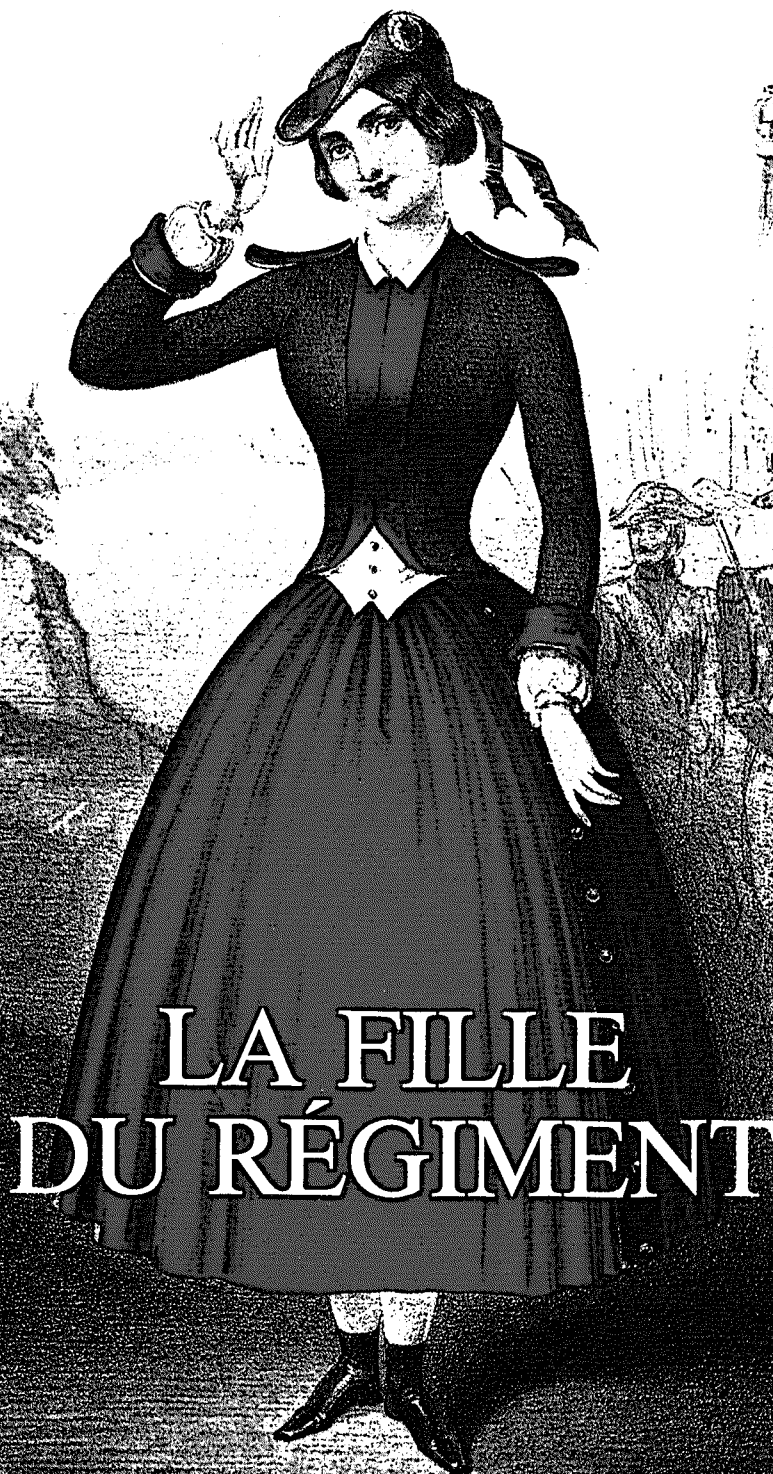


in collaborazione con



TEATRO DELL
OPERA
DI ROMA

1848 DON



LA FILLE
DU RÉGIMENT

1740

TEATRO DELL'
OPERA
DI ROMA

Sovrintendente
Gian Paolo Cresci

Segretario Generale
Fioravante Nanni



TEATRO DELL'
OPERA
DI ROMA

Il Consiglio di Amministrazione

Presidente

Franco Carraro
Sindaco di Roma

Sovrintendente

Gian Paolo Cresci

Consiglieri

Carlo Cipollone
Robinio Costi
Antonio Ciro De Marco
Vito Di Cesare
Amanto Di Fausto
Dora Liguori
Paolo Manca
Bruno Nardo
Irma Ravinale
Paola Soncini Panerai
Giancarlo Sparatore
Luigi Tallarico
Dorotea Zacchia

Segretario

Fioravante Nanni

Il Collegio dei Revisori dei Conti

Presidente

Benedetto Purificato

Revisori

Filoreto D'Agostino
Rosa Alba De Gaetano Leardi
Maria Luisa Di Martino



La volta del Teatro dell'Opera di Roma.

In copertina: il soprano Jenny Lind (Marie). Litografia a colori di J. Brandard. (Bonyge Collection).

La stagione

Gennaio: 14, 16, 19, 22, 24, 25, 29 - Febbraio: 2, 5, 7, 9

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

musica di GIOACHINO ROSSINI • direttore PIERO BELLUGI
regia CARLO VERDONE • scene DANTE FERRETTI • costumi MAURIZIO MILLENOTTI

Febbraio: 10, 12, 14, 16, 20, 22, 25, 27, 29 - Marzo: 3, 5

LA BOHÈME

musica di GIACOMO PUCCINI • direttore DANIEL OREN • regia e scene FRANCO ZEFFIRELLI

Marzo: 10, 13, 15, 18, 21, 24

LA GIOCONDA

musica di AMILCARE PONCHIELLI • direttore ANDREA LICATA

Marzo: 19, 22, 25, 27, 29

TOSCA

musica di GIACOMO PUCCINI • direttore WILL HUMBURG
scene ADOLF HOHENSTEIN realizzate da ETTORE RONDELLI

Aprile: 3, 5, 7, 9, 11

MESSA DI REQUIEM

musica di GIUSEPPE VERDI • direttore GEORGES PRÊTRE

Aprile: 15, 16, 22, 24, 26

ROLAND PETIT

De l'aube à midi sur la mer • Prélude à l'après-midi d'un faune
La Valse triste ou Le retour des Cygnes • L'Arlésienne

Maggio: 2, 6, 10, 13, 16

PAGLIACCI

musica di RUGGERO LEONCAVALLO • direttore DANIEL OREN • regia e scene FRANCO ZEFFIRELLI

Maggio: 8, 9 - Teatro Valle

ADINA, ovvero IL CALIFFO DI BAGDAD

musica di GIOACHINO ROSSINI • direttore EVELINO PIDÒ • regia UGO GREGORETTI

Maggio: 12, 15, 17, 19, 21, 23, 27

LA VEDOVA ALLEGRA

musica di FRANZ LEHÀR • direttore DANIEL OREN • regia MAURO BOLOGNINI
scene UBERTO BERTACCA • costumi PIERO TOSI - UMBERTO TIRELLI

Maggio: 26, 29, 31 - Giugno: 4, 6

LA FILLE DU RÉGIMENT

musica di GAETANO DONIZETTI • direttore EVELINO PIDÒ
produzione FRANCO ZEFFIRELLI ripresa da FILIPPO CRIVELLI

Giugno: 3, 5 - Teatro Valle

LA CENERENTOLA

musica di GIOACHINO ROSSINI • direttore BRUNO APREA • regia ITALO NUNZIATA

Giugno: 7

GILGAMESH

musica di FRANCO BATTIATO • direttore ANTONIO BALLISTA

Giugno: 12, 13, 14

PINA BAUSCH

IPHIGÉNIE EN TAURIDE

musica di C.W. GLUCK



Jenny Lind (Marie). Litografia a colori di J. Brandard. (Bonyng Collection).

LA FILLE
DU RÉGIMENT



DONIZETTI

Sommario

Salut à la France! di <i>Giovanni Carli Ballola</i>	13
<i>La fille du régiment</i> . Il libretto di <i>Daniela Tortora</i>	25
<i>La figlia del reggimento</i> di <i>Carlo Marinelli</i>	33
L'argomento	43
The plot	48
Il libretto in francese	52
Cronaca di uno spettacolo felice di <i>Filippo Crivelli</i>	82
Figlia di un reggimento, ma guida un plotoncino (di rappresentazioni) di <i>Giorgio Gualerzi</i>	86
Le edizioni in dischi e in video di <i>Carlo Marinelli</i>	89
Le foto dello spettacolo di <i>Corrado Maria Falsini</i>	100
Gaetano Donizetti: elementi biografici e cronologia delle opere a cura di <i>Marco Mauceri</i>	111



F. G. Waldmüller: Le nozze di Perchtoldsdorf (1843). Österreichische Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts, Wien.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE: MARTEDÌ 26 MAGGIO 1992 (ORE 20,30)
REPLICHE: VENERDÌ 29 (ORE 20,30); DOMENICA 31 (ORE 17); GIOVEDÌ 4 GIUGNO (ORE 20,30); SABATO 6 (ORE 18)

LA FILLE DU RÉGIMENT

(LA FIGLIA DEL REGGIMENTO)

Opéra-comique en deux actes de Jean-François Bayard et Vernoy de Saint-Georges

MUSICA DI
GAETANO DONIZETTI

PERSONAGGI E INTERPRETI

LA MARQUISE DE BERKENFIELD	ROSA LAGHEZZA
SULPICE, sergent	BRUNO PRATICÒ
TONIO, jeune tyrolien	LUCA CANONICI
MARIE, jeune vivandière	GIUSY DEVINU
LA DUCHESSE DE CRAKENTORP	EDOARDO BORIOLI
HORTENSUS, intendent de la Marquise	LEONARDO MONREALE
UN CAPORAL	BERNARDINO DI BAGNO
UN PAYSAN	ANGELO DEGL'INNOCENTI
LE MAÎTRE DE DANSE	GABRIELE VILLA

Soldats français, Paysans tyroliens, Seigneurs et Dames bavaois, Valets de la Marquise.

La scène se passe dans le Tyrol.

DIRETTORE
EVELINO PIDÒ

REGIA
FILIPPO CRIVELLI

SCENE E COSTUMI
FRANCO ZEFFIRELLI

MAESTRO DEL CORO
GIANNI LAZZARI

REGISTA COLLABORATORE
SILVIA CASSINI

LIGHTING DESIGNER
GIORGIO NISI

ALLESTIMENTO SCENICO
FERNANDO DURANTI

DIRETTORE MUSICALE DI PALCOSCENICO
ERNESTO ZANONI

RESPONSABILE DELLA DIREZIONE DI PALCOSCENICO
FRANCO DI TORO

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO DELL'OPERA

(Allestimento del Teatro Massimo di Palermo)

Sopratitoli in italiano realizzati da Eikon Immagine & Comunicazione, Firenze.

Traduzione a cura di Franco Pulcini.

MAESTRI COLLABORATORI: SERGIO LA STELLA, SERGIO DI GIACOMO - MAESTRO RAMMENTATORE: SERGIO OLIVA - MAESTRI DI PALCOSCENICO: PIETRO CANGIANO, ROMEO PROTANI, LUCA CAPIELLO - MAESTRO ALLE LUCI: GERMANO NERI - AIUTO REGISTA: MAURIZIO DI MATTIA - ASSISTENTI ALLA REGIA: LEONELLA GRASSO CAPRIOLI, MARCO GANDINI, ALBERTO CIARAFONI - ASSISTENTE DEL RESPONSABILE DELLA DIREZIONE DI PALCOSCENICO: ANTONIO NOFRI - CAPO SERVIZIO SCENOGRAFIA: ARMANDO PASTI - CAPO REPARTO SCENOGRAFIA: CARLO CICCOLI - CONSULENTE PER IL SERVIZIO SARTORIA: SALVATORE RUSSO - CAPI REPARTO MACCHINISTI: ROMOLO BOCCARINI, PIETRO VITTORI - CAPI REPARTO ELETTRICISTI: ADRIANO GHIRON, LIVIO GIUSTI - ASSISTENTE ALLE LUCI: BRUNO MONOPOLI - RESPONSABILE CABINA LUCI: CLAUDIO DI SANTO - CAPO REPARTO ATTREZZERIA: ANTONIO ROSITO - CAPO REPARTO TRASPORTO E MOVIMENTO SCENE: GAETANO PIERGENTILI - RESPONSABILE FALEGNAMERIA E COSTRUZIONI: MEMMO DEODATI - CAPI REPARTO SARTORIA: DOLORES COSTANTINI, REMIGIO LA SCALA - FONICO: GIOVANNI SBAFFONI - FORNITORI: SCENE E COSTUMI: TEATRO MASSIMO DI PALERMO - ATTREZZI: RANCATI - PARRUCCHE: PAGLIAIUNGA - CALZATURE: L.C.P.



MARIA I.

Zeffirelli

Figurino di Franco Zeffirelli per La fille du régiment.

Salut à la France!

di Giovanni Carli Ballola

Fin dal suo nascere, l'opera francese istituisce con gli operisti italiani una sorta di simbiosi, o patto di mutua alleanza, destinati a durare attraverso varie vicende fino ai primi del nostro secolo, che è dire, l'intera sua esistenza. Tassativa e non lieve è la prima condizione offerta da Parigi alla controparte: assunzione puntuale dello «stile» nazionale al completo di lingua (da padroneggiare alla perfezione), generi, convenzioni, forme, contenuti drammatici, nonché quel coibente imponderabile ma inequivocabile che chiameremo spirito francese. Allettanti le prospettive pratiche, consistenti principalmente in compensi più pingui, una seria tutela della proprietà musicale (in Italia messa a repentaglio attraverso abusi di ogni genere), interessanti rapporti con l'editoria.

In cambio, al maestro italiano sono richiesti del vero talento e una grande pazienza, da mettere a dura prova nel confronto con un sistema produttivo assai diverso da quello italiano e con la supponenza, il pregiudizio, la disincantata perfidia di quella burocrazia teatrale, quel pubblico, quell'intelligencija, quella stampa. Ineccepibile, peraltro, la selezione dei candidati italiani sulle scene melodrammatiche parigine: la storia, in effetti, vi registra soltanto esiti egregi di grandi compositori e non un solo successo effimero, dovuto a un autore di mezza tacca. Sì che, per il nostro operista che in patria abbia raggiunto una certa notorietà, l'esperienza francese assume a lungo andare il valore di riconoscimento universale e di coronamento della carriera.

Alla prova fatale perviene anche un Donizetti al culmine della maturità artistica e spirituale e della saturazione nei confronti di un mercato italiano che incomincia a stargli di stretta misura. Come era avvenuto per Rossini, farà da tramite il porto franco del Théâtre Italien, dove, nel corso degli anni Trenta, verranno via via rappresentate *Anna Bolena*, *L'ajo nell'imbarazzo*, *Gianni di Calais*, *Marin Faliero* (quest'ultima in «prima» assoluta), *Lucia di Lammermoor*, e, dopo l'arrivo del compositore a Parigi, avvenuto nell'ottobre del 1838, *Roberto Devereux* e *L'elisir d'amore*. Non passa un anno e Donizetti si trova letteralmente attanagliato in un vortice creativo: «Nella settimana entrante comincio le prove au grand'Opéra [sic] per il *Poliuto* [si trattava della rielaborazione francese dell'opera napoletana, divenuta *Les Martyrs*]. Intanto, avendo fatto, strumentato e consegnato una piccola opera all'Opéra-Comique, in un mese od al più fra 40 giorni sarà data e sarà per il debutto della Bourgeois. Vedrai dal manifesto [...]



Auf dem Tische auf dem Berg
 Felix
 Geschwister Rainer,
 Josef
 in der Zillertal
 in der Zillertal

I fratelli Rainer, interpreti di canti popolari dello Zillertal (1827).

che due ne ho promesse alla Renaissance, ossia *La Fiancé du Tyrol* [sic] sarà il *Furioso* amplificato, *L'Ange de Nisida* [divenuta poi *La Favorite*] sarà nuova, e così passerò il mio inverno in tre teatri all'infuori della grande [*Le Duc d'Albe*, incompiuta e rappresentata postuma a Roma nel 1882 in versione italiana e nel completamento di Matteo Salvi] che devo consegnare ora au grand'Opéra per il primo dell'anno venturo» (lettera del 9 ottobre 1839 all'amico napoletano Tommaso Persico).

Prescindendo dal progettato e non realizzato rifacimento del *Furioso*, Donizetti si trovava dunque contemporaneamente impegnato con quattro partiture, due delle quali, *Les Martyrs* e la «piccola opera» (che è dire, *La fille du régiment*) già pronte e da mettere in prova, le altre in fase di stesura più o meno avanzata. Le consuetudini dilatorie del sistema teatrale francese protrarranno la «prima» dell'opéra-comique donizettiano ben oltre il periodo previsto dall'autore: avendo ad interpreti principali Juliette Bourgeois (Marie), Mécène Marié de l'Isle (Tonio), Marie-Julienne Boulanger (Marquise de Berkenfield) e i non meglio identificati signori Henri e Riquier nelle parti di Sulpice e Hortensius, *La fille du régiment* apparirà all'Opéra-Comique la sera dell'11 febbraio 1840, prima in ordine di rappresentazione tra le opere francesi donizettiane.

L'accoglienza, se non proprio burrascosa (come ricorderà una quarantina d'anni dopo il Duprez nei suoi *Souvenirs d'un chanteur*), fu certo contrastata. La formidabile feracità dell'italiano di turno non poteva non mettere in allarme il ceto operistico locale. Portavoce sin troppo eloquente di siffatti malumori sarà un'acre recensione di Berlioz, che di quel ceto non voleva fare, e in effetti non faceva parte, ma nei cui accessi polemici non era alieno da penose argomentazioni di gusto corporativistico-sindacal-patriottardo. Rileggiamolo nel *Journal des débats* del 16 febbraio. Dopo avere definito *Le fille du régiment* «una cosa come se ne possono scrivere due dozzine l'anno, avendo la testa ben lubrificata e la mano scorrevole [...] una partitura di quelle che non sono prese sul serio né dall'autore, né dal pubblico», l'articolista gioca a carte scoperte: «Pensate un po': due grandi partiture per l'Opéra, *Les Martyrs* e *Le duc d'Albe*; altre due per la Renaissance, *Lucie de Lammermoor* e *L'ange de Nisida*, due per l'Opéra-Comique, *La fille du régiment* e un'altra di cui non si conosce il titolo [si tratta in realtà di una proposta che Donizetti aveva rifiutato]; e poi un'altra ancora [*Lucrezia Borgia*] per il Théâtre Italien: queste sono le opere che nel giro di un anno saranno scritte o rielaborate dallo stesso autore! Il signor Donizetti ha l'aria di volerci trattare da paese conquistato, la sua è una vera e propria guerra d'invasione [...]». E il Nostro conclude con il regolamentare appello al braccio secolare del governo, che «sovvenziona i nostri teatri e non si prende la minima cura del presente e dell'avvenire degli artisti di cui ha pagato l'educazione»; quegli stessi artisti cui spetta «il compito di far quadrato tra loro e difendersi, in tutta legalità ma con energia».

Con bonaria malignità Donizetti sfogherà la propria amarezza in una lettera all'amico Innocenzo Giampieri: «Leggesti il *Débats*? Berlioz? Pover'uomo... ha fatto un'opera, fu fischiata, fa delle sinfonie e si fischia, fa degli articoli... si ride... e tutti ridono, e tutti fischiano, io solo lo compiango... ha ragione... deve vendicarsi...» (20 aprile 1840). Ad onta di tutto ciò, l'opéra-comique donizettiano riprendeva quota guadagnando terreno ad ogni replica ed assestandosi onorevolmente nel repertorio melodrammatico francese almeno fino ai primi del Novecento. Meno brillante sarà la sua carriera sulle scene italiane, una volta apparso alla Scala nel 3 ottobre 1840, ovviamente trasformato



Josef Weger, Un giorno di festa (1820 circa).

italiani, ma parigini. Come quasi di regola accade agli emuli di genio, la sua pariginizzazione comica si sarebbe realizzata in termini non tanto puntuali, quanto iperbolici. Ciò significa che la *pièce bien faite* dei signori Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Jean-François-Alfred Bayard si sarebbe trasformata nelle sue mani in una creatura scomposta ed esuberante, nella quale nessuno degli ingredienti tipici dell'opéra-comique viene disatteso, ma tutti insieme realizzano qualcosa di profondamente diverso, paradossalmente, di più francese e insieme di più europeo, degli stessi prodotti locali. La radice di tale diversità va ricercata al di fuori delle aree stilistiche tradizionali francese o italiana: in quella sorta di isola linguistica, costituita da *Le comte Ory*, nella quale una dozzina di anni prima Rossini si era inventato per così dire un estremo esperanto del comico in musica, dove, in termini aristotelici, è possibile avvertire la sostanza assai più che gli accidenti di una gallicità non esistente in natura, e tuttavia chiaramente riconoscibile e risplendente di una vivissima luce siderea.

In virtù di questo raro insetto era avvenuta l'ultima impollinazione italiana dell'opera francese, quella stessa che verrà genericamente indicata, in termini non sempre benevoli, come *rossinisme*. A Donizetti sarà agevole appropriarsene grazie alla versatilità, al gusto sperimentatore, alla mano scioltissima sortiti dalla natura. Il soggetto offerto dal duo Saint-Georges — Bayard riapriva l'album delle stampe d'epoca sulle campagne napoleoniche, imbastendo, sullo sfondo di un allegro ambiente militaresco riso-nante di *sacredieu* e di *rataplan*, la storia della vivandiera Marie, figlia adottiva del 21° Reggimento, dei suoi amori col giovane tirolese Tonio, della sua agnizione da parte della madre marchesa con gli accidenti teatrali che ne conseguono.

Storia francese quant'altre mai, che, una volta travestita sotto gl'improbabili panni dell'opera buffa, renderà necessari non pochi mutamenti, dovuti al pesante clima della censura italiana non meno che alle abitudini del nuovo pubblico. L'originario Tirolo (inammissibile in una Milano austriaca, memore dell'antico, bruciante smacco del 1809) verrà così rimpiazzato da una più innocua Svizzera dove, nel primo atto, è in corso non si sa bene quale azione di guerra. Maria non nascerà dagli amori proibiti, ma da un «matrimonio clandestino» tra una Marchesa di Berkenfield «educata nella gioventù troppo severamente» e il capitano Robert del 21° Reggimento. Il testo, infine, verrà accuratamente disinfestato da quell'umor satirico antiaristocratico e antitedesco che tutto lo intride, toccando momenti esilaranti nei *dialogues*, e ne fa una tra le punte più avanzate di avanscoperta operettistica in vista de *La Grande Duchesse de Gérolstein* e di altre provocazioni offenbachiane *en attendant Sedan*.

Anche le modifiche introdotte da Donizetti nella partitura italiana lo rivelano sensibile come un barometro alle modulazioni stilistiche e consapevole della necessità di dovere attenuare almeno in parte l'asprigno sapore parigino che vi si sprigionava. Tra i tagli in tal senso più indicativi saranno quelli della finissima e quasi cameristica *romance* di Tonio nel secondo atto «Pour me rapprocher de Marie» (sostituita da una mediocre aria tratta dal *Gianni di Calais*, un'opera semiseria del 1828) e dei satirici *couplets* della Marquise «Pour une femme de mon nom», incuneati nell'introduzione: due pezzi di segno troppo gallicizzante, che avrebbero disorientato un pubblico, come quello milanese, i cui soli approcci con l'opera francese sino ad allora consistevano in un Hérold (*Zampa*, 1835) e in un Auber (*La muta di Portici*, 1839).

Già si è indicato più sopra nel Rossini del *Comte Ory* quello che riteniamo il punto



Danzatori di St. Johann im Pongau (1790 circa). Collezione Kuenburg.

focale per una plausibile ricognizione stilistica della *Fille du régiment*. Le tracce di quegli stilemi, fatti di segmenti ritmico-tematici semplici, brevi, serrati e di straordinaria icasticità; di piccanti escursioni armoniche (basate sullo scambio enarmonico di terza o sulla giustapposizione di tonalità lontane – la e la bemolle maggiore, poniamo – collegate dal semitono in funzione di seconda «napoletana»); di motivi plastici e sapidi, sono presenti un po' ovunque nella partitura donizettiana, e agevoli riescono i raffronti. Due tra i numeri più caratteristici dell'opéra-comique, il celebre coro «Rataplan» (n. 5), nel primo atto, e il delizioso trio «Tous les trois réunis» (n. 10, che piacque persino all'atrabiliare Berlioz) nel secondo, nascono da un seme gettato da Rossini nella stretta del finale primo dell'*Ory*, un pezzo che proveniva a sua volta dal *Viaggio a Reims*. Anche la stretta dell'introduzione donizettiana, «Allons, plus d'alarmes», richiama a un noto motivo – quasi il motto dell'opera – che ascoltiamo nel preludio dell'*Ory*, e quindi nel brindisi del secondo atto «Buvons, buvons» (n. 10) alle parole «Célébrons tout à tour / Le vin et la folie / Le plaisir et l'amour». Si aggiungano l'invasione e la colloquialità degli interventi di un coro investito dei caratteri e della funzionalità drammatica di personaggio dialogante, e un impegno di scrittura orchestrale emergente fin dall'ouverture, tra le più belle in assoluto composte da Donizetti.

Tracce anche cospicue di un fulgido segnacolo stilistico, ammiccanti come lucido smalto sulla superficie di una realtà drammaturgica che tuttavia intimamente sentiamo percorrere vie tutte proprie: vie che eludono la compattezza adamantina del discorso di Rossini, quel suo contemplare comunque il mondo dall'alto e con «quello spirito serio-comico, quello sguardo lucido gettato all'interno dell'uomo» nel quale Alfred Einstein (e prima di lui Diderot) ravvisano il sorriso di Talia. L'approccio donizettiano all'umanità del personaggio rimane quello di sempre, immediato e commosso: pronto a sciogliersi nelle lacrime non fittizie di un congedo accorato – «Il faut partir» – come ad esultare col giovane Tonio («semplice al primo atto ed educato e nobile nel secondo», come specifica la didascalia della versione italiana) nel ritmo di valzer e nelle puntature degli sveltanti do sovracuti della sua cavatina.

Ma la presa di distanza dall'olimpicità rossiniana come dal cinismo di Auber non significa affatto, nella *Fille*, rinuncia all'esercizio dell'intelligenza. Calato nell'atmosfera rarefatta e pungente dell'opéra-comique, l'uomo di spirito che era in Donizetti si scrolla di dosso ogni traccia di casalinga bonarietà; si ricorda di certi *bons mots* distratamente disseminati in opere buffe quali *Le convenienze teatrali* e *Il campanello*, li tira a lucido e li ricicla nella scena più meditata, nella sua freschezza apparentemente di prima mano, e più moderna dell'opera. Un *topos*, se si vuole: una di quelle lezioni di canto, cui i vari *Barbieri di Siviglia* avevano assuefatto il pubblico. La intona, nel secondo atto, Marie, sulle note di un'artefatta aria vecchio stile riesumata dalla Marchesa, che accompagna al clavicembalo. Ma la melodia è più volte interrotta e quindi subissata dal *refrain* reggimentale intonato provocatoriamente dall'ex vivandiera e dal sergente, tra lo scandalo della gentildonna.

Insieme con il suo celebre precedente rossiniano del *Barbiere di Siviglia* («Quando mi sei vicina, / amabile Rosina») è, questo, uno dei rari momenti in cui la commedia musicale dell'Ottocento, nata e nutrita nell'assoluta quotidianità lessicale, interroga la storia, indulgendo al *pastiche* stilistico *à la manière de*, al sorriso ammiccante e sopra il rigo, mediante il confronto ironico tra un melodizzare neoclassico alla Zingarelli, del

quale è enfatizzata la pomposa vacuità, e il fresco, moderno motivo di valzer che dapprima lo disturba in sordina, infine protervamente lo travolge. Intrapreso dall'ultimo Mozart e proseguito da Beethoven, il ricorso organico, «sentimentale» e allusivo, agli stilemi musicali del passato stava assumendo ruolo e funzioni di componente peculiare dell'espressione musicale moderna. Sarà merito non ultimo di questo Donizetti maturo e disincantato, l'averne avvertita nell'aria la presenza e l'averlo felicemente acquisito alla propria esperienza creativa, nello spirito di libertà e di stimolante sperimentazione promosso dal suo incontro con la commedia musicale francese.



Figurino di Franco Zeffirelli per La fille du régiment.



Acquerelli di J. Gauermann (1773-1843).



THE SOLDIER'S DAUGHTER, *Margaretta*



Jenny Lind in una litografia di J. Brandard. (Bonyng Collection).

La Fille du Régiment. Il libretto

di Daniela Tortora

[...] Nella settimana entrante comincio le prove *au grand'Opéra* per il *Poliuto*. Intanto, avendo fatto, strumentato e consegnato una piccola opera all'*Opéra Comique*, in un mese od al più fra 40 giorni sarà data e sarà per il debutto della *Bourgeois* (1).

Così scriveva Donizetti da Parigi a Tommaso Persico in data 9 ottobre [1839]: in realtà *La Fille du Régiment* tardò ad andare in scena ben oltre i quaranta giorni previsti e fu rappresentata soltanto nel febbraio dell'anno successivo, riscuotendo un vivissimo successo di pubblico e divenendo poi, nel corso dell'Ottocento, una delle più fortunate e longeve creazioni di un autore straniero in terra di Francia (2).

L'opera ebbe effettivamente, tra gli interpreti, Juliette Bourgeois nella parte della protagonista Marie e, accanto a lei, Marie-Julienne Boulanger (Marquise de Berkenfield), Blanchard (Duchesse de Krakentorp), Mécène Marié de l'Isle (Tonio), Henri (sergent Sulpice), Riquier (Hortensius), Palianti (Un caporal), Léon (Un notaire) (3).

A pochi giorni dalla prima rappresentazione Donizetti, chiamato in causa da una recensione dello spettacolo non proprio lusinghiera apparsa sul «*Moniteur Universel*» di Parigi, si vide costretto ad intervenire nel modo seguente:

Monsieur le Rédacteur,

Un article publié aujourd'hui dans le feuilleton de votre estimable journal à propos de la représentation de *la Fille du Régiment* au théâtre de l'Opéra-Comique, contient une erreur aussi grave que singulière et qu'il est de mon honneur comme de mon devoir de relever.

(1) Guido Zavadini, *Donizetti. Vita - musiche - epistolario*, Bergamo, Istituto d'arti grafiche 1948, pp. 502-503.

(2) Cfr. William Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT/Musica 1987, p. 198 (tit. orig. *Donizetti and his Operas*, Cambridge Univ. Press 1982). Una testimonianza sulla rapida fortuna arrisa in Francia a quest'opera la fornisce lo stesso Donizetti in un'altra lettera a Tommaso Persico, datata «7 avril [1840]», ove si legge tra l'altro: «Perché Barbaja non dà al Nuovo *la Fille du Régiment*? È soggetto che si può fare: il buffo napoletano ci sta benissimo: qui si dà tre o quattro volte per settimana» (Guido Zavadini, *Donizetti cit.*, p. 509).

(3) Cfr. William Ashbrook, *Donizetti. Le opere cit.*, p. 324.

L'auteur de feuilleton ne craint pas d'avancer que ma partition a été déjà entendue en Italien, du moins en grande partie, et que c'est celle d'un petit opéra imité ou traduit du *Chalet* de M. Adam.

Si M. Berlioz, qui place avec raison la conscience au rang des premiers devoirs de l'artiste, a pris la peine d'ouvrir ma partition de *Betty*, dont le poème est en effet une traduction du *Chalet*, partition qui a été gravée et publiée à Paris, chez M. Launer, il se serait assuré que les deux opéras qu'il cite n'ont aucuns morceaux qui composent la *Fille du Régiment* sont tous écrits exprès pour le théâtre de l'Opéra-Comique, et que pas un d'eux n'a figuré dans partition quelconque.

Je dois me borner, Monsieur le Rédacteur, à relever cette erreur matérielle, sur laquelle repose, du reste, tout l'article de M. Berlioz et j'ai la confiance que votre haute impartialité ne refusera pas d'admettre cette rectification (4).

Il recensore aveva ipotizzato in quella circostanza che Donizetti avesse riproposto un'operina già data in Italia ed in gran parte ricavata da *Chalet* di Adam. Il tutto senza effettuare gli opportuni controlli e prendendo così un clamoroso abbaglio: l'opera era interamente originale, nient'affatto ripresa in parte o integralmente da precedenti lavori ed era stata concepita dal musicista alla maniera dell'*opéra-comique* francese nel tentativo di dar vita ad un prodotto non più di importazione (fenomeno assai ricorrente lungo tutto l'Ottocento nei teatri parigini), bensì fortemente radicato nel gusto e nei costumi musicali locali. Pur mantenendo i tratti inconfondibili della «mano» donizettiana, *La Fille* mostra in più d'un aspetto l'adesione ad uno stile di teatro affatto internazionale, così riassunto in un saggio storico sull'opera del maestro:

[...] nella garbata partitura convergono e si mescolano elementi stilistici eterogenei che da un lato attingono alla gracile levità di un Adam e alla vivacità ritmica di un Auber, restando dall'altro ancorati alla «commedia sentimentale» tipicamente donizettiana già stupendamente esemplata nell'*Elisir d'amore* (5).

Un contributo determinante alla riuscita dell'operazione venne senz'altro dall'efficace redazione del libretto ad opera di due letterati del tempo: Jean-François-Alfred Bayard e Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Drammaturghi vissuti nella prima metà dell'Ottocento, furono entrambi autori prolifici di numerosissimi *vaudeville* ed altro genere di lavori destinati al teatro con una spiccata inclinazione per lo stile comico, leggero, farsesco. Si legge, tra l'altro, alla voce «Bayard» nel *Grand Dictionnaire Universel Larousse* pubblicato a Parigi nel 1867:

[...] auteur dramatique français, né à Charolles (Saône-et-Loire) en 1796, mort à Paris en 1853. Après avoir fait de bonnes études au collège Sainte-Barbe, où il se lia d'étroite amitié avec Scribe, Bayard suivit les cours de l'École de droit. Sa famille le destinait au barreau, et il fut quelque temps clerc d'avoué. La vocation irrésistible de Bayard pour le théâtre l'emportant sur son désir d'obéir à la volonté paternelle, il donna au Vaudeville, le 12 juillet 1821, une *Promenade à Vaucluse*. Le succès de cette bluette décida de l'avenir du jeune homme, en l'affermissant dans sa résolution de devenir auteur dramatique (6).

(4) Questa lettera, datata «16 février 1840», fu pubblicata nel «Moniteur Universel» di Parigi del 18 febbraio 1840; figura inoltre in Guido Zavadini, *Donizetti cit.*, pp. 506-507.

(5) Guglielmo Barblan, *Gaetano Donizetti*, in *Storia dell'Opera*, a cura di A. Basso, vol. I, t. II, Torino, UTET 1977, p. 262.

(6) *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle*, par M. Pierre Larousse, II, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer 1867, pp. 409-410.



Figurino di Franco Zeffirelli per La fille du régiment.

Più stringata rispetto alla precedente, la voce «Saint-Georges», nel medesimo *Dictionnaire Larousse*, precisa quanto segue:

[...] auteur dramatique né à Paris en 1801. Il donna fort jeune, en 1823, son premier vaudeville, la *Saint-Louis* ou les *Deux diners*, et fut un des plus féconds librettistes de son temps (7).

Autore drammatico l'uno, drammaturgo e librettista l'altro, Bayard e Saint-Georges condivisero di fatto una analoga propensione per il teatro leggero e tale inclinazione costituì certamente il punto d'incontro, tra i due, determinante nella genesi del libretto della *Fille*. Tuttavia il soggetto in questione non costituisce soltanto un esempio gustosamente comico nell'ambito della letteratura francese del tempo dedicata al teatro in musica. La vicenda presenta effettivamente talune situazioni cui il sapiente rivestimento musicale donizettiano conferisce i tratti di una comicità esilarante (si pensi ad esempio alla scena della lezione dall'atto II), ma vi compaiono pure altre sfumature e talune situazioni che avvicinano il lavoro alla letteratura di genere *larmoyante*, assai in voga in Francia agli inizi dell'Ottocento. Per la verità alla fortuna «ormai declinante del genere patetico-sentimentale», si andava sostituendo, intorno agli anni Trenta, quella altrettanto invasiva della «commedia di costume o commedia borghese, d'ispirazione moraleggiante, ma piuttosto superficiale, e che [...] aveva il suo modello emblematico nella *comédie-vaudeville*». Si trattava di una «tipica forma della drammaturgia francese» ove «trovava adeguata espressione la più incisiva tipologia di una società agiata, di una borghesia di possidenti e di affaristi, insomma di un'umanità senza ideali che al mondo dello spettacolo chiedeva solo un intrattenimento divertente e senza problemi» (8).

La cultura e le idealità che sostennero l'enorme fortuna in Francia di questa forma del teatro di parola ebbero sicuramente un qualche riflesso sull'attiguo genere teatral-musicale dell'*opéra-comique* e in particolare sulla *pièce* donizettiana.

La storia imbastita da Bayard e Saint-Georges non ha origini precise né ci è noto in che misura — e se — Donizetti venisse coinvolto nella scelta del soggetto e così pure nella disposizione degli eventi nel libretto. Vi si trovano comunque alcuni elementi ricorrenti nella drammaturgia del compositore bergamasco: il carattere patetico-sentimentale della protagonista; la pronunciata vena comica del basso Sulpice; la semplicità e nobiltà d'animo del tenore innamorato Tonio; infine una sorta di «tradizione pastorale» già presente ne *L'Elisir d'amore*, *Betty* e in seguito ancora nella *Linda di Chamounix* (9).

Nel libretto de *La Fille* la costellazione dei personaggi è stata così predisposta da Bayard e Saint-Georges:

(7) *Grand Dictionnaire* cit., XIV, p. 68.

(8) Nicola Mangini, *Sui rapporti del teatro italiano col teatro francese nella prima metà dell'Ottocento*, in «Venezia Arti. Bollettino del Dipartimento di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia», 1987, pp. 62-68: 62.

(9) Jacques Joly, «*Romance* popolare e melodramma colto. Da «*Fanchon la Vielleuse*» a «*Linda di Chamounix*», in *Dagli Elisi all'inferno*, Firenze, La Nuova Italia 1990, pp. 229-243: 229.

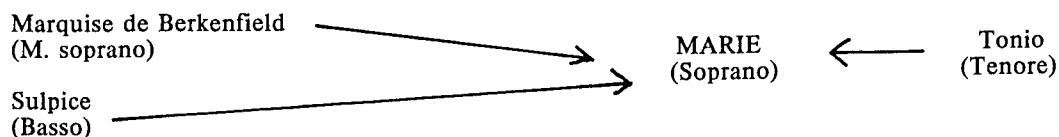
PERSONNAGES

La Marquise de Berkenfield
Marie, jeune vivandière
La Duchesse de Crakentorp
Sulpice, sergent
Tonio, jeune tyrolien
Hortensius, intendant de la Marquise
Un Caporal
Un Paysan

[M. Soprano]
[Soprano]
[M. Soprano]
[Basso]
[Tenore]
[Basso]
[Basso]
[Tenore]

Soldats Français, Paysans Tyroliens, Seigneurs et Dames Bavarois, Valets de la Marquise
La scène se passe dans le Tyrol (10).

Il conflitto si regge in questa circostanza sulla presenza di ben quattro personaggi principali: la protagonista femminile Marie, un soprano, raccolta e adottata dai soldati del XXI reggimento; il sergente Sulpice, basso buffo, fedele custode delle sorti di Marie e portavoce dell'intero reggimento; Tonio, giovane tirolese, tenore, innamoratosi di Marie e intenzionato a sposarla; infine la Marquise de Berkenfield, un mezzosoprano, madre infelice della fanciulla. La distribuzione dei ruoli vocali tra le parti principali non presenta pertanto alcuna sorpresa: alla coppia dei giovani amanti, soprano/tenore, si affiancano, in funzione almeno in parte antagonista nel corso della vicenda, il sergente e la Marchesa, ovvero uno dei padri adottivi della fanciulla (tutto il reggimento le ha fatto da padre!) e la vera madre:



La distribuzione dei numeri musicali all'interno della partitura consente tuttavia di collocare il nucleo formato da Marie/Tonio/Sulpice in posizione privilegiata rispetto alla parte della Marchesa. Tale personaggio prende in effetti parte ad alcuni numeri significativi dell'opera (si vedano l'Introduzione, il Finale primo, il primo Terzetto dall'Atto II, il Finale ultimo) e svolge un ruolo importante nella definizione dei due colpi di scena decisivi, l'uno per il nodo (l'addio di Marie al reggimento nel corso del Finale primo) e l'altro per lo scioglimento della vicenda (la rivelazione, ormai in prossimità del Finale ultimo, del vero rapporto di parentela che la lega a Marie, nata da una sua relazione con un ufficiale francese poi morto in battaglia). Ciononostante essa costituisce una presenza tutto sommato secondaria nell'insieme, nient'altro che un artificio drammatico in grado di giustificare il passaggio dalla prima alla seconda parte dell'opera.

Sulpice e Marie escono in scena a breve distanza l'uno dall'altra ed intervengono insieme nel primo Duetto che serve ad entrambi per raccontare agli spettatori la loro storia. Marie è poco dopo impegnata in un secondo Duetto, stavolta con il tenore Tonio, nel

(10) L'elenco dei personaggi è stato desunto dal frontespizio del libretto; i ruoli attribuiti alle varie parti, riportati qui tra parentesi quadre, compaiono in William Ashbrook, *Donizetti. Le opere cit.*, p. 324.

corso del quale i due giovani si confessano il reciproco sentimento. Marie intona inoltre la canzone del reggimento, «Chacun le sait, chacun le dit», dopo aver narrato ai soldati che hanno catturato Tonio la storia del suo salvataggio ad opera del giovane; Tonio ha per contro una cavatina tutta per sé, a ridosso del Finale primo, ove annuncia di volersi arruolare nel XXI reggimento per poter sposare Marie; entrambi partecipano poi, insieme a tutti gli altri personaggi, al numero conclusivo dell'atto primo. Analogamente, nell'atto secondo, Marie e Tonio hanno un numero a solo per ciascuno (si vedano l'aria di Marie «Par le rang et par l'opulence» e la romanza di Tonio «Pour me rapprocher de Marie»); Marie tiene parte inoltre ai due ensemble a tre che caratterizzano questo atto, il primo con Sulpice e la Marquise (il terzetto della lezione di canto) ed il secondo con Tonio e Sulpice («Tous les trois réunis»).

L'ambientazione della vicenda è inizialmente campestre: tutto il primo atto si svolge in uno spazio aperto della campagna tirolese con valli e monti sullo sfondo e le prime abitazioni di un villaggio rurale su di un lato del quadro scenico. In questo spazio, definito nel libretto in maniera assai concisa, si dispongono, al levarsi del sipario, gli abitanti del villaggio impauriti per il temuto avvento delle truppe francesi (le donne si radunano in processione a pregare la Madonna) e, tra gli altri, la Marchesa col suo domestico Hortensius. Seguono poi, senza alcuna mutazione scenica, le uscite dei vari personaggi che si alternano nelle forme già citate poco sopra, nei dialoghi parlati e nei rapidi recitativi. Due i punti di forza dell'intero atto: l'arrivo di Tonio e la sua cattura da parte dei soldati del reggimento e, successivamente, la liberazione ed il ricongiungimento con l'amata Marie che conduce al Duetto «Depuis l'instant»; la rivelazione della parentela esistente tra la Marchesa e la fanciulla che impone l'allontanamento di Marie dal reggimento e dalla vita che ha condotto sino ad allora. Si badi al carattere di anticipazione che i dialoghi parlati svolgono perlopiù in entrambe queste due circostanze: nel corso del dialogo precedente l'uscita in scena di Tonio, Sulpice chiede conto a Marie del suo insolito comportamento e Marie gli accenna alla vicenda del salvataggio da parte di Tonio; nel parlato che segue il duetto d'amore Sulpice apprende dalla Marchesa, in procinto di rientrare al castello di Berkenfield, la triste storia di sua nipote Marie, nata da un amore illecito tra il capitano Robert e una sua sorella, entrambi poi deceduti. L'uno e l'altro dialogo anticipano e, per così dire, preparano l'avvento dei due numeri cruciali dell'atto: il Duetto d'amore ed il Finale primo.

Con l'atto secondo lo scenario muta radicalmente: stavolta il quadro scenico è occupato dalle sale del castello di Berkenfield ove si succedono tutti i numeri dell'atto medesimo. L'ambientazione è altrettanto decisiva quanto quella dell'atto precedente: se all'inizio l'atmosfera campestre pare suggerire la piacevolezza della vita di Marie curata dal suo reggimento, la ricca dimora della Marchesa ben si addice ad evidenziare la frivolezza e la vacuità del vivere aristocratico, insopportabilmente in contrasto con la genuinità della vita militare. L'apoteosi di tale contrasto si raggiunge proprio nel corso del numero favorito dell'opera, quel terzetto della lezione di canto che giustamente viene apprezzato per la gustosa brillantezza che lo connota e così pure per la sorprendente maestria drammaturgica che ne ha governato l'inserimento nell'opera stessa. Si tratta di un espediente tutto musicale — una lezione di canto, appunto, all'interno di un'opera in buona parte cantata — che serve a dare risalto, in termini squisitamente musicali, al confronto tra le due distinte realtà (il «prima» e il «dopo» nella vita di Ma-

rie), proprio mediante la giustapposizione del canto di coloratura (necessario per l'esecuzione della canzone francese che la Marchesa tenta di insegnare a Marie) e del canto del reggimento intonato da Sulpice, cui alla fine la fanciulla si unisce palesando così la sua insofferenza per l'altro.

I due mondi a confronto trovano nei due stili di canto accostati la loro rappresentazione musicale più efficace; e i due stili, per contro, contribuiscono a dare in una certa misura plausibilità drammatica alla situazione stessa e soprattutto ad anticipare il finale ricongiungimento di Marie al suo reggimento, esemplato nelle nozze con Tonio.

Di rilievo minore appare la questione del contratto di matrimonio predisposto dalla Marchesa tra Marie e l'insulso figlio della Duchesse de Crakentorp: nient'altro che un espediente funzionale ad accentuare la connotazione negativa del mondo fatuo cui Marie è intenzionata a sfuggire ed inoltre utile a ritardare lo scioglimento della vicenda con la confessione da parte della Marchesa sulla sua vera identità di madre e il finale assenso alle nozze di Marie con Tonio.

Da ultimo sarà bene notare quanto il carattere «leggero» di questa vicenda, appena increspata dai tratti patetici attribuiti alla figura della protagonista, ben si allineava con le convenienze proprie del genere e dunque con le aspettative e i gusti del pubblico dell'Opéra-comique, disposto a leggere tra le righe della commediola a lieto fine ancora un garbato messaggio sul tramonto dell'aristocrazia e dei suoi valori ormai irrimediabilmente datati.



Jenny Lind nella scena della lezione ne La figlia del reggimento.



Litografia di Donizetti. (Bonyng Collection).

La figlia del reggimento

di Carlo Marinelli

Dal gennaio al marzo del 1835 Donizetti era già stato a Parigi, per presentarvi il *Marin Faliero*. Parigi era la definitiva consacrazione internazionale per i musicisti di teatro del primo Ottocento: a Parigi avevano coronato la loro carriera Rossini e Bellini. Naturale che Donizetti aspirasse a un analogo riconoscimento, tanto più che, morto Bellini, definitivamente ritiratosi Rossini, non ancora apparso all'orizzonte Verdi, l'ormai quarantenne compositore bergamasco era indiscutibilmente il maggiore musicista italiano del momento. Se Donizetti desiderava Parigi, Parigi desiderava Donizetti. Le trattative, condotte per il tramite dell'esule mazziniano e fedele amico Michele Accursi, andarono tuttavia alquanto per le lunghe: e soltanto ai primi d'ottobre del 1838 Donizetti partiva per Parigi, dove giungeva il 21 ottobre e subito apparecchiava per il Teatro Italiano, ove aveva già presentato il *Marin Faliero*, la ripresa del *Roberto Devereux* e dell'*Elisir d'amore*, che andarono in scena rispettivamente il 27 dicembre 1838 e il 17 gennaio 1839. Era frattanto stipulato il famoso contratto con Duponchel, il direttore dell'Opéra: due opere nuove, su testo francese, la prima delle quali sarebbe stato il *Poliuto*, vietato dalla censura a Napoli, rifatto in quattro atti da Eugène Scribe, col titolo *Les Martyrs*. La seconda avrebbe dovuto essere *Le Duc d'Albe*, che invece Donizetti non sarebbe mai riuscito a terminare: lo sostituì *L'ange de Nisida*, divenuto a sua volta *La favorite*.

Donizetti aveva assunto, «sotto pena di 30 mila franchi», l'impegno di consegnare lo spartito entro il 1° settembre e lo mantenne puntualmente. Ma, nonostante il successo della ripresa della *Lucia di Lammermoor*, che il Teatro della Renaissance presentò al pubblico parigino nella traduzione francese di Royer e Vaëz il 6 agosto, le prove dei *Martyrs* non riuscivano mai ad iniziare: ed in effetti questo tormentato lavoro vide la luce sulla scena dell'Opéra soltanto il 10 aprile del 1840.

Il musicista bergamasco non poteva certo restare così a lungo inoperoso: nell'agosto accettava pertanto l'offerta dell'Opéra-Comique: e tra il 15 agosto e il 9 ottobre (date estreme, induttivamente desunte dall'epistolario), *Marie* (successivamente intitolata *La fille du régiment*) era «fatta, strumentata e consegnata». Donizetti ne curò personalmente le prove (non tralasciando contemporaneamente quelle dei *Martyrs* all'Opéra) e l'11 febbraio 1840 *La fille du régiment* segnò il debutto di Donizetti all'Opéra-Comique, che allora era ancora in Piazza della Borsa. Interpreti: la Bourgeois, soprano

(che si faceva chiamare, all'italiana, Borghèse), Maria; la Boulanger, mezzosoprano, Marchesa di Berkenfield; la Blanchard, contralto, Duchessa di Crakentorp; il tenore Marié, Tonio; i bassi Henri, Riquier, Léon e Paliani (Sulpizio, Ortensio, Un notaio e Un caporale). Direttore lo stesso autore. Esito fiacco, freddino, alla prima: ma subito le sorti dell'opera si risollevarono, e furono 44 repliche consecutive. Ripresa nel 1848, *La fille du régiment* restò nel repertorio corrente dell'Opéra-Comique fino al 1896 e vi totalizzò ben 924 rappresentazioni. Né il successo rimase confinato a Parigi: la diffusione fu rapidissima. Il 3 ottobre 1840 la presentò a Milano il Teatro alla Scala, nella versione di Calisto Bassi, «aggiustata, tagliata, ecc.», come scrisse lo stesso Donizetti ad Antonio Dolci il 15 agosto 1840. Quindicesima opera della stagione, curiosamente inserita tra le due prime opere dell'esordiente Verdi, *Un giorno di regno* e *l'Oberto, conte di San Bonifacio*, fu diretta da Eugenio Cavallini e cantata da Luigia Abbadia (Maria), Teresa Ruggeri (la Marchesa), Lorenzo Salvi (Tonio), Raffaele Scalese (Sulpizio), Gaetano Rossi (Ortensio), Napoleone Mancini (Un caporale) e Giovanni Battista Tiraboschi (Un notaio). L'11 gennaio 1841 *La figlia del reggimento* era a Vienna, al Teatro di Porta Carinzia; il 31 gennaio 1842 a Madrid, al Teatro de la Cruz; il 6 marzo 1843 raggiungeva l'America del Nord, a New Orleans, nel maggio 1844 la Russia, ad Odessa, nel 1845 l'America del Sud, a Rio de Janeiro. Ed infine il 27 maggio 1847 era a Londra, nel Teatro di Sua Maestà la Regina, in Haymarket. Venne poi l'oblio: la ripresa alla Scala nel 1928, malgrado si avvalesse del prestigio di Toti Dal Monte, non ebbe seguito; e bisogna attendere la «rinascenza» donizettiana degli anni '50-'60 perché *La figlia del reggimento* ricominci a trovare un posto nei cartelloni del teatro musicale italiano: nel 1952-53 al Verdi di Trieste, nel 1959 al Massimo di Palermo, nel 1961-62 al Carlo Felice di Genova, nel 1964-65 al San Carlo di Napoli, nella stagione 1967-68 all'Opera di Roma e in quella '68-'69 alla Scala di Milano.

Si ha l'impressione che, ai suoi tempi, *La figlia del reggimento* sia piaciuta meno al pubblico italiano che non a quello degli altri Paesi. Alla Scala, nell'ottobre 1840, fu replicata per sole sei sere. E sì che Donizetti si era ben preoccupato di «aggiustare» e «tagliare». In primo luogo bisognava sostituire i «parlati», tipici dell'Opéra-Comique, con i recitativi, secchi o accompagnati, tipici dell'opera italiana. I dodici «numeri» dell'originale francese non si presentavano più separati, ma legati fra loro. Poi, probabilmente per ragioni di censura, dal Tirolo originario ci si spostò nella Svizzera e dall'epoca napoleonica agli ultimi anni del Settecento: e il ventunesimo reggimento francese divenne l'undicesimo reggimento di Savoia.

Ma questi sono ancora fatti marginali, legati all'occorrenza fuggevole, alla contingenza delle occasioni e delle convenzioni. Né riuscirei a vedere Donizetti che fa una gran differenza fra Tirolo e Svizzera (in alcuni libretti di anni più avanti si parlerà di «Tirolo svizzero»): anche se in questo torno di tempo può configurarsi una sorta di «momento svizzero» del musicista bergamasco, non soltanto per i suoi viaggi e soggiorni in quella terra, ma anche e soprattutto perché in Svizzera è posta l'azione di tre opere che in certo senso si corrispondono anche musicalmente, a distanza di tempo: la *Betty* del 1836, questa *Figlia del reggimento* del 1839-40 e la *Rita* del 1841: ma questa Svizzera è un paesaggio di tenerezza serena e affettuosa, pacificata e luminosa, un paesaggio vago di montagne e di valli, e soprattutto di praterie fiorite e di costumi gentili, nel quale ben può rientrare il Tirolo, e non solo il Tirolo «svizzero» della *Figlia del reg-*



Jakob Plazidus Altmutter, Mercato di contadini (1819).

gimento, ma quello de *La fiancée du Tyrol*, una delle due opere promesse al terzo teatro parigino, il Teatro della Renaissance, e rimasta allo stato di progetto, visto che quel teatro trovò assai rapidamente il modo di andare in fallimento: e dire che Donizetti aveva già consegnato all'impresa *L'ange de Nisida* (ma, come scrive l'autore all'amico carissimo Tommaso Persico il 9 maggio 1840, «l'impresa era ciuccio assaie, jettava denare da tutte le parti»).

Ci manca la testimonianza dei rapporti che dovettero intercorrere, tra Donizetti da una parte e l'impresa della Scala, l'editore Lucca e il traduttore Bassi dall'altra, per adattare l'opera francese al pubblico italiano: la lettera da Milano del 15 agosto (ad Antonio Dolci) e quella da Parigi del 2 settembre (a Francesco Lucca) dimostrano comunque che a tale adattamento Donizetti lavorò personalmente, con alacrità e con cura. Nella mancanza degli autografi non è possibile far altro che confrontare i due spartiti, quello francese dell'*Opéra-Comique*, come riprodotto dall'editore Lemoine, e quello italiano del Lucca, ripreso dal Ricordi, che tuttavia non sempre concorda con il libretto della prima sciligerà (ma le sconcordanze riguardano i recitativi, cioè lo svolgimento dell'azione).

Nell'edizione italiana scompaiono anzitutto i «couplets» della Marchesa («Pour une femme de mon nom»), con coro a tre voci maschili (sulle parole «Les brigands de Français») nella prima scena del primo atto, che separavano nell'edizione francese il coro a tre voci femminili («Sainte Madone! Douce patronne!» divenuto «Cielo clemente, cielo possente») dal coro di giubilo per l'allontanamento dei soldati nemici («Les voilà loin», divenuto «Cantiamo, cantiamo»). Non muta il numero due (duo Maria-Sulpizio, con il famoso «Au bruit de la guerre», che diviene «Apparvi alla luce sul campo guerrier»), ma compare un recitativo ed aria «d'entrata» del tenore, che nell'edizione francese non c'era («Feste? pompe? omaggi? onori?»). Il numero tre risulta anch'esso uguale, con i couplets di Maria «Chacun le sait, chacun le dit» («Lo dice ognuno, ciascun lo sa»). Inalterato ancora il numero quattro, il duetto d'amore di Tonio e di Maria, tradotto si può dire parola per parola. E così i numeri cinque (coro «Rataplan»), sei (cavatina «Ah, mes amis, quel jour de fête» — «Miei cari amici, che lieto giorno», con coro) e sette (finale primo, con la famosa romanza «Il faut partir» — «Convien partir»). L'«entr'acte» orchestrale assume nell'edizione italiana l'appellativo di «tirolese» ma non muta.

Nel secondo atto alcune varianti interne si riscontrano nel numero otto, il trio della lezione, ma senza alterazioni di fondo («Le jour naissait dans le bocage» — «Sorgeva il dì del bosco in seno»). E così per il numero nove (l'aria con coro «Par le rang et par l'opulence» con il famoso «Salut à la France», divenuta «Le ricchezze ed il grado fastoso»). Uguale è il numero dieci (il trio «Tous les trois réunis» — «Stretti insiem tutti tre»). Scompare invece nell'edizione italiana il numero undici, la romanza di Tonio «Pour me rapprocher de Marie, je m'enrôlait»: e qui la soppressione è probabilmente connessa a quella di tutta la scena parlata tra Sulpizio e Tonio nella quale quest'ultimo rivelava di essere a conoscenza del fatto che Maria non è la nipote della Marchesa (da questa soppressione, quasi certamente, deriva la nuova aria del primo atto scritta per l'edizione italiana). I conti tornano nuovamente tra l'edizione francese e quella italiana con la breve danza che separa dal finale (sol che di valzer si fa anche essa, come l'intermezzo, tirolese) e con il finale stesso dell'opera, che termina con il coro «Salut à

la France» («Salvezza alla Francia») e non col duetto finale «In questo sen riposati», con il quale l'opera fu presentata in tutte le città italiane esclusa Torino (per evidenti ragioni politiche).

Si potrebbe dunque parlare di «due» *Figlie del reggimento*, una francese e una italiana? Nell'apparenza, si potrebbe. Ma nella sostanza, quali sono le differenze di fondo? I «couplets» della Marchesa in meno (curiosamente ripristinati in una rappresentazione ad Ancona nel 1850) e un'aria di Tonio in più nel primo atto; alla quale ultima corrisponde un'aria in meno nel secondo atto. Le differenze nella vicenda non interessano (anche se l'originale francese si svolge con miglior logica e maggior respiro). La presenza del recitativo al posto del parlato finisce quindi per essere la vera caratterizzante dell'edizione italiana rispetto alla francese.

E qui cade il discorso sulla «volontà» di Donizetti: che indubbiamente intese scrivere un'opera alla francese. E ben se ne rese conto il cronista dell'ufficiale «*Moniteur universel*»: «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». Sì che, una volta tanto, falliscono il bersaglio gli strali di Berlioz che — nel «*Journal des Débats*» del 16 febbraio 1840 — rimprovera a Donizetti di aver ingannato il pubblico francese gabelando per nuove musiche tratte da precedenti lavori italiani «falliti», da uno in particolare, copiato dallo *Châlet* di Adam (si tratta della *Betty*), e di averle raffazzonate alla meno peggio, comportandosi non come un ospite, ma come un vincitore in paese conquistato. E questa volta l'ira acceca talmente Berlioz che a Donizetti riesce facile e dignitosa la risposta, una messa a punto senza polemiche, ma anche senza possibilità di replica, che appare sul «*Moniteur universel*» del 18 febbraio.

E tuttavia neanche a Berlioz era in definitiva sfuggito questo carattere «francese» dell'opera di Donizetti se aveva scritto: «Quel che c'è di meglio, a mio parere, sono i pezzi che il signor Donizetti ha aggiunto alla sua partitura italiana, per farla passare sul teatro dell'Opéra-Comique. Il piccolo valzer che serve da intermezzo e il trio dialogato... sono tra questi: non mancano né di vivacità né di freschezza».

Di vivacità e di freschezza in realtà non manca tutta l'opera che — ancora una volta — come è nella migliore «tradizione» donizettiana — è tutta costruita intorno a un solo personaggio, Maria, del quale gli altri sono ombre e riflessi, palpiti — in vesti e voci diverse — degli stessi affetti e degli stessi sentimenti. Maria è una giovane vivace e spigliata, che mantiene intatta la sua femminilità sia tra i moschetti dei soldati sia tra le crinoline dell'alta società. La concentrazione in dodici pezzi a forma chiusa, richiesta dalle abitudini dell'Opéra-Comique, giovò alla definizione del personaggio, e quindi all'unità dell'opera. E i passi di transizione e di congiunzione aggiunti per l'edizione italiana non alterano, anzi accentuano, questa unità, sì che l'opera fluisce e scorre senza impacci e senza soste.

La critica ha parlato spesso della *Figlia del reggimento* come di un'opera comica: «scanzonata e buffonesca» la definisce il Gavazzeni, mentre di «opera buffa» parla ancora il Leibowitz. Ma non sfugge al Mila né al Barblan che altre da quelle dell'opera buffa sono le caratteristiche della *Figlia del reggimento*. Si consideri che il personaggio «buffo» per eccellenza, il sergente Sulpizio, non ha neanche un'aria al suo attivo, ed è soprattutto un «uomo di buon cuore»; che la sua naturale controparte, la marchesa, ol-



zefirelli

Figurino di Franco Zeffirelli per La fille du régiment.

tre ad aver perso i suoi «couplets» nel passaggio dall'edizione francese all'italiana, assume quasi un valore di paradigma sociale, oltre che umano, nei confronti di Maria, come ha ben osservato il Rognoni, che parla di «urto fra la spontanea naturalità di Maria e la realtà sociale della Marchesa di Berkenfield, chiusa nelle convenzioni e nell'etichetta». E sarà quella spontaneità a trionfare di questa convenzione, ché — annota il libretto italiano — madre e figlia sono entrambe «sensibili», «sostenuta» la prima, «gaia» la seconda: ma queste sono le differenze che derivano dall'educazione (e magari dall'età), ma la natura è quella: è quella «verità dei personaggi nella loro innocente semplicità, tutta istinto naturale in urto con le convenzioni e gli schemi della società borghese» di cui ancora parla il Rognoni. È questa verità che suscita la simpatia di Donizetti: da una simpatia affettuosa e partecipe nasce il personaggio di Maria, «gaia e sensibile», e con lei l'ambiente umano che la circonda e ne prende vita.

Il filone da cui *La figlia del reggimento* discende è indiscutibilmente quello dell'*Elisir d'amore*: non più il riso, ma il sorriso; non più la parodia, ma la commedia; non più il parossismo, ma la semplicità. Boïeldieu, Auber, Adam: sono i nomi che corrono per primi alla mente. Ma il vero capofila è Rossini, il Rossini del raro, felicissimo equilibrio del *Comte Ory*: e non per nulla l'anonimo recensore della «Revue des deux mondes» notava la parentela del trio del secondo atto con il finale del capolavoro rossiniano. E a Rossini richiamano ancora il colorito «alpestre» del tempo lento dell'ouverture, o la preghiera solenne e accorata, ma così semplice e spontanea, delle donne nella prima scena.

Scrisse Ildebrando Pizzetti, in un saggio famoso che scosse nel 1930 le morte acque del teatro musicale italiano: «Donizetti era un sentimentale istintivo e subitaneo. Prontamente sensibile e vibrante ad ogni stimolo, ad ogni corrente, ad ogni soffio che toccasse le corde del suo cuore, prontamente rispondeva con quegli accenti, quelle parole, quei canti che primi gli sgorgavan dal cuore». Di questa momentaneità sono documento anche le pagine della *Figlia del reggimento* nelle quali il personaggio di Maria non è in scena: v'è una rispondenza assolutamente sincera al «momento», meno avvertibile è il legame ispirativo con il contesto dell'opera. Ma Maria è praticamente sempre in scena: e Donizetti è abituato a vivere con i suoi personaggi, senza abbandonarli un momento. L'apparato guerriero che la circonda non è certamente eroico: quei soldati fanno di parata e non di guerra. Sono un elemento pittoresco: un variopinto scenario di colori e di ritmi, ma anch'esso così bonario, così casalingo, così «naturale», così «tutti i giorni», un genitore burbero e brontolone che una sciolta e indovinata intuizione musicale affidò ad un coro anziché a una sola voce maschile. E l'ingresso in scena di Maria «irrompe con fuoco ed energia» nel marziale «Apparvi alla luce sul campo guerrier», non certo per infondere spirito eroico a questi pittoreschi soldati, ma per delineare le prime cifre di un carattere femminile gaio e vivace, spigliato e spontaneo. E se la malizia con la quale Maria rivendica la propria capacità di saper marciare e combattere come un uomo richiama irresistibilmente, come una lontana anticipazione, quella di Norina che si prepara alle non meno cruente scaramucce della civetteria amorosa, il «rataplan» non è tanto una canzone militare, quanto uno slancio di vitalità naturale. E la cifra di questo carattere si definisce nei «couplets» in tempo di marcia, la famosa «canzone dell'undecimo», «Lo dice ognuno, ciascun lo sa», con quel felicissimo passaggio dai 4/4 del «tempo di marcia» ai 3/8 dell'«allegro vivace», dopo una corona, che av-

via in «piano», con leggerezza estrema, lo zampillare delicato, fresco e sorgivo, un vero e proprio sgorgare di gioia sorridente e festosa, di quel disegno ascendente di tre note appoggiato sull'ultima (sol, la, si bemolle, che si ripete due volte, ogni volta salendo di una terza), che poi si fa corale esultanza nella ripresa e che ha la singolarità di anticipare una delle più geniali invenzioni melodiche di Offenbach, di quell'Offenbach che doveva poi stravolgere con inarrivabile gusto parodistico tante delle più famose creazioni donizettiane.

Ma questa freschezza esuberante e gaia (eppur così vera e viva, così lontana dalla stereotipata fissità ridente di una parata di «majorettes») ha il suo risvolto di tenerezza affettuosa, di carica emotiva interiore: se n'era avuto un cenno nel «largetto» «D'un precipizio in fondo», con quell'insistente ribatter di note uguali in valori diversi. Ed ora è Tonio che su un semplice ostinato, in tempo «andante», addensa e accalda il discorso. Nostalgia dolce d'amore, trepidazione affettuosa, un palpitare fatto di tremori e di ritegni sottolineano la dichiarazione del giovane innamorato, prima, e la confessione di Maria, poi. E l'una e l'altra con tutta naturalezza e spontaneità fioriscono in un «allegretto» giocoso e sbarazzino, espressione ancora di gioiosa esuberanza e di aperta franchezza. Ma le qualità interiori del personaggio si dispiegano nell'addio al reggimento, ch'è un addio ai padri, alla casa, all'infanzia, alla spensieratezza: sale appena la voce, sono sei note, e un gruppo di pianto le tiene strette, vicine, tra il tono e il semitono (fa, sol, la bemolle; si bemolle, si naturale, do); si impenna, esile, affettuosa, intorno al fa, poi al re, ridiscende al do; ed ecco l'empito s'ingrossa, s'accora: le maglie si allargano, il canto s'appoggia più sostenuto e intenso, si fa dolore e pena, e le altre voci, il coro, partecipano al compianto, ne sono una proiezione, un'eco: e quel solitario corno inglese, che già aveva annunciato la pagina sublime col suo lamento, la chiude come su un filo di struggimento. E qui può tornare acconcio un richiamo: all'orchestrazione di Donizetti, ad un uso degli strumenti efficace non tanto sotto il profilo degli effetti, quanto e soprattutto sotto quello dell'espressione: ché, se è vero — come ha scritto ancora Ildebrando Pizzetti — che Donizetti conosceva così bene gli strumenti che «a nessuno è mai chiesto di fare cosa contraria alla sua natura», è altrettanto vero che sapeva impiegarne le naturali qualità con sottile individuante proprietà di colori e di attribuzioni melodiche.

Dunque, col finale del primo atto, Maria è un personaggio definito e intero: il secondo atto non è che una conferma in sede di scioglimento della vicenda scenica. Ciò spiega la sproporzione di dimensioni rispetto al primo atto: centoquarantotto pagine di spartito per canto e pianoforte, questo; appena sessantotto, quello. Ciò può costituire una giustificazione per l'uso invalso in alcune rappresentazioni moderne di dividere l'opera in tre anzi che in due atti. In tali casi la separazione è stata praticata tra la quinta e la sesta scena del primo atto della versione italiana, al punto nel quale si ha il ritorno in scena Tonio, sfuggito ai soldati dell'undecimo. Ciò può contribuire a mettere in rilievo la centralità dell'episodio del riconoscimento di Maria nello svolgimento della vicenda, e con esso «la fulgida gemma del "Convien partir"» della quale, secondo Guglielmo Barblan, tutta l'opera intera non è che l'incastonatura.

Ed è questo del Barblan un giudizio che va «letto», per non essere frainteso: è cioè quella romanza il punto centrale, saliente, dell'opera e del personaggio. Ma sarebbe ingeneroso e soprattutto in antitesi con la realtà dimenticare la freschezza inventiva delle

pagine che compongono il secondo atto: dal brio lieve e malizioso, saporosamente costruito, della scena della lezione, che è nuova occasione all'espansione di slancio vitale e di franca esuberanza di Maria, al patetico sentimentale («raccolimento nostalgico» lo definisce felicemente il Rognoni) dell'aria «Le ricchezze ed il grado fastoso», con il vivace giubilo, così spontaneo e lieto, intenso ed appassionato, della seconda parte, con coro, «Bei piacer di giovinezza». «Tutto quel che segue – come ha scritto ancora il Rognoni – è un incalzare di sorprese scenico-musicali», tra le quali non mancano passaggi di poetica intensità come il patetico «andante» di Maria, «Quando il destino», quasi un sospiro di memorie lontane; o l'affannato, drammatico «larghetto» della Marchesa, «Ah! t'arresta!». E il trionfo finale di Maria, vitalissima persona fatta tutta di musica, che riassume in sé l'opera intera, e le rende ragione di una logica e di un senso che soli risiedono nell'intuizione creativa e nella capacità di calare nella plastica rappresentazione del canto (vocale e strumentale) una carica umana di emozioni, sentimenti ed affetti, ha la brevità rapida di un fatto definitivo, corale ripresa dell'esuberante inneggiare alla Francia, che già aveva concluso la seconda parte dell'aria della protagonista: ancor più che un omaggio convenzionale al paese ospite, è un vero e proprio suggello di gioia e di vitalità, nella soddisfatta convinzione di un lavoro compiuto senza incertezze e senza residui.



Figurino di Franco Zeffirelli per *La fille du régiment*.



S. von Perger, Venditore di giocattoli di Gröden (1820 circa).

L'argomento

PRIMO ATTO

Zona campestre nel Tirolo, in prossimità di un villaggio.

Introduzione

Impauriti dall'avvicinarsi delle truppe francesi, gli abitanti del villaggio tirolese si apprestano a prendere le armi per difendersi dal nemico (*L'ennemi s'avance*). Alcune donne del popolo rivolgono le loro preghiere alla Madonna e le chiedono protezione. La marchesa di Berkenfield, che è stata sorpresa dal pericolo mentre si trovava in viaggio, è in preda allo spavento e riceve gli incoraggiamenti di Hortensius, suo domestico, allorché giunge con sollievo di tutti la notizia della ritirata dei nemici. La marchesa dà sfogo ai suoi lamenti: in tempo di guerra non si rispetta più neanche la nobiltà, e i francesi son tutti pericolosi briganti (*Pour une femme de mon nom*). Ora la comune speranza è che i nemici non tornino mai più.

Parlato

Ancora sotto l'effetto dello spavento, la marchesa decide di fermarsi un po' al villaggio e pertanto manda Hortensius ad assicurarsi che il periodo sia davvero cessato (*Mes chers amis*).

Duetto

Il sopraggiungere di Sulpice, sergente francese, getta di nuovo nel terrore i presenti (*Sacré nom d'une pipe*). Ma ecco che cantando arriva Marie, la ragazza adottata dal reggimento di Sulpice. I soldati la considerano una vera e propria figlia: cresciuta in mezzo alla guerra, Marie dà prova di allegria e coraggio, per l'orgoglio del sergente (*Au bruit de la guerre*). Sulpice rievoca il giorno in cui lui stesso la trovò, appena nata, abbandonata sul campo di battaglia. Da allora è stata adottata e amata dal reggimento intero: ogni soldato è per lei un padre. Marie è la graziosa vivandiera del reggimento, affezionatissima al mondo in cui è sempre vissuta.

Parlato

Sulpice chiede a Marie spiegazione dello strano comportamento che tiene (*Maintenant, Marie*): sembra evitare i soldati del suo reggimento, e inoltre è stata vista parlare

con uno straniero. La ragazza ammette subito che si tratta di un giovane tirolese che le ha salvato la vita. Il dialogo è però interrotto dall'arrivo dei soldati.

Coro e Canzone del reggimento

Essi conducono un prigioniero, che accusano di essere una spia (*Allons, allons*): l'hanno sorpreso mentre si aggirava con aria sospetta attorno all'accampamento e adesso vogliono condannarlo a morte. Marie, riconosciuto nel prigioniero Tonio, l'uomo amato, prega i soldati di liberarlo, perché è colui che le ha salvato la vita. Quando stava infatti per cadere in un precipizio il giovane la soccorse rischiando di morire lui stesso. Subito i militari lo liberano e gli mostrano riconoscenza. In segno d'amicizia Tonio brinda alla Francia, mentre Marie intona la canzone del reggimento (*Chacun le sait, chacun le dit*). Un rullo di tamburi richiama i soldati al loro dovere: essi se ne vanno, portando via Tonio, mentre Marie si rifiuta di seguirli.

Recitativo

Marie è scontenta di non aver più con sé l'amato, ma ecco che il giovane torna a lei, dopo essere sfuggito al sergente. La ragazza afferma che il sergente è suo padre, ma Tonio la corregge: no, non suo padre, un altro. È suo padre anche quell'altro, e quell'altro ancora: questa è la risposta di Marie. Tonio, stupefatto, viene così a sapere che tutto il reggimento è il padre adottivo della ragazza.

Duetto

Tonio confessa a Marie di amarla fin dal loro primo incontro (*Depuis l'instant*) e la ragazza gli confida di ricambiare pienamente il suo amore.

Parlato

Sopraggiunge Sulpice, il quale si mostra irritato nel sorprendere di nuovo la figlia in compagnia del tirolese (*Ah! Mille z'yeux*), quando gli si rivolge la marchesa di Berkenfield che vorrebbe tornare al suo castello, ma è ancora terrorizzata dai soldati. Al nome di Berkenfield, Sulpice ripensa al capitano Robert, autore di una lettera che fu trovata insieme a Marie, in cui si raccomandava la bambina appunto alla marchesa di Berkenfield. Al ricordo di Sulpice la donna appare molto turbata e rivela che sua sorella, adesso morta, era sposata proprio con il capitano Robert e che dalla loro unione nacque una figlia. Il capitano, prima di morire in guerra, volle affidare a lei la bambina che però non era mai più stata trovata. Sulpice la conforta: sua nipote vive ancora. E le presenta Marie, la quale dà subito prova del suo autentico stile militare, mettendosi a parlare come i soldati. La marchesa di Berkenfield è ora decisa a portare la fanciulla al castello e farla vivere con sé. Marie dovrà dunque lasciare il reggimento.

Coro

Avanzano i soldati al rullo dei tamburi, inneggiando alla guerra e alla vittoria (*Rataplan, rataplan*).

Cavatina

Tonio si è arruolato nel reggimento pur di star vicino a Marie ed è molto felice (*Ah!*

mes amis). Ma quando i soldati vengono a sapere che egli vuole sposare la loro figlia, lo avvertono: Marie non sposerà mai un nemico del reggimento. Tonio, però, arruolandosi, ha risolto il problema. Ai militari non resta che concedere la loro approvazione, con gran gioia del giovane innamorato.

Finale primo. Romanza e Concertato

La felicità di Tonio è di breve durata. Sulpice lo informa dell'imminente partenza di Marie: la ragazza andrà a vivere con la zia. Se per i soldati si tratta di una tristissima sorpresa, Tonio è addirittura disperato. In lacrime, Marie prende congedo dai suoi cari (*Il faut partir*). L'innamorato vorrebbe seguirla, ma ora che si è arruolato nel reggimento, ciò è ormai impossibile.

SECONDO ATTO

Una sala del castello di Berkenfield.

Entr'acte

Marie prende lezioni di ballo, alla presenza della zia e della duchessa di Crakentorp: ma i risultati sono mediocri.

Parlato

Sopraggiunge il notaio: la duchessa discute con la marchesa il contratto di fidanzamento, perché secondo i piani della zia, Marie si fiderà ufficialmente quella sera stessa con il duca Scipione di Crakentorp, nipote dell'arcigna duchessa (*Ecrivez, Monsieur le Notaire...*).

La duchessa si congeda mentre rientra Marie che confida a Sulpice di essere infelice e annoiata e di amare Tonio (*Ah!, mon pauvre Sulpice*). Il dialogo è interrotto dall'ingresso della marchesa che ha tra le mani una nuova musica che vuole insegnare a Marie.

Trio

Marie comincia la lezione di canto con una graziosa melodia (*Le jour naissait*), ma si lascia presto tentare da Sulpice e intona di nuovo la canzone del reggimento, con grave indignazione della marchesa.

Parlato

In un colloquio con Sulpice (*Voilà vos anciennes habitudes*) la marchesa di Berkenfield si dichiara soddisfatta di Marie: tutto sommato la ragazza è molto migliorata da quando vive con lei, tanto che già è destinata in sposa al duca di Crakentorp. La firma del contratto nuziale è ormai imminente: ma, uscita la marchesa, Hortensius viene ad annunciare, con un certo disappunto, che un altro soldato è giunto al castello.

Aria e Coro

Marie si sente triste e sola, soffre di nostalgia (*Par le rang et par l'opulence*). Improvvisamente, però, riconosciuto un rumore familiare, si rianima: è il suo reggimento.

Parlato

Tutti i militari sono venuti a trovarla (*Les amis, les camarades*): fra loro c'è anche Tonio, già promosso ufficiale. Hortensius, scandalizzato, è costretto a offrire ai soldati il miglior vino della marchesa.

Trio

Marie, Tonio e Sulpice sono felici di trovarsi di nuovo tutti e tre insieme e ripensano con gioia ai tempi passati (*Tous les trois réunis*). Sulpice però è preoccupato, essendo al corrente del matrimonio che aspetta la ragazza, ed essendo al tempo stesso sollecitato dai due giovani affinché aiuti il loro amore e intervenga presso la marchesa.

Parlato

Sopraggiunge proprio la marchesa che, indignata, chiede ragione a Tonio della sua presenza nel castello (*Qu'ai-je vu?*).

Romanza

Tonio racconta tutti i sacrifici e i pericoli affrontati pur di essere vicino a Marie: perderla sarebbe la fine (*Pour me rapprocher de Marie*).

Parlato

Ma la marchesa di Berkenfield dichiara inflessibilmente che la nipote è già promessa a un altro (*Monsieur, ma nièce est promise*). Entro un'ora la firma del contratto. Costretto Tonio a uscire, la marchesa si confida con Sulpice, facendogli leggere una lettera che contiene la spiegazione del suo segreto: è stata lei ad amare il capitano Robert, contro il volere della famiglia, Marie è sua figlia. Sulpice promette di non tradire la fiducia della donna. Ma già stanno arrivando gli invitati per assistere al fidanzamento ufficiale di Marie: la marchesa, sebbene con l'animo turbato, riceve i suoi nobili ospiti. Ultima e attesissima sopraggiunge la duchessa di Crakentorp accompagnata dal notaio.

Finale

Attesa da tutti, giunge Marie con un po' di ritardo (nel frattempo Sulpice ha dovuto informarla della verità). Abbraccia commossa la madre ed è ora disposta a firmare il contratto, quando il reggimento, guidato da Tonio, irrompe nella sala, reclamando Marie. Il giovane rivela agli ospiti che la ragazza era la figlia del reggimento, e che non deve essere costretta a un matrimonio contrario ai suoi sentimenti. Quando Marie spiega con sincere parole la sua storia, tutti i presenti si commuovono. La marchesa rinuncia a sacrificare la felicità della figlia al suo orgoglio di nobildonna. Fra l'esultanza generale, le concede di sposare Tonio. La duchessa si allontana scandalizzata insieme con il notaio e con tutti i nobili invitati. Il salone viene invaso dai soldati francesi e Marie abbraccia Tonio inneggiando alla Francia (*Salut à la France*).



Josef Weger: costumi tipici del Tirolo settentrionale (1819).

The plot

Traduzione © *Michael Aspinall*

ACT ONE

The villagers are terrified by the threat of the advancing French army and pray to the Madonna. Amongst them we find the Marchioness of Berkenfield and her man of business, Hortensius, whose journey home to the castle has been interrupted by the outbreak of war in the neighbourhood: the indignant Marchioness inveighs against war and those devils of Frenchmen who have no respect for the aristocracy. When the cannon cease firing everyone thinks that the enemy must have been routed, but in fact the opposite is the case: the French have won the day and have forced the Austrians into accepting an armistice. Some French soldiers now come on, led by Sergeant Sulpice, a peppery old veteran who adopts a kindly, reassuring tone when addressing the Marchioness and her servant.

In the footsteps of the Regiment on comes Marie, the vivandière, a young girl whom the soldiers found when she was still a baby and brought up as their adopted daughter. The most affectionate of all her «fathers in uniform» is Sulpice, and now the two indulge in a duet, alternating tender memories with vigorous outbursts of patriotic and warlike enthusiasm. Meanwhile, the sentries have spotted a young man hanging around the camp and they have captured him, believing him to be a spy. Marie explains that Tonio, the young man in question, saved her life one day, pulling her out of a ravine into which she had fallen, and that since that day they have become very fond of one another. Any friend of Marie's is a friend of her adopted fathers', and so the soldiers invite Tonio to join them in a toast to the 21st Regiment, whilst Marie sings their regimental song. When they are left alone, Tonio and Marie declare their love in passionate duet, and promise never to allow themselves to be parted.

Meanwhile, a conversation between Sulpice and the Marchioness throws some light onto Marie's true identity: according to the Marchioness, the girl is the illegitimate daughter of her sister and a certain Captain Robert, once Sulpice's superior officer but subsequently killed in battle. The Marchioness insists that Marie, niece and heiress of the proprietors of the Berkenfield estates, must at once give up her vivan-

dière's uniform and enter polite society, as is her right and duty by birth. Wishing to enforce his right to marry Marie, Tonio has enrolled as a soldier in the Regiment, only to discover that he and his companions, her beloved adopted «fathers», must now bid her farewell, in a touching scene of general regret.

ACT TWO

The Marchioness has arranged, for her supposed niece, a marriage suited to her rank in life. Marie is to be married to the young Duke of Krakentorp, a scion of one of the most illustrious noble families of the Empire. Meanwhile the ex-vivandière has to undergo a dubious course of instruction in social deportment from her aunt, to fit her for her new station in life. Marie has managed to have kindly old Sulpice invited to the castle to recover from a war-wound, and in his presence the Marchioness attempts to teach Marie an old-fashioned song from the faded music in her library, but, encouraged by Sulpice, the girl throws the song aside and bursts into their regimental song.

Left alone, Marie wistfully regrets her lost liberty and her separation from her beloved Tonio, but now she hears offstage the welcome sound of the well-known voices of her old friends of the 21st Regiment, a group of whom have arrived at the castle anxious to see their «daughter» again; Tonio, now promoted to the rank of officer, is among them. When the Marchioness comes in she shoos them all away, except Sulpice, whom she asks to stay with her for a moment. She explains that her niece's marriage to the Duke is essential, to save the reputation of the Berkenfield family, and she begs him to persuade Marie to consent to it with a good grace. The Marchioness now reveals her secret to the Sergeant: Marie is not her niece at all, but her own daughter, born of her love affair long ago with Captain Robert, with whom she had run away from home.

Now the great reception room of the castle is filled with the cream of German society, all invited to the nuptial ceremony, but suddenly Tonio and the other soldiers burst in, resolving the crisis in a typically military manner: Marie, the vivandière of the 21st Regiment, shall not be allowed to marry anyone but the soldier Tonio, the man she loves and to whom she is engaged. This unheard-of scandal does the trick: there is no longer any chance of an alliance with the nobility, and even the Marchioness is at last convinced, remembering her own youthful escapade, that it is all for the best if she gracefully consents to bless Marie's *mésalliance* with Tonio; the opera ends amid the general rejoicing.



*La fille du régiment: bozzetto per il I atto di Franco Zeffirelli, 1959.
(Proprietà E.A. Teatro Massimo di Palermo).*



LA FILLE DU REGIMENT

OPÉRA COMIQUE EN 2 ACTES

DE

JEAN FRANÇOIS BAYARD ET J. H. VERNOY DE SAINT-GEORGES

MUSIQUE DE

GAETANO DONIZETTI

I dialoghi originali sono stati riveduti da Filippo Crivelli
e appaiono in corsivo nel testo

PERSONNAGES

La Marquise de Berkenfield
Marie, jeune vivandière
La Duchesse de Crakentorp
Sulpice, sergent
Tonio, jeune tyrolien
Hortensius, intendant de la Marquise
Un Caporal
Un Paysan

Soldats Français, Paysans Tyroliens, Seigneurs et Dames Bavaois, Valets de la Marquise

La scène se passe dans le Tyrol

PREMIER ACTE

PAYSANS
L'ennemi s'avance.
Amis, armons-nous!
et dans le silence,
préparons-nous.
Amis, amis, préparons-nous.

FEMMES
Sainte Madone!
Douce patronne!
A tes genoux
chacun te prie!
Vierge Marie,
protège-nous!
Sainte Madone,
protège-nous!
Vierge Marie,
protège-nous!

HORTENSIUS
Allons, madame la Marquise,
remettez-vous et faites un effort!

LA MARQUISE
Par l'ennemi se voir ainsi surprise!
Hélas! c'est pire que la mort!

PAYSANS
L'ennemi s'avance.

HORTENSIUS
Allons, madame!

PAYSANS
L'ennemi s'avance.
Amis, armons-nous, qu'importe la vie
au prix de l'honneur!

HORTENSIUS
Marquise, remettez-vous!

LA MARQUISE
Se voir ainsi surprise!
Hélas! c'est pire que la mort.

FEMMES
Vierge Marie!

TOUS
Sainte Madone!
Douce patronne! etc.

UN PAYSAN
Les Français quittent la
montagne...
Nous sommes sauvés, mes amis!

PAYSANS
Ah, quel bonheur,
quelle bonne nouvelle
Tonio vient d'apporter ici.

LA MARQUISE
Pour une femme de mon nom,
quel temps, hélas! le temps de guerre!
Aux grandeurs on ne pense guère...
Rien n'est sacré pour le canon!
Aussi, vraiment, je vis à peine...
je dépéris, je le sens bien...
jusqu'aux vapeurs, et la migraine,
les ennemis, hélas!
les ennemis ne respectent rien!

PAYSANS Ne respectent rien!

LA MARQUISE Les Français, chacun me l'assure,
sont une troupe de brigands...
Pour peu qu'on ait de la figure,
ils deviennent entreprenants, les brigands.
Aussi, je frémis quand j'y pense!
Mon sort je le connais trop bien...
La beauté, les moeurs, l'innocence...
ces gens-là ne respectent rien!
Les brigands de Français ne respectent
rien!

TOUS Les brigands de Français ne respectent
rien!
non, rien!

PAYSANS Les voilà loin... que votre frayeur cesse!

HORTENSIUS, PAYSANS Ils sont partis!

PAYSANS Quelle allégresse!

LA MARQUISE Puissent-ils ne plus revenir!

TOUS Allons, plus d'alarmes!
Vive le plaisir!
Le sort de leurs armes
bientôt va pâlir.
Allons, plus d'alarmes, etc.,
De la paix chérie
goûtons les douceurs;
enfin la patrie
va naître au bonheur!

LA MARQUISE Merci, mes aïeux, etc.,
l'honneur est sauf!
Oh merci, mes aïeux!
Enfin la patrie va naître au bonheur!
Allons, plus d'alarmes! etc.
Puissent-ils ne plus revenir,
jamais, jamais, jamais!

TOUS La la la la, etc.
Allons, plus d'alarmes!
Vive le plaisir!
Enfin la patrie va naître au bonheur!
Pour nous plus d'alarmes!

LA MARQUISE *Mes chers amis, ne m'abandonnez pas! J'ai les
nerfs dans un état... Ah! Ces terribles soldats...*

HORTENSIUS *Je suis là pour Vous défendre, Madame la Mar-
quise!*

LA MARQUISE *Allez... allez donc! Hortensius, assurez-vous s'il
n'y a plus de danger...*

HORTENSIUS *Oui, Madame le Marquise!*

LA MARQUISE *Et surtout veillez bien sur ma voiture... mon or...
mes bijoux...*

HORTENSIUS *Oui, Madame!*

LA MARQUISE *Et vous, mes chers amis... Ne me quittez pas! Je Vous confie mon honneur... Hortensius! Je Vous attendrai dans cette chaumière!*

SULPICE Sacré nom d'une pipe! quelles jambes ont-ils, ces gaillards-la! Voyez donc ces trembleurs!... Nous leur apportons la paix, ils devraient le savoir.
La proclamation est plus claire que le jour. Nous protégeons les hommes quand ils vont au pas, et toutes les femmes, quand elles sont jolies!

MARIE La la la la la...

SULPICE Mais qui vient? Tiens, Marie, notre fille, et l'honneur et la gloire, la perle du vingt-unième!
La voilà! la voilà...
mordieu, qu'elle est gentille!
Est-il heureux, le régiment qui possède une telle fille!

MARIE Mon régiment, j'en suis fière vraiment!
C'est lui dont l'amitié sincère a veillé sur mes jeunes ans...

SULPICE N'est-ce-pas?

MARIE C'est lui seul qui m'a servi de père, de famille, et de parents.

SULPICE N'est-ce pas?

MARIE Aussi, sans flatterie, je crois que je lui fais honneur!

SULPICE Oui, comme un ange, elle est jolie!

MARIE Et comme un soldat j'ai du coeur!
Au bruit de la guerre
j'ai reçu le jour,
à tout je préfère
le son du tambour.
Sans crainte à la gloire
je marche soudain —
Patrie et victoire,
voilà mon refrain!
etc.

SULPICE C'est pourtant moi,
je le confesse,
qui l'élevai comme cela.
Jamais, jamais une duchesse,
Jamais, n'aurait de ces manières-là.

MARIE Ah!

SULPICE Jamais, jamais, jamais!

MARIE, SULPICE Au bruit de la guerre
j'ai
elle a reçu le jour.

A tout je préfère
 Et son coeur le son du tambour.
 Sans crainte à la gloire
 je marche soudain
 elle Patrie et victoire
 Voilà mon refrain.
 Patrie, son, victoire,...

MARIE ...voilà,...

Sulpice Qu'elle est jolie!

MARIE ...voilà mon refrain!

TOUS LE DEUX Patrie, victoire, victoire,...

Sulpice ...ah! son refrain le voilà!

MARIE ...voilà, voilà mon refrain!

Sulpice Quel beau jour, quand la providence,
 enfant, te jeta dans mes bras;
 quand tes cris rompaient le silence
 de nos camps ou de nos bivouacs!

MARIE Chacun de vous, en tendre père
 sur son dos me portait gaiement!

Sulpice Quel beau jour!

MARIE Et j'avais, fille militaire,
 pour berceau votre fourniment!

Sulpice Où tu dormais paisiblement...

MARIE Où je dormais complètement

TOUS LE DEUX ...au doux bruit du tambour battant!

MARIE Mais, maintenant que je suis grande,
 comme on a la main au bonnet!

Sulpice C'est la consigne... On recommande
 à tous les pères, le respect!

MARIE Aux jours de fête ou de ravage
 on me trouve au champ d'honneur!

Sulpice Aux blessés rendant le courage,
 ou serrant la main du vainqueur!

MARIE Et puis le soir, à la cantine,
 qui vous égaie par son chant?

Sulpice Qui nous excite et nous lutine?
 Crédié, c'est encor notre enfant!

MARIE Puis, au régiment, voulant faire
 une preuve de capacité,
 on m'a fait passer vivandière.

Sulpice Nommée à l'unanimité!

MARIE Morbleu! vivandière.
 Nommée à l'unanimité!
 Oui, je le crois, à la bataille,
 s'il le fallait, je marcherais!

SULPICE Elle marcherait!

MARIE Oui, je braverais la mitraille,
et comme vous je me battrais!

SULPICE Elle se battrait!

MARIE On dit que l'on tient de son père;
je tiens du mien!

SULPICE Oui, elle tient du sien!

MARIE Je marcherais.

SULPICE Elle marcherait.

MARIE Je me battrais.

SULPICE Elle se battrait.

TOUS LE DEUX En avant!
C'est le cri du régiment!
En avant! en avant!

MARIE, SULPICE Au bruit de la guerre,
j'ai reçu le jour!
A tout, je préfère
le son du tambour:

MARIE Rataplan rataplan plan plan plan, etc.

TOUS LE DEUX Rataplan, etc.

SULPICE *Maintenant, Marie, j'ai à te parler: tes camarades
racontent que tu sembles les éviter et ils ont vu
quelqu'un parler souvent avec toi.*

MARIE *Eh bien! C'était un jeune homme...*

SULPICE *Hein?*

MARIE *...un Tyrolien...*

SULPICE *Hein?*

MARIE *...qui m'a sauvé la vie!*

SULPICE *Qui t'a sauvé la vie? Et comment?*

SOLDATS Allons, allons, march', march',
marche à l'instant!
Marche, etc.
Tu rôdais près de notre camp!

MARIE Qu'ai-je vu, grand Dieu! Le voici!

SULPICE Qu'on l'entraîne!

MARIE Arrêtez!
C'est lui!

SULPICE Eh quoi! c'est l'étranger qui t'aime!

TONIO Ah! pour mon coeur quel trouble extrême!

MARIE Qui vous amène parmi nous?

TONIO Puis-je y chercher d'autre que vous!

SOLDATS C'est un traître
qui, peut-être,

vient connaître
 nos secrets.
 Qu'il périsse!
 La justice
 est propice
 aux Français!

MARIE Un instant, mes amis,...

SOLDATS C'est un traître!

MARIE ...un instant, je vous en prie...
 ...mes amis, je vous en prie, etc.

SOLDATS C'est un traître!
 Qu'il périsse!
 La justice
 soit propice...
 ...aux Français!
 Qu'il périsse, etc.
 qu'il périsse,
 c'est un traître!

MARIE Quoi! la mort à celui qui m'a sauvée la
 vie!

SOLDATS Que dit-elle?

Sulpice Oui, c'est vrai!

SOLDATS Ce mot change son sort.

MARIE Un soir, au fond d'un précipice,
 j'allais tomber, sans son secours;
 il m'a sauvée en exposant ses jours.
 Voulez-vous encor qu'il périsse?

Sulpice, SOLDATS Non, vraiment, non, vraiment!

Sulpice S'il est ainsi
 le camarade est notre ami!

Tonio Je le veux bien!
 Car, de cette manière,
 je puis me rapprocher
 de celle qui m'est chère.

Sulpice Allons, allons, pour fêter le sauveur
 de notre enfant, de notre fille!
 Buvons, tous, trinquons à son libérateur!

SOLDATS Trinquons à son libérateur!

Sulpice Un tour de rhum: c'est fête de famille!

SOLDATS C'est fête de famille!

Sulpice Trinquons à la Bavière
 qui va devenir ton pays!

Tonio Jamais! jamais! plutôt briser mon verre...

SOLDATS Que dit-il?

Tonio ...à la France! à mes nouveaux amis!

SULPICE, SOLDATS A la France! à la France!
A tes nouveaux amis!

SULPICE Pour que la fête
soit complète,
tu vas nous dire, mon enfant,
notre ronde du régiment.

TONIO Écoutons, écoutons le chant du régiment!

MARIE La la la, etc. ah, ah, etc.
Chacun le sait, chacun le dit,
le régiment par excellence
le seul à qui l'on fass' crédit
dans tous les cabarets de France.
Le régiment, en tous pays,
l'effroi des amants, des maris,
mais de la beauté bien suprême!
Il est là, il est là, morbleu!
Le voilà, le voilà, corbleu!
Il est là, il est là,
le beau vingt-et-unième!

SOLDATS, TONIO,
SULPICE Le voilà, morbleu!
Il est là, corbleu!
Le voilà, le beau vingt-et-unième!

TONIO Vive le vingt-et-unième!

SULPICE Silence! silence!

MARIE Il a gagné tant de combats,
que notre empereur, on le pense,
fera chacun de ses soldats,
à la paix, maréchal de France!
Car, c'est connu le régiment
le plus vainqueur, le plus charmant,
qu'un sexe craint, et que l'autre aime,
Il est là,
morbleu!
Le voilà,
corbleu!
Il est là, le voilà,
le beau vingt-et-unième!

TONIO, SOLDATS,
SULPICE Le voilà, morbleu!
Il est là, corbleu, etc.
Vive le vingt-et-unième!
Vive! vive!

SULPICE C'est l'instant de l'appel! en avant!
Et ne plaisantons pas avec le règlement!
Toi, garçon, hors d'ici.

MARIE Il est mon prisonnier et je répons de lui!

SULPICE Moi, je n'en répons pas...
Allons, suis-les, l'ami!

SULPICE, SOLDATS Dès que l'appel sonne,
l'on doit obéir.

Le tambour résonne,
vite, il faut courir.
Mais, en temps de guerre,
narguons le chagrin,
nous ne sommes guère
sûrs du lendemain! etc.
Dès que l'appel sonne, etc.
Il faut courir, il faut courir!

- SULPICE Attention! en marche!
 Gauche droite, gauche droite!
 Restez silencés!
 Viens-tu avec nous, Marie?
 Tu boudes?
 A ton aise, ma fille!
 Ah! quel mauvais caractère!
- MARIE Ils l'ont emmené brutalement. Et moi
 qui voulais lui parler? Pauvre
 garçon, pour me voir un instant, il
 a risqué la mort!... Oh ciel!
- TONIO Me voilà, mamzelle!
- MARIE Comment? C'est vous?
- TONIO Ils ont cru que je les suivais, et
 je le leur ai fait croire... Au premier
 contour je me suis envolé...
 Le sergent a hurlé comme un fou!
- MARIE Mon père!
- TONIO Non certes! Non! C'est ce-lui là...
- MARIE C'est mon mère!
- TONIO Non, ce vieux...
- MARIE C'est aussi mon père.
- TONIO Voyons, Marie, voyons donc un instant
 avez-vous donc pour
 Père tout un régiment?
- MARIE C'est juste! Le régiment est mon
 père adoptif.
- TONIO Ah! dans ce cas, cela nous change
 bien des choses.
- MARIE Mais pourquoi? Après m'avoir quittée
 pourquoi m'avez-vous suivie?
- TONIO Oh, par exemple vous me le demandez?
 Parce que je vous aime, et je mourrais
 plutôt que de vous perdre. Vous le
 savez, Marie, je vous aime.
- MARIE Quoi! vous m'aimez?
- TONIO Si je vous aime!
 Écoutez! écoutez, et jugez vous-même.
- MARIE Voyons, écoutons! Écoutons et jugeons!

TONIO Depuis l'instant où, dans mes bras,
Je vous reçus toute tremblante,
votre image douce et charmante
nuit et jour, s'attache à mes pas.

MARIE Mais, monsieur, c'est de la mémoire,
et voilà tout!

TONIO Attendez, attendez,
vous n'êtes pas au bout!
A mes aveux vous pouvez croire!

MARIE Voyons, écoutons! etc.

TONIO Le beau pays de mon enfance,
les amis que je chérissais,
ah! pour vous, je le sens d'avance,
sans peine je les quitterais!

MARIE Mais une telle indifférence
est bien coupable, bien coupable
bien coupable, assurément!

TONIO Et puis enfin, de votre absence,
ne pouvant vaincre le tourment,
j'ai bravé jusque dans ce camp
le coup d'une balle ennemie
j'ai bravé dans ce camp, etc.
ne pouvant vaincre le tourment
de votre absence.

MARIE Quand on aime les gens pour eux,
monsieur,
l'on conserve son existence.
Entendez-vous, monsieur?
De cet aveu si tendre,
mon, mon coeur en ce jour,
ne sait pas se défendre,
non, car c'est de l'amour, de l'amour!

TONIO A cet aveu si tendre,
mon, son coeur en ce jour,
ne peut pas se défendre,
de croire à mon amour, à mon amour!

TOUS LE DEUX De cet aveu si tendre, etc.

TONIO Vous voyez bien que je vous aime!
Mais j'aime seul...

MARIE Jugez vous-même!

TONIO Voyons, écoutons! écoutons et jugeons!

MARIE Longtemps coquette, heureuse et vive,
je riais d'un adorateur...
Maintenant mon âme pensive
sent qu'il est un autre bonheur!
J'aimais la guerre,
je détestais nos ennemis.
Mais, à présent, je suis sincère,
pour l'un d'eux, hélas! je frémis!
Et du jour plein d'alarmes,

où ranimant mes sens au parfum d'une fleur
je la sentis humide de vos larmes,
la douce fleur, trésor rempli de charmes,
depuis ce jour n'a pas quitté mon coeur.
Jugez vous-même.

TONIO Marie!

MARIE Ah!...
De cet aveu si tendre, etc.

TONIO A cet aveu si tendre, etc.
Je t'aime, Marie,...
...je t'aime pour toujours, toujours!

MARIE De cet aveu si tendre,...

TONIO Plutôt perdre la vie...
...que perdre nos amours,....

MARIE ...non, mon coeur en ce jour —

TONIO ...nos amours, nos amours.

MARIE Sur le coeur de Marie,
Tonio, compte toujours!

TONIO Oui, je t'aime, Marie,
je t'aime, et pour toujours!
Plutôt...

TOUS LE DEUX ...perdre la vie
que perdre nos amours, etc.

SULPICE *Ab! Mille z'yeux! encore le Tyrolien!*

MARIE *Mais...*

SULPICE *Tais-toi!*

TONIO *Marie, courage! Je reviendrai!*

SULPICE *Ce Tyrolien!*

HORTENSIVS *Monsieur le Capitaine...*

SULPICE *Sergent! Si le Tyrolien tombe encore aux mes
mains...*

HORTENSIVS *Monsieur le Capitaine!*

SULPICE *Sergent!*

HORTENSIVS *Monsieur le Sergent, il y a ici Madame la Marqui-
se qui demande à vous parler...*

LA MARQUISE *Monsieur le Sergent...*

SULPICE *Merci!*

LA MARQUISE *Renonçant à mon voyage, je voulais retourner
dans mon château de Berkenfield, mais nos mon-
tagnes sont remplies de soldats, et j'ai peur!*

SULPICE *Permettez, Madame la Marquise... votre château,
vous le nommez?*

LA MARQUISE *Mais de mon nom, de Berkenfield!*

SULPICE *Sacrebleu! Quel rapport entre ce nom-là et celui du capitaine Robert!*

LA MARQUISE *Plâit-il? Vous avez dit... Robert... Le Capitaine...*

SULPICE *Vous l'avez connu?*

LA MARQUISE *Beaucoup, monsieur! C'est à dire, non pas moi, mais... mais... ma soeur... une fois... Oui, monsieur, c'était ma soeur qui le connaissait!*

SULPICE *Et cette soeur?*

LA MARQUISE *Elle est morte! Mais de son mariage avec ce Français il nacquit un enfant...*

SULPICE *Une fille!*

LA MARQUISE *Comment savez-vous? En effet, une pauvre enfant que le Capitaine m'adressait avant de mourir... Mais le vieux serviteur à qui elle fut confiée y perdit la vie... et...*

SULPICE *Votre nièce?*

LA MARQUISE *Perdue, abandonnée, écrasée dans la foule, morte, la pauvre enfant!*

SULPICE *Sauvée, sauvée, madame, grâce à nous!*

LA MARQUISE *Ah! Mon Dieu... Monsieur, vous la connaissez donc?*

SULPICE *Oui!*

LA MARQUISE *Elle est vivante!*

SULPICE *Oui... Et Marie est son nom!*

LA MARQUISE *Marie! Elle a été élevée...*

SULPICE *Parfaitement!*

MARIE *Mon vieux salaud! Corbleu! Que le diable t'emporte!*

SULPICE *La voilà!*

HORTENSIVS *Qu'elle est bien élevée!*

MARIE *Sacrebleu! Qui est donc cette dame!*

SULPICE *Chut, Marie, Voilà ta tante!*

MARIE *La tante! Vous... ma tante! Ah... corbleu!*

LA MARQUISE *Mademoiselle Marie! Il faut que vous repreniez désormais le titre et le rang qui vous conviennent, et vous allez me suivre à l'instant!*

MARIE *Vous suivre! Abandonner le Régiment... mon père...*

LA MARQUISE *Je le veux!*

MARIE *Et de quel droit, madame?*

LA MARQUISE *De celui que votre malheureux père m'a donné sur vous, en mourant!*

MARIE *Mon père!*

LA MARQUISE *Le Capitaine Robert!*

MARIE *Sulpice...*

SULPICE *Oui, Marie... Tu devras partir... Allons! Du courage... Il le faut!*

LA MARQUISE *Hortensius! Hortensius! Il faut préparer la voiture! Allez! Et, toi, Marie, viens avec moi...*

SULPICE *Viens, Marie...*

LE CAPORAL, SOLDATS *Rataplan rataplan rataplan plan plan!
 Quand le son charmant
 du tambour bruyant
 nous appelle au régiment,
 rataplan rataplan
 chaque coeur à l'instant
 d'un doux battement
 à ce roulement
 fait l'accompagnement.
 Rataplan plan plan, etc.
 Vive la guerre et ses alarmes!
 et la victoire et ses combats!
 Vive la mort, quand sous les armes,
 on la trouve en brave soldat!
 Rataplan, vive la guerre!
 Rataplan, vive la mort!
 Rataplan, etc.
 Quand le son charmant, etc.
 Rataplan, etc.*

TONIO *Ah! mes amis, quel jour de fête!
 Je vais marcher sous vos drapeaux.
 L'amour, qui m'a tourné la tête
 désormais me rend un héros.
 Ah! quel bonheur, oui, mes amis,
 je vais marcher sous vos drapeaux!
 Oui, celle pour qui je respire,
 à mes vœux a daigné sourire
 et ce doux espoir de bonheur
 trouble ma raison et mon coeur! Ah!
 Ah! mes amis, quel jour de fête! etc.*

LE CAPORAL *Le camarade est amoureux!*

TONIO *Et c'est en vous seuls que j'espère.*

LE CAPORAL, SOLDATS *Quoi! c'est notre enfant que tu veux!*

TONIO *Écoutez-moi, écoutez-moi, moi.
 Messieurs son père, messieurs son père,
 écoutez-moi, car je sais qu'il dépend de
 vous de me rendre ici son époux.*

LE CAPORAL, SOLDATS *Notre fille qui nous est chère
 n'est pas, n'est pas pour un ennemi. Non!
 Il lui faut un meilleur parti.
 Telle est la volonté d'un père.*

TONIO *Vous refusez?*

LE CAPORAL, SOLDATS *Complètement.
 D'ailleurs, elle est promise...*

LE CAPORAL ...à notre régiment,...

SOLDATS ...à notre régiment!

TONIO Mais j'en suis, puisqu'en cet instant je viens de m'engager pour cela seulement!

LE CAPORAL Tant pis pour toi!

TONIO Messieurs son père,...

SOLDATS Tant pis pour toi!

TONIO ...écoutez-moi!

LE CAPORAL, SOLDATS Tant pis pour toi!

TONIO Mais votre fille m'aime!

LE CAPORAL, SOLDATS Se pourrait-il! quoi! notre enfant!

TONIO Elle m'aime, vous dis-je, j'en fais serment!

LE CAPORAL, SOLDATS Eh! quoi... notre Marie...

TONIO Elle m'aime, j'en fais serment!

LE CAPORAL, SOLDATS Que dire, que faire?
 puisqu'il a su plaire,
 il faut, en bon père,
 ici, consentir.
 Mais pourtant j'enrage,
 car c'est grand dommage
 de l'unir avec
 un pareil blanc-bec!
 Oui, c'est un grand dommage! etc.

TONIO Eh! bien?

LE CAPORAL Si tu dis vrai, son père, en ce moment, te promet son consentement.

LE CAPORAL, SOLDATS Oui, te promet son consentement!

TONIO Pour mon âme
 quel destin!
 J'ai sa flamme,
 et j'ai sa main!
 Jour prospère!
 Me voici
 militaire et mari!
 Ah! pour mon âme, etc.

LE CAPORAL, SOLDATS Mais elle t'aime? elle t'aime? etc.

TONIO J'en fais serment.

LE CAPORAL, SOLDATS Tu dis vrai? tu dis vrai? etc.

TONIO Pour mon âme, etc.
 Je suis soldat, je suis soldat,
 il faut qu'on me la donne!

SULPICE Elle ne peut être à personne
 qu'à sa tante, qui va l'emmener de ces lieux!

LE CAPORAL, SOLDATS Emmener notre enfant,
 que dit-il donc? Grand Dieu!

TONIO L'emmener loin de moi!
mais c'est un rêve affreux!

MARIE Il faut partir!
Il faut partir, mes bon compagnons
d'armes,
désormais, loin de vous m'enfuir!
Mais par pitié, cachez-moi bien vos
larmes,
vos regrets pour mon coeur, hélas! ont
trop de charmes!
Il faut partir!
Ah! par pitié cachez vos larmes!
Adieu, adieu! il faut partir!

TONIO, Sulpice Je perds, hélas! en un instant
tout mon bonheur en la perdant.

Le Caporal Tant de chagrin, ah! c'est vraiment
fort incroyable assurément

MARIE Il faut partir! Adieu!
vous que, dès mon enfance,
sans peine, j'appris à chérir,
vous, dont j'ai partagé
le plaisir, la souffrance,
Au lieu d'un vrai bonheur,
on m'offre l'opulence.
Il faut partir!
Ah! par pitié, cachez-moi votre souffrance!
Adieu! adieu! il faut partir!

TONIO Oh! mes amis, je vous en prie,
ne laissez pas partir Marie!...

Le Caporal Tant de chagrin, ah! c'est vraiment...

Sulpice Je perds, hélas! ma pauvre enfant,...

MARIE Ah! il faut partir, mes amis, il faut
partir, etc.

TONIO ...Non, non, ô mes amis, je vous en
supplie ne laissez pas partir Marie, etc.

Le Caporal ...fort incroyable assurément.
Tant de chagrin, ah! c'est vraiment, etc.

Sulpice ...tout mon bonheur en te perdant, etc.
Hélas!

Soldats Partir, non, non! etc. Hélas!

TONIO Ah! si vous nous quittez, je vous suis...

Sulpice Impossible, vraiment! N'es-tu pas engagé?

MARIE Ah! mon Dieu, Tonio!

TONIO Chère Marie!

MARIE Ce coup manquait à mon tourment.

TONIO Marie, Marie!

MARIE Le perdre! quand à lui je pourrais
être unie!

TONIO	Marie, Marie!
SULPICE	Il est engagé!
MARIE	Ah, ce coup manquait à mon tourment! Ah, mon Dieu!
SULPICE	O douleur! ô surprise! elle quitte ces lieux! Au diable, la Marquise! qui l'enlève à nos vœux!
SOLDATS	O douleur! ô surprise! etc.
SULPICE, SOLDATS	Aux combats, à la guerre, près de nous, cette enfant, aux combats, à la guerre, près de nous cette enfant est l'ange tutélaire de notre régiment!
MARIE, TONIO	Ah! plus d'avenir! plus d'espérance! Mon bonheur n'a duré qu'un jour. Ah! que faire, hélas de l'existence, quand on perd son unique amour!
SULPICE	Au diable la Marquise!
MARIE, TONIO	Plus d'avenir!
SOLDATS	Au diable, au diable!
MARIE, TONIO	Plus d'espérance!
SULPICE	Au diable, au diable!
MARIE, TONIO	Que faire, hélas!... ...de l'existence...
SOLDATS	Au diable, au diable!
MARIE, TONIO	...quand on perd son unique amour!
TONIO	A toi mon coeur, à toi Marie!
MARIE	Tonio!
TONIO	Bientôt je suivrai ses pas, quand je devrais y trouver le trépas!
LA MARQUISE	Partons, Marie!
SULPICE	Allons, enfant!
TONIO	A toi mon coeur.
HORTENSUS	Partons, partons!
SOLDATS	Allons, allons!
MARIE	Ne m'oubliez pas, Tonio, Ah! Tonio, Tonio! Ah, ah! ne m'oubliez pas! Adieu, adieu, adieu, Tonio! Adieu, Tonio, adieu!
LA MARQUISE	Partons, Marie, la poste attend. Viens! partons, Marie, viens, ma nièce! Vien donc... partons!... Marie, Marie, partons, partons! etc.

SULPICE, SOLDATS Allons, enfant,
assez de larmes!
Pour notre fille, portez
 portons le armes!
Au diable la Marquise!
Portez armes, et puis,
en route à la grâce de Dieu!
Au diable la Marquise
qui l'enlève à nos vœux! etc.
Adieu!

TONIO A toi mon coeur,
à toi ma vie, chère Marie,
à toi mon coeur!
A toi, Marie, à toi mon coeur!
Adieu, adieu, Marie, Marie!
Mon coeur à toi, ma vie à toi!
Ah, ah, adieu! etc.

HORTENSIVS Partons, partons, partons, madame!
Partons, partons, Marquise, etc.
Partons!

SECOND ACTE

Un salon dans le château de Berkenfield

HORTENSIVS *Monsieur le Notaire*

LA DUCHESSE *Écrivez, Monsieur Le Notaire! Madame la Duchesse de Crakentorp — c'est-à-dire moi même — cède et abandonne au Duc Scipion de Crakentorp — c'est-à-dire mon neveu — son fief et sa baronnie rapportant dix mille florins de rente...*

LA MARQUISE *Très bien! Écrivez aussi...*

LA DUCHESSE *Monsieur le Notaire!*

LA MARQUISE *Monsieur le Notaire, que, de mon côté, j'avantage ma nièce de ma terre seigneuriale de Berkenfield.*

LA DUCHESSE *À merveille! Nous sommes d'accord sur les autres choses... faites en sorte, Monsieur le Notaire, que le contrat de mariage soit prêt à être signé ce soir.*

LA MARQUISE *Bien sûr! Je ne veux pas retarder l'honneur que Madame la Duchesse daigne faire à ma famille...*

LA DUCHESSE *Ajoutez que Sa Majesté le désirait... et que sa volonté...*

HORTENSIVS *La voiture de Madame la Duchesse!*

LA DUCHESSE *(se levant) — À ce soir, Madame la Marquise!*

LA MARQUISE *À ce soir, Madame la Duchesse!*

LA DUCHESSE *(arrêtant la Marquise qui la reconduit) — Je ne souffrirai pas, Madame la Marquise...*

LA MARQUISE *(insistant) — Permettez, Madame la Duchesse!*

LA DUCHESSE *(lui faisant la révérence) — Madame la Marquise!*

LA MARQUISE *(de meme) — Madame la Duchesse!*

La Duchesse sort, suivie du Notaire.

LA MARQUISE *Enfin, la voilà mariée!... Mariée à l'un des plus grand seigneurs de l'Allemagne! Cent cinquante quartiers de noblesse!*

La Marquise sort, pendant que Marie entre avec Sulpice.

MARIE *Ah Mon pauvre Sulpice! Quel ennui!... Quel supplice... que je suis malheureuse...*

SULPICE *Malheureuse! Toi, qui va devenir duchesse, princesse... que sais-je?*

MARIE *Ah, ce mariage, Sulpice... Il n'est pas encore fait... Je n'y crois pas... Moi, j'aime Tonto! le jeune Tyrolien qui s'est engagé pour moi...*

SULPICE *Allons-donc... Est-ce qu'il pense encore à toi?... depuis qu'il est de nos soldats surtout...*

MARIE *Tu crois?... J'en ai peur...*

SULPICE *Tais-toi... Voilà Madame la Marquise...*

MARIE *Avant la leçon de danse... et maintenant la leçon de chant! que je suis malheureuse!*

LA MARQUISE *La romance perdue, on l'a retrouvée c'est une chose exquise. Venus descend...et mon angoisse monte. Que dites vous?*

SULPICE *Moi, rien de tout.*

LA MARQUISE *Cypris descend... dans la nuit opaque, pour voir le dieu que l'amour lui envoie. La musique est du Maître Caffariello.*

MARIE *Sulpice, l'entends-tu?*

SULPICE *Superbe!*

LA MARQUISE *Et bien Marie, ma petite sottise vas tu rester? Faites silence! Toi, attention nous commençons.*

MARIE *«Le jour naissait dans le bocage, et Cypris, descendant des cieux...»*

SULPICE *Nos chants étaient moins langoureux!*

MARIE *«... venait chercher dans le feuillage l'objet si tendre de ses feux!»*

SULPICE *Rataplan rataplan, c'est le refrain du régiment!*

MARIE *Rataplan rataplan, c'est le refrain du régiment!*

LA MARQUISE *Eh! mais! qu'entends-je donc?*

MARIE Pardon! pardon! ma tante,
c'était une distraction!

SULPICE C'était une distraction!

LA MARQUISE C'est bon, c'est bon, recommençons!

MARIE Ah! ma tante, pardon.
«Cet amant, à qui Vénus même
de la valeur donnait le prix,...»

SULPICE Rataplan rataplan!

MARIE «... le plus aimable...»

LA MARQUISE Allez donc!

MARIE «... le plus aimable du pays,
et de la beauté... de la beauté...»

SULPICE «De la beauté bien suprême!»

MARIE «... de la beauté bien suprême!»
Le voilà, le voilà, le voilà.

MARIE, SULPICE Morbleu!

MARIE Le voilà, il est là, il est là...

MARIE, SULPICE ...corbleu!
Le voilà, le voilà, le voilà le beau vingt-et-
unième!

LA MARQUISE Que dites-vous?

MARIE, SULPICE Le beau vingt-et-unième! Ah!
quel ennui!...
...son air sensible
ne vaut pas nos refrains vraiment!
Et je sens qu'il m'est impossible
de les oublier maintenant.

LA MARQUISE Quelle horreur, quelle horreur! etc.

MARIE, SULPICE Quel ennui, quel ennui!

LA MARQUISE Continuons!

MARIE Je le veux bien! Mais hélas!
je n'y comprends rien!
«En voyant Cypris aussi belle,
bientôt les échos d'alentour...»

LA MARQUISE «De la jalouse Philomèle...»

MARIE «De la jalouse Philomèle...»

LA MARQUISE «Rediront les soupirs d'amour...»

MARIE «...rediront les soupirs d'amour...»

SULPICE A tous les soupirs...
...de la belle,
moi, je préfère le tambour.

MARIE, LA MARQUISE «...les soupirs d'amour!»

LA MARQUISE Ma nièce, soupirons ensemble!...
Tra la la la!...

Non! Non! ce n'est pas cela!
Ce n'est pas cela, etc!

MARIE ...la la la la!

LA MARQUISE C'est trop brillant, cela...
Plus fort! Plus doux!
C'est bien! etc... c'est mal! etc.
Ah, Dieu!

MARIE Ah! Ma foi, j'y renonce.
Au moins au régiment
le chant allait tout seul.

LA MARQUISE Oh! ciel, quelle réponse!

MARIE En avant!

SULPICE En avant!

MARIE En avant!

MARIE, SULPICE C'est le refrain du régiment!
En avant, en avant!
Rataplan plan plan,
En avant, en avant!
C'est le refrain du régiment!

LA MARQUISE Ah! quelle horreur!

MARIE, SULPICE En avant, en avant!

LA MARQUISE Est-il possible?

MARIE, SULPICE En avant! Rataplan plan...
...plan!

LA MARQUISE Ah!

MARIE, SULPICE En avant, en avant,
c'est le refrain du régiment! etc.

LA MARQUISE Ah! quelle horreur!
De mêler un chant si doux,
une romance si sensible,
avec un chant de régiment!
Une romance si sensible!
Ah! l'horreur! Ah! l'horreur! l'horreur!
etc.
Est-il possible de mêler, etc.
Est-il possible de mêler
un air si touchant,
une romance si sensible, etc.

LA MARQUISE *Voilà vos anciennes habitudes, vos chants de régiment encore... Cela me met les nerfs dans un état... Approchez-vous, Sulpice... approchez-vous...*

SULPICE *Madame la Marquise...*

LA MARQUISE *Vous êtes un brave homme, un bon soldat; Sulpice... Depuis trois mois que vous fûtes blessé dans l'un de vos affreux combats, et qu'à la prière de Marie, j'obtins du Régiment qu'on vous transportât dans mon château, je n'ai eu qu'à me louer de vous!*

SULPICE *Je crois, morbleu!*

LA MARQUISE *Marie vous écoute... Vous avez sa confiance... Vous m'avez aidé à la rendre plus docile... Et j'ai pu lui choisir pour époux l'un des plus illustres seigneurs de la Bavière, le Duc de Crakentorp!*

SULPICE *Et Marie... Mademoiselle Marie?*

LA MARQUISE *Elle a consenti. Nous signons ce soir même, ici, le contrat qu'on enverra au Duc, à la cour.*

SULPICE *Vivandière, une future duchesse!*

LA MARQUISE *Ce soir il y aura ici la Duchesse de Crakentorp, monsieur le Notaire... et encore... Mais je suis obligée de vous quitter pour faire encore quelques invitations dans les environs... Ah... quelle jolie duchesse deviendra ma petite Marie!*

HORTENSIVS *Dis-donc, grenadier!*

SULPICE *Qu'est-ce qu'il y a?...*

HORTENSIVS *Il y a, grenadier, qu'on vous demande! C'est un homme qui...*

SULPICE *Un homme qui...?...*

HORTENSIVS *C'est un soldat... avec une épaulette en or.*

SULPICE *Corbleu! Ca m'a coupé la respiration! Un soldat!*

HORTENSIVS *Un soldat... deux soldats... et puis l'autre... c'est une caserne que ce château!*

MARIE *C'en est donc fait et mon sort va changer, et personne en ce lieu ne vient me protéger! Par le rang et par l'opulence, en vain l'on a cru m'éblouir; il me faut taire ma souffrance et ne vivre que de souvenir! Sous le bijoux et la dentelle, je cache un chagrin sans espoir. Ah! A quoi me sert d'être si belle, lui seul, il ne doit pas me voir. Ah! lui seul, etc. O vous à qui je fus ravie dont j'ai partagé le destin... je donnerais toute ma vie pour pouvoir vous serrer la main! etc. Pour ce contrat fatal tout prend un air de fête... Allons, allons signer mon malheur qui s'apprête! Mais qu'entends-je au lointain? Ciel! Ne rêvé-je pas? Cette marche guerrière... ah! voilà bien leurs pas. Oh! transport! oh! douce ivresse! Mes amis, mes amis! Souvenir de jeunesse, revenez, revenez avec eux! Revenez, souvenir, revenez, revenez!*

Ah! salut à la France!
 A mes beaux jours!
 A l'espérance!
 A mes amours!
 Salut à la France!
 A l'espérance!
 A mes amis!
 Salut à la gloire!
 Voilà pour mon coeur,
 avec la victoire,
 l'instant du bonheur!
 Ah! salut à la France, etc.

SOLDATS C'est elle! notre fille!
 notre enfant! quel destin!
 Tes amis, ta famille,
 te retrouvent enfin!

MARIE Mes amis! mes amis!
 votre main! dans vos bras!
 De plaisir, de surprise, ah!
 l'on ne meurt donc pas!
 Ô mes amis, ô mes amis!...
 Salut à la France! etc.

SOLDATS C'est elle, c'est elle!

MARIE Salut à la France, etc.

SOLDATS Salut à la France!

MARIE Salut à la gloire!

SOLDATS Salut à la gloire!

MARIE Salut à la France!

SOLDATS Ah! salut à ta famille!
 Tes amis te retrouvent...
 ...enfin!

MARIE Vive la France!

Sulpice *Les amis, les camarades, ici! Pas un ne manque à l'appel!*

MARIE *Pas un...*

Tonio *Non, Mam'zelle...non...*

MARIE *Tonio!*

Tonio *Tonio! qui les a guidés... dirigés jusqu'ici!*

Hortensius *Ah! Miséricorde! des soldats... toujours des soldats...*

MARIE *Voilà mes amis... mes camarades... à qui tu vas donner le meilleur et le plus vieux vin de ma tante...*

Hortensius *Mais...*

Sulpice *Tu as entendu le mot d'ordre... Marche!*

LES SOLDATS *Allons! Marche... Marche!*

MARIE, Tonio, Sulpice *Tous les trois réunis
 quel plaisir, mes amies!*

SULPICE Mais vous ne savez pas.

TONIO, MARIE Tu parleras, tu parleras!

SULPICE Mais vous ne... oui...

TONIO Tu parleras!

MARIE Tu parleras!
Puis-je en aimer un autre
quand j'ai son amour!

SULPICE ...vous...mais...mais...

TONIO Tu parleras!

SULPICE Au diable, écoutez-moi!

MARIE, TONIO, SULPICE Tous les trois réunis, etc.

LA MARQUISE *Qu'ai-je vu? Un soldat ici! ...Près de ma nièce!
Marie!!!*

SULPICE *Mais Madame la Mar..*

LA MARQUISE *Taisez-vous!*

TONIO *Madame!*

LA MARQUISE *Qui êtes-vous, monsieur? que voulez-vous faire
ici!*

TONIO *Écoutez-moi, de grâce!*

TONIO Pour me rapprocher de Marie
je m'enrôlai, pauvre soldat.
J'ai pour elle risqué ma vie,
et je disais dans les combats:
Si jamais la grandeur enivre
cet ange qui m'a su charmer, ah!
il me faudrait cesser de vivre,
s'il me fallait cesser d'aimer!
Ah! s'il me fallait, etc.
Tout en tremblant, je viens, madame,
réclamer mon unique bien!
Si j'ai su lire dans son âme,
mon bonheur est aussi le sien!
Lorsqu'à l'espoir mon coeur se livre,
sa voix saura vous désarmer.
Il me faudrait cesser de vivre, etc.

LA MARQUISE *Monsieur, ma nièce est promise. Dans une heure
on signe le contrat, et je vous prie de quitter ces
lieux à l'instant même.*

TONIO *Ainsi, Madame... Vous me chassez!*

LA MARQUISE *Sortez, Monsieur, je Vous l'ordonne... Quant' à
vous, Marie, rentrez dans vos appartements... Al-
lez, mon enfant... Allez! Sulpice... restez! Je vous
en prie!*

SULPICE *Moi?*

LA MARQUISE *Approchez vous, Sulpice... Asseyez-vous... tout
près de moi...*

SULPICE *Moi?*

LA MARQUISE *Oui! Je me confie à vous, un homme d'honneur! Il y a des secrets qui brisent le coeur et vous ne m'abandonnerez pas!*

SULPICE *Moi!*

LA MARQUISE *Je vous donne cette lettre: C'est mon secret! Je vous prie de la lire...*

SULPICE *La haute noblesse de ma famille m'avait condamnée au célibat. J'avais trente ans, j'étais libre encore... Le capitaine Robert m'avait vue... Je l'aimais... et malgré mon horreur pour une mésalliance, je lui aurais donné ma main, si son départ pour une campagne nouvelle ne nous eût séparés brusquement à Genève... où je l'avais suivi en secret... dans mon château... mais j'y revins seule... sans elle... elle ...ma fille...*

LA MARQUISE *... dont il fallait cacher la naissance au risque de me perdre...*

SULPICE *...ma fille... qui s'appelle Marie!*

LA MARQUISE *Marie!!!*

SULPICE *Madame!*

LA MARQUISE *Sulpice, c'est ma vie, mon honneur que je vous ai confiés!*

SULPICE *Un coeur de soldat ne trahit jamais!*

LA MARQUISE *Ne perdez pas un instant... allez trouver Marie... allez! Je vous attends!*

HORTENSIVS *Madame la Marquise! La société commence à venir! Je vais faire les annonces!*

LA MARQUISE *Ab! Mon Dieu! Dans quel moment!*

HORTENSIVS *Le Comte et la Comtesse Stockerzimmermann!*

LA MARQUISE *Ma chérie! Et vous, Jean-Louis! Quel honneur! Quel plaisir!*

HORTENSIVS *Le Baron Cyrille de Biedermayer avec sa jeune fille, mademoiselle la Baronne Eloise de Biedermayer!*

LA MARQUISE *Cyrille, mon vieux ami! Et toi, petite Eloise! Tu es un ange!*

HORTENSIVS *Les nobles dames Jeanne-Marie...*

LA MARQUISE *Jeanne-Marie!*

HORTENSIVS *Jeanne-Madeleine...*

LA MARQUISE *Jeanne-Madeleine!*

HORTENSIVS *Jeanne-Albertine...*

LA MARQUISE *Jeanne-Albertine!*

HORTENSIVS *Jeanne-Sophie...*

LA MARQUISE *Jeanne-Sophie!*

HORTENSIVS *de Rupfenstiftergluckergroose!*

LA MARQUISE *Les quatre! Jolies! Toujours jolies! Toujours charmantes! Asseyez-vous... Là... non... ici... où vous voulez!*

HORTENSIUS *Monsieur le Prince Octave de Kretschmarschmindt!*

LA MARQUISE *Octave! Mon inoubliable Octave! Vous avez accepté l'invitation au château! Octave, vous êtes superbe!*

HORTENSIUS *Le Comte et la Comtesse Krauss van Zuckermann!*

LA MARQUISE *Raymonde! Ma chère Raymonde! Et toi, Charlus! Avec nous...*

HORTENSIUS *Le Margrave de Rattenschwanzkatzenburg!*

LA MARQUISE *Adame!*

HORTENSIUS *Le Chevalier de Franckenstein!*

LA MARQUISE *Eugène!*

HORTENSIUS *Le Vicomte Frisch von Krops!*

LA MARQUISE *Jean-Marie!*

HORTENSIUS *Le Baron Alexandre Frühling von Wurstel!*

LA MARQUISE *Alexandre, vous aussi! Après, nous irons dans les salons! Toute la noblesse chez moi... Je suis ravie! Tout le Gotha est convenu au château des Berkenfield!*

HORTENSIUS *Sa Grâce la Princesse Catherine Charlotte Schwartz de Baden Baden!*

LA MARQUISE *Mon Dieu, quel honneur! Altesse...*

HORTENSIUS *Le Chevalier Waldemaar Glücklich!*

LA MARQUISE *Tout le monde ici! Quel moment!*

HORTENSIUS *Le Baron et Madame la Baronne Krockenspaniel von Stockhausen avec les jeunes filles Constance et Camille Clémentine et les fils Ludwig Théodore et Casimire Gérard!*

LA MARQUISE *Tous les Krockenspaniel von Stockhausen! Quel bonheur! Quel honneur! C'est une soirée merveilleuse! Inoubliable!!*

HORTENSIUS *Son Altesse Eglantine Philippine Joséphine...*

LA MARQUISE *Eglantine Philippine Joséphine...*

HORTENSIUS *de Crakentorp!!!*

LA MARQUISE *Vous êtes arrivée! Asseyez-vous! Enfin voilà tout le monde réuni ici... chez moi! Dans mon château!*

HORTENSIUS *Monsieur le Notaire!*

LA MARQUISE *Monsieur!*

LA DUCHESSE *Alors, madame la Marquise... Je ne vois pas ici votre nièce! Elle s'appelle Marie, n'est-ce pas?*

LA MARQUISE *Je vais avoir l'honneur de vous la présenter tout-à-l'heure.*

LA DUCHESSE *Elle est en retard!*

LA MARQUISE *Elle va finir... sa toilette... elle a tant à coeur de plaire à madame la Duchesse!*

HORTENSIOUS *Tout-le monde est-il présent?*

LA DUCHESSE *Tout le monde! Excepté la future! Marie a du retard! On ne se conduit pas ainsi avec la première noblesse du pays!*

LA MARQUISE *Je me sens mourir!*

LA DUCHESSE *Quel scandale! Moi, je suis la Duchesse de Crakentorp!*

LA MARQUISE *Ah! c'est elle!*

LA MARQUISE *Ah! c'est elle!*

MARIE *Ma mère!*

LA MARQUISE *Marie! mon enfant!*

SULPICE *Prenez garde! on a les yeux sur vous!*

LA DUCHESSE *Enfin, M.me la Marquise*

MARIE *Oh, maintenant, j'obéirai... ce contrat... donnez, je suis prête.*

TOUS *Mais, ô ciel! quel bruit et quel éclat!*

TONIO *Suivez-moi! suivez-moi!*

HÔTES *D'où viennent ces soldats?*

SOLDATS *Au secours de notre fille,
nous accourons tous ici.
Oui, nous sommes sa famille,
et nous serons son appui.
Plus de craintes et plus d'alarmes,
plus de peines, plus de larmes,
mon enfant, non, plus d'effroi;
nous voici tous près de toi!*

TONIO *Ils viennent la sauver, car on la sacrifie;
on voudrait nous ravir le bonheur et la vie;
d'un hymen odieux lui faire ici
serrer les noeuds.*

LE CAPORAL, SOLDATS *Jamais! jamais! jamais!*

TONIO *Jamais, jamais!*

HÔTES *Expliquez-vous!*

TONIO *Je ne dois plus me taire.*

TONIO, LE CAPORAL,
SOLDATS *Marie était vivandière,
et la fille du régiment!*

HÔTES *Quelle horreur! une vivandière,
une fille du régiment!*

SULPICE	Tout est perdu maintenant!
HÔTES	Vivandière!
MARIE	Oui! Quand le destin, au milieu de la guerre, enfant me jeta dans leurs bras, ils ont recueilli ma misère, ils ont guidé mes premiers pas!
HÔTES	Au fait, elle est charmante!
MARIE	Peut-il mon coeur...
HÔTES	Ce noble, aveu, vraiment,...
MARIE	... les oublier quand j'existe...
HÔTES	... prouve une âme excellente, et mon coeur la comprend!
MARIE	... par leurs bienfaits!... ... Ah! quand j'existe par leurs bienfaits! Vous savez tout — faut-il que je signe à présent?
TONIO	Elle y consent!
MARIE	J'en mourrai.
LA MARQUISE	Mon enfant, tant de douleur, chère Marie, et pour moi seule. Arrêtez!
TONIO	Grand Dieu! que signifie...
LA MARQUISE	Ah! c'en est trop. C'est moi, moi qui la sacrifie! Non, plus d'orgueil! l'époux que son coeur a choisi, que je lui donne.
TONIO	Ah! parlez...
LA MARQUISE	Le voici!
MARIE	Tonio!
TONIO	Marie!
LA DUCHESSE	Quel scandale!
SULPICE	C'est bien morbleu! J' crois qu' si j'osais pour ce trait-là, je l'embrasserais!
TOUS	Salut à la France! à ses beaux jours! à l'espérance! à leurs amours! Salut à la France, salut a la gloire etc.



Gaetano Donizetti, autocaricatura del 1841. Bergamo, Museo Donizetti.

Cronaca di uno spettacolo felice

di Filippo Crivelli

U sare l'ormai leggendario allestimento di Franco Zeffirelli potrebbe essere considerato quasi un atto di sfida: sfida al gigantismo imperante delle scenografie di oggi, alla esasperazione dei dettagli costruiti, agli ingombri da «kolossal» cinematografico che tanto spesso gravano nel teatro attuale e della lirica e della prosa. Ma non vuole essere affatto una sfida: la ragione principale è una sola. Mi offrissero ancora la regia della *Fille du Régiment* (sia l'edizione francese che quella italiana), ancora una volta riproporrei l'allestimento di Franco Zeffirelli, anno 1959, perché mai intuizione scenografica per un'opera fu più felice di questa.

Per fare un poco di «piccola storia del melodramma italiano» torniamo agli Anni Cinquanta, gli anni cioè degli spettacoli di Luchino Visconti con Piero Tosi e Lila De Nobili e di Franco Zeffirelli primo tra tutti a firmare oltre che la regia anche le scene e i costumi. Nell'aprile del 1959 il maestro Tullio Serafin ripropose *La Fille du Régiment* (versione italiana) al Teatro Massimo di Palermo: interpreti Eugenia Ratti, Luigi Alva, Renato Capecchi, Fiorenza Cossotto, Enrico Campi, regia, scene e costumi di Franco Zeffirelli. In quel periodo non ero più assistente di Zeffirelli, ma riuscii a vedere da spettatore l'opera al Teatro Carlo Felice di Genova, dove venne rappresentata nella stagione successiva. Subito dopo venne rappresentata all'Opera di Dallas, ma Franco Zeffirelli (eravamo negli Anni Sessanta) era lanciato in una carriera internazionale che ancora oggi lo occupa a tempo pieno. Ricordo però che Franco parlava spesso dell'allestimento di questa *Figlia* con grande affetto: scene estremamente semplici, ispirate dichiaratamente alle famose «imageries» di Épinial. E mai — ripeto — interpretazione scenografica per un'opera era stata più appropriata: le immagini popolari così colorate, così ingenuie, così allegre combaciavano perfettamente con la musica di Donizetti, con la storia romantico-popolaresca, con la contaminazione tra il patetico e il buffo e il sentimentale tanto bene delineata in quest'opera.

Nel 1964 al Teatro San Carlo di Napoli si volle riprendere *La Figlia*: e Zeffirelli propose che io facessi «ex-novo» la regia con il suo allestimento. Da allora non conto più le edizioni fortunate che sono state fatte, sempre con la stessa formula visiva: cambiavano le interpreti in Italia e all'estero (Anna Moffo, Margherita Rinaldi, Margherita Guglielmi, Mirella Freni, Reri Grist, Fiorella Pediconi, Luciana Serra, Ruth Welting ed ora Giusi Devinu) ma l'allestimento era sempre quello. Le trovate di regia si preci-

savano e si moltiplicavano, ma sempre in «quella» cifra stilistica. Alle scene e ai costumi originali, con il suggerimento di Zeffirelli stesso, era stato aggiunto, per l'edizione all'Opera di Roma del 1968, un siparietto ispirato al famoso «Pollock's Theatre» o teatrino inglese per marionette del primo Ottocento, e nel riquadro interno vennero proiettate, come in una lanterna magica, le «imageries» di Épinal dedicate alle guerre napoleoniche. Più tardi infine, trovai in un libro dedicato a Épinal una stampa a colori, riprodotte un gruppo di soldati francesi intorno a una culla con un bambino (e perché non una bambina?) in fasce. Ecco dunque la *Fille du Régiment* con la sua leggenda popolare, dalla quale era stata tratta la commedia «comique-larmoyante» e in seguito l'«opéra-comique» di Gaetano Donizetti. Tutte le sottolineature buffe e patetiche e sentimentali e a volte anche grottesche affiorano sempre più evidenti ogni volta che rimetto in scena l'opera: esaltata in questa edizione dalla versione francese con i dialoghi parlati in un affettuoso tentativo di recitazione retorica e stentorea «à la manière de la...» — oso dire — «Comédie-Française». I dialoghi sono naturalmente abbreviati e ridotti quasi all'essenziale e servono ad allacciare nel modo più chiaro i numeri musicali. Ho voluto però ripristinare una piccola scena che avviene all'inizio del II Atto e che di solito è omessa: la discussione sul contratto di fidanzamento che avviene tra la Marchesa di Berkenfield e la Duchessa di Crakentorp. E nel ruolo della Duchessa, secondo il gusto e la tradizione ottocentesca, appare un attore caratterista «en travesti».

La Fille du Régiment ritorna con la semplicità del teatro di un tempo, con la meraviglia e lo stupore della scenografia «dipinta», dove agiscono soldatucci burberi e affettuosi, dove gli attrezzi di scena sono ritagliati nel legno, dove le «toilettes» delle dame e dei cavalieri sono vistosamente e volutamente pacchiane. E la storia di Marie acquista un sapore più piccante, e sottolinea l'avvento dell'operetta, del «vaudeville» che batte alle porte del teatro europeo.



In queste pagine: figli di contadini della valle di Bressanone. Collezione Kuenburg (1790 circa).



*Die Engländerin
Lindemanns Hofmanns Kriegerin*

Figlia di un reggimento, ma guida un plotoncino (di rappresentazioni)

di Giorgio Gualerzi

A pagina 297 del fondamentale volume che Alberto De Angelis, benemerito studioso di cose romane, ha dedicato al Teatro Alibert (o delle Dame), si apprende che il carattere patriottico impresso alle feste carnevalesche del 1848 venne rispecchiato dalla vita musicale di Roma, con il risultato che «anche i teatri, nella scelta degli spettacoli [...] fanno eco alla generale esaltazione». Fra essi spicca, non si sa per quale strano collegamento, *La figlia del reggimento* di Donizetti, di cui però il De Angelis non cita né la data esatta della «prima» né il teatro dove essa venne rappresentata. Né il Rinaldi in questa circostanza ci può essere di alcun ausilio, per cui è presumibile che il battesimo romano della deliziosa opera donizettiana sia avvenuto, tra il febbraio e il marzo del '48, al Teatro Valle (oppure al Teatro della Pallacorda *alias* Metastasio).

Fatta questa precisazione non è che l'ulteriore presenza romana della *Figlia del reggimento* abbondi nei dettagli. Archiviata un'edizione al Politeama Romano nell'agosto 1874 (protagonista Adele Garbini, direttore Vincenzo Molajoli, padre di Lorenzo, il futuro direttore artistico della Columbia), bisogna arrivare al 28 gennaio 1881 quando l'opera donizettiana va in scena all'Argentina con cantanti di scarso rilievo come un certo soprano Figiotti e un certo tenore Trebbi.

Dice poco anche la coppia formata dal soprano Crinide Goré e dal tenore Pietro Lombardi che compare nell'edizione data al Teatro Nazionale il 25 novembre 1890, mentre un quarto di secolo più tardi, nel novembre 1915, al Quirino, spicca, accanto al soprano Bice Delva, il nome del cinquantenne Gaetano Pini Corsi (fratello minore del più famoso Antonio), qui elevato al rango di tenore primario. A questo punto la già scarna vicenda romana di quest'opera subisce una nuova lunga interruzione, momentaneamente sospesa soltanto nel gennaio 1968 quando, nell'ambito della cosiddetta «Donizetti renaissance», tocca finalmente al Teatro dell'Opera di inscenare la *Figlia del reggimento* con tutti i crismi di un apprezzabile spettacolo.

Non a caso ci mettono mano Franco Zeffirelli per le scene e i costumi e Filippo Crivelli per la regia, mentre sul palcoscenico domina un'avvenente cantante-soubrette come Anna Moffo, avviata però alla conclusione della sua parabola. Sono soltanto cinque recite dirette con esito positivo da Oliviero de Fabritiis, dopo le quali il reggimento e la sua spiritosa figlia tornano in caserma a dormire un sonno presumibilmente lungo (quasi un altro quarto di secolo), in attesa dunque di una nuova libera uscita, finalmente arrivata.

La figlia del reggimento al Teatro dell'Opera

La figlia del reggimento di Gaetano Donizetti, nella versione italiana di Calisto Bassi, non è mai stata rappresentata al Teatro Costanzi ed è stata rappresentata una sola volta al Teatro dell'Opera il 24, 28, 30 gennaio e il 1, 6 febbraio 1968.

Direttore d'orchestra: Oliviero De Fabritiis - Regia: Filippo Crivelli - Scene e costumi: Franco Zeffirelli - Maestro del coro: Tullio Boni - Coreografia: Attilia Radice.

Interpreti: Iolanda Gardino (Marchesa di Berkenfield), Walter Alberti (Sulpizio), Renato Cioni (Tonio), Anna Moffo (Maria), Carlo Badioli (Ortensio), Giuseppe Moretti (Notaio), Andrea Mineo (Caporale), Ada Finelli (Duchessa di Crakentorp), Gabriele De Julis (Paesano).



Il soprano Poole (Marie) nel 1848. Litografia a colori di J. Brandard. (Bonyng Collection).



Frontespizio del volume Die Tirolische Nation 1790-1820.

Le edizioni in dischi e in video

di Carlo Marinelli

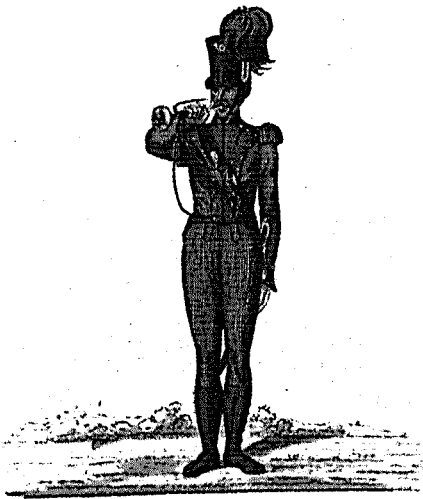
Anche se la maggior parte della musica della *Figlia del reggimento* del 1840 è la stessa della *Fille du régiment* del 1839, le modificazioni abbastanza radicali apportate da Donizetti al personaggio di Tonio, la sostituzione dei recitativi accompagnati dall'orchestra ai brani parlati, la soppressione dei couplets della Marchesa all'inizio del primo atto, l'aggiunta del duetto «Su questo sen riposati» alla fine dell'opera, ed altre minori varianti, rendono estremamente difficile, per non dire impossibile, una discografia comune alle due versioni, francese ed italiana, per cui ho preferito tenere separati i due discorsi sulle edizioni fonografiche della *Fille du régiment* e della *Figlia del reggimento*.

Della versione originale francese del 1839 esistono due registrazioni, entrambe legate a rappresentazioni in teatro, anche se soltanto la seconda effettuata dal vivo del palcoscenico. Dalla celebrata ripresa della *Fille du régiment* al «Covent Garden» di Londra nel 1966 deriva infatti l'edizione «Decca» registrata nel Kingsway Hall nel giugno 1967, pubblicata in due dischi microscolto ad incisione stereofonica analogica (riletta digitalmente ai fini del successivo trasferimento in due compact discs). È probabilmente la realizzazione più riuscita della serie «Decca» dovuta alla coppia Sutherland-Bonyngé. E il trentaseenne direttore australiano non è certamente l'ultimo nella tabella dei meriti. Richard Bonyngé dirige la musica di Donizetti con amore e con umore, gaio e brillante nel clima da operetta della vita militare, dolce e affettuoso nel cogliere i palpiti della trasformazione della protagonista in donna. Bonyngé ha il senso della funzionalità climatica del timbro e del colore orchestrali e lo mette a partito così nei sia pur limitati e fuggevoli tocchi di descrizione ambientale come nella più ricca e variata definizione delle situazioni. Dalla netta separazione dei numeri musicati, che è caratteristica propria dell'opéra-comique, per la presenza del parlato, Bonyngé non fa derivare una frantumazione dell'organismo musicale, mostrando sensibile attenzione agli elementi di affinità e di omogeneità, ben consapevole della identità di lingua e di stile che accomuna i frutti della felicità creativa di Donizetti in quella che è sì, forse, la più «francese» delle sue opere, ma è altresì l'esempio più perfetto di opéra-comique che il teatro parigino abbia presentato sulle proprie scene dopo Rossini (*La fille du régiment* è il ponte ideale fra Rossini e Offenbach, ma spinge tranquillamente le sue pro-

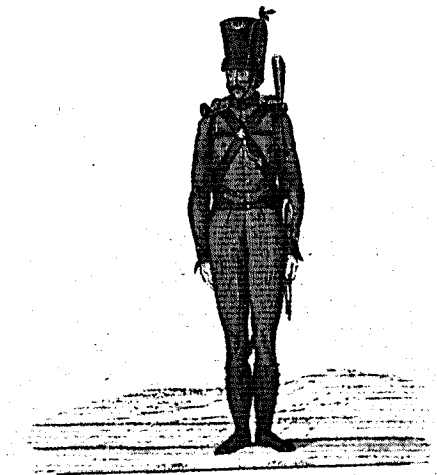
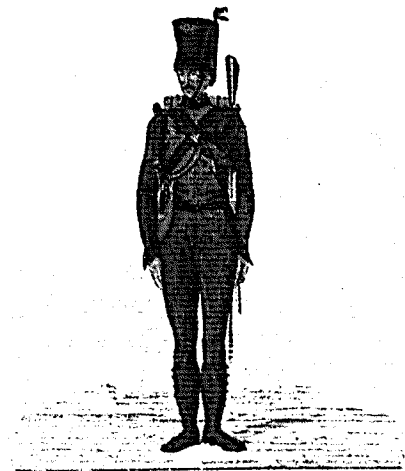
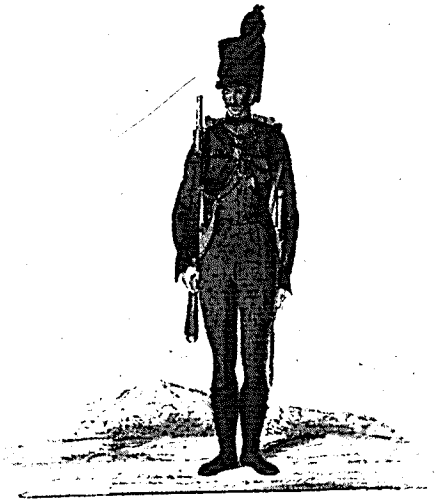
paggini fino a Bizet). Della posizione storica dell'opera di Donizetti Bonyngé mostra di avere piena coscienza, ma senza sacrificarne in nulla e per nulla la vivacità ideativa. Dal gusto del gioco Bonyngé trae non soltanto sicurezza nelle collocazioni delle varie situazioni sceniche ai fini dello svolgimento della commedia, ma anche leggerezza nella tessitura della tramatura orchestrale e scioltezza nel rapporto di rimandi, ricambi ed equilibri tra voci e strumenti. Bonyngé riesce così a una lettura dell'opera di Donizetti che ne rende con proprietà la natura e le qualità e nello stesso tempo ne realizza una impaginazione che sembra fatta su misura per esaltare la figura della protagonista. Ma quello che in questo caso viene celebrato non è il trionfo solitario della «divina», bensì l'incontro con l'interprete. Nella Marie della *Fille du régiment* Joan Sutherland trova un personaggio e non soltanto un'occasione di canoro sfruttamento divistico. Di Marie il quarantenne soprano australiano coglie il duplice aspetto della ragazza ancora un po' monella e della fanciulla che avverte i primi turbamenti della femminilità e, proprio attraverso il meccanismo del confronto dialettico tra loro, disegna il processo di maturazione dell'adolescente in donna. Joan Sutherland fiorisce il canto di ogni sorta di abbellimenti e di ornamentazioni, con un virtuosismo di alta scuola e di grande classe. Ma è un virtuosismo che, pur nella sua ricchezza, non esce dai limiti dello stile (e, implicitamente, del buon gusto). E soprattutto non travalica mai i confini della funzionalità, nei confronti sia delle singole situazioni sia della definizione del personaggio. La modellatura della frase, disegno, contorno, accento, ritmo, linea, taglio, involi, pause, soste, slanci, riprese, cadenze, tutto è sempre governato da una sensibilità profondamente musicale, connaturata al canto come un abito naturale. E la voce è piena, calda e luminosa. E i fenomeni di intubazione e di vocalizzazione sono ridotti al minimo. Insomma, il soprano australiano è in un momento di glorioso splendore. Ed è evidente che il personaggio di Marie le piace, lo affronta con gioia e con sentimento, non si limita a cantarlo, ma vi si immedesima. Entra in scena con franca semplicità, senza malizia, ma non senza intenzione, scintillante di gaiezza e di freschezza. Il racconto del salvataggio da parte di Tonio ha, per converso, il tono elegiaco di una ballata ossianica. «Chacun le sait» è un capolavoro di accenti e di colori, briosamente slanciato e carezvolmente rientrato, frizzante e felice. Brilla sorridente e deliziosa nel gioco ingenuo della civetteria il «Voyons! écoutons!» del duetto con Tonio. Si appena di un'ombra di pianto «Il faut partir» e si gonfia nell'empito della commozione «Ah! par pitié». Finissimo è il trapasso dal motivo aulico a quello militare nella scena della lezione, condotta con superba maestria nell'involuta delicatezza degli arabeschi fiorettanti del primo e nell'intensità appassionata di ricordi e di nostalgie del secondo, e sottesa da un'irritazione crescente, prima annoiata e rassegnata, poi sorda ed irosa, che sfocia nello squillo trionfale e travolgente del «rataplan». «Par le rang et par l'opulence» è la meditativa riflessione di un animo che nella malinconia e nel turbamento commemora la perdita dell'ingenuità dell'infanzia. «Salut à la France» è la speranza di un ritorno del passato, ma pur nel getto lucente della vocalità scintillante sembra come insinuarsi un dubbio. E l'insicurezza incrina la girandola offenbachiana di «Tous les trois». Una timida dolcezza quasi d'agnello sacrificale investe «Quand le destin», così colmo di gratitudine e di speranza da riuscire irresistibile, tanto da rendere, più che prevedibile, scontata la conclusione lieta della ripresa di «Salut à la France» (che forse potrebbe vedere una Marie più raggiante, più disposta ad identificare nella generale allegrezza la

propria personale felicità). Un'occasione fortunata per la registrazione «Decca» della *Fille du régiment* è la presenza di un Luciano Pavarotti all'inizio della carriera e quindi non ancora guastato degli eccessi del successo. Una volta che si sia sorvolato sull'approssimativa improbabilità della sua pronuncia francese, il trentunenne tenore modenese risulta a pieno agio nella raffigurazione di un Tonio ingenuo ma non sciocco; inesperto ma non sprovvisto, franco e ardito ma non presuntuoso, innamorato sincero e appassionato ma non patetico, fermo e deciso nel conseguimento della felicità ma con nobiltà d'animo e dignità di comportamento. La bella voce fresca, smaltata e squillante, sveltante con facilità negli acuti senza farsi stentorea, limpida e lucente nel medio, duttilmente disposto ad arrotondarsi in ammorbidite flessioni, è impiegata in un canto diretto e slanciato, con un trasporto affettivo che si mantiene contenuto pur nell'urgenza dell'appassionamento, con risvolti di sorridente gaiezza e di sgomenta introversione; serietà propositiva e amorosa tensione sono i due poli d'equilibrio che assicurano la continuità lineare negli addensamenti emotivi dell'aria del secondo atto, «Pour me rapprocher de Marie», una delle più belle che Donizetti abbia scritto per voce di tenore. Il trentaquattrenne basso americano (di Baltimora) Spiro Malas è un Sulpice a volte un po' troppo ghignante, ma riesce nel disegno del brav'uomo in cui l'affetto la vince sempre sull'orgoglio e sull'autorità; canta con bella voce piena e rotonda, dizione chiara e articolazione spiccata, vitalisticamente espansivo, simpaticamente disponibile. Il quarantaduenne mezzosoprano inglese Monica Sinclair carica molto la raffigurazione di una marchesa di Berkenfield acida e pomposa, teatralmente enfaticizzata nel gesto e nell'espressione, con un canto che trae risorse di comicità dalla fonda densità dei gravi. Il trentottenne baritono canadese Jules Bruyère è un Hortensius perfetto maggiordomo che dice sempre di sì e si tiene prudentemente sulle sue. Caporale umorosamente solenne, burberamente paterno, sorridentemente comprensivo è il trentaquattrenne basso inglese Eric Garrett. Piatto e incolore è il Paesano del tenore Alan Jones. Volgarmente altezzosa ed offensiva suona la duchessa di Craken-torp di Edith Coates (per cui c'è da chiedersi se c'era proprio bisogno di scomodare l'ormai sessantunenne gloria delle scene liriche inglesi per conseguire un così misero risultato). Ricco di umori e vario di espressioni è il coro, mosso e articolato, efficacemente aderente alle situazioni. La registrazione ambienta il suono in uno spazio circolarmente delimitato, ma esteso in ogni direzione, in modo da consentire senza impacci il gioco delle collocazioni e delle prospettive; la ripresa sonora è luminosa e brillante, solarmente corposa e scintillante.

Dalle rappresentazioni della *Fille du régiment* del 14 e del 19 maggio 1986 all'«Opéra-Comique» di Parigi è tratta la registrazione digitale della «EMI» che ha per protagonisti June Anderson e Alfredo Kraus. Molto corretta sul piano vocale, la Marie del trenta-treenne soprano bostoniano risulta un po' pallida interpretativamente, nel senso che è un personaggio a dimensione unica, timida e melanconica, aggraziata ed amorosa, sofferente ed accorata, ma né spavalda né piccante né monella, sì da non balzare provocatoriamente in primo piano, simpaticamente ardita nella spontanea franchezza, ché anzi le può accadere di risultare involontariamente dura ed angolosa nella spinta di una irrequieta concitazione. Si ha anche l'impressione che la Anderson giunga alla fine dell'opera piuttosto provata: il canto non è sempre limpido e lucente, il vocalizzo non è sempre brillante e scintillante; la voce, piuttosto densa e sostanziosa, tende a volte ad



Uniformi militari della regione del Tirolo.



impastarsi o ad appannarsi, e non sempre gradisce di esser forzata, soprattutto in acuto; l'ambito d'elezione della Anderson è il canto morbidamente disteso nelle zone medie. Nessun segno di stanchezza dà il sorprendente Alfredo Kraus. Cinquantottenne, il tenore canario è un modello di stile vocale, nella varietà delle emissioni, nell'uso dei registri, nella scioltezza dei legati e nella leggerezza delle messe di voce. È un Tonio fresco e giovane, spigliato e gaio, sofficemente amoroso, dolcemente trepido e commosso, slanciato con trasporto; l'aria del secondo atto, «Pour me rapprocher de Marie», è raccolta nell'emozione di un'evocazione della memoria che nutre a poco a poco l'esposizione narrativa di una intensa passione di affetti che addensa ma non intacca la continuità della linea e l'interiorità dell'espressione. Ottimo attore, dal caratteristico timbro nasale, il cinquantasettenne baritono belga Michel Trempont è un Sulpice un po' troppo agitato e intemperante. Vocalmente sfiatata e istericamente esagitata è la marchesa di Berkenfield del cinquantunenne mezzosoprano tolosano Hélià T'Hézan. Ha spirito il Caporale bonario e sorridente del basso Jean-Noël Bèguelin. Hortensius tremebondo e impacciato è il baritono Antoine Garcin, al quale la parte è notevolmente ridotta, specie nel parlato (l'edizione «EMI» presenta un limitato numero di tagli rispetto all'edizione «Decca»). Piuttosto confusi e disordinati sono i cori, che tendono a interventi massicci piuttosto che articolati. Pressoché evanescenti sono le presenze parlate della duchessa di Crakentorp di Jeanne Perez e del Notaio di Manuel De Lerena. Non molto incisiva e nient'affatto brillante è la direzione del quarantatreenne maestro barese Bruno Campanella, che mette troppo in ombra la gaiezza e la spigliatezza della commedia in favore del lirismo dell'idillio amoroso; è una direzione poco dotata di colore e di carattere, che piega volentieri al manierismo nell'entr'acte e nella valse del secondo atto, ma con un gusto cameristico che ne riscatta piacevolmente la banalità di lettura. La ripresa sonora ha lasciato fin troppo spazio ai rumori di scena e soprattutto agli applausi di un pubblico non molto dotato di discernimento. La registrazione non è molto analitica né molto selettiva e il pregio maggiore dell'ambientazione non è certamente l'espansività, ma la riproduzione ha presenza e densità, la plasticità del rilievo ha spessore e profondità e la qualità ha una sorta di grezza immediatezza che riesce gradevole nella sua rusticità.

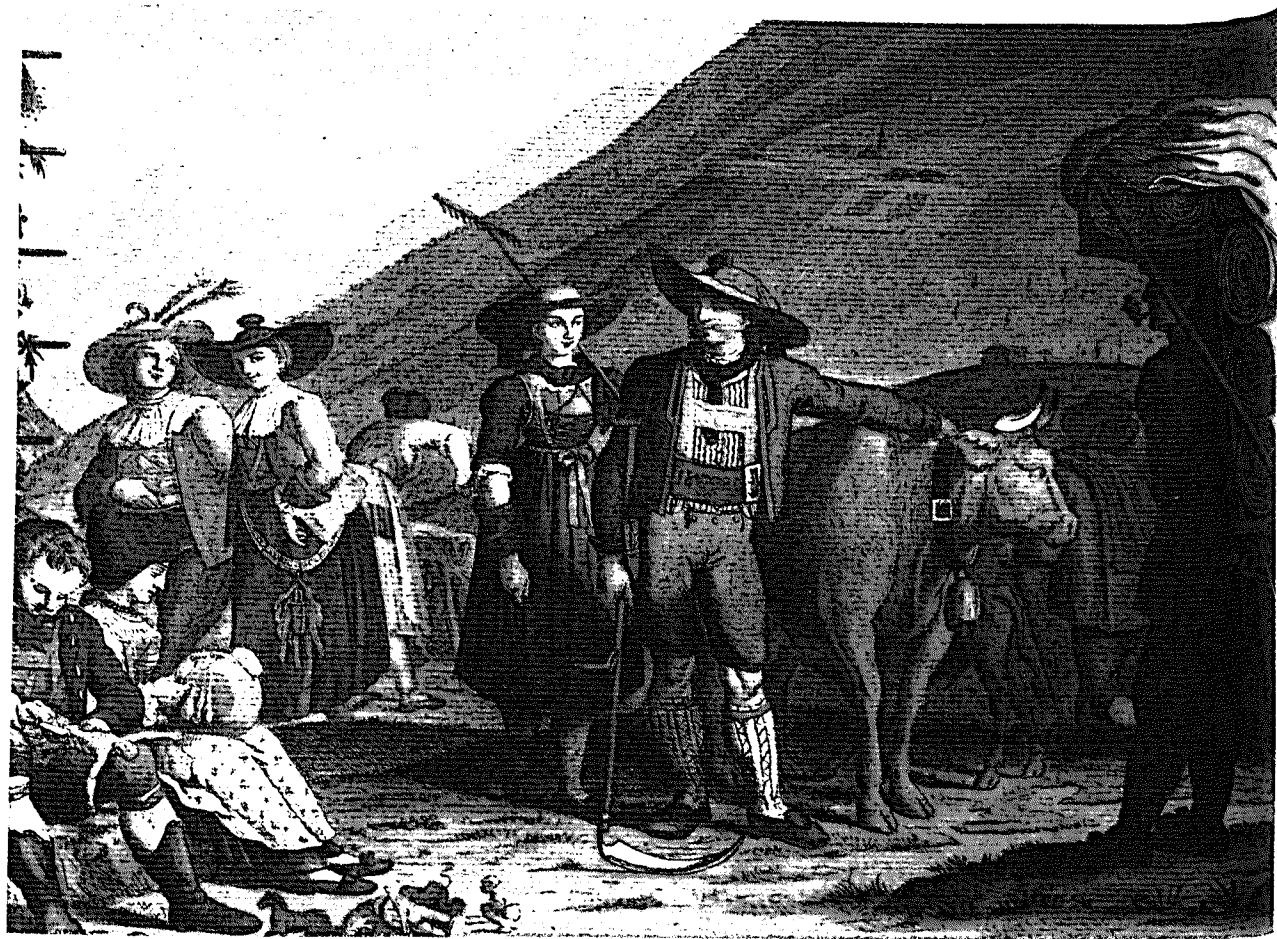
Delle sette edizioni fonografiche della versione italiana del 1840, le prime due sono riproduzioni di trasmissioni radiofoniche, la terza è una registrazione di studio, le altre quattro sono riversamenti dal vivo di rappresentazioni teatrali. Presentano tutte alcuni tagli (la terza in modo assai più massiccio delle altre sei; la più completa è l'edizione Campanella del 1989, che pratica tagli pressoché insignificanti, ma anche le due edizioni Sanzogno del 1969 e del 1975 comprendono tagli piuttosto limitati). Nessuna delle sette edizioni italiane della *Figlia del reggimento* include il nuovo duetto, «In questo sen riposati», scritto appositamente da Donizetti per il finale della versione italiana, e tutte e sette lo sostituiscono con la traduzione del finale della versione francese «Salut à la France» (senza accorgersi dell'incongruenza che rimette in ballo la Francia napoleonica al posto dell'innocua Savoia ad essa sostituita per ragioni di opportunità da Calisto Bassi). Tutte le edizioni italiane comprendono la nuova aria assegnata a Tonio nel primo atto, «Feste? pompe? omaggi? onori?», con una sola eccezione, l'edizione Sanzogno del 1969, che ripristina dalla versione francese l'aria di Tonio del secondo

atto, «Pour me rapprocher de Marie», ovviamente tradotta. Nel 1975, poi, Sanzogno fa cantare a Kraus tutte e due le arie (quella del secondo atto in una traduzione diversa da quella del 1969 e quella del primo atto spostata subito dopo l'introduzione, prima dell'ingresso in scena di Sulpizio).

In effetti la discografia riflette un processo di progressiva attrazione della versione italiana in direzione della versione francese, iniziato con la sostituzione del finale, e poi via via allargatosi, con la sostituzione dell'aria di Tonio e con la reintroduzione del personaggio della duchessa di Krakentorp, quest'ultima dovuta probabilmente all'esempio di una serie di fortunate rappresentazioni in lingua inglese (soprattutto negli Stati Uniti), nelle quali il ruolo parlato della duchessa è stato affidato ad attrici brillanti, anche famose, che ne hanno fatto occasioni di scenette comiche, molto gradite ad un pubblico di bocca buona, ma del tutto estranee all'opera di Donizetti (ancorché si trattasse di traduzioni dirette dalla versione originale francese). In Italia non si è giunti a tanto: e molto spesso i personaggi recitanti della duchessa e del notaio sono stati affidati a cantanti in un piatto recitativo secco, senza concedere loro molto spazio. Il tentativo più ampio, che sia presente in disco, di riprendere l'originale francese volgendolo in italiano è quello dell'edizione romana del 1968, ma è incentrato non sui personaggi, bensì sull'ambientazione di un fatuo ricevimento aristocratico (come contrapposizione alla sana naturalità dell'ambiente in cui è cresciuta Maria). Nessuna edizione italiana, almeno in disco, è giunta fino a tradurre anche i «couplets» della marchesa nel primo atto; probabilmente perché, nel frattempo, si è cominciata a diffondere anche in Italia l'abitudine di rappresentare *La fille du régiment* nella versione originale del 1839. Che è la soluzione più naturale, ed anche l'unica soluzione possibile, ché — quanto più s'ascoltano, e soprattutto quanto più s'ascoltano i maldestri tentativi di contaminazione — *La fille du régiment* e *La figlia del reggimento* sono veramente due opere diverse. E quel che si attenderebbe ora volentieri dall'industria fonografica sarebbe un'edizione integrale della versione italiana del 1840, che ripristinasse il duetto finale e la purificasse da ogni e qualsiasi «inquinamento» (ovverossia residuo «non» autorizzato) dalla versione francese del 1839: entrambe hanno gambe buone per camminare ciascuna per proprio conto, senza bisogno di appoggiarsi l'una sull'altra.

La videografia della *Fille du régiment* conta praticamente su una sola edizione, pubblicata in videocassetta dalla «Virgin Classics» in Gran Bretagna. È la riproduzione della rappresentazione dell'opera di Donizetti — nella lingua originale — a Sydney, il 9 agosto 1986. È una delle ultime apparizioni sulla scena lirica di Joan Sutherland. Ormai cinquantanovenne, il soprano australiano dà prova di una longevità vocale assolutamente notevole, sotto ogni profilo. Il canto mantiene pressoché integre le caratteristiche che hanno accompagnato la splendida carriera della «stupenda». La rappresentazione di Sydney è in certo senso la celebrazione di una gloria nazionale, e di una gloria sinceramente amata. Ma il carattere celebrativo non tocca l'elemento auditivo, che resta di elevato livello. Non si va invece al di là di esso con la parte visiva. È sul piano del gioco scenico che questa Maria della Sutherland del 1986 appare un po' troppo «bloccata», quasi «imbustata». L'aiuta molto la regia di Sandro Sequi, specie nel primo atto, che è ambientato in una sorta di riproduzioni di «figurine Liebig», e quindi ricerca più la staticità che il dinamismo dei personaggi sulla scena. Sequi accentua invece la son-

tuosità scenografica del secondo atto, in ciò venendo incontro al gusto anglo-americano per la sottolineatura di un ipotetico immaginario falsamente aristocratico, facile bersaglio di ironica canzonatura borghese. Piacevole riesce, forse soprattutto per la presenza della Sutherland, la scena della lezione. Meno, personalmente, mi convince la scena del contratto di nozze, sia perché trovo la marchesa della cinquantatreenne Heather Begg un poco «eccedente», sia perché la prestazione della celebre caratterista Marie Claire quale duchessa di Krakentorp mi appare di una banalità senza possibilità di appello. Simpatica è la presenza del quarantaseenne tenore americano Anson Austin, anche vocalmente un Tonio sufficientemente prestante, pur se non troppo brillante. Ma di brillante in questa rappresentazione australiana della *Fille du régiment* non c'è poi molto. Né Gordon Wilcock né Gregory Yurisch riescono a dare una connotazione a Hortensius e a Sulpice, appiattiti entrambi in una generica convenzionalità. Piuttosto accesa nei colori è la riproduzione visiva. I limiti intrinseci alle possibilità di riproduzione auditiva delle videocassette non consentono di apprezzare quanto probabilmente meriterebbe la direzione di un Richard Bonyngé cinquantacinquenne, che guida l'insieme con disinvoltura e con soddisfazione.



Josef Weger: costumi tipici del Tirolo orientale.

Due edizioni video della *Fille du régiment* sono incluse nei cataloghi della statunitense «Lyric Distribution». Una è la riproduzione della rappresentazione parigina del 28 aprile 1986, per la regia di Bruno Stefano e la direzione di Bruno Campanella, pochi giorni dopo registrata in compact discs, durante le repliche, dalla «EMI» (e come tale discussa nella discografia). L'altra è tratta da una rappresentazione che si dichiara avvenuta in Puerto Rico nel 1983, con Ruth Welting, Alfredo Kraus e Spiro Malas; non sono fornite altre indicazioni (neanche il nome del direttore); posso solo dire che la Welting è stata un'interprete molto acclamata del ruolo di Maria negli Stati Uniti.

Quanto alla *Figlia del reggimento*, videoriproduzioni ne compaiono soltanto nei cataloghi della «Lyric Distribution», con le solite lacune nell'informazione e le altrettanto solite incertezze sulla qualità del prodotto. È presentata addirittura come «abbreviata» la videocassetta del 1981 diretta da Donato Renzetti. Proviene dal capoluogo delle isole Baleari la videocassetta del 1990.

Nessuna delle quattro videocassette «Lyric Distribution» (versione francese e versione italiana dell'opera) è comunque disponibile in PAL (e quindi leggibile con i comuni apparecchi di lettura in uso in Italia).

Discografia (versione originale)

Prima rappresentazione: Paris, Opéra-Comique, 11 febbraio 1840.

Personaggi: Marie; Tonio; Marquise de Berkenfield; Hortensius; Sulpice; Un caporal; Duchesse de Crakentorp; Un paysan; Un notaire.

1967 - Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Monica Sinclair, Jules Bruyère, Spiro Malas, Eric Garrett, Edith Coates, Alan Jones, Omar Godknow.

Coro e Orchestra del Teatro Reale d'Opera «Covent Garden» di Londra,
dir. Richard Bonynge.

Decca MET 372/373 (33 mono) e SET 372/373 (33 stereo) (fuori catalogo;
2 dischi).

Decca 414 520-2 (compact; ricostruzione tecnica digitale) (2 dischi).

1986 - June Anderson, Alfredo Kraus, Hélià T'Hézan, Antoine Garcin, Michel Trempont, Jean-Noël Bèguelin, Jeanne Perez, non indicato, Manuel De Lereña.

Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'«Opéra» di Parigi,
dir. Bruno Campanella.

EMI 2C165-2 70487-3 (33 stereo digitale; fuori catalogo) (2 dischi).

EMI CM67 63128-2 (compact) (2 dischi).

Videografia

1983 - Ruth Welting, Alfredo Kraus, non indicata, non indicato, Spiro Malas, non indicati.

Coro e Orchestra non indicati, dir. non indicato.

- regia* non indicata.
(Puerto Rico, luogo non indicato).
Lyric Distribution LDV 1717 (videocassetta; VHS; colore; stereo?; NTSC; U.S.A.).
- 1986** - June Anderson, Alfredo Kraus, Hélia T'Hézan, Antoine Garcin, Michel Trempont, Jean-Noël Bèguelin, Jeanne Perez, non indicato, Manuel De Ierena.
Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'«Opéra-Comique» di Parigi,
dir. Bruno Campanella.
regia Bruno Stefano.
(Paris, Opéra-Comique; 28 aprile).
Lyric Distribution LDV 1545 (videocassetta; VHS; colore; stereo; NTSC; U.S.A.).
- 1986** - Joan Sutherland, Anson Austin, Heather Begg, Gordon Wilcock, Gregory Yurisich, David Lemke, Marie Claire, Stephen Bennett, Drew McFarlane.
Coro dell'Opera Australiana e Orchestra Elisabettiana di Sydney,
dir. Richard Bonyngé.
regia Sandro Sequi.
(Sydney, Opera House; 9 agosto).
Virgin Classics VVD 829 (videocassetta; VHS; colore; stereo; PAL; Gran Bretagna).

Discografia (versione italiana)

- Prima rappresentazione:* Milano, Teatro alla Scala, 3 ottobre 1840.
Personaggi: La marchesa di Berkenfield; Sulpizio; Tonio; Maria; Ortensio; Un notajo; Un caporale; Un paesano.
- 1950** - Rina Corsi, Sesto Bruscantini, Cesare Valletti, Lina Pagliughi, Eraldo Coda, manca, non indicati.
Coro e Orchestra Lirica di Milano della Radiotelevisione Italiana,
dir. Mario Rossi.
Cetra LPC 1213 (33 mono; fuori catalogo) (2 dischi).
- 1960** - Jolanda Gardino, Giulio Fioravanti, Giuseppe Campora, Anna Moffo, Antonio Cassinelli, manca, Teodoro Rovetta, Tommaso Frascati.
Coro e Orchestra Lirica di Milano della Radiotelevisione Italiana,
dir. Franco Mannino.
Melodram CDM 27 018 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale) (1³/₇, dischi).
- 1966** - Flora Rafanelli, Alfredo Mariotti, Ugo Benelli, Anna Maccianti, Enzo Viaro, manca, Vito Susca, non indicato.
Coro e Orchestra del Teatro Comunale «Giuseppe Verdi» di Trieste,
dir. Arturo Basile.
Deutsche Grammophon Gesellschaft SLPEM 135 077/135 079 (33 stereo-mono; fuori catalogo) (con «Fra Diavolo», in 3 dischi).

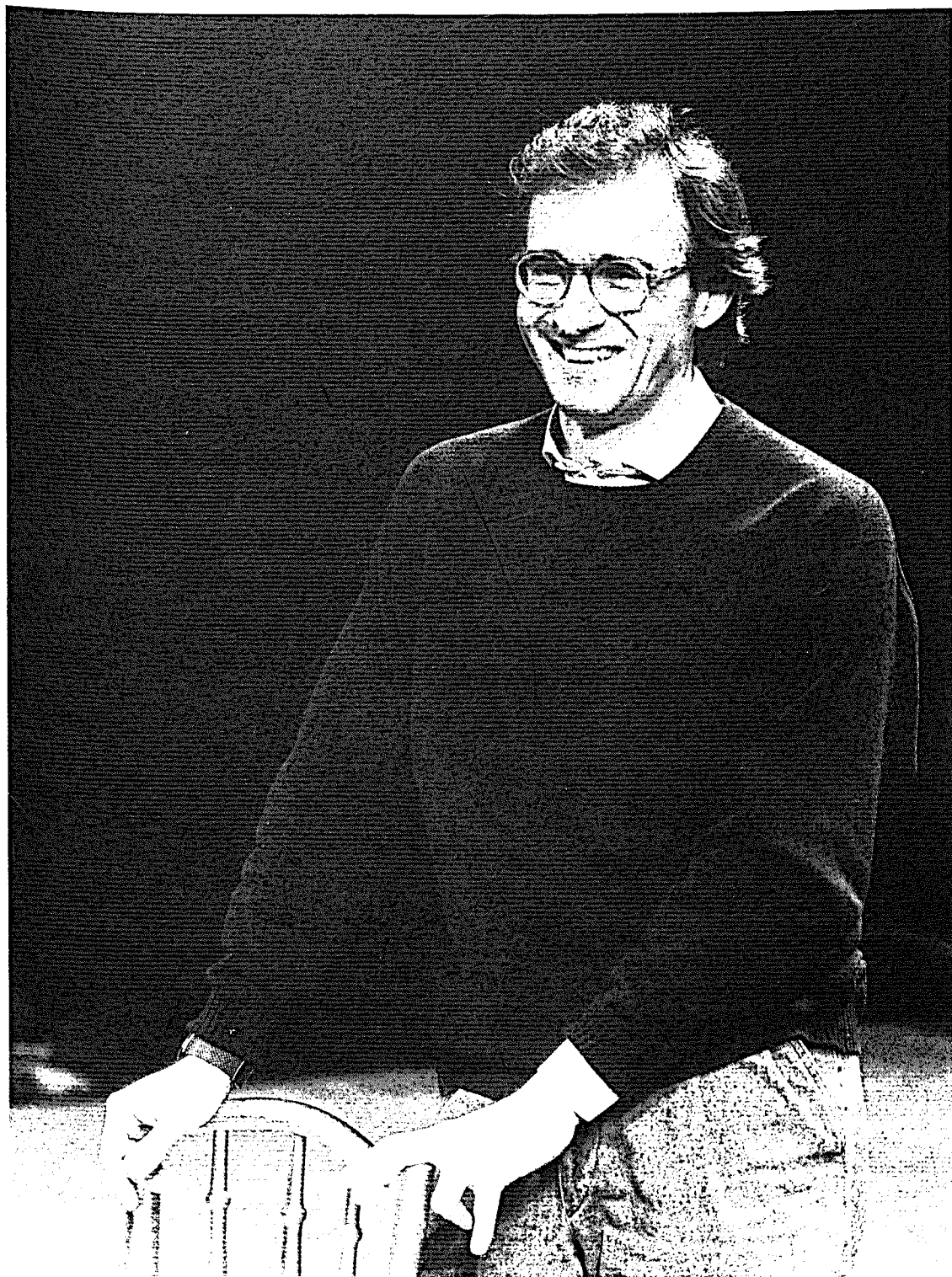
- 1968 - Jolanda Gardino, Walter Alberti, Renato Cioni, Anna Moffo, Carlo Badioli, Giuseppe Moretti, Andrea Mineo, Gabriele De Julis, Ada Finelli
(*La duchessa di Krakentorp*).
Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, dir. Oliviero De Fabritiis.
Archivi dell'Opera 0168/T.O. 92/1-2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale) (2 dischi).
- 1969 - Anna Di Stasio, Wladimiro Ganzarolli, Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Walter Monachesi, Angelo Mercuriali, Giuseppe Morresi, Walter Gullino, Maria Grazia Allegri (*La duchessa di Krakentorp*).
Coro e Orchestra del Teatro «alla Scala» di Milano, dir. Nino Sanzogno.
Great Opera Performances GOP 60 (33 mono; ricostruzione tecnica) (2 dischi).
Butterfly Music BMCD 009 (compact; ricostruzione tecnica digitale) (2 dischi).
Melodram CDM 27 045 (compact; ricostruzione tecnica digitale) (1³/₈ dischi).
Movimento Musica 051.036 (compact; ricostruzione tecnica digitale) (2 dischi).
Nuova Era 2239/2240 (compact; ricostruzione tecnica digitale) (2 dischi).
Verona 27046/27047 (compact; ricostruzione tecnica digitale) (2 dischi).
- 1975 - Anna Di Stasio, Wladimiro Ganzarolli, Alfredo Kraus, Mirella Freni, Angelo Nosotti, Nereo Ceron, Enrico Fissore, Guido Fabbris, Amalia Bazzani
(*La duchessa di Krakentorp*).
Coro e Orchestra del Teatro «La Fenice» di Venezia, dir. Nino Sanzogno.
Legato Standing Room Only SRO 513-2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.) (1³/₈ dischi).
- 1989 - Monica Tagliasacchi, Enzo Dara, William Matteuzzi, Luciana Serra, Giancarlo Tosi, Ivan Del Manto, Giuseppe Musinu, Walter Brighi, Mildela D'Amico
(*La duchessa di Krakentorp*).
Coro e Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, dir. Bruno Campanella.
Nuova Era 6791/6792 (compact; registrazione digitale) (2 dischi).

Videografia

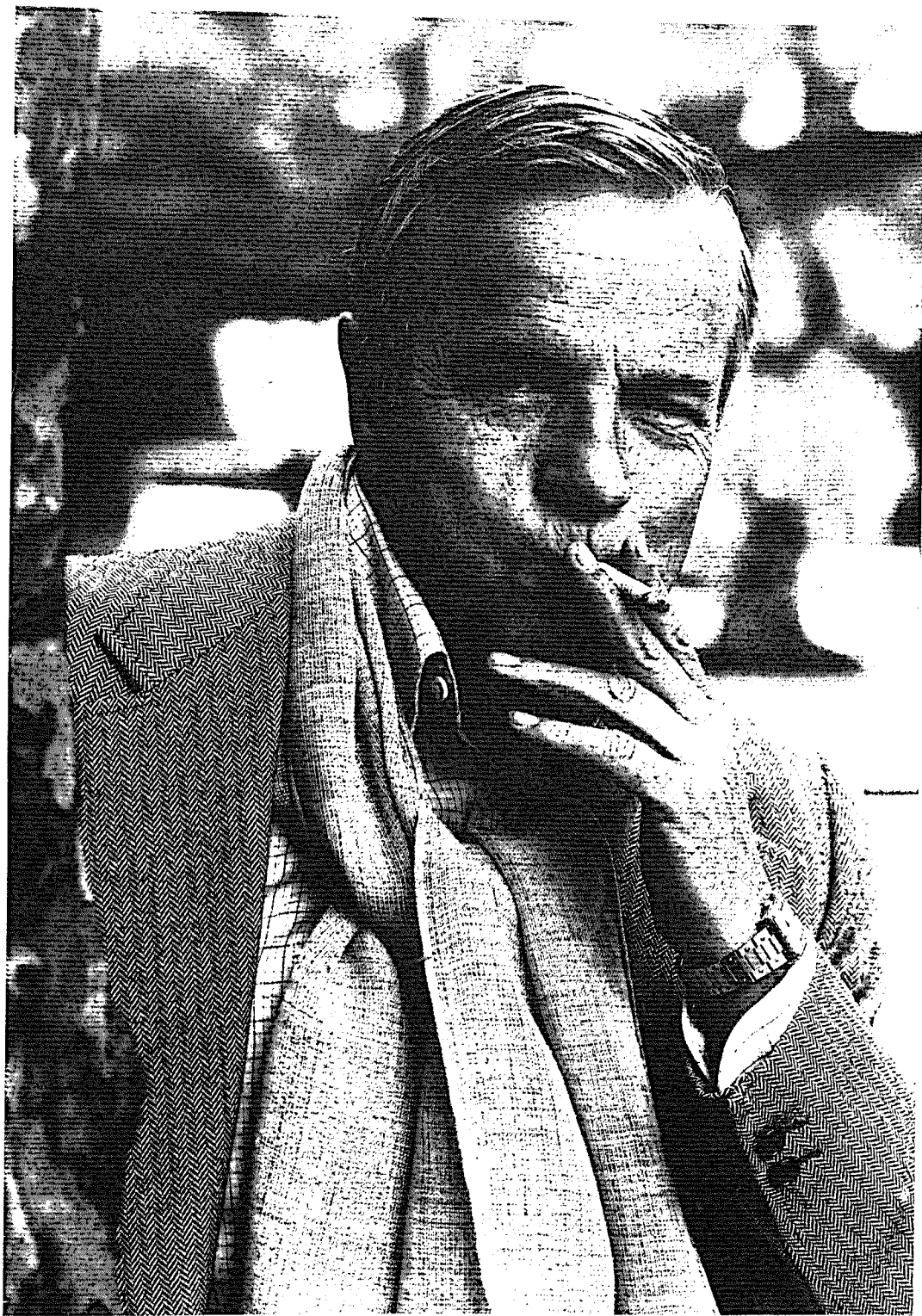
- 1981 - Hania Kovicz, Alfredo Mariotti, Ugo Benelli, Anna Maccianti, non indicati.
Coro e Orchestra non indicati, dir. Donato Renzetti.
regia non indicata.
(versione abbreviata; luogo non indicato).
Lyric Distribution LDV 1040 (videocassetta; VHS; colore?; stereo?; NTSC; U.S.A.).
- 1990 - Rosa Laghezza, Maurizio Picconi, José Sempere, Patricia Wise, non indicati.
Coro e Orchestra non indicati, dir. Armando Krieger.
regia non indicata.
(Las Palmas).
Lyric Distribution 8085 (NTSC) e PV 123-91 (PAL) (videocassetta; VHS; colore; stereo?; U.S.A.).



Il regista Filippo Crivelli.



Il direttore d'orchestra Evelino Pidò.



Franco Zeffirelli, scenografo e costumista dello spettacolo. (Foto Jones).



Giusy Devinu (Marie).



Bruno Praticò (Sulpice).



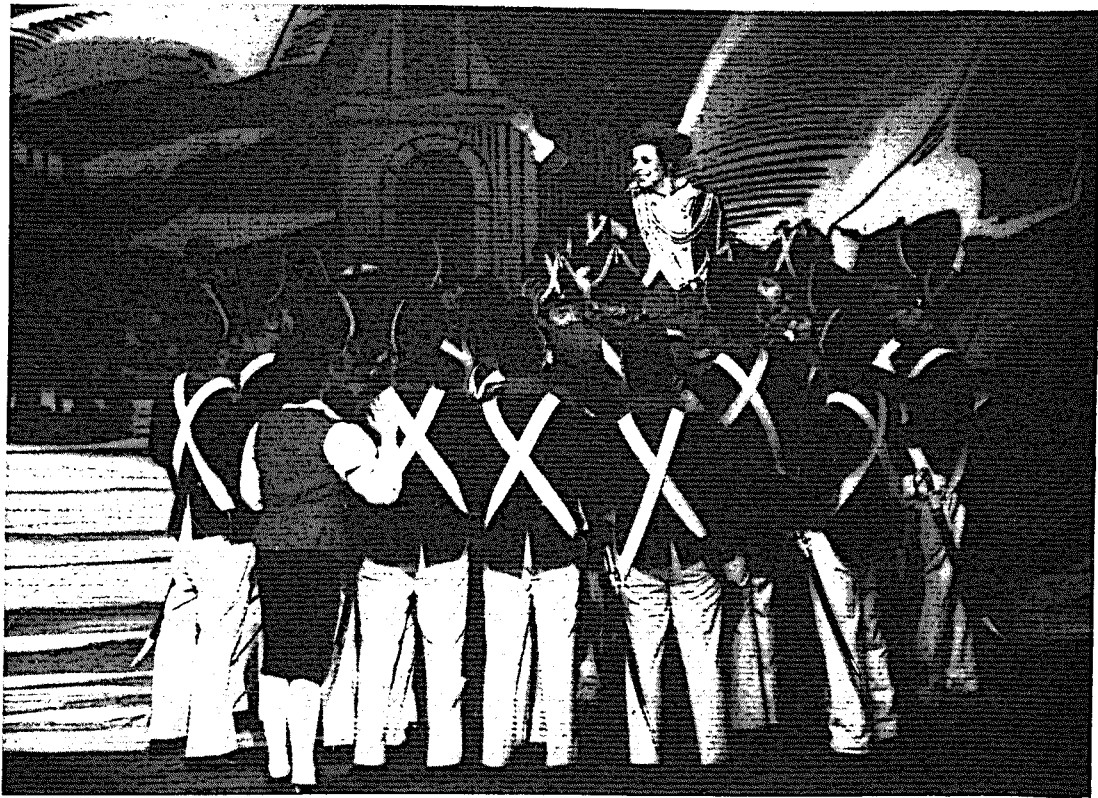
Luca Canonici (Tonio).



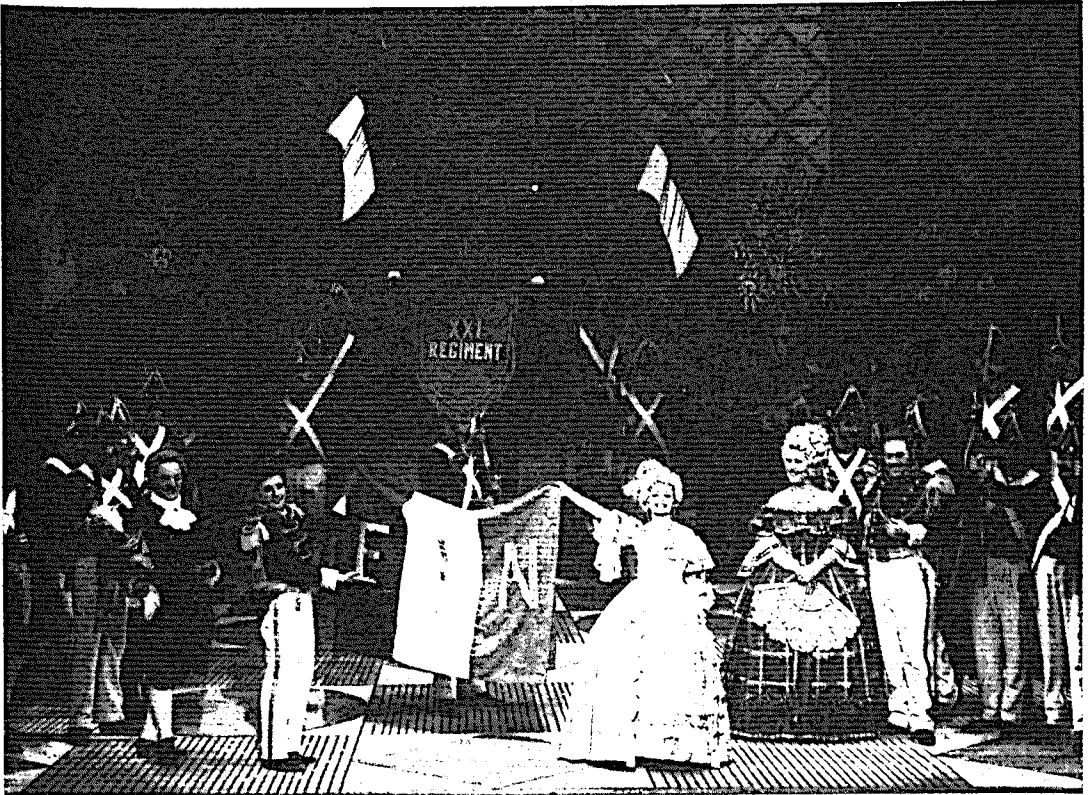
Rosa Laghezza (La marquise de Berkenfield).



Giusy Devinu.



*Alcuni momenti dell'atto I (a sinistra) e dell'atto II (a destra) de La fille du régiment al Teatro dell'Opera di Roma.
In alto, il maestro del coro Gianni Lazzari.*





G.B. Carnevali: ritratto di Donizetti. (Museo Teatrale alla Scala di Milano).

Gaetano Donizetti: elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di *Marco Mauceri*

-
- 1797 Domenico Gaetano Donizetti nasce il 29 novembre a Bergamo da Andrea, portiere al Monte di Pietà, e da Domenica Nava, tessitrice. Penultimo di sei figli, di cui solo due fratelli gli sopravvissero (tra cui il compositore Giuseppe, 1788-1856), vide la luce, come egli ricorderà prima di morire in una lettera a Mayr, «sotto terra in Borgo Canale; scendevasi per una scala di cantina ov'ombra di luce non mai penetrò», alla periferia della città alta.
-
- 1802 Simone Mayr assume il suo impiego di maestro di Cappella di S. Maria Maggiore a Bergamo. È proprio qui che Gaetano ha i primi contatti con la musica, e canta nel coro dapprima come contralto poi come basso.
-
- 1806 Il 20 aprile supera l'esame per l'ammissione alla scuola di musica fondata, sotto la supervisione di Mayr, dalla Congregazione di Carità e istituita sotto l'etichetