se a tante pene – lo dannà amor.)

Scena XII

La Marchesa e detti; poi Ortensio.

MARCHESA

Andiam, nipote, andiam!

MARIA

Miei cari amici,

addio per sempre... addio!

La mano, o Pietro... la tua man, Mattia...
la tua, vecchio Tomaso,
che ancor bambina in braccio mi portavi...
Tu... abbracciami, Sulpizio.

MARCHESA

Ah qual orror!...
Nipote, andiam...

MARIA

Abbracciami, Sulpizio!
Ah! di costoro io son l'amor.

CORO

Nostra figlia, nostro amor

TONIO

Il mio core è di Maria
e a lei fido il serberò.

MARCHESA

Su... nipote... andiamo via
(Ah più reggere non so.)

MARIA

Ah! compagni... io vado via...
di dolore io morirò.

CORO

(Vada al diavol la marchesa
che ce la vuol rapir.)
(Suona il tamburo: i soldati formando due linee presentano l'arme a Maria che passa fra loro asciugandosi gli occhi, ciò che vien pur fatto da Sulpizio che comanda ai soldati. Maria sulla montagna saluta tutti, mentre che Tonio situato sul davanti, si toglie il bonnet e gettandolo a terra lo calpesta con disperazione. – Quadro. Cala la tela.)

Atto secondo

Scena I

Un salone che mette ad una galleria corrispondente ad un parco. Porte e finestre late-

rali. Un gravicembalo situato a destra.
Ortensio, Sulpizio, indi Maria.

ORTENSIO

Ecco le carte che il notaio invia.
Il duca e la sua madre
per lei saran qui. Feste! allegria! (*parte*)

SULPIZIO

(*con un braccio al collo; ma di tempo in tempo gestisce per provare che la ferita va meglio*)
Povera figlia! Io più non ho coraggio
di vederla soffrir. Già da quattr'ore
le van storpiando i piedi, perché impari
il minuetto... E quella, abituata
a saltar con noi liberamente,
piange... e ripete, non ne faccio niente!
vestita da gran dama...

MARIA

Oh, mio Sulpizio!
io non ne posso più... Vonno amazzarmi...
Ma tel dissi, e il ripeto schiettamente,
hanno un bel dir: «Non ne faremo niente».

SULPIZIO (*ripetendo*)

«Non ne faremo niente».
Pazienza, figlia mia.

MARIA

La tua ferita?

SULPIZIO

Grazie: va meglio assai.

MARIA

Per questo, il reggimento
subito, spero, non raggiungerai?

SULPIZIO

Resta a vedersi come andran le cose...
Vidi la zia vestita *comm'il faut*...

MARIA

Siamo da capo! Una romanza vuole
ora insegnarmi, e fra suoi scartafacci

ha scelto, Dio sa, quale antichità,
perch'io stasera poi
la canti allor che vi sarà gran gente.
Ma tu vedrai: «Non ne faremo niente».
Io Tonio voglio... e non baroni o duchi.

SULPIZIO

Retrocedere adesso a cose fatte
figliuola? sei tu matta?

MARIA

Tonio per me si fe' soldato, ed io...

SULPIZIO

Tutto questo va ben: ma non ignori,
che ambo fummo feriti, ed or nemmeno
saper possiamo dove il reggimento
si ritrovi. La zia!

MARIA

Che importa.

SULPIZIO

Zitti.
Misericordia! che toiette!...

Scena II

Esce la Marchesa in toupet e detti.

MARCHESA

La romanza in quistione è ritrovata.
È una piccola cosa...
(*andando al gravicembalo*)
quella romanza...
quella che di Parigi è testé giunta.

MARIA (*piano a Sulpizio*)

Le mie vecchie canzoni amo assai più!

SULPIZIO (*sottovoce a Maria*)

Ed io dunque?

MARCHESA (*sedendo al gravicembalo*)
Proviamla.

SULPIZIO

S'è un'arietta francese sarà bella!

MARCHESA

E il soggetto? è una cosa veramente
da entusiasmar – Gli Amori di Ciprigna!

SULPIZIO

Di Ciprigna?... (E chi mai l'ha conosciuta!)

MARCHESA

Or dunque cominciamo.

MARIA (*piano a Sulpizio*)
(Che noja!)

SULPIZIO

(Pazienza!...) Or via sentiamo.

MARIA

Sorgeva il giorno del bosco in seno
e Venere bella scendea dal ciel:
scendeva in questo soggiorno ameno
sull'orme a del suo fedel.

SULPIZIO (*piano a Maria*)

Eh! il nostro canto era più bel!

