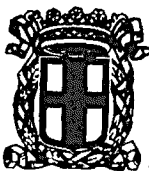


1901VER

03791



CITTÀ DI PARMA
TEATRO REGIO
Stagione Lirica 1997-1998

**UN GIORNO
DI REGNO**

Melodramma giocoso in due atti di Felice Romani
Musica di **GIUSEPPE VERDI**
Editore Casa Ricordi, Milano



BANCA MONTE PARMA
La cultura vive con noi

ASCOM - Associazione Provinciale Commercianti di Parma • Autocamionale della Cisa S.p.A. • Barilla S.p.A.
Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Parma • CAMST - Impresa Italiana di Ristorazione
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza Chiesi Farmaceutici S.p.A. • Florbath-Profumi di Parma S.p.A.
Gazzetta di Parma • Gruppo Bormioli Rocco • Parmalat S.p.A.



1960

CITTÀ DI PARMA
TEATRO REGIO
Stagione Lirica 1997 - 1998



Il Teatro Regio di Parma

ringrazia



e

**ASCOM - ASSOCIAZIONE PROVINCIALE
COMMERCianti DI PARMA**

AUTOCAMIONALE DELLA CISA S.P.A.

BARILLA S.P.A.

**CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO
E AGRICOLTURA DI PARMA**

CAMST - IMPRESA ITALIANA DI RISTORAZIONE

CASSA DI RISPARMIO DI PARMA E PIACENZA

CHIESI FARMACEUTICI S.P.A.

FLORBATH - PROFUMI DI PARMA S.P.A.

GAZZETTA DI PARMA

GRUPPO BORMIOLI ROCCO

PARMALAT S.P.A.

Stagione Lirica
1997 - 1998

UN GIORNO DI REGNO

UN BALLO IN MASCHERA

MESSA DA REQUIEM

COMEDIA

HÄNSEL E GRETEL

L'ITALIANA IN ALGERI

DON CARLO

Sindaco di Parma
Stefano Lavagetto

Assessore alla Cultura e Teatro
Luigi Allegri

Direttore
Angela Cauzzi

Consulente artistico
Gianni Tangucci

UN GIORNO DI REGNO

Pierluigi Petrobelli
Un giorno di regno

Adriano Cavicchi
Per l'autenticità del recitativo secco

Conversazione con Pier Luigi Pizzi

A cura di
Ufficio Stampa
del Teatro Regio di Parma

Il libretto di *Un giorno di regno* qui riprodotto è conservato presso l'Archivio Storico del Teatro Regio, che si ringrazia.

EDITRICE GRAPHITAL - PARMA

Pierluigi Petrobelli
Un giorno di regno

Ricostruire la realtà storica sull'origine e sulla creazione delle primissime opere di Verdi è impresa pressoché disperata. E' soltanto a partire da *Ernani* che la documentazione si fa ricca e minuziosa; il che dipende principalmente dal fatto che l'archivio del teatro per il quale l'opera fu scritta ci è pervenuto intatto, ed anche che la collaborazione con il librettista - Francesco Maria Piave - alle sue prime armi - si svolse fra due persone fisicamente distanti — Verdi a Busseto, il "poeta" a Venezia.

Si è pertanto costretti a ricorrere alla narrazione che degli avvenimenti riguardanti l'inizio della sua carriera Verdi stesso fece a "Folchetto" (il giornalista Jacopo Caponi) , perchè la stampasse come commento e come integrazione a quanto vien detto su quel periodo nell'edizione italiana della prima biografia verdiana — quella scritta da Arthur Pougin per *Le Menestrel* e pubblicata nel 1881 da Ricordi. L'immagine che si ricava dalla lettura di quelle pagine è quella di un giovane artista perseguitato dalla sventura, nonostante la quale egli riesce a realizzare le partiture che lo porteranno a conseguire, con *Nabucco*, un'affermazione sul piano nazionale ed internazionale.

Il Merelli allora (dopo la prima di *Oberto*) mi fece una proposizione lautissima per quei tempi; mi offrì, cioè, un contratto per tre opere da scrivere d'otto in otto mesi, da rappresentarsi alla Scala o al teatro di Verona, di cui era pure impresario; in compenso mi pagava 4000 lire austriache per opera, dividendo poi a metà l'utile derivante dalla vendita degli spartiti. Accettai subito il contratto, e poco dopo partendo Merelli per Vienna, lasciò incarico al poeta Rossi di fornirmi il libretto, e questo fu il *Proscritto*; però io non ne era completamente soddisfatto, e non avevo per anco cominciato a musicarlo, quando Merelli ritornò a Milano nei primi mesi del 1840 e disse mi aver bisogno assolutamente per l'autunno di un'opera buffa, e ciò per ragioni speciali del suo repertorio: mi avrebbe cercato un libretto subito, e poi in seguito avrei musicato il *Proscritto*. Non rifiutai l'invito, e Merelli mi diede a leggere vari libretti di Romani che, o per cattivi successi o per altri motivi, giacevano dimenticati. Lessi e rilessi, nessuno mi piaceva, ma viste le premure che mi si facevano, prescelsi quello che mi parve meno male, e fu *Il finto Stanislao*, battezzato poi *Un giorno di regno*

Io abitavo allora un modesto e piccolo quartiere nei pressi di Porta Ticinese,

ed avevo meco la mia famigliola, la mia giovane moglie Margherita Barezzi cioè, e due figliuoletti. Tosto che m'accinsi al lavoro, fui colpito da grave angina, che mi tenne lunghi mesi a letto.

Qui Verdi si dilunga sulle difficoltà economiche che gli impedivano di pagare la pigione, un problema che venne risolto da Margherita vendendo o impegnando i suoi ori. Il racconto prosegue così:

Ma qui cominciano gravi sventure. Il mio bambino si ammala al principio di aprile; I medici non riescono a capire quale sia il suo male, ed il poverino languendo si spegne nelle braccia della madre disperatissima. Né basta: dopo pochi giorni la bambina cade a sua volta malata!... e la malattia ha pure un fine letale!... ma non basta ancora: ai primi di giugno la giovane mia compagna è colpita da violenta encefalite ed il 19 giugno una terza bara esce da casa mia!... Ero solo!... solo!... Nel volgere di circa due mesi tre persone a me care erano sparite per sempre: la mia famiglia era distrutta!... In mezzo a queste angosce terribili, per non mancare all'impegno assunto, dovetti scrivere e condurre a termine un'opera buffa!... Un *giorno di regno* non piacque: vi ebbe di certo una parte di colpa la musica, ma una parte pure vi ebbe l'esecuzione.

Il bisogno di drammatizzare il periodo iniziale della propria carriera porta Verdi a confondere e sovrapporre avvenimenti che — per quanto luttuosi — non avevano avuto quella condensazione precipitosa che si ritrova nel suo racconto a "Folchetto". In realtà, la piccola Virginia, che era nata a Busseto il 20 marzo 1837, morì nella stessa Busseto il 18 agosto dell'anno successivo, un mese dopo la nascita del fratellino Icilio, che morì a Milano il 22 ottobre 1839, prima dunque che Merelli proponesse a Verdi di comporre un'opera buffa.

Un giorno di regno venne eseguito una sera soltanto, quella della prima rappresentazione, il 5 settembre 1840; ma bisogna ricordare che lo scarso impegno della compagnia di canto, di cui parla anche Verdi nella sua narrazione a Folchetto, era comprensibile e, in un certo senso, giustificato, se si tien presente che la compagnia stessa era stata messa insieme per interpretare in origine *Il templario* di Otto Nicolai, un'opera seria quindi, e non un'opera buffa.

Di questa disastrosa serata Verdi doveva portare dentro di sé la ferita ancora per molto tempo, se quasi vent'anni più tardi, quando la sua reputazione internazionale era all'apice, così ne scriveva a Tito Ricordi il 4 febbraio 1859, dopo l'insuccesso, ancora una volta alla Scala, del *Simon Boccanegra*:

Tu ti meravigli della *sconvenienza del pubblico*? A me non sorprende affatto. Egli è sempre felice quando può arrivare a fare scandalo! All'età di 25 anni, io pure aveva delle illusioni, e credeva alla sua cortesia; un anno dopo mi cadde la



Raffaele Ferlotti, uno dei primi interpreti della prima alla Scala (1840).

benda e vidi con chi aveva a fare. [...] E' vero: alla Scala s'applaudì altra volta il *Nabucco* e i *Lombardi*; ma sia per la musica, pei cantanti per l'orchestra pei cori per la *mise en scene*, fatto sta che tutt'insieme era tale spettacolo da non disonorare chi lo applaudiva. Poco più di un anno prima però, questo stesso pubblico maltrattava l'opera di un povero giovane ammalato, stretto dal tempo e col cuore straziato da un'orribile sventura! Tutto questo si sapeva, ma non fu ritegno alla scortesia. Io non ho più visto da quell'epoca il *Giorno di Regno*, e sarà certo un'opera cattiva, pure chi sa quante altre migliaia sono state tollerate o forse anche applaudite. Oh se allora il pubblico avesse non applaudita, ma sopportata in silenzio quell'opera, io non avrei parole sufficienti per ringraziarlo! Ma finché ha fatto buon viso ad opere che fecero il giro del mondo, le partite sono pari. Io non intendo condannarlo; ne ammetto la severità, ne accetto i fischi, alla condizione che nulla mi si richiegga per gli applausi. Noi poveri zingari, ciarlatani e tutto quello che volete, siamo costretti a vendere le nostre fatiche, i nostri pensieri, i nostri deliri per dell'oro - il pubblico per tre lire compera il diritto di fischiarci o di applaudirci. Nostro destino è di rassegnarci, ecco tutto!

La coscienza artistica di Verdi si ribella violentemente soprattutto perchè avverte la disapprovazione del pubblico come un insulto all'impegno, emotivo ma anche intellettuale ("i nostri pensieri, i nostri deliri") che sta dietro alla creazione dell'opera d'arte, un impegno che egli evidentemente ricordava ben vivo già al tempo della composizione del *Giorno di regno*.

Dopo il buon esito dell'esperieza drammatica di *Oberto* era naturale che il giovane compositore volesse cimentarsi anche nell'altro campo, quello del teatro comico, ed evidentemente con questo intento egli accettò la proposta dell'impresario Merelli quando questi, che, come si è detto, aveva ingaggiato una compagnia di canto per eseguire un'opera seria, *Il templario* di Nicolai, si trovò all'improvviso con la compagnia stessa sulle braccia, non avendo a disposizione quella partitura.

Per la prima volta — non sarà certamente l'ultima — Verdi si trova ad affrontare una situazione di emergenza; di qui senza dubbio la scelta di un libretto già collaudato, quello scritto da un Felice Romani all'inizio della carriera, nel 1818, per un compositore che apparteneva alla generazione a lui precedente, e per di più di formazione ed esperienze non solo italiane, Adalbert Gyrowetz.

La *pièce* di cui Romani si era servito come fonte per il libretto era *Le faux Stanislas* di Alexandre-Vincent Pineux Duval, che era servita a sua volta come modello per un altro libretto, quello per la farsa in un atto *Il finto Stanislao Re di Polonia* scritto da Gaetano Rossi per la musica di Giuseppe Mosca e rappresentato al Teatro di San Moisè in Venezia nel carnevale 1812, contemporaneamente quindi alla ricca stagione delle

farse rossiniane in un atto. L'azione si impenna sull'avventura di un giovane ufficiale francese, le chevalier Beauflour (che diventerà in tutti questi libretti il Cavalier Belfiore), obbligato a fingersi re di Polonia fintantochè il vero sovrano non abbia raggiunto Varsavia, e il suo rango non sia riconosciuto dalla Dieta polacca. Quest'esile spunto storico viene condito, a partire dalla *pièce* di Duval, con gli abituali ingredienti del teatro "leggero" (anche non comico) della fine del Settecento: una avvenente vedova, la Marchesa, ritrova il suo spasimante, il Cavalier Belfiore appunto, e gioca in punta di fioretto con lui durante tutta l'azione per raggiungere il suo scopo, che è ovviamente quello di farsi sposare; una giovane coppia d'innamorati, Giulietta ed Edoardo, ostacolati nel loro intento dalla volontà del padre di lei, il Barone di Kelbar, che vuole invece darla in sposa ad un vecchio corteggiatore, il Tesoriere di Bretagna.

Già nella distribuzione dei registri vocali possiamo riconoscere alcune differenze caratterizzanti fra la partitura di Gyrowetz e quella del giovane Verdi. Il primo affida la parte del protagonista ad un tenore, ed invece quella dell'innamorato Edoardo ad un baritono; con Verdi la situazione è capovolta: il Cavaliere è un baritono, ed Edoardo un tenore.

Ma ancora più importanti sono le modifiche apportate al libretto per la partitura verdiana (si pensa siano opera di Temistocle Solera); alcune scene vengono tolte, altre invece vengono scritte ex novo. Il primo taglio è in diretto rapporto con la prima aggiunta. Nella partitura di Gyrowetz la Marchesa, appena entrata in scena, si trova a confronto con il Cavaliere, ed il reciproco riconoscimento che ne segue porta ad un duetto nel quale si sottolineano soprattutto gli aspetti comici della situazione. Verdi vuole invece dare il massimo risalto al personaggio della Marchesa, e la Cavatina che segna il suo arrivo al castello di Kelbar è articolata nelle due parti tradizionali del cantabile iniziale cui segue una cabaletta con tanto di ripresa. Grazie alla sostituzione del duetto tra la Marchesa ed il suo spasimante con una vera e propria "aria di sortita", il personaggio della Marchesa, interpretato dalla prima donna, assume immediatamente tutto il rilievo drammatico che gli compete.

Altro "numero musicale" creato di sana pianta nel libretto per Verdi è il coro di servitori che apre il secondo atto ("Ma le nozze non si fanno?"). Qui la giustificazione per l'aggiunta sembra essere dettata da ragioni di ordine musicale, dato che il coro è in realtà un prologo, un'introduzione alla grande aria di Edoardo, durante la quale, come pure durante il recitativo che la precede, il coro dialoga, interloquisce con il personaggio senza che vi sia una evidente ragione drammatica oltre a quella di permettere ad Edoardo di manifestare la propria infelice condizione. La presenza musicale del coro conferisce insomma al "numero" un rilievo ed

uno spessore sonoro altrimenti non ottenibile.

Questa presenza del coro nei “numeri” solistici è in realtà una caratteristica individuante della partitura di *Un giorno di regno*. La seconda scena dell’opera serve a presentare il personaggio di Giulietta, innamorata di Edoardo, Mentre nello spartito di Gyrowetz la figlia del Barone di Kelbar, “da sola”, canta un’aria bipartita dal tono leggero e scherzoso (“La più strana delle voglie \ venne in testa al mio papà. \ Un bel giovane mi toglie, \ un vecchiccio oh! Dio mi dà”), nell’opera di Verdi la giovane, “seduta mestamente sovra un sedile”, è circondata “da cameriere e contadine che recano fiori e frutti”, e che si rallegrano con lei per le imminenti nozze. Il Cantabile dell’aria che segue è un “a parte” di Giulietta, che rivela al pubblico il suo vero stato d’animo (“Non san quant’io nel petto \ soffra mortal dolore!”). Qui la presenza del coro serve non solo ad aumentare lo spessore sonoro dell’episodio solistico, ma anche a sottolineare l’inequivocabile differenza fra le due partiture nel registro affettivo della scena, che passa dalla leggerezza dell’opera comica alla gravità del sentimentale serio. Il modello classico cui Verdi chiaramente guarda per questa scena — come già avevano fatto tanti altri, Bellini in testa, prima di lui — è la *Nina pazza per amore* di Paisiello, anche se ovviamente non ci sono riferimenti musicali specifici.

Ancora: il coro con funzione di puro ‘riempitivo’ sonoro si ritrova nel secondo atto, nella grande aria bipartita nella quale la Marchesa, che nel duetto precedente aveva cercato invano di far cascare ai suoi piedi il “Re di Polonia” (che lei sa benissimo essere il Cavalier Belfiore), dichiara apertamente di voler sposare un altro, il Conte Ivrea: Il coro non fa che annunciare l’imminente arrivo di questi, e finalmente Belfiore ha qualche dubbio sulla riuscita delle sue tattiche amorose.

Ma ancora più rivelante delle strategie compositive di Verdi è l’organizzazione complessiva del materiale musicale che costituisce l’Introduzione dell’opera. Questo vasto organismo si articola in tre distinte sezioni: un coro di “Camerieri e vassalli del Barone”, durante il quale il materiale di base dell’Introduzione viene lucidamente esposto, tanto dal coro che dall’orchestra; un “Duetto” buffo, che presenta la tronfia vuotezza del Barone e del Tesoriere, i due soli personaggi veramente comici dell’opera; e infine la Cavatina del Cavaliere Stanislao, cioè l’aria bipartita di sortita, nella quale l’ambivalente identità del protagonista viene dispiegata agli occhi del pubblico. Ora, il Duetto non fa che ripercorrere, praticamente senza varianti, quanto era stato enunciato musicalmente nella sezione precedente; e a suggellare questa penetrazione fra i due episodi il coro si unisce ben presto ai due bassi, ancora una volta in dialogo e poi insieme, per mettere in evidenza il



Luigia Abbazia, una dei primi interpreti della prima alla Scala (1840).

coincidere delle due posizioni drammatiche: il Barone ed il Tesoriere non sono altro che parte dello sfondo sonoro davanti al quale si svolgerà la vicenda principale. Infine il solenne Recitativo di entrata del “Re di Polonia” viene punteggiato da esclamazioni di giubilo e di approvazione, sempre del coro.

Una volta che il Cavaliere Belfore, nel Cantabile della Cavatina, ci ha rivelato la sua vera identità, può tranquillamente riprendere i panni regali, e nella sua Cabaletta il coro ed i due bassi buffi si uniscono ben presto a lui, con un rafforzamento esclusivamente fonico, cantando cioè tutti all'unisono. E' questo un tratto stilistico inconfondibile dell'arte verdiana, che viene efficacemente descritto da Roger Parker così: “Quest'effetto, di forze riunite che si uniscono spontaneamente al solista, venne usato da Verdi in maniera ancor più evidente nell'opera successiva, *Nabucco*. Se l'effetto non arriva a posizioni estreme in *Un giorno di regno*, mostra tuttavia che Verdi era ben cosciente del potenziale drammatico del coro anche prima di scrivere *Nabucco*, e che era preparato ad accomodare o anche a mettere da parte modi di procedere tradizionali per sfruttare questo potenziale”.

I piani drammatici secondo i quali l'opera si articola sono estremamente evidenti; sul livello più basso si collocano i due personaggi buffi, il Barone ed il Tesoriere, due vecchi sciocchi e vanitosi, che cantano quasi sempre insieme, ed ai quali spettano ben tre duetti; su di un piano elegiaco e sentimentale stanno invece i due innamorati, Gulietta ed Edoardo, quest'ultimo manifesta anche qualche atteggiamento eroico, come all'inizio del Duetto con il Cavaliere nel primo atto, quando il finto Stanislao lo nomina suo scudiero: (“Proverò che degno io sono”).

Infine la Marchesa, le cui ampie e sinuose volute vocali — in particolar modo nei Cantabili che aprono le arie — ben ne disegnano la civetteria e la capacità di sedurre. Anche qui il modello drammatico cui Verdi guarda è ben evidente: è Isabella dell' *Italiana in Algeri*. Nello scrivere questa parte il compositore aveva ben presenti le caratteristiche vocali della cantante che l'avrebbe interpretata, Antonietta Ranieri Marini, che era stata anche la prima Leonora dell' *Oberto*. Accanto alla Marchesa si pone il protagonista, che alterna non solo la maestà e la benevolenza del sovrano con la disinvoltura del giovane scapestrato, ma anche la sua sottile ed arguta schermaglia amorosa con la dama che alla fine sposerà.

Vi è un altro aspetto di questa partitura che reca già la firma inconfondibile del suo autore; il fatto cioè che la caratterizzazione delle situazioni drammatiche, e quindi la delineazione dei personaggi, avviene meno nei pezzi singoli, ed è affidata piuttosto ai momenti d'insieme. Oltre

ai grandi e complessi Finali che chiudono ciascuna delle due parti dell'opera, al centro del primo atto sta un Sestetto, suddiviso a sua volta in due sezioni: nella prima il canto elegiaco e dispiegato dei due amanti si contrappone al chiacchierio fitto e rumoroso delle tre voci gravi, in un continuo cangiare di situazioni melodiche; l'arrivo della Marchesa non fa che aumentare di una voce lo spessore sonoro dell'insieme, il quale anche nella sezione conclusiva del "numero" musicale si articola in un gioco polifonico che va dal semplice unisono dell'inizio sino al più complesso muoversi contrappuntistico di tutte le voci verso la fine del movimento.

E lo stesso può dirsi per altri momenti della partitura, in apparenza forse più semplici, ma in realtà altrettanto efficaci; mi riferisco, ad esempio, alla conclusione della prima parte del Duetto fra il Cavaliere ed Edoardo nel primo atto, dove la devozione entusiastica del giovane scudiero si contrappone alla disincantata, veloce declamazione del finto Stanislao.

Ciò che traspare insomma da tutte queste pagine è la ferrea preparazione contrappuntistica, l'assoluto dominio del movimento delle parti di cui il giovane compositore è in possesso; egli sa già piegare, senza esitazioni e senza incertezze, "la nota al suo volere", come egli stesso dirà trent'anni più tardi a Florimo parlando della formazione dello studente di Conservatorio. Come pure da questi esempi si ricava la padronanza con cui Verdi sa dosare la dimensione temporale degli episodi, in strettissimo rapporto con l'alternanza dei diversi modi di espressione. E' insomma la scuola di Provesi e soprattutto di Lavigna che sta dando pienamente i suoi frutti; di quel Lavigna che tanto aveva insistito perchè il *Don Giovanni* diventasse il vademecum drammatico dell'allievo, e del capolavoro mozartiano esiste, in *Un giorno di regno*, una citazione diretta, ben evidenziata prima della sua comparsa da un moto cromatico ascendente in orchestra.

Quando Giulietta ed Edoardo sono finalmente soli con la Marchesa (ancora stordita per aver riconosciuto in quegli che si crede il Re di Polonia il proprio amante), e pensano di poter contare sul suo appoggio, la scoprono invece tutta assorta nei propri pensieri e, delusi, credono di non poter più contare su di lei. La loro tristezza si manifesta con un canto per terze (corrispondente all'inizio del Terzetto), che ripete le note della prima danza che l'orchestrina sulla scena suona nel Finale primo del *Don Giovanni*, un pagina che ricorrerà più volte, tanto come citazione diretta che come modello drammatico, lungo tutto l'arco della parabola creativa verdiana.

Il quadro complessivo che ne risulta è abbastanza chiaro — e in un certo senso giustifica lo scarso successo di *Un giorno di regno* con il

pubblico milanese della prima: è questa un'opera nella quale le parti veramente buffe svolgono un ruolo del tutto marginale, e si dovrà invece parlare piuttosto di una sottile commedia giocata sulle schermaglie amorose, con una forte presenza del sentimentale-malinconico. Se gli spettatori della prima alla Scala si attendevano di assistere ad un'opera esclusivamente comica, ci sono buone ragioni per comprendere come le loro aspettative vennero in realtà deluse.

Già in questa fase del tutto iniziale della sua carriera artistica Verdi punta decisamente sulla definizione dei personaggi, soprattutto sulla delineazione delle loro differenze attraverso il linguaggio musicale più adatto per realizzare l'intento, e cioè l'uso sistematico della tecnica contrappuntistica che identifica e insieme contrappone. I germi della sua arte futura sono già ben presenti; attendono soltanto le occasioni propizie, gli stimoli culturali che ne permettano lo sviluppo. Sarà quello che Verdi farà negli anni a venire.

Nota bibliografica

Per questa presentazione sono state consultate con profitto le seguenti pubblicazioni: A. POUGIN, *Giuseppe Verdi - Vita aneddotica*, con note e aggiunte di Folchetto, Milano, Ricordi, 1881, pp. 2-46; *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913, pp. 556-557; J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. I: *Da "Oberto" a "Rigoletto"*, Torino, EDT/Musica, 1985, pp. 71-91; R. PARKER, "Un giorno di regno". *From Romani's libretto to Verdi's opera*, in *Studi verdiani* 2 (1989), pp. 38-58; M. ENGELHARDT, *Nuovi dati sulla nascita dell'opera giovanile di Verdi "Un giorno di regno"*, in *Studi verdiani* 4 (1886-87), pp. 11-17; M. ENGELHARDT, *Verdi und andere - "Un giorno di regno", "Ernani", "Attila", "Il corsaro" in Mehrfachvertonungen*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1992, pp. 13-110.

Adriano Cavicchi
Per l'autenticità del recitativo secco

Quando Verdi era agli albori della carriera, l'opera giocosa, con tutte le sue convenzioni portate al massimo splendore da Rossini, era un genere di spettacolo musicale al passo col gusto del proprio tempo. Nulla di strano, quindi, se anche Verdi - purtroppo con poca fortuna - ebbe occasione di cimentarsi con questo genere tutt'altro che tramontato, soprattutto nel gradimento del pubblico. Elemento peculiare e distintivo dell'opera giocosa fu il *Recitativo secco*, cioè quel procedimento di commedia realizzato attraverso un tipo di declamazione "parlata-intonata" sostenuta dall'armonia di tre strumenti: fortepiano, violoncello per accordi e contrabbasso. Tale forma musico-declamatoria serviva per raccordare due scene di musica così detta "obbligata" con canto e orchestra e offriva la possibilità ai grandi cantanti-attori per affermare il loro talento e rendere plausibile il logico succedersi degli eventi scenici e dei numeri musicali costituenti l'opera.

In *Un giorno di regno* Verdi adotta, per l'unica volta nella sua carriera, il *Recitativo secco* con sobrietà e adesione alle consolidate tradizioni del genere. Tale elemento linguistico dell'opera, se bene eseguito con le previste "appoggiature" e opportunamente sostenuto dagli strumenti, si carica di funzioni anche strutturali, oltre che di collegamento, nel disegno evolutivo della vicenda scenica.

Tutte le opere del Sei-Settecento fino a *Un giorno di regno* ed oltre, impiegavano una tecnica ed un modo convenzionale "non scritto" per accompagnare i *Recitativi secchi*. Tale prassi, documentatissima in tutti i libretti e nei trattati di violoncello tedeschi, francesi ed italiani, cadde in disuso attorno agli anni Settanta dell'Ottocento. Ancora ne fa cenno in una delle prime sue critiche londinesi G. B. Shaw (1874), ma in seguito questa grande tradizione venne eliminata. Da un lato la spilorceria degli impresari e l'esiguità del repertorio dove necessitava il *Recitativo secco* (praticamente *Il barbiere di Siviglia* e *Il matrimonio segreto*), dall'altro il gusto germanico che ha sempre mirato (anche oggi) a fare dell'opera italiana, e di Mozart in particolare, del *Singspiel* riducendo i cantabilissimi recitativi del *Don Giovanni* ad espressioni parlanti appena conditi da un rachitico quanto falso cembalino amplificato. Sappiamo per certo che dal

1775 circa in tutti i più importanti teatri italiani e stranieri era in uso il fortepiano per accompagnare i *Recitativi secchi*, e lo strumento ideato da Bartolomeo Cristofori e perfezionato dagli austriaci si avvaleva di un violoncello che sviluppava i numeri dell'armonia con accordi improvvisati mentre il contrabbasso amplificava lo spettro armonico con la ripercussione del baso armonico un'ottava sotto. Per far rivivere degnamente ed autenticamente questa indispensabile componente dell'opera italiana, abbiamo ricostruito questa antica e dimenticata prassi della realizzazione strumentale del basso continuo che nell'opera del Sette-Ottocento diventa assolutamente indispensabile.

Questo ritrovato spessore fonico ed armonico (fortepiano, violoncello per accordi e contrabbasso) ristabilisce un equilibrio di spessore sonoro che il ciclone verista aveva eliminato. Quella continuità fra scena di *Recitativo* e successivo brano *obbligato* con orchestra, che molti autori a volte concatenano direttamente, trova in tal modo il suo originale e peculiare equilibrio.

Applicata da oltre dieci anni all'opera rossiniana promossa dal Rossini Opera Festival di Pesaro, questa resuscitata tecnica ha incontrato l'incondizionata stima di direttori d'orchestra, musicologi, critici e registi. Tra questi ultimi mi è gradito ricordare il parere espresso dal compianto regista Jean-Pierre Ponnelle per un'*Italiana in Algeri* al Maggio Musicale Fiorentino: «Mi ero sempre chiesto perché un genio come Rossini avesse potuto tollerare il passaggio repentino da momenti di grandiosità sonora a situazioni così prive di spessore musicale come il *Recitativo* sostenuto da un cembalino amplificato». Con questa versione autentica il *Recitativo secco* assume un peso sonoro ed una consequenzialità col discorso drammatico generale dell'opera di perfetto equilibrio strutturale.

A questo punto si rende necessaria una precisazione di importanza storica fondamentale: il violoncello, fin dalla sua origine, fu uno strumento non monodico, come in genere si crede, ma sostanzialmente polifonico e con la vocazione alla realizzazione estemporanea del *basso continuo*. La documentazione storica al proposito sarebbe vastissima fin dal secondo Seicento e proprio in ambiente bolognese dove Petronio Franceschini, Domenico Gabrielli e Giuseppe Jacchini - solo per citare i violoncellisti-compositori più noti nel creare la letteratura solistica per lo strumento - hanno lasciato inequivocabili testimonianze. Senza risalire a tempi così remoti, la pratica di primo Ottocento di suonare il violoncello per "accordi" e più precisamente di considerare il nobile strumento ad arco come indispensabile realizzatore di *armonie*, ci è documentata, sul piano pratico, da un essenziale trattatello: Bernardo Zaccagna, Professore di

violoncello a Padova, *Metodo pratico per violoncello di accordi [...]*, seconda edizione, Firenze e Bologna, presso la ditta Cipriani e C. (senza data, ma 1810 ca.).

In esso l'oscuro professionista veneto insegna moti cadenzati, scale armonizzate e modulazioni a tre e a quattro suoni eseguiti contemporaneamente in maniera accordale. Tale pratica, peraltro riportata dai trattatisti dello strumento soprattutto stranieri, consentiva al "violoncellista al cembalo" di leggere la parte numerata del basso e realizzarvi estemporaneamente le armonie attraverso l'accordo in conformità e di concerto con le stesse armonie che improvvisava il maestro "al cembalo" mentre il "contrabbasso al cembalo" toccava il fondamento dell'accordo.

Ecco come, secondo Zaccagna, il violoncello realizzava una *cadenza* in do maggiore:



Leggiamo cosa scrive al proposito uno dei più colti violoncellisti del secondo Ottocento. Al capitolo dedicato al «Modo d'accompagnare il recitativo», così si esprime Guglielmo Quarenghi:

Il recitativo si distingue in Istrumentale (od obbligato) ed in Parlante. Istrumentale quando il cantante viene accompagnato dal Quartetto d'archi oppure da tutta l'orchestra, Parlante, viene accompagnato dal solo Violoncello e Basso al Cembalo e tali si chiamano perchè ancora al principio del presente secolo prendevano posto nelle orchestre accanto al maestro compositore, o concertatore dell'opera, il quale teneva innanzi a sé un cembalo per accompagnare i Recitativi Parlanti che gran parte occupavano nelle partizioni delle opere serie e buffe. In seguito i Recitativi Parlanti non si usavano che in quest'ultime e fu allora che si affidò l'accompagnamento al solo Violoncello e Contrabbasso al Cembalo.

Ora anche quest'uso è posto in dimenticanza, ma siccome ancora oggi si vuole riudire qualche capolavoro di antica data, così è necessario si dica qualcosa sul modo di accompagnare il Recitativo Parlante. L'obbligo di chi accompagna il Recitativo Parlante è quello di tenere nell'intonazione il cantante, ciò che si ottiene armonizzando le note del basso a seconda dei sovrapposti numeri [...]¹

Fra le varie raccomandazioni, spicca questa:

Non disturbate il cantante con abbellimenti di scalettine né altri ghirigori, e solamente se esso esce d'intonazione richiamatelo con quelle note che riterrete

opportune. Gli accordi dateli con i "rivolti" indicati dal maestro, lo che deve pur dirsi ai contrabbassi che in generale usano far sentire il fondamentale. Accompagnate dolcemente e scegliete sempre le note caratteristiche dell'accordo. Infine non siate un padrone che vuol dominare il cantante, ma un amico che lo sussidi.

Ecco come il Quarenghi, che era stato allievo del Merighi (violoncellista "al cembalo" alla Scala nel periodo delle "prime" di Rossini e del *Giorno di regno* di Verdi) e a sua volta primo violoncello al teatro milanese e al Conservatorio, tramanda la tradizione improvvisativa del suonare "per accordi" nel *Recitativo secco*:

FIGARO

Parte cantante

Violoncello
Modo d'accompagnare
Contrabbasso
e fortepiano
Basso chitarro

Ma bra - vil ma be - no nel Ho in te so tut to. Ev -

vi - va al buon Dot - to - re Po - ve - ro bab - bu - i - no! tua spo - sa? .. eh vi - a! pu

li - senti il bac - chi - no Or che stan - no la chiu - si Procuriam di por

Guglielmo Quarenghi, esempio di recitativo realizzato per accordi dal violoncello. Rossini, *Barbiere*.

Dall'esempio pratico fornito dal Quarenghi con gli accordi scritti per esteso per il violoncello, osserviamo che si tratta di una specie di rafforzamento degli accordi del cembalo. C'è infine un altro interessante e poco noto documento, relativo alla pratica dell'accompagnamento dei

Recitativi nell'eccellente operetta *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra* del violinista veneziano Giuseppe Scaramelli² ove, oltre a significative ed importanti indicazioni sulla conformazione degli organici e particolarità di concertazione, si ritrovano indicazioni di fondamentale importanza anche per l'accompagnamento del *Recitativo*. Utili e sensate ci sembrano le raccomandazioni circa il modo di eseguire gli accompagnamenti nei *Recitativi*.

Che trovandosi in un Teatro al cembalo il *Violoncello*, e il *Contrabbasso* di poca esperienza, converrà osservare ne' recitativi, che non diano le botte, come si dice, né troppo estese, né troppo secche, né molto forte, né molto piano, ma bensì in un modo, che sia a proposito, e giusto coll'avvertire di anticipare la botta solamente nelle passate di tuono [modulazioni] affinché il cantante sul momento possa regolarsi, fuori di questo deve essere la botta sempre dopo la parola, giacché altrimenti l'uditorio perderebbe ne' recitativi l'ultima sillaba.

Da osservarsi è pure, che vi sono de' *Cembalisti*, e *Violoncelli*, i quali amano suonando i recitativi di preambolizzare, e sfioireggiare, cosa questa insoffribile quanto mai si può dire, e che conviene proibirla col precettar loro di dover dar esattamente le sole armonie co' suoi giusti accordi unitamente al *Contrabasso*, e nulla di più.

Anche sulla topografia nella disposizione dei tre strumenti in orchestra per accompagnare il *Recitativo*, lo Scaramelli è assai preciso e la sua raccomandazione trova esatta corrispondenza con le piante orchestrali dei teatri La Fenice di Venezia nei primi anni del XIX secolo e del San Carlo di Napoli verso il 1815.

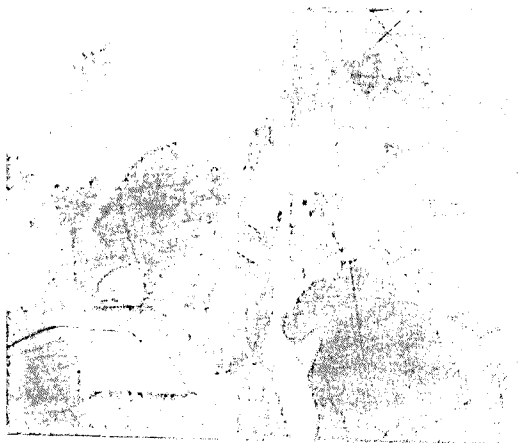
[...] vicino a lui [il primo violino] alla sinistra sarà il posto del Cembalo per stresso [traverso] come volgarmente si dice, alla diritta di questo sarà il violoncello ed alla sinistra il primo contrabbasso.

Per quanto riguarda la disposizione del *trio* di Basso Continuo per l'accompagnamento dei recitativi, abbiamo identificato alcune interessanti disposizioni d'epoca che riproduciamo qui di seguito. Di eccezionale interesse è quella del Teatro di Corte del principe Esterházy con Haydn al fortepiano, alla sua destra il violoncello al cembalo e dietro, sulla sinistra verso i bassi (ma ragioni di raffigurazione pittorica ce lo mostrano un po' spostato) il contrabbasso al cembalo.

Particolare interessantissimo: tutti e tre gli strumenti leggono nello stesso spartito sul leggio del fortepiano. Tale consuetudine di realizzazione improvvisativa e non scritta, se non in maniera sommaria, ha fatto sì che non esistano realizzazioni degli accompagnamenti ai recitativi secchi se non in alcune fonti didattiche per il violoncello.



Veduta generale della scena e dell'orchestra del finale d'opera *L'incontro improvviso* (1775). Teatro di corte di Esterházy.



Particolare ingrandito del trio di "basso continuo" con Joseph Haydn alla tastiera del fortepiano. Per essere meglio coordinati tutti e tre gli strumentisti leggono sullo spartito posto sul leggìo del fortepiano.



Pianta dell'orchestra del teatro San Carlo di Napoli dopo la ricostruzione a seguito dell'incendio del 1815.



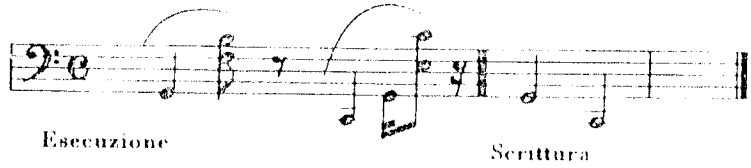
Spaccato longitudinale dell'orchestra del teatro San Carlo di Napoli. Si notino: la cassa armonica a semibotte sulla quale poggia l'orchestra e il livello delle teste degli orchestrali in riga col piano di palcoscenico. Si noti, sulla sinistra del primo violino direttore - con le spalle al pubblico - il gruppo di fortepiano e violoncello al cembalo. Napoli, archivio di Stato.

Ad evitare interpretazioni poco precise sul modo di realizzare gli accordi con l'arco sul cello, ci sembra di fondamentale importanza un illuminante capitolo del celebre virtuoso e trattatista tedesco Justus Johann Dotzauer (1783-1860) il quale nel suo *Metodo di violoncello* del 1832 (tradotto in italiano nel 1838 a cura di Vincenzo Merighi [1795-1849] primo violoncello alla Scala e docente al Conservatorio di Milano) così si esprime a proposito del Recitativo:

Siccome nelle buone opere il Recitativo cammina sempre in armonia col carattere del cantante che è in scena, colla situazione in cui si trova e colla qualità della sua voce; così bisogna: 1) proporzionare la forza del suono all'effetto, non servendo l'accompagnamento che a sostenere ed abbellire il canto e non a guastarlo e a coprirlo; 2) non ripetere l'accordo se non quando cambia armonia; 3) accompagnare con semplicità senza abbellimenti e gruppetti.

Il vero accompagnamento è sempre utile alla cosa, e se in alcuni *riempitivi* è permesso di collocarvi qualche tratto di canto, questo debb'essere in modo che abbiano a intendersi le note dell'accordo; 4) l'accordo debb'esser senza arpeg-

gi, ed in generale in questa maniera:



Una terza, una sesta, ed anche un unisono ben collocati, valgono meglio di quelle quantità di note che talvolta vi si sostituiscono.

Modello ideale e quasi base di appoggio alla lezione del Dotzauer, sembra essere stato il celebre, ma ai nostri giorni non sufficientemente noto *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement* redatto per ordine della direzione del Conservatorio di Parigi da un gruppo di musicisti composto dal celebre violinista Pierre-Marie-François Baillot (1771-1842), Jean-Henri Levasseur (1764-1826) celebre violoncellista, allievo di Cupis e Duport e docente di violoncello al Conservatorio parigino, il compositore Charles-Simon Catel (1773-1830) e l'altro violoncellista, anch'egli docente al *Conservatoire* Charles-Nicolas Baudiot (1773-1849) e stampato a Parigi nel 1805.

Riportiamo per intero il breve capitolo dedicato all'argomento con i relativi esempi musicali.

Accompagnement du Récitatif

Pour bien accompagner le Récitatif, il faut avoir une connaissance parfaite de l'harmonie et du Violoncelle, être familiarisé avec les accords chiffrés et les pratiquer sans peine. Cet art est la perfection du talent parce qu'il suppose toutes les connaissances acquises pour y parvenir, et de plus l'intelligence nécessaire pour en faire l'application.

L'accompagnateur qui n'est pas sûr de la manière de sauver ses dissonances, ou de faire avec précision entendre au chanteur s'il doit faire une cadence parfaite ou interrompue, qui ne sait pas éviter les rencontres des quintes et des octaves dans ses accords risque d'égarer la voix et ne peut manquer de produire l'effet le plus désagréable.

Comme dans les bons ouvrages le Récitatif a toujours une marche bien ordonnée et qui tient au caractère de celui qui est en scène, à la situation où il se trouve, et à la nature de sa voix, il faut: 1) proportionner la force du son à l'effet principal comme on l'a déjà recommandé plus haut; (voyez article Nuances) l'accompagnement n'est que pour soutenir et embellir le chant et non pour le gêner et le couvrir; 2) ne répéter l'accord que lorsque l'harmonie change; 3) accompagner simplement, sans broderie, sans roulades. Le véritable accompa-

gnement va toujours au bien de la chose, et si dans certains vides on se permet de placer quelques trait de chant, il faut que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord. 4) On doit frapper l'accord sans arpèges et en général de cette manière.



Une tierce, une sixte, ou même un unisson bien placés valent mieux que cette quantité de notes qu'on y substitue quelquefois. Il ne faut rien qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, car l'attention s'affaiblit en se partageant, et le récitatif simple n'est pas comme le récitatif obligé, où l'orchestre doit produire un effet général; pour peindre telle ou telle situation, il ne faut que soutenir une simple déclamation cadencée qui tient le milieu entre le chant et la parole.

Voici quelques exemples de la manière de pratiquer sur le Violoncelle les accords chiffrés. L'usage enseignera le rest.

Ecco due bellissimi esempi di realizzazione violoncellistica, senza dubbio di mano di Levasseur e Baudiot, i quali a loro volta li avevano appresi dai loro maestri Cupis e Duport. Il primo è per un dramma serio italiano dove è impegnata una tecnica accordale più intensa e sostenuta.



Nell'esempio successivo, tratto da *La serva padrona* di Pergolesi, l'intervento del violoncello è più leggero e brillante, quasi in controttempo

con l'accento delle parole. Questa scelta ci aiuta a sottolineare la diversità stilistica fra dramma serio e intermezzo buffo.

Or che fatto ti sei della mia par - te u-sa venponi ogni arte, se l'inganno ha il suo effetto

se del Padrone lo giungo ad esser sposa, tu di me chiedi e a - vrai; di casa tu sarai

il secondo padrone, io tel pro-metto lo crederai, che la mia serva adesso, anzi per meglio

dir, la mia Padrona

Non meno interessante è ciò che il celebre contrabbassista e didatta Isaia Billè nel suo *Nuovo metodo per Contrabbasso* (Ricordi, Milano,

1922) ci raccomanda su tale argomento:

Del Recitativo nelle opere antiche

Nelle opere di Cimarosa, Paisiello, Mozart, Mercadante, Rossini, etc., trovansi dei brani in cui l'artista invece di cantare declama in tono di musica; ed allora il 1° Contrabbasso ("al Cembalo" come anticamente si chiamava) ed il 1° Violoncello, in certi momenti voluti per la modulazione danno un accordo, il primo toccando la nota fondamentale e l'altro le rimanenti, per completamento dell'accordo.

The musical score is written in bass clef and consists of five systems. Each system contains a vocal line (recitativo) and two accompaniment lines (Violoncello and Contrabbasso). The lyrics are in Italian and describe a scene where a character named Bartolo is being deceived by a man named Figaro.

System 1: *recitativo* (Bartolo) *Figaro*
 In - som - ma i - o ho tutti i torti... Eh pur troppo e co -

System 2: *Bartolo* *Bartolo*
 Ma tu briccone tu pur tradirmi, e far da testimone! Ah! Don Bar - to - lo

System 3: *Bartolo*
 mio, quel signor Conte certe ragioni ha in tasca cer - ti argomenti a cui non si risponde. Ed io

System 4: *Bartolo*
 lo - stia so - len - ne per me - glio assi - cu - rare il natri - monio por - tai vi - a la

System 5: *Figaro*
 sca - la dal balco - ne. Ecco che fu un'innut - tuo peccati - zio - ne.

Da Isaia Billè - Esempio di pratica del contrabbasso e violoncello per accordi nel l'accompagnamento del Recitativo secco. Nel rigo inferiore dell'esempio musicale, le notine con la gamba in giù sono del contrabbasso, quelle con la gamba in su sono del violoncello.

Con un contributo storico di così ampio e indiscutibile apporto di testimonianze originali, il fin qui troppo bistrattato *Recitativo secco* potrà essere ricostruito con quelle che aveva all'epoca di Rossini e del primo Verdi. Potremo così assaporare con tutte le sue caratteristiche originarie una civiltà di teatro in musica che il nostro primo Novecento e soprattutto la cultura del verismo avevano fatto di tutto per farci dimenticare.

Note

¹ **G. Quarenghi**, *Trattato di violoncello* [...], Milano, Ricordi, 1876, pag. 361 e ss.

² **G. Scaramelli**, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste, G. Weiss, 1811.

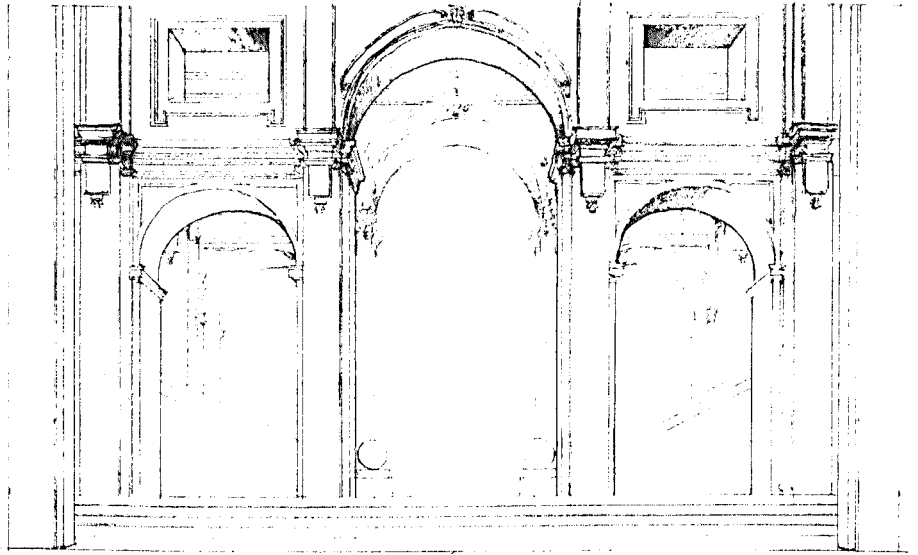
Conversazione con Pier Luigi Pizzi

Un giorno di regno è un'opera che ha sempre rivestito un ruolo particolare nel catalogo verdiano, qual è il suo giudizio a questo proposito?

“Melodramma giocoso” è la definizione che di quest'opera reca il libretto di Felice Romani, uno specialista di questo genere che diede a Rossini i libretti per molte sue opere, tra le quali un capolavoro come *Il turco in Italia*. E non è un caso che ci sia la complicità di Romani in questa giovanile avventura verdiana, perché il carattere è ben chiaro sin dall'inizio: Rossini c'è stato, e non è possibile non tenere conto della sua grande lezione, senza considerare la già acquisita esperienza donizettiana. *Un giorno di regno* è a mio parere un'opera più “fabbricata” che ispirata, che mentre rivela una già considerevole statura di compositore, dimostra però nello schema generale come si agganci in modo inequivocabile al mondo rossiniano: cosa questa da intendersi non tanto come un demerito, quanto come un limite. Un'opera che rivela che il talento del suo compositore, in quel periodo così tragico della sua vita, era già presente, anche se in embrione, capace di una realizzazione se non perfettamente compiuta, senza dubbio interessante.

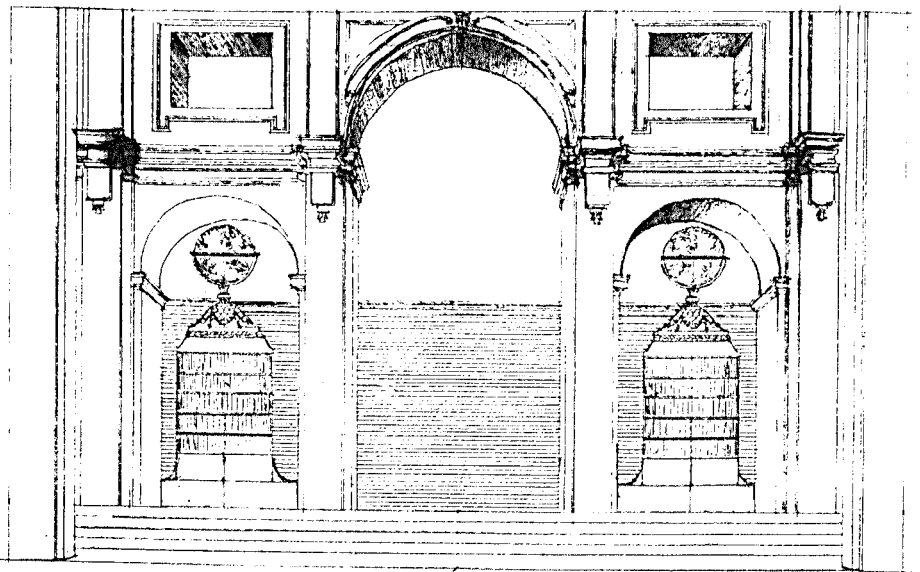
Date queste premesse, queste necessarie distanziazioni a chi si accinge a metterla in scena rimane il senso di un'opera che ha una sua tenuta, una storia forse convenzionale, schematica, ma con situazioni spesso brillanti; al di là di tutte le riserve che si possono fare, un'opera dinamica, che mi è piaciuta, una materia teatrale stimolante sulla quale lavorare. E su questa possibilità di movimento si è puntata la mia prima idea di regia, nel ritmo serrato di una sorta di “folle journée” dove tutto avviene appunto nello spazio di un giorno.

Particolarmente interessante mi è sembrato il fatto che tutti i personaggi siano trattati con la stessa cura: tutti, compreso l'eroe eponimo della vicenda, il “finto Stanislao”, hanno lo stesso spazio, e c'è la speranza, avendo a disposizione una compagnia di canto giovane ed agguerrita, che si possa costruire una vera commedia di caratteri, abbandonandosi senza remore al puro piacere del divertimento, del giuoco, che è uno degli



Il castello di Kelbar - Atrio.

Il castello di Kelbar - Biblioteca.



elementi caratterizzanti di questo tipo di teatro.

Vogliamo parlare dei personaggi?

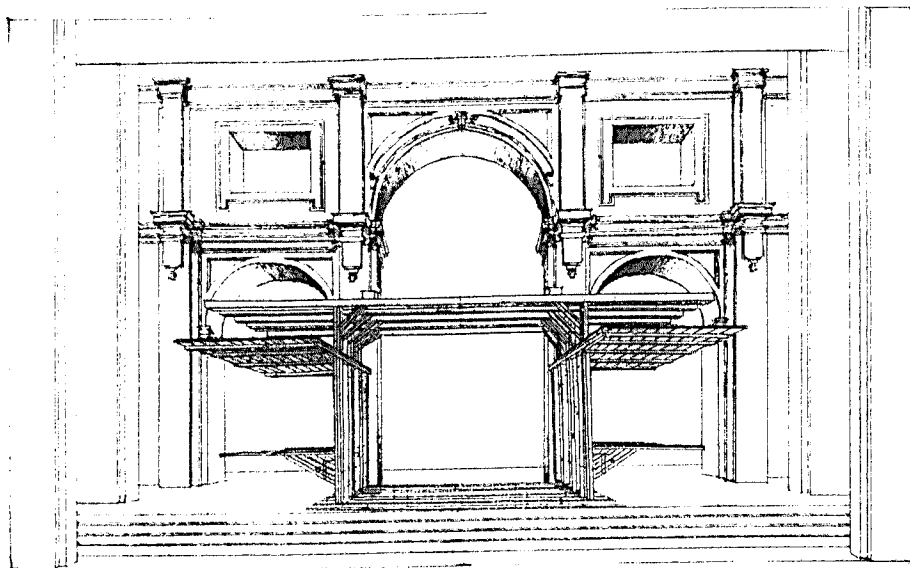
Molti di questi appartengono alla tradizione: Felice Romani ricalca in quest'opera un suo schema collaudato, non certo inedito. Il Barone ed il Tesoriere, più degli altri, sono ancorati ai modi della commedia settecentesca, sono di casa nell'opera buffa, e sono anche quelli che in qualche modo retrodatano lo stile di quest'opera. Al contrario il tenore col suo tono alto, generoso, e un'apparente mancanza di rapporto con gli altri, è più proiettato nel futuro; ed è il segno di un istinto di Verdi verso un nuovo tipo di scrittura musicale.

E' proprio la musica e la linea del canto a dare al personaggio quel rilievo particolare che lo stacca dagli altri, che invece rimangono spesso legati alla convenzionalità dei ruoli. Il fatto stesso che l'azione sia cronologicamente situata all'inizio del Settecento implica già la decisione di andare verso un certo tipo di commedia, in cui i toni più accesi, più romantici del tenore danno un colore nuovo, diverso.

I due caratteri femminili a mio avviso sono molto riusciti, perché sono giuocati con spirito ed ironia: benché molto diversi fra loro hanno punti in comune nell'andamento drammaturgico dell'opera. Sono giovani, belle, innamorate, in situazioni diverse ma analoghe nel rapporto con la persona amata: la Marchesa ama il Cavalier Belfiore, che si presenta sotto le mentite spoglie del Re Stanislao di Polonia, e quindi non può tradirsi. Lei è convinta di non essere più amata, e così, per ingelosirlo, rivolge le sue attenzioni al Conte Ivrea, vecchio comandante. Il Finto Stanislao ritorna alla fine della vicenda ad essere il Cavalier Belfiore, e quindi in grado di sposare la Marchesa, dopo tutto un repertorio di seduzioni, gelosie, ripicche e cambiamenti d'umore. Giulietta è invece una giovinetta che ha già fatto la sua scelta: vuole sposare il giovane Edoardo invece del ricco tesoriere destinatole dallo zio barone. Alla fine è l'amore tra i due giovani a vincere nel lieto fine: con generale soddisfazione.

Com'è l'opera dal punto di vista drammaturgico?

Si può lamentare un certo squilibrio fra il primo atto ed il secondo: La prima parte più densa nel suo svolgimento, la seconda, più sbrigativa, come se arrivato a un certo punto Verdi avesse avuto fretta di concludere. Qui lo fa in modo piuttosto convenzionale: il settimino nel prefinale dell'opera è un pezzo di pura costruzione musicale, drammaturgicamente inutile, e il finale è schematico e pleonastico. L'impressione è che a quel punto si sia già detto tutto.



Il castello di Kelbar - Cucina.

Una volta stabilite queste riserve, l'atteggiamento del maestro Benini, di tutti gli interpreti e mio, è stato rispettoso, pieno di slancio e di ottimismo, nell'intento di costruire il clima per una sorta di "musical comedy".

E l'ambientazione?

Per quanto riguarda l'impianto scenico l'idea è stata quella di collocare la vicenda non necessariamente a Brest, tra Russia e Polonia, con una eventuale caratterizzazione mitteleuropea come vorrebbe il libretto, ma di dare una connotazione più italiana, anche un po' parmigiana, con espliciti riferimenti a questa città. Considerando che a Parma sono stati rappresentati molti miei spettacoli, ma che è questo il primo che nasce qui, mi piacerebbe che risultasse come un omaggio a questa città, alla sua eleganza, al suo tono cordiale ed insieme raffinato, al gusto per la buona cucina, per l'ironia e il buon umore.

Vorrei che venisse fuori il tratto di questa gente, in accordo col pensiero di Verdi, che come sappiamo, ha sempre tenuto in gran conto la sua terra, da essa traendo continue ispirazioni. In quest'aria padana, o forse più precisamente parmigiana, ho cercato un aspetto più riconoscibile, più legato al pubblico cui quest'opera è destinata. Questo appare in certe caratterizzazioni, nel gusto per l'abbondanza, nel culto del cibo, in alcune citazioni architettoniche e cromatiche, nel senso della stagione autunnale fredda e nebbiosa. Mettendo questa vicenda "in situazione", e scegliendo Parma come luogo d'azione ho pensato un dispositivo scenico, che consenta cambiamenti a vista, per sottolineare il ritmo, il dinamismo dello spettacolo, il senso del giuoco. Per i costumi, dato che la vicenda fa riferimento ad un fatto storico, anche se liberamente interpretato, mi sono convinto a immaginarli nel tempo indicato dal libretto, ma senza storicizzarli, anzi interpretandoli come la scenografia, più liberamente e filtrandoli attraverso una mia estetica personale.

Questi in sintesi sono i criteri adottati per questo spettacolo: criteri non limitanti, ma suscettibili di tutte quelle variazioni che nascono dal diretto lavoro in palcoscenico, a contatto coi cantanti e con le ragioni della musica, quando la materia teatrale prende forma e si affacciano nuove ipotesi interpretative.



CRONOLOGIA DELLE RAPPRESENTAZIONI

Un giorno di regno fu rappresentata per la prima volta al Teatro Alla Scala di Milano il 5 settembre 1840; a Parma, prima dell'edizione attuale, andò in scena (con il titolo di *Il finto Stanislao*) nel corso della stagione di seguito indicata.

CELEBRAZIONI DEL 150° ANNIVERSARIO DELLA NASCITA DI
GIUSEPPE VERDI
16 e 17.10 1963

Interpreti

Giulio Fioravanti (*Belfiore*); Paolo Montarsolo (*Barone di Kelbar*); Romana Righetti (*Marchesa del Poggio*); Bianca Maria Casoni (*Giulietta di Kelbar*); Ugo Benelli (*Edoardo di Sanval*); Paolo Pedani (*Signor La Rocca*); Mario Ferrara (*Conte Ivrea*); Gino Calò (*Delmonte*).

Maestro direttore: Alberto Zedda. *Regista:* Filippo Crivelli. *Maestro del coro:* Bruno Pizzi. *Scene:* Ercole Sormani. *Costumi:* Casa d'arte Fiore.

Orchestra e coro del Teatro Regio di Parma
Impresa: Città di Parma - Teatro Regio

UN GIORNO

DI REGNO

MELODRAMMA GIOCO SO

IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA

L'AUTUNNO DEL 1840

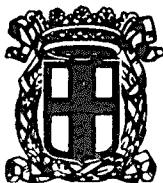


Milano

PER GASPARE TRUFFI

M. DECC. XL

Frontespizio del libretto stampato per la prima rappresentazione alla Scala.



CITTÀ DI PARMA

TEATRO REGIO

Stagione Lirica 1997-1998

Sabato 13 dicembre, ore 20 (Serata inaugurale fuori abb.) - Martedì 16 dicembre, ore 20 (Abb. alle prime)
Venerdì 19 dicembre, ore 20 (Abb. alle seconde) - Domenica 21 dicembre, ore 15,30 (Abb. alle quarte)
Martedì 23 dicembre, ore 20 (Abb. alle terze)

UN GIORNO DI REGNO

Melodramma giocoso in due atti di Felice Romani
Musica di GIUSEPPE VERDI
Edizione Casa Ricordi, Milano

Personaggi

Il Cavaliere di Belfiore, sotto il nome
di Stanislao, re di Polonia

Il Barone di Kelbar

La Marchesa del Poggio, giovane vedova, nipote del Barone
ed amante del Cavaliere

Giulietta di Kelbar,
figlia del Barone ed amante di Edoardo

Edoardo di Sanval, giovane ufficiale

Il Signor La Rocca, tesoriere degli Stati di Bretagna, zio di Edoardo

Il Conte Ivrea, comandante di Brest

Delmonte, scudiere del finto Stanislao

Un servo

Interpreti

PAOLO CONI e MASSIMILIANO GAGLIARDO

ALFONSO ANTONIOZZI

ANNA CATERINA ANTONACCI e PAOLETTA MARROCU

CECILIA GASDIA e SIMONA BALDOLINI

CESARE CATANI e GIORGIO CASCIARRI

BRUNO PRATICÒ

CARLO BOSI

DEMETRIO RABBITO

LUCIANO PAGANI

Camerieri, cameriere, vassalli del barone. La scena è nelle vicinanze di Brest, nel castello di Kelbar

Maestro concertatore e direttore

MAURIZIO BENINI

Regia, scene e costumi

PIER LUIGI PIZZI

Coreografie

Luca Veggetti

Assistente musicale

Richard Barker

Maestro del coro

Marco Faelli

Assistente alla regia e alle scene

Massimo Gasparon

Light designer

Gigi Saccomandi

Assistente ai costumi

Giovanna Buzzi

ORCHESTRA SINFONICA DELL' EMILIA-ROMAGNA "ARTURO TOSCANINI"
CORO DEL TEATRO REGIO DI PARMA DELLA COOPERATIVA "ARTISTI DEL CORO"

Direttore musicale di palcoscenico: Stefano Rabaglia - Suggestore: Carla Delfrate - Maestri di sala: Raffaele Cortesi,

Davide Carmarino - Maestri collaboratori: Maria Elena Ferraguti, Matteo Rubiconi

Realizzazione del basso continuo nei recitativi secchi a cura di Adriano Cavicchi.

Fortepiano: Raffaele Cortesi; Violoncello: Mariangela Martini; Contrabbasso: Lamberto Montagnin

Nuova produzione del Teatro Regio di Parma

Nuovo allestimento scenico del Teatro Regio di Parma - Scene: Laboratorio di scenotecnica del Teatro Regio di Parma e Ditta Rubecchini, Firenze - Costumi: Tirelli Costumi, Roma

Calzature: Pampai, Roma - Parrucche: Andello, Torino - Attrezzeria: Ditta Rubecchini, Firenze

Responsabile allestimenti scenici: Angela Canni - Capo macchina: Francesco Rossi - Responsabile elettricista: Andrea Borelli - Responsabile sartoria: Valeria Cavagni - Responsabile

attrezzeria: Stefano Armani - Responsabile trucco e parrucche: Graziella Galassi - Responsabile fonica: Marco Bonilauri - Direttore di scena: Luigi Adorni

Complessi artistici e tecnici del Teatro Regio di Parma



BANCA MONTE PARMA

La cultura vive con noi

ASCOM - Associazione Provinciale Commercianti di Parma • Autocamionale della Cisa S.p.A. • Barilla S.p.A. • Camera di Commercio
Industria Artigianato e Agricoltura di Parma • CAMST - Impresa Italiana di Ristorazione • Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Chiesi Farmaceutici S.p.A. • Florbath-Profumi di Parma S.p.A. • Gazzetta di Parma • Gruppo Bormioli Rocco • Parmalat S.p.A.



Il coro

Soprani

Katia Bizzi, Gianfranca Cassinelli, Alessia Cavalca, Annalisa Conti, Carlotta Maccagnoni, Giuliana Maccini, Annamaria Manghi, Albertina Pecci, Danila Ubaldi.

Mezzosoprani

Margherita Carretta, Caterina Moisé, Lucia Reggi, Marinella Stival.

Contralti

Tina Egaddi, Carla Furia, Desdemona Malvisi, Maria Grazia Orsini, Brunella Piacente.

Tenori primi

Sergio Antonioli, Claudio Dal Re, Gianfranco Del Sante, Italo Martini, Claudio Morini, Franco Ferrari.

Tenori secondi

Italo Agnetti, Fernando Anelli, Andrea Rinaldi, Raffaele Viggiano.

Baritoni

Mario Bartoli, Rino Biribicchi, Felice Iotti, Walter Pezzali.

Bassi

Silvio Agnesini, Luciano Pagani, Maurizio Ferrarini, Claudio Domenichini.

L'orchestra

Violini primi

Gigino Maestri (spalla), Gianni Covezzi, Valentina Violante, Clara Baldrati, Alberto Bramani, Marco Bronzi, Maurizio Daffunchio, Giancarlo Catelli, Mario Mauro, Luca Talignani.

Violini secondi

Erio Reverberi (*), Laurentiu Vatavu, Massimo Arcieri, Cellina Codaglio, Sabrina Fontana, Carlo Perucchetti, Claudia Piccinini, Vanna Rossi, Franco Tomasi.

Viole

Luciano Cavalli (*), Sara Screpis, Diego Spagnoli, Maurizia Tagliavini, Fabio Verdelli, Mauro Zoboli.

Violoncelli

Diana Cahanescu (*), Simonetta Bassino, Donato Colaci, Gabriele Miglioli, Attila Szitha.

Contrabbassi

Lamberto Montagnin (*), Agide Bandini, Luigi Giannoni, Giuliano Nidi.

Flauti

Sandu Nagy (*), Andrea Oman.

Oboi

Fabrizio Oriani (*), Massimo Parcianello.

Clarinetti

Giovanni Picciati (*), Enrico Zucca.

Fagotti

Elio Galeazzi (*), Roberto Carra.

Corni

Giuseppe Affilastro (*), Giorgio Nevi, Lorenzo Panebianco, Massimo Mondaini.

Trombe

Claudio Regi Canali (*), Marco Pierobon.

Tromboni

Carlo Gelmini (*), Gianmauro Prina, Antonio Martelli.

Timpani

Paolo Mantelli (*).

Percussioni

Adelmo Mafezzoni, Guido Araldi, Tommaso Castiglioni.

* Prime parti

Il corpo di ballo

Giulia Buffa, Lorenzo Casorelli, Alessandra Corsi, Paolo Fossa, Fanny Genna, Simona Onidi, Gianfranco Scellato, Boris Zanni.



LA TRAMA

ATTO PRIMO

Il Cavalier Belfiore - controfigura in Francia del re Stanislao I, perché il sovrano possa giungere di sorpresa a reclamare il suo trono in Polonia - è ospite del Barone di Kelbar. Quest'ultimo propone al supposto re di voler assistere ai festeggiamenti per ben due matrimoni che stanno per essere celebrati nella sua casa: quello fra sua figlia Giulietta e il Gran Tesoriere Gasparo Antonio La Rocca, e quello fra sua nipote la Marchesa del Poggio e il Conte Ivrea. A questo annuncio Belfiore, che è innamorato della Marchesa e teme che essa renda palese la sua vera identità, s'affretta a scrivere al vero Stanislao, ormai presumibilmente giunto a corte, perché lo sollevi quanto prima dal suo pur gradito incarico.

Ma nel frattempo deve mantenere il suo travestimento, e così apprende del dolore del giovane Edoardo, venuto a chiedergli di poterlo accompagnare in Polonia per dimenticare l'amore per Giulietta: pur ricambiato esso è reso impossibile dal volere del padre di lei. Intanto giunge non vista la Marchesa, che riconosce Belfiore e - vedendosi ingannata da lui - decide di mettere alla prova il suo amore fingendo di volersi sposare con il Conte.

Belfiore approfitta del suo travestimento per aiutare Edoardo: per distogliere il Gran Tesoriere dal proposito di sposare Giulietta gli bastano poche lusinghe condite di false promesse. A sua volta la Marchesa promette aiuto a Giulietta. Ma quando il Tesoriere rifiuta di apporre la sua firma sul contratto di matrimonio il Barone vuol sfidarlo a duello, né può placarlo la proposta della Marchesa di vendicarsi dando immediatamente la figlia in sposa ad un altro: Edoardo. Soltanto l'ingresso del finto Stanislao, che avoca a sé ogni decisione, lo fa recedere dal proposito di uccidere La Rocca.

ATTO SECONDO

Venuto a conoscenza del fatto che l'ostacolo maggiore al matrimonio fra Giulietta e Edoardo consiste nella povertà di quest'ultimo, Belfiore decreta che il Tesoriere ceda al proprio nipote, Edoardo, un castello ed una rendita. Ma una volta al cospetto del Barone, La Rocca escogita i più ridicoli sotterfugi per trasformare il duello in una semplice minaccia di bastonatura, e senza spendere un soldo.

La Marchesa e il finto re si affrontano, lui perseverando nella sua finzione e lei cercando di fargliela abbandonare col palesare la sua intenzione di rivolgere il suo amore al Conte Ivrea, visto che Belfiore sembra averla dimenticata. Delusa dall'apparente indifferenza di lui, la

Marchesa giunge davvero a promettersi al Conte, con la sola riserva di potersi liberare dalla promessa qualora il Cavalier Belfiore si fosse presentato entro un'ora. Ma Belfiore ha già escogitato un'idea contro questa promessa: egli dichiara di dover partire immediatamente e di dover portare con sé - per segretissime ragioni di stato - il Conte, senza che vi sia tempo alcuno per le nozze. Ciò che getta nella costernazione più nera Giulietta e Edoardo, dato che egli ha giurato di seguire il re in Polonia.

Ma finalmente giunge la lettera che libera Belfiore dal suo impegno: il re ha ottenuto l'appoggio della Dieta, e non avendo più bisogno dei suoi servigi, nomina Belfiore maresciallo. Prima di leggerla però egli ordina che sia celebrato immediatamente il matrimonio fra Giulietta ed Edoardo. Quindi può dichiararsi fedele alla Marchesa, e con ciò la giornata si conclude nella felicità generale.

INVENTARIO N.° _____ ~~Ediz.~~ R. Teatro

N. ID. 1303

FELICE ROMANI

IL FINTO STANISLAO

(UN GIORNO DI REGNO)

MELODRAMMA GIOCOSO IN DUE ATTI

MUSICA DI

GIUSEPPE VERDI

RIPRISTINO 1951

G. RICORDI & C.

MILANO

ROMA - NAPOLI - PALERMO - LEIPZIG - LÖRRACH
LONDON: G. RICORDI & Co., (London) Ltd.
NEW YORK: G. RICORDI & Co.
BUENOS AIRES: RICORDI AMERICANA S. A.
S. PAULO: RICORDI BRASILEIRA

Tutti i diritti riservati

Tous droits d'exécution, de diffusion, de représentation,
de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés.

16 Ottobre 1963

P E R S O N A G G I

Il Cavaliere di BELFIORE, sotto il nome di Stanislao re di Polonia	Baritono	Fioravanti Giulio
Il Barone di KELBAR	Basso	Montargolo Paolo
La Marchesa del POGGIO, giovane vedova, nipote del Barone, ed amante del Cavaliere . .	Soprano	Righelli Romana
GIULIETTA DI KELBAR, figlia del Barone ed amante di	Mezzo-Soprano	Casoni Bianca M.
EDOARDO DI SANVAL, giovane ufficiale . . .	Tenore	Benelli Ugo
Il Signor LA ROCCA, Tesoriere degli Stati di Bretagna, zio di Edoardo	Basso comico	Pedani Paolo
Il Conte IVREA, Comandante di Brest	Tenore	Fewera Mario
DELMONTE, Scudiere del finto Stanislao . . .	Basso	Calò Sino

Cori e Comparse

Camerieri - Cameriere - Vassalli del Barone

La Scena è nella vicinanza di Brest nel Castello di Kelbar

Direttore d'Orchestra = Ercole Alberto

Esito buono = Rappresentazione n.º 2

BIBLIOTECA CIVICA

P A R M A

Registro d'Entrata n.º 5581



ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

GALLERIA

*Camerieri e Vassalli del Barone, indi il BARONE medesimo
ed il TESORIERE.*

CORO Mai non rise un più bel dì
 Per la casa di Kelbar...
 Un sovrano alloggia qui,
 Due sponsali si han da far...
 Quante feste, quanti onori!...
 Quante mancie ai servitori!...
 Che banchetti sontuosi...
 Che festini strepitosi!...
 Più bel dì non può brillar,
 Per la casa di Kelbar

BAR. Tesoriere garbatissimo
 Una perla or tocca a voi:
 Ella è un ramo preziosissimo
 D'un grand'albero d'eroi;
 E son certo, a voi sposandola,
 Che non abbia a tralignar.

TES. Sì, Baron; felice e prospero
 Sarà sempre il nostro innesto,
 E germogli illustri ed incliti
 Ne vedrèτε uscir ben presto,
 Che le nostre due famiglie
 Faran chiare in terra e in mar.

BAR. Bravo genero!

TES.

Gran suocero!

Io mi sento a consolar.
Per sì fausto matrimonio
Già ciascun le ciglia inarca:
Esso avrà per testimonio
Di Polonia il buon monarca;
E in dorata cartapecora
Noi l'abbiamo da segnar.

SCENA II.

DELMONTE e *Detti*, indi il CAVALIERE.

DEL.

Sua Maestà, signori,
È alzata, e qui s'invia;
Ei salutar desia
Il nostro albergator.

CORO

Di così nobil ospite
Risuoni il nome intorno.
Quest'umile soggiorno
Ottien da lui splendor.

CAV

Non fate cerimonie,
Signori, io vi ringrazio:
Dell'etichetta solita
Sono annoiato e sazio.
Del vostro accoglimento,
Barone, io son contento!...
Oggi alla Corte io scrivo...
Di voi le parlerò.

Ah se in Polonia arrivo

Quel che ho da far saprò!

BAR.

Sire, che dite mai?
Io son premiato assai.

TUTTI

Sì preziosa visita
Assai ci compensò.

CAV. (*da sè*)

(Compagnoni di Parigi,
Che sì matto mi tenete,

Qua venite e decidete
Se vi è saggio al par di me.
L'ufficial più dissipato
Dell'intero reggimento
Prese l'aria in un momento
Di filosofo e di re).
Finchè con voi soggiorno,
Signori, io vel ridico,
Come privato e amico
M'avete da trattar.
Verrà pur troppo il giorno
De' miei pensier più gravi,
Pur troppo in me degli avi
Lo scettro ha da pesar.

GLI ALTRI Sire, a voi siamo intorno
 Pieni di meraviglia:
 In quell'auguste ciglia
 L'anima bella appar.

BAR. Al doppio matrimonio
 Che nel castello si farà domani
 Assisterete, o Sire?

CAV. E le spose chi sono?

BAR. Una è mia figlia
 Col Tesoriere... mia nipote è l'altra.
 La Marchesa del Poggio...

CAV. Ella!... (Che ascolto!)

BAR. La conoscete voi?

CAV. Di fama... e molto!...
 Or vi prego lasciarmi in libertà.

BAR. Leviamo il tedio a vostra maestà!
 (parte col Tesoriere ed il Coro)

SCENA III.

CAVALIERE, *indi* EDOARDO.

CAV. Non c'è tempo da perdere... Scriviamo
 Immantinente a Corte... Io son scoperto

Se giunge la Marchesa. (scrive)

*« La meditata impresa
È forse riuscita, ed a quest'ora
Il vero Stanislao, giunto in Varsavia,
Del favor della Dieta è già sicuro.
Altezza, io vi scongiuro
Di balzarmi dal trono sull'istante;
Se ancor regnassi perderei l'amante ».*

EDO. Sire, tremante io vengo
Al vostro regio piede!

CAV. Ebben?... l'amante
Voi siete della figlia del Barone,
E v'è rival lo zio... Che far mai posso,
Buon giovane, per voi?

EDO. Conceder solo
Ch'io vi segua in Polonia! Ah! permettete
Ch'io vi accompagni ove l'onor m'invita,
E per voi spenda quest'inutil vita.
Proverò che degno io sono
Del favor che vi domando;
Proverò per voi pugnando
Che un ingrato non sarò.

CAV. O guerrier, la patria, il trono
Vi daranno eterna lode;
In tal guisa un'alma prode
Sempre il fato disprezzò.

EDO. Dunque, o Sire, concedete
Di far pago il voto mio?

CAV. Sì, al mio fianco pugnerete,
Se giammai pugnar degg'io.

EDO. Ah! la mia riconoscenza! (*prostrandosi*)

CAV. No, amicizia e confidenza. (*alzandolo*)
Mio scudiere infin d'adesso
State sempre a me d'appresso.

EDO. Come! (Oh gioja!) e qui dovrei
Alloggiar, veder colei?....

CAV. Perchè no? ci vuol coraggio,
Vi dovete rassegnar.

EDO. Maestà, non ho linguaggio
Per potervi ringraziar.
Ricompensi amica sorte
Sì magnanimo sovrano,
E confonda e renda vano
De' nemici il congiurar.

CAV. (Quando in fumo andrà la corte
Non avrà ricorso invano:
Per burlar quel vecchio insano
Anche un dì saprò regnar).

a 2

EDO. Infiammato da spirto guerriero
Scorrerò della gloria il sentiero:
Me vedrete contento per voi
I perigli di morte sfidar.

CAV. Sì!... vicino, mio giovin guerriero,
Mi sarete nell'aspro sentiero!
Le ghirlande serbate agli eroi
Fôra bello alle chiome intrecciar.

(partono)

SCENA IV.

*La MARCHESA entra cautamente non vista
e guarda al Cavaliere.*

Ah, non m'hanno ingannata!... È desso!... è
[desso!

Inosservata io giunsi, e qui l'arcano
Squarciar saprò. La mano
Fingasi dare al vecchio comandante...
Vedrem se allor si scoprirà l'amante...

Grave a core innamorato
È frenar l'ardente affetto!
Mal si puote in caldo petto
Vero palpito celar.

All'amor che m'ha guidato
Perdonar saprà lo zio;
È impossibile al cor mio
Per un altro sospirar.

Se dee cader la vedova
Non cada in peggio imbroglio;
Io sprezzo il fasto inutile,
Viver non so d'orgoglio;
Io cerco sol amore,
Amore e gioventù;
Ma s'è infedel Belfiore,
Amar non vo' mai più.

SCENA V.

G I A R D I N O .

CORO DI CONTADINE e CAMERIERE *che recano frutti e fiori.*

GIULIETTA *è seduta mestamente sovra un sedile.*

CORO Sì festevole mattina
 È di gaudio ad ogni cor.
 Aggradite, o signorina,
 Queste frutta e questi fior.
O mortale avventurato
 Cui fra poco si darà
 Questo giglio immacolato,
 Questo incanto di beltà!

GIU. Care fanciulle, è grato *(alzandosi)*
 Al core il vostro affetto!
 (Non san quant'io nel petto
 Soffra mortal dolor!
 Vieni, Edoardo amato,
 O morirò d'amor!)

- CAV. Io volli, o Tesoriere
Una grata sorpresa prepararvi,
Presentandovi io stesso nel nipote
Il mio primo scudiero.
- TES. Sire... vostro scudier!... Nipote, è vero?
- EDO. Signore, il re si degna
D'accordarmi un favor così distinto.
- CAV. Dovunque io lo ritrovo amo il talento.
Diffatto estrema io sento
Simpatia per voi due... * Tanto vi stimo (* *al*
Che consultar vi bramo intorno a cosa *Bar. ed*
al Tes.)
Che vuol discussion molto analitica,
Voi molto esperto in guerra, egli in politica.
- BAR. Sire, vostra bontà...
- TES. Non fo per dire,
Ma in certi affari, o sire,
Ho tatto molto fino.
- CAV. (*ad Edo.*) In quanto a voi
State in disparte; ancor non siete in grado
Di penetrar segreti d'importanza.
Tenete compagnia
Alla futura zia.
- TES. (*di mal umore*) (Vicino a lei,
Cospetto, io non vorrei...)
- CAV. Voi qua sedete,
(*li fa sedere su di un banco in modo che volgano le spalle*
a Giu.)
Osservate la carta e decidete. (*mentre il Cav.*
spiega una carta topografica, gli altri due stanno inten-
ti ad osservarla. Edoardo e Giulietta parlano fra di lo-
ro. Il Cavaliere di tanto in tanto sorride dell'imbarazzo
del Tes.)
- EDO. Cara Giulia, alfin ti vedo!
Di parlarti è a me concesso!

GIU. Dolce amico, appena il credo
Del mio giubilo all'eccesso.

BAR. Maestà, la posizione
È difesa dal cannone.

CAV. Baron mio, per quanto miro (*osserva*
Il nemico è fuor di tiro. (*gli amanti*)

GIU. Spero assai da mia cugina. (*ad Edoardo*)

TES. (Ahi! che troppo si avvicina.)

CAV. Ah! Tesoriere voi non badate.

EDO. Tu mi colmi di speranza (*a Giulietta*)

TES. (Traditor!... come si avvanza!) (*c. s. sman-
niando*)

CAV. Ma cospetto, attento bene. (*obbligandolo*)

TES. Vedo e sento, Maestà. *ad osservar la carta*)

BAR. Il nemico sopravviene... (*sempre intento al-
la carta*)

TES. E sugli occhi ce la fa. (*per correre a Edo.*)

a 5

CAV., BAR. No, cospetto, in questo lato
Può spuntar l'artiglieria;
Il nemico è bersagliato
Da quest'altra batteria:
Sbigottito in pochi istanti
Alla fuga si darà.

TES. Sire, è ver... (Com'è infocato!)
Molto può l'artiglieria...
(Ah! nipote scellerato!)
Non vedea la batteria...
(Il briccon va sempre avanti....
Dell'ardir si pentirà.)

GIU., EDO. Questo bene inaspettato,
Tanto a noi conteso pria,
Rassicura il cor turbato,

Rende lieta l'alma mia;
E la fin dei nostri pianti,
Idol mio, sperar mi fa.

(il Cav. si alza, gli amanti si dividono)

CAV. Basta per or : l'impresa
Meglio studiar conviene.

TES. (Respiro.)

SCENA VII

Un Servo indi la MARCHESA e Detti.

SER. La Marchesa
In questo punto viene.

BAR., GIU. Si corra ad incontrarla.

CAV. (Ahimè, vorrei schivarla !)

GIU. Eccola : è già vicina.

CAV. (Non posso più scappar.)
*(esce la MAR. Il BAR. e GIUL. corrono ad abbracciarla;
il TES. ed EDO. gentilmente la salutano. Il CAV. procura
di stare in disparte, e di nascondere il suo imbarazzo.)*

BAR. Nipote !

MAR. Zio ! cugina !
Lasciatevi abbracciar.
Mio signor, voi lo vedete (al BAR.)
S'io son donna di parola.
(Mia Giulietta, per te sola
Così presto io venni qua.)

BAR. Zitto, zitto, chiaccherona :
Di Polonia al Re ti prostra.

MAR. Come ! il Re !

BAR. Il Re in persona,

GIU. Alloggiato in casa nostra.
*(verso il CAV. che si trattiene col TES. e con
EDO. fingendo indifferenza)*

MAR. La mancanza involontaria
 Perdonate, o Maestà.
 Non credea d'aver presente
 Così illustre personaggio.

CAV. (Su coraggio.) Non è niente.

MAR. (Cielo! è inganno o verità?)
 (Pur dell'amante
 Quello è l'aspetto!
 Come nel petto
 Mi batte il cor!
 Forse l'immagine
 Dell'incostante
 In tutto pingere
 Gode l'amor.)

CAV. e ben
 Io comprendo

GLI ALTRI non
 Il suo stupor.

CAV. Madamine, il mio scudiere
 Compagnia vi può tenere.
 Ho bisogno, miei signori,
 Della vostra abilità.
 (Se alla meglio n'esco fuori
 È un prodigio in verità.)

MAR. (Agli accenti, alle maniere
 È il briccon di cavaliere;
 Ma mio zio qual re l'onora,
 Ei da re parlando va.
 Contenermi io vo' per ora,
 Poi vedrò quel che sarà.)

BAR. e D'un sovrano consigliere!

CAV. Qual favore!... qual piacere!...
 Ci sorprende, ci confonde
 Tanto eccesso di bontà...
 (Ah! noi siam due teste tonde,
 E gran prova il re ne dà.)

- EDO. Un bel sostegno abbiamo.
 Car^a, perduti or siamo :
 Anch'essa a noi mancò.)
- MAR. (Non so che cosa io spero,
 Non posso dir che bramo :
 So che tuttora io l'amo,
 E ch'egli m'ingannò.)
- EDO. Perdono se abusai
 Della pazienza vostra.
- GIU. Che amor per me non hai
 Il tuo trattar dimostra. *(per partire)*
- MAR. *(ricomponendosi e fermandoli)* Fermatevi... scusate..
 Miei cari, eseguirò.
 Voi mi mortificate
 Ho cosa per la testa
 Che alquanto mi molesta :
 Ma quel che vi ho promesso,
 Miei cari, eseguirò.
- GIU. Ah ! ti conosco adesso. *(contenta)*
- EDO. Ah ! grato a voi sarò.
- GIU. Pensa che quel vecchione...
- MAR. Sarà ben corbellato.
- EDO. Se il padre suo s'oppono...
- MAR. Sarà capacitato.
 Vi affidi appien l'intendere
 Che anch'io conosco amor...
- a 3 Noi siamo amanti e giovani,
 Abbiamo spirto e core;
 Se il fato è a noi contrario
 È dalla nostra Amor :
 Col suo favor combattere
 Si può col fato ancor. *(partono)*

SCENA IX.

Galleria come prima

Il CAVALIERE ed il TESORIERE

CAV. Quanto diceste mostra un gran talento
Che dev'essere al mondo manifesto.

TES. Sire, di mia natura io sono modesto;
Ma in fatto di finanza
Ci pretendo davvero.

CAV. Ah! se non foste
Col Barone obbligato, io vi direi...
Tesoriere accettate il ministero,
La principessa Ineska, e insiem con essa
Un gran poder che renderavvi assai.

TES. Ah Sire! io corro subito
A liberarmi da qualunque impegno.

CAV. Siamo intesi. *(parte)*

TES. Ah, degg'io tutto all'ingegno!

SCENA X.

Il TESORIERE, indi il BARONE

TES. Or dunque si ritiri la parola.
Cerchiam qualche pretesto col Barone...
Chi sa s'ei voglia intender la ragione!
Oh! cospetto... un sovrano...
La principessa Ineska... le finanze...
Son tutte circostanze,
Sono impegni di tanta conseguenza,
Ch'ei dovrà finalmente aver pazienza.
(con una carta in mano)

BAR. Diletto genero, a voi ne vengo;
Contento ed ilare io vi prevengo,
Che la minuta del matrimonio
Di mia man propria è stesa già;
Allegro, o genero, leggete qua.

TES. Baron degnissimo... (ormai ci sono)
 La vostra Giulia degna è d'un trono,
 Ed io fastoso... d'esserle sposo
 Sarei cotanto... che dir non so;
 Ma d'un gran caso v'informerò.

BAR. Per or da parte lasciamo il caso :
 Presto ponetevi gli occhiali al naso...
 Ecco gli articoli del matrimonio :
Io sottoscritto Gaspare Antonio...

TES. Barone, è inutile, lasciate star.

BAR. Certi amminicoli convien sapere...
 La dote, eccetera... il dare e avere,
 Pria che la cedola s'abbia a firmar.

TES. Io non la firmo...

BAR. Rider volete.

TES. Parlo sul serio.

BAR. Eh ! via, prendete.

TES. Non prendo niente.

BAR. Che? siete matto !

TES. Barone uditemi... Questo contratto...

BAR. Che sofferenza !

TES. Non si può fare.

BAR. Per qual ragione?

TES. Perchè... perchè..
 (Eh ! via, sputiamola.)

BAR. Sto ad ascoltare.

TES. Il prender moglie disdice a me.

BAR. Che ! La figlia mia voi ricusate?

TES. Non la ricuso.

BAR. Dunque accettate !

TES. Nemmeno questo.

BAR. Parlate presto.

- TES. Ministro e principe mi vuole il re.
- BAR. (Che sento? o nobili atavi miei!
Sì grave ingiuria soffrir dovrei?
Il sangue al cerebro montar mi sento,
Le man mi prudono... lo scanno qua.)
- TES. Prole magnanima di semidei
Siete, o Barone, sì voi che lei;
Ma lo stranissimo avvenimento
Mi leva d'obbligo, scusar mi fa.
- BAR. Tesorier! io creder voglio
Che sia questo un qualche gioco:
(*minaccioso*)
Altrimenti!...
- TES. (*spaventato*) (Ahimè che imbroglio!
Come polve ei prende fuoco!)
- BAR. Rispondete, o giuro a Giove...
- TES. Or non posso; ho impegni altrove (*schivan.*)
- BAR. Alto là... fuori la spada. (*fermandolo*)
- TES. Tornerò, convien ch'io vada.
- BAR. Mancatore, disgraziato!
Uom villano, mal creato,
Qui con me ti devi battere
O dal sen ti strappo il cor.
(*lo insegue per afferrarlo*)
- TES. Ahi, ahi, ahi, soccorso! aiuto!
(*spaventato per la scena*)
Ah! son morto.

SCENA XI.

GIULIETTA, la MARCHESA, EDOARDO, SERVITORI
tutti accorrendo da varie parti.

- TUTTI Qual rumor!
Che fu mai? Cos'è accaduto?
D'onde nasce un tal furor?

TES. Ah! nipote, io son perduto
Se non sei mio difensor.

BAR. A' miei pari un vil rifiuto!
Vo' ammazzarti, traditor.

MAR. Ascoltate.

GIU. Oh Dio! che fate?

EDO. Dite almen cos'è successo.

BAR. Fremerete, se udirete
Del briccone il nero eccesso.
Ei mi manca di parola...
Ei rifiuta mia figliuola...
Ti rifiuta, o mia Giulietta!...

GIU. Non mi vuole! (con gioia)

BAR. No. Vendetta!

MAR. La vendetta più sicura
È sposarla addirittura
Ad un giovane ch'io so.

GIU. Sì, papà, se lo approvate,
Il nipote prenderò.

EDO. Signor mio, non v'adirate,
Io lo sbaglio emenderò.

BAR. No... che vile a questo segno
De' Kelbar non è la schiatta:
Non accetto il cambio indegno;
Sangue io voglio... si combatta...

TUTTI Piano piano...

SCENA XII.

Il CAVALIERE e Detti.

CAV. *(sulla porta)* Olà, fermatevi.

TUTTI Il sovrano!

CAV. (con gravità) Che si fa?
(tutti restano mortificati. Intanto il Cav. si
avanza lentamente osservandoli ad uno ad
uno)

BAR. e (In qual punto il re ci ha còlto!

CORO Io non oso alzare il volto.
Litigar dov'è un sovrano
È oltraggiar la maestà!)

TES. (Or che il re ci mette mano
Spero bene d'uscirne sano.
Per l'onor di sua finanza
Il Baron disarmerà.)

MAR., GIUS., EDO.

(Quest'amica circostanza

Vi ricolmⁱ
Ci a di speranza.

Interporre il re vedrassi
La sua regia autorità.

CAV. (Questa tiene gli occhi bassi...
Quei non osa far due passi.
Or capisco: il Tesoriere
La disdetta dato avrà.)

Olà, spiegatemi tosto, o Barone;
Di questa disputa chi fu cagione.

BAR. Sire, un'ingiuria...

TES. Sire un affronto...

MAR., EDO., GIU.

Sire, un diverbio di nessun conto.

BAR. Una ripulsa...

TES. Una minaccia...

BAR. Egli m'offende...

TES. Mena le braccia.

MAR., EDO., GIU.

Interponetevi !... Sire impeditate...

CAV. (*con forza*) Zitti... calmatevi: voi mi stordite.

À mente fredda, ad uno ad uno

Le sue ragioni dirà ciascuno...

BAR. Sire, la gloria della mia schiatta...

TES. Sire, la disputa è così fatta...

BAR. Voglio prontissima soddisfazione...

TES. Vo' che il Barone...

CAV. (*sdegnosamente*) Tacete là.

Freno alla collera - di qua partite;

Chiunque attentasi - rinnovar lite

Pria che l'origine sappia del male

L'ira reale incorrerà.

TUTTI Deh! perdonateci, o Maestà.

Affidate

Affidiamo alla mente reale

Il giudizio di questa questione,

Ella tronchi lo scandalo e il male,

Ella dica chi ha torto o ragione,

E componga cotanta discordia

Come vuole giustizia, equità.

Svegliar ^ò_à la primiera concordia,

Dester ^ò la primiera amistà.

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

GALLERIA

CORO

I^a PARTE Ma le nozze non si fanno?
2^a Tutto in fumo s'è disciolto.
I^a Chi fu causa del malanno?
2^a Perchè tutti han mesto il volto?
TUTTI Sempre questo fu lo stile
Del gran mondo signorile,
Come cambiano di veste
Così cambiano d'umor.
Noi felici, noi contenti,
Benchè rozzi servitori!
Non facciamo complimenti
Nelle nozze e negli amori:
Niun segreto è in noi rinchiuso,
Parla sempre aperto il muso;
Siam ne' giorni della festa
Pari ai giorni di lavor.

SCENA II.

EDOARDO e *Detti.*

EDO. Buoni amici!... Voi sapete
Come fu crudel mio fato.
CORO Ma, signore, che volete?
Tale il mondo ognora è stato.
Non virtudi, ma denari
Comperare or ponno omar.

EDO. Dunque tutto, amici cari,
Dunque tutto non sapete?
Io v'apro il cor.
Pietoso al lungo pianto
Alfin m'arride amore;
Quella che m'arde il core
Mia sposa alfin sarà.
Avrò per sempre accanto
Il ben che già perdea!
Quest'amorosa idea
Scordar il duol mi fa!

CORO Finì la sorte rea?...
Godiamo in verità.

EDO. Deh lasciate a un'alma amante
Di speranza un solo istante,
Sì che al gaudio un sol momento
S'abbandoni il mesto cor!
Ah! se il debile contento
A noi manca della spene,
Non è meta d'ogni bene,
È uno spasimo l'amor.

CORO Ah! sì del contento
Ritornano i giorni,
E ancora ritorni
La pace del cor. *(il Coro s'allontana)*

SCENA III.

CAVALIERE, GIULIETTA, TESORIERE *e Detto.*

CAV. Bene, scudiero, io vi ritrovo in tempo.
Qui Baronessa, e voi ministro!... Dite
Perchè nega il Baron con tal fermezza
Sposar la figlia ad Edoardo?

GIU. Ah Sire!
Perch'ei non ha fortuna,
E il Tesoriere nuota nel denaro.

CAV. Se la cosa è così v'è il suo riparo.

EDO. Sire, in qual modo?
CAV. Il Tesoriere vi cede
Un suo castello, e cinque mila scudi
Di rendita per anno...
TES. Un piccolo riflesso...
CAV. Eh! non è tempo adesso
Di perdersi in riflettere; conviene
Decider su due pie'.
TES. Sire... va bene.
(partono tranne il Tesoriere)

SCENA IV.

TESORIERE *indi il BARONE.*

TES. Un mio castello! cinque mila scudi!...
È il ministero?... Ahimè, veggio il Barone!
Egli è sdegnato ancora.
BAR. Ebben, signore!
Siam soli e vo' ragione
Di tanta villania.
TES. (Coraggio!) Ella vuol guerra... e guerra sia.
BAR. Tutte l'arme ella può prendere
De' due mondi e vecchio e nuovo,
Me lo bevo come un ovo,
Me lo voglio digerir.
TES. Ciarle, ciarle: pria di scendere
Al fatal combattimento
Lasci detto in testamento
Dove s'abbia a seppellir.
BAR. Seppellirmi?
TES. È inevitabile.
BAR. Morir io?
TES. Non ci è che dir.

- BAR. (Del suo colpo par sicuro,
Se la passa da spaccone;
Non credeva in quel buffone
Tal fermezza e tanto ardir.)
- TES. (Un boccone molto duro
Par la morte anche al Barone:
Ci vuol core da leone
Se si tratta di morir.)
- BAR. Via, si spieghi finalmente,
Di qual arme pensa usar?
- TES. Vuol saperlo?
- BAR. Certamente.
- TES., Mi stia dunque ad ascoltar.
Si figuri un barilone
Pien di polve di cannone,
Ella ed io così bel bello
A cavallo andiam di quello;
Fieri al par di due Romani
Colla miccia fra le mani,
Ci auguriam la buona notte,
Diamo fuoco alla gran botte...
Bum! si salta... qua la testa,
Là le gambe, un braccio qua...
Mio signor, la strada è questa
Per cui voglio andar di là.
- BAR. Eh! che miccie? che barili?
Son pretesti indegni e vili.
Un suo pari vada e trotti
A cavallo delle botti;
A lei solo, ad un villano
Starà ben la miccia in mano.
Un guerrier qual io valente
Sol la spada ha da trattar:
E con questa immantinente
Noi ci abbiam da misurar.

- TES. La mia moda è assai più spiccia :
Quella io voglio...
- BAR. (*sbuffando*) Puf... che bile !
Venga méco.
- TES. Colla miccia...
- BAR. Colla spada...
- TES. Col barile...
- BAR. Va, codardo : più coll'armi
Non vo' teco cimentarmi,
Ti farò con un bastone
Da' miei servi castigar.
- TES. Al servizio ho anch'io persone
Che san bene bastonar.
- BAR. (Sudo, avvampo, smanio e fremo,
Il mio petto è un Mongibello...
Se più resto, il mio cervello
Incomincia a rivoltar.)
- TES. (Per uscir dal passo estremo
Il rimedio è stato bello.
Dilettanti del duello,
Che ne dite, che vi par?) (*partono*)

SCENA V.

Atrio terreno chiuso da invetriata che mette nel giardino.

La MARCHESA, indi il CAVALIERE.

- MAR. (Ch'io non possa il ver comprendere?
Ch'io mi lasci corbellar?
Cavalier non lo pretendere,
Vo' ridurti a confessar.)
- CAV. (La Marchesa è molto in collera, (*in disparte*)
Tenta invan di simular;
Cavalier, sta fermo e tollera,
Bada ben di non cascar.)
Così sola, o Marchesina? (*avanzandosi*)

MAR. (*salut.*) Sire... io sto coi miei pensier. (*con indiffer.*)

CAV. Facilmente s'indovina, (*con disinvoltura*)
Voi pensate al cavalier.

MAR. Sì, pensava alla maniera
Di punir quell'incostante.

CAV. Nol farete; è passeggiera
L'ira in cor di donna amante.

MAR. Anzi, o sire, ho stabilito
Non volerlo per marito.

CAV. Non lo credo.

MAR. Perdonate :
Risoluta mi trovate.

CAV. (*Ella finge... Eh ! ti conosco.*)

MAR. (*A cascar vicino egli è.*)

a 2 (Io so l'astuzia
Fin dove giunga;
Ma la so lunga
Al par di te.)

CAV. Dunque voi siete?...

MAR. Decisa io sono.

CAV. Perdonerete?

MAR. Non vi è perdono.

CAV. (*La scaltra simula.*)

MAR. (*Parla fra sè.*)

a 2 (Io so l'astuzia
Fin dove giunga;
Ma la so lunga
Al par di te.)

SCENA VI.

Il BARONE e Detti.

BAR. Nipote, in questo istante (*frettoloso*)
Mi scrive il comandante :
Egli stesso fra poco
Al castello verrà. (*parte premurosamente*)

MAR. Son grata al conte!
M'ama davvero, ed oggi vo' sposarlo.

CAV. E il cavalier?

MAR. Il cavalier si prese
Di me giuoco abbastanza; egli mi lascia
In preda al suo rival.

CAV. No: lo vedrete
Venire a disputar la vostra mano
A quanti conti ha la Bretagna intera.

MAR. Perchè dunque non vien? Che fa? che spera?
Si mostri a chi l'adora,
Implori il mio perdono.
Parli, se irata sono,
Breve è lo sdegno in me.
(Se non si scopre adesso,
(Se vinto ancor non è,
Risorse del bel sesso,
Siete impotenti, affè.)
Ma voi tacete, o sire?
Dite...

CAV. (*fingendo*) Non so che dire.

MAR. Ah, dunque al conte in dono
Io reco la mia fe .

SCENA VII.

CORO *di Servi del Barone e Detti.*

CORO Presto presto, il conte arriva,
Il suo seguito si appressa.

CAV. (Forte, o core!)

MAR. Vado io stessa
Il mio sposo ad incontrar.
Sì, scordar saprò l'infido,
Fuggirò la sua presenza,
Così fredda indifferenza
Cara assai gli costerà.

(Scaltro ingegno del bel sesso
M'hai servito come va.)

CAV. (Ora sì che son perplesso :
Or davver tremar mi fa.)

CORO Presto andiamo : il Conte è presso,
Incontrarlo converrà.

(*la Marchesa parte col Coro. Il Cavaliere pel lato opposto*)

SCENA VIII.

GIULIETTA *indi* EDOARDO

GIU. Oh me felice appieno !....
Oh re pietoso !... Per te solo il padre
Concede ch'io mi sposi ad Edoardo...

EDO. Ah mia Giulietta... Il re fra pochi istanti (*af-*
Parte di qua. *fannato*)

GIU. Lascia ch'ei parta.

EDO. Ed io
Deggio con lui partir?

GIU. Partir con lui?
Sei matto?

EDO. Ei lo comanda.

GIU. Ed io comando
Che tu resti con me.

EDO. L'onore, o cara,
Esige il sacrificio;
Scudier del re son io.

GIU. Che scudiere, che re, sei sposo mio !

EDO. Giurai seguirlo in campo
Pugnar per lui giurai;
Nè tu, ben mio, vorrai
Farmi scordar l'onor.

SCENA IX.

GALLERIA.

Il Conte IVREA, BARONE, la MARCHESA, e il TESORIERE.

BAR. Sì, caro Conte! la Marchesa istessa
Ve l'assicura: ell'è cambiata affatto;
Più non pensa a quel matto,
L'odia quanto l'amava.

MAR. Io son disposta
A sposarvi, o signor, ma con un patto
Che richiede la mia delicatezza...

CON. Comandate, signora...

MAR. Quando non torni il Cavalier fra un'ora.

SCENA X.

Il CAVALIERE, EDOARDO, GIULIETTA e Detti.

CAV. Signori!

CON. Maestà! *(inchinandosi)*

BAR. Sire!

CAV. Barone.

Importante cagione
Impon la mia partenza.

MAR. Vicina ad esser moglie
Del conte Ivrea, sperai che alle mie nozze
Vi sareste degnato esser presente.

CAV. Madama, alta cagion non lo consente.

MAR. Delle nozze il contratto
Dunque tosto s'estenda.

CAV. Assai men duole.
Ma un ordine della Corte impone al Conte
Che per segreta mission di stato
Accompagnar mi debba.

MAR. *(mortificata)* Egli!

BAR.

Peccato! (*sor-
presa generale*)

TUTTI

MAR.

(A tal colpo preparata
Io non era, o Cavaliere;
Si confonde il mio pensiero,
Ripiegarci, oh Dio! non sa.)

CAV.

(Ella è appien mortificata,
Ciò non giunse a prevedere;
Questa poi la vo' godere,
Gliel'ho fatta come va.)

CON., BAR., GIU., TES., EDO.

(L'incombenza è capitata
Veramente a far spiacere:
Io non posso ritenere
Non può il Conte
Il dispetto che ^{mi}
gli fa

SCENA ULTIMA.

DELMONTE e *Detti*.

DEL.

Sire, venne in quest'istante
Un corriere della Corte:
D'una lettera importante
Ei si dice messagger.

CAV.

Porgi, porgi... (Oh lieta sorte!
Tu coronì il mio pensier.) (*leggendo*)
Lieta novella arrivami,
Or or dirò l'arcano;
Ma prima doni Giulia
All'ufficial la mano;
Faran da testimonio
Il Tesoriere e il Re.

EDO., GIU.

Del nostro ben cagione,
Nostro sostegno egli è.

BAR. Che dir poss'io? Sposatevi...
Lò vuol, l'impone il re.

TUTTI Vivan gli sposi !...

CAV. Uditemi,
Questo si scrive a me. (*apre la lettera e legge*)

*« Finalmente in Varsavia
È giunto Stanislao. S'è dichiarata
In suo favor la Dieta, e voi potete
La corona abdicar quando volete.
La perdita d'un trono
Non v'incresca però, perchè vi acquista
Di maresciallo il titolo e l'onore ».*

BAR. E voi chi siete?

CAV. Il cavalier Belfiore...

TUTTI Belfior?

MAR. Ah sì!

CAV. (*abbracciando la Mar.*) Fedele al primo amore!

TES. Conte!

CON. Baron!

BAR. Fui stolido;
Ed or come si fa?

A 3

Facciamo l'uom di spirito...
Tacere converrà.

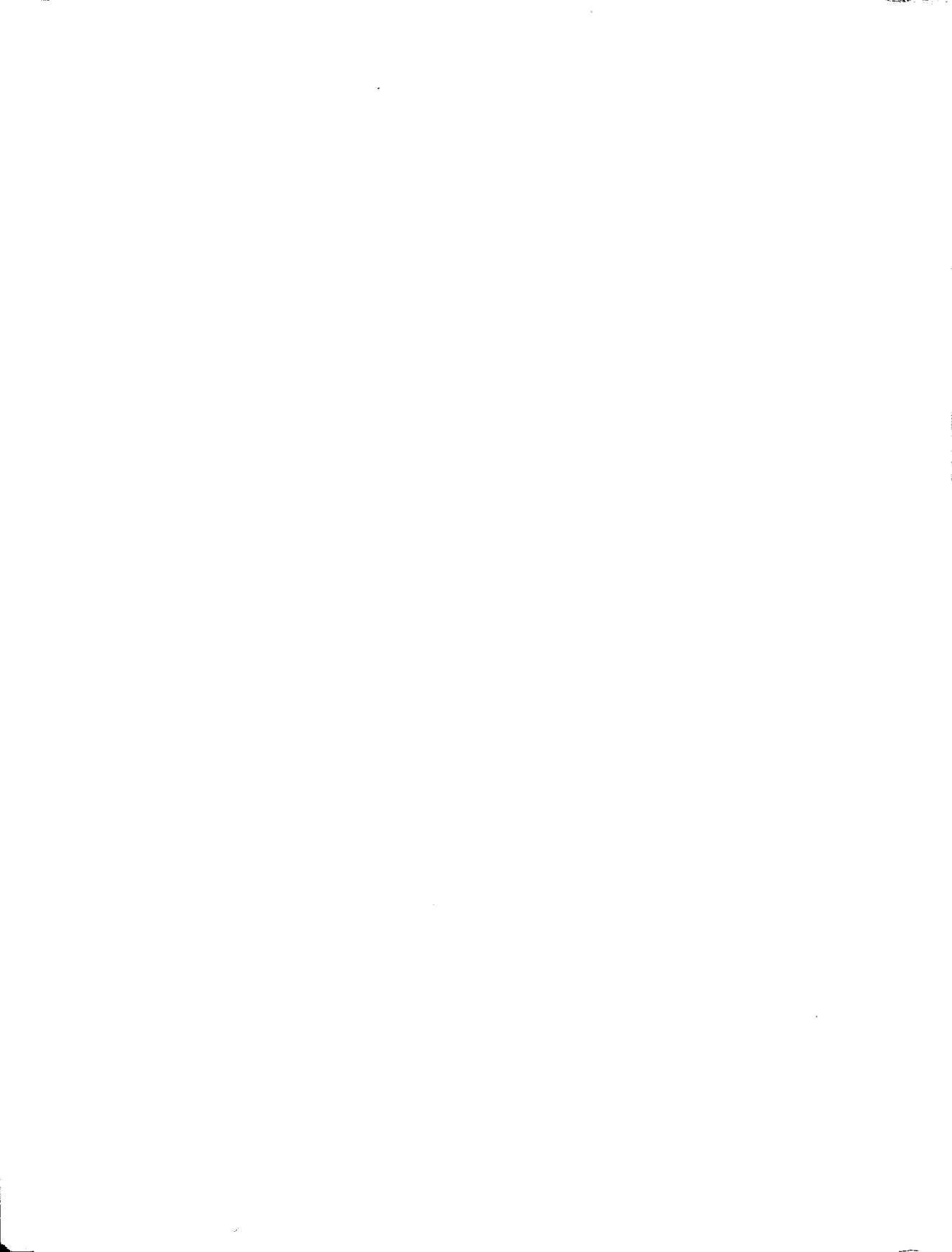
TUTTI Eh! facciam da buoni amici,
Non si memori il passato!
Viva, viva il re salvato,
Sacro a lui fia questo dì.
Due sponsali assai felici
Oggi compiansi frattanto;
A sparmiar sospiri e pianto
Forse il gioco riuscì.

F I N E .

INDICE

Pierluigi Petrobelli - <i>Un giorno di regno</i>	pag. 7
Adriano Cavicchi - <i>Per l'autenticità del recitativo secco</i>	pag. 17
<i>Conversazione con Pier Luigi Pizzi</i>	pag. 29
<i>Cronologia delle rappresentazioni</i>	pag. 35
<i>La locandina dell'opera</i>	pag. 37
<i>Organico del coro, dell'orchestra, del ballo</i>	pag. 39
<i>La trama dell'opera</i>	pag. 43
<i>Il libretto dell'opera</i>	pag. 45

Finito di stampare
nel mese di dicembre 1997
da Graphital - Parma





BANCA MONTE PARMA S.p.A.
FONDAZIONE MONTE DI PARMA