MARIA e SULPIZIO

Ratanplan! ratanplan! ratanplan!
È il reggimento ch'egual non ha.

MARCHESA

E... ma, che sento mai?

MARIA

Perdon, perdono.
Confusa un po' mi sono.
E quest'amante, che ottenne il premio
della prodezza e dell'amor,
era il più amabile della città...
la cui beltà...

SULPIZIO

Oh ben supremo della beltà!...

MARIA e SULPIZIO

Egli è là...
Ecco l'undecimo che egual non ha.

MARCHESA

Oh! quale orrore... che dite là?

MARIA e SULPIZIO

(Oh Dio! che noja! quest'aria languida
non val la musica del militar;
e sento proprio ch'egli è impossibile
ora potermela dimenticar.)

MARCHESA

Andiamo avanti?

MARIA

Sia pur così.
(*piano a Sulpizio battendosi la fronte*)
Ma... non c'è caso... non c'entra qui! –
Vedendo Venere tanto vezzosa,
l'eco del monte sul primo albor,
di Filomena l'ansia amorosa
solea ripetere in suon d'amor.

MARCHESA

Via!... sospiriamo come lei!...

MARIA

Ah! ah! ah! ah!

MARCHESA

Più dolce ancor.

SULPIZIO

(Io preferisco a quei sospiri
d'un buon tamburo il bel fragor.)

MARIA (*impazientita*)

Davvero io vi rinuncio!
Almeno al reggimento
era facile il canto...

MARCHESA

Qual reggimento?
O ciel che sento!

MARIA e SULPIZIO

En avant! en avant!
suol l'undecimo gridar!

En avant! ratanplan!
ratanplan! plan! plan!

MARCHESA

Quale orror! non sembra vero
che si possa avviluppar
ad un canto sì gentile
un vil canto militar.
(la Marchesa parte dal fondo indispettita)

Scena III

Maria, Sulpizio, poi Ortensio.

SULPIZIO

Mi par che allontanata
siasi un tantin sdegnata. Eh! qui conviene
risolversi, Maria. Bisogna proprio
disporsi al matrimonio.

MARIA

Ah Sulpizio! e il mio Tonio?

SULPIZIO

Tonio è di qua lontano... e poi... e poi...
voi gran dama... egli semplice soldato...
non s'accorda... non va... Dunque giudi-
zio!

Andate, apparecchiatevi.
(accompagnandola al suo appartamento)

ORTENSIO

Sulpizio!

SULPIZIO

Cosa c'è?

ORTENSIO

Nel momento
che sua eccellenza usciva dal castello,
con premura un soldato
di voi, signor Sulpizio, ha domandato.

SULPIZIO

Ma chi è?

ORTENSIO

Non l'ha detto.

SULPIZIO

(traendolo in disparte e parlandogli piano)
È grande?

ORTENSIO

Grande.

SULPIZIO

È bell'uomo?

ORTENSIO

Bell'uom!

SULPIZIO

Mustacchi?

ORTENSIO

Neri.

SULPIZIO

Fronte?

ORTENSIO

Spaziosa.

SULPIZIO

Portamento?

ORTENSIO

Altero.

SULPIZIO

(non avvedendosi di Maria che gli si è avvicinata)
Cospetton! fosse lui!...

MARIA

Lui?... chi?...

SULPIZIO

Eh niente...
È un semplice soldato...

ORTENSIO *(piano a Sulpizio)*

Oh! v'ingannate.
Ha uno spallino d'or.

SULPIZIO
Uno spallino!

MARIA
Che ti ha detto?... cos'è?...

SULPIZIO (*con qualche impazienza*)
Ma niente... niente...
Voi pensate alle nozze... Ortensio, andiamo.
(Se fosse lui che inferno! che tempesta!
Oh poveretto me! ci vorria questa.)
(*parte con Ortensio*)

Scena IV
Maria sola.

MARIA
Dunque è deciso... cangerà mia sorte:
ed alcuno non viene
a togliere il mio cor da tante pene.

Le ricchezze ed il rango fastoso
non mi possono il core cangiar.
Celar deggio il mio duolo affannoso
e quest'alma ad ognora ingannar.
Fra le gemme e i tessuti non trova
pace alcuna il mio lungo dolor.
Esser bella a che dunque mi giova,
se ogni pace vien tolta al mio cor?
O voi cui venni un dì rapita,
nel duol, compagni, e nel piacer!...
Io donerei questa mia vita
onde potervi almen veder.
Per questo imen fatal tutto qui prende
un aspetto di festa...
Maria! Maria! la tua sventura è presta.
Ma di lontan che ascolto?
Non sogno già: questo guerriero suono...
non m'inganno son essi... essi pur sono.
(*ella muove per partire: ad un tratto si arre-
sta udendo di lontano una marcia militare
cui porge attentamente l'orecchio*)
Oh trasporto! Oh dolce ebbrezza!
Son gli amici del mio cor.
Bei piacer di giovinezza,

ritornate almen con lor.
Chi nacque al rimbombo
del bronzo guerriero,
disprezza l'impero
d'un vano splendor.
Ah! viva la gloria
che vince il valor!
Mi reca vittoria
la pace del cor.
(*corre alla finestra: l'apre ed agita il suo faz-
zoletto*)

Scena V

*I soldati entrano per le finestre e per le porte ac-
correndo tumultuosamente e circondando Maria.*

CORO
È lei! nostra figlia! – qual fausto destin!
L'antica famiglia – ti vede alfin.

MARIA
Amici abbracciatemi – qua tutti al mio cor.
niuno di gioja non langue, non muor.

CORO
È dessa, è dessa!

Scena VI
Sulpizio e detti; poi Tonio.

SULPIZIO
Voi qui, miei camerati? amici miei?

CORO
O Sulpizio! Sulpizio!

SULPIZIO
Eccoli tutti;
e tutti a noi vicino
Pietro... Matteo... Tommaso... Oh ve'!
all'appello
nessuno manca.

MARIA (*cercando collo sguardo*)
Sì davver, nessuno.

TONIO (*accorrendo*)

Niun di quelli che v'amaro, Maria.

MARIA

Tonio!

SULPIZIO

Che gli ha condotti,
diretti sino qui.

MARIA

Tonio mio caro!

Io d'essere credea dimenticata,
ed invece... Ma guarda un po', Sulpizio:
egli è avanzato!... ha uno spallin!

TONIO

Sicuro.

Quand'uno ha fatto voto
di morire sul campo di battaglia
convien ch'ivi rimanga, o in alto saglia.

SULPIZIO

Ma costor son stanchi, e lor conviene
far dare un bicchierino... essi berranno
alla vostra salute.

CORO

Volontieri!

MARIA

E se mia zia ritorna?

SULPIZIO

Ah! è vero! è vero!

Pur... se ricovran tutti in fondo al parco...

CORO

Ehi! di fuori? qualcun! ehi! della casa?

Scena VII

Ortensio e detti.

ORTENSIO

Misericordia!... un reggimento intero!

MARIA

Vedi in costoro, Ortensio,
i miei compagni antichi: a lor darai
il più vecchio dei vini.

ORTENSIO

Ma!

SULPIZIO

Cospetto!

Non si replica agli ordini.

ORTENSIO

Vi dico,
ch'io non obbedirò... tranne nel caso,
che a forza m'obbligassero.

SULPIZIO

Compagni!...

Adoperatevi... a voi.

ORTENSIO

Cospetto, è un tradimento...
un attentato, un vile rapimento!

CORO

Meno ciarle... non gridar...

Del miglior ci devi dar.

(i soldati prendono fra le braccia Ortensio e lo portano via tumultuosamente)

Scena VIII

Sulpizio, Maria e Tonio.

MARIA, TONIO e SULPIZIO

Stretti insiem tutti tre,

qual favor! qual piacer!

Non può il cor tal mercé,
tanto ben sostener.

SULPIZIO

Dolce memoria!

TONIO

Bel tempo andato!

MARIA

Da noi lontan...

SULPIZIO

Si è trasportato.

TONIO

Ma tornerà...

SULPIZIO

Lo spero invano.

MARIA (*a Sulpizio*)

Il tempo andato tornò per me
a lui vicino, vicino a te.

TONIO

Tu parlerai per me.

MARIA

Per lui tu dei parlar.

TONIO

Premiar la nostra fé.

MARIA

Lo devi e non fiatar.

SULPIZIO

Ma voi... voi non sapete...
Lasciatemi parlar.

MARIA e TONIO

La tua promessa è urgente!
Se il ciel fu a noi clemente,
tu pur ne dei giovar.

SULPIZIO

Andiamo... e un espediente
vedrò di ritrovar.

A 3

Stretti insiem tutti tre
qual favor! qual piacer!
Non può il cor tal mercé
tanto ben sostener.
(*partono insieme*)

Scena IX

*La Marchesa e Sulpizio; poi la Contessa ed il
Notaro preceduti dagli invitati e dai domesti-
ci della Marchesa.*

MARCHESA

Fermatevi, Sulpizio...

Chiudete quella porta, ve ne prego.

SULPIZIO

(*Che dir vorrà?*)

(*Sulpizio dà una sedia alla Marchesa, poi sie-
de egli pure*)

MARCHESA

Sapete che le nozze
son vicine...

SULPIZIO

Ed ancora la ragazza
è più che mai testarda ed insistente.

MARCHESA

Obbligarla conviene.

SULPIZIO

Non ne faremo niente.

MARCHESA

Ho gran fiducia in voi...

SULPIZIO

Che far potrei?

MARCHESA

Un gran segreto confidar vorrei
alla vostra onestà.

SULPIZIO

Parlate pure.

MARCHESA

Amaste un giorno?

SULPIZIO

(*Oh Dio!*) Cosa intendete?

MARCHESA
Eccovi un foglio.

SULPIZIO
A me?

MARCHESA
Sì, lo leggete.

SULPIZIO (*legge*)
«Educata nella mia gioventù troppo severamente, e toltami ogni via di conoscere la società... al primo comparire nel mondo vidi un giovane ufficiale francese; mi piacque... lo amai... partiva

(*La Marchesa mostra segni di gran commozione, Sulpizio la guarda*)

Da un matrimonio clandestino ebbi una figlia... Circondato poscia il suo reggimento dall'inimico, ei dovette salvarsi con la figlia... d'allora, più novelle, né di lui, né della bambina. Ora una mano celeste a me la guida; ma, per mio rossore, publicar non posso in faccia agli uomini, per legami di famiglia, per inimicizie nazionali, che fui sposa... e quella che ad ogni istante abbraccio... quella Maria, che voi mi rendeste, quella è mia figlia...»

(*La Marchesa quasi piangendo, si getta ai piedi di Sulpizio*)

SULPIZIO
Ah! Signora...

MARCHESA
Tacete.

SULPIZIO
Voi... la lettera adunque... e che far posso? disponete di me come vi piace...

MARCHESA
Al conte di Swingen la persuadete di passar in isposa... e sopra tutto non svelate il mio mistero.

SULPIZIO
Vado... volo...
Maria sarà... già voi... perché v'intendo.

MARCHESA
Andate presto.

SULPIZIO
Io volo.

MARCHESA
Ed io v'attendo.
(*La Marchesa va incontro a' invitati che s'introducono senza far folla*)

Avanti... favorite,
amabile Contessa!
E voi, signor Notaro, accomodatevi.

CONTESSA
Vostra nipote?

MARCHESA
È presso ad abbigliarsi.

CONTESSA
Il Contin mio congiunto,
occupato alla corte,
non può venir... egli ha però segnato!

Scena X
Sulpizio e detti.

SULPIZIO (*piano alla Marchesa*)
Ah, signora! – Ho pregato, ho perorato, minacciato, gridato... e inutilmente. Non c'è che l'espedito di dirle tutto.

MARCHESA
E voi credete?

SULPIZIO
Oh! allora...
Mi creda pur, signora,
che a favor di sua madre
nulla ricuserà.

MARCHESA
Purché lo scopo

il mio desir ottenga,
ad ogni prezzo, ad ogni costo venga.
(*Sulpizio sorte*)

NOTARO

Rimettere mi ha fatto il signor Conte
la sua procura, per la qual consente
di sposarsi a Maria... Maria...

MARCHESA (*con orgogliosa dignità*)
Di Lauffen!

NOTARO

Gli articoli già intesi, stipulati,
e dal Conte firmati,
mancan sol della firma della sposa...

MARCHESA
Che viene appunto.

INVITATI

O quanto è mai vezzosa!

Scena XI

Maria, Sulpizio e detti.

MARCHESA
Eccola.

MARIA (*con trasporto ed abbracciandola*)
Madre mia!

MARCHESA (*interrompendola*)
Figlia... mia figlia!

SULPIZIO

Giudizio!... ognun fissato
ha su di lei lo sguardo.

INVITATI

Incerta sembra ancor... perché s'arresta?

CONTESSA

Un termine, marchesa,
alfine avrà la festa.

MARIA

Si; non v'è dubbio... ora a segnar son presta.

Scena XII

Detti; poi Tonio e soldati.

TUTTI (*odesi un improvviso rumore*)
Giusto ciel! qual fracasso! quai grida!

TONIO (*entrando, ai soldati*)
Mi seguite!

INVITATI

Onde vengon costor?

SOLDATI

Per giovar a nostra figlia
siamo tutti accorsi qua.
Nell'antica sua famiglia
un appoggio troverà.
Tergi o figlia... tergi il pianto,
or che siamo a te d'accanto,
via... coraggio... ilarità:
per giovarci siamo qua.

TONIO

Perché sacrificata,
la vogliono salvata,
ed ogni nostro bene
in essa a noi rapir!
Condurla ad un imene
e farla poi morir!

SOLDATI

Mai – no – mai!

CONTESSA e INVITATI

Deh! vi spiegate.

SOLDATI

Vivandiera al reggimento
ei la vide e l'adorò.

CONTESSA e INVITATI

Qual orror! Oh ciel che sento!

SULPIZIO

(Dar addietro or non si può.)

MARIA

Quando il destin, in mezzo a strage ria
nel lor seno fanciulla mi gettò,
essi han raccolto la miseria mia,
e i primi passi miei ciascun guidò.
Potrebbe mai dimenticarli il cor,
se non esiste che per loro amor?

CONTESSA e INVITATI

Infatti ell'è gentile;
né può tenersi a vile,
se il vero ella confessa,
se aperto mostra il cor.

MARIA

Tutto v'è noto... ho da segnar adesso?

TONIO

(guardando la Maria che prende la penna)
Ella v'assente...

MARIA

Io ne morrò.

MARCHESA

Maria!

Tanto dolor... e per me sola... oh arresta!

GLI ALTRI

Gran Dio! che mai vuol dir!

MARCHESA

È troppo! è troppo!

Il suo bel cor sacrificar non voglio.

Ah! ceda alfin l'orgoglio.

Quel che scelse il suo cor consorte onesto
accordo ad essa.

GLI ALTRI

E quale?

MARCHESA

(ponendo Tonio nelle braccia di Maria)
Eccolo è questo.

SULPIZIO

Va ben!

MARIA

Tonio!

TONIO

Maria!

SULPIZIO

Ma brava in verità!

Se non fossi prudente,
proprio l'abbraccerei militarmente.

TONIO

Su questo sen riposati,
sgombra ogni pena o cara:
vieni d'amor al tempio,
dove infiorata è l'ara;
ivi soltanto io deggio
che m'ami udir da te:
udir siccome palpiti
l'anima tua per me.

MARIA e TONIO

Ah, mio ben, ah! Mio ben

vieni d'amor nel tempio

udir siccome palpiti l'anima tua per me

GLI ALTRI

In lei ti serba il premio

Il ciel d'amor, di fé.

Teatro Amilcare

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Oreste Perri, *Presidente*

Vito Zucchi, *Vicepresidente*

Walter Berlini, **Elisabetta Carutti**

Renzo Zaffanella, *Consiglieri*

COLLEGIO DEI REVISORI

Renzo Rebecchi, *Presidente*

Giovanni Costa e **Andrea Ferrari**, *Revisori effettivi*

Alessandra Donelli e **Alessandro Tantardini**, *Revisori supplenti*

Angela Cauzzi, *Sovrintendente*





fondazione

Teatro Amilcare Ponchielli Cremona

Ponchielli Cremona *fondazione*

FONDATORI



Camera di Commercio
Cremona



Fondazione
Arvedi Buschini



Centro di Musicologia
Walter Stauffer



Associazione Industriali
della Provincia di Cremona



La Provincia
Società Editoriale Cremonese S.p.A.



SOSTENITORI

Benemeriti



Promotori

Vito Zucchi



CRODA



Confederazione Nazionale
dell'Artigianato e della Piccola
Media Impresa
CNA Cremona



Ordinari

ARCAR s.p.a. - Maglia Club s.r.l. - Giuliana Guindani
Associazione Costruttori ANCE Cremona - Fantigrafica s.r.l.
Guindani Viaggi - Comune di Castelvetro Piacentino
Seri Art s.r.l. - AEM-COM s.r.l.
Nuova Oleodinamica Bonvicini s.r.l. - HOL.IN.PART s.p.a.

Info:

Fondazione Teatro Amilcare Ponchielli Cremona

Casella postale 172

Corso Vittorio Emanuele II, 52 - 26100 Cremona

Segreteria 0372.022.010/011

Fax 0372.022.099

Biglietteria 0372.022.001/002 (ore 10.30 - 13.30 e 16.30 - 19.30)

Biglietteria on-line: www.vivaticket.it

e-mail: info@teatroponchielli.it

www.teatroponchielli.it

Progetto grafico: **Corrado Testa** - Testa Consulenti & Creativi Pubblicitari

Esecutivi digitali: **Service Lito** (Persico Dosimo - CR)

Stampa: **Fantigrafica** (Cremona)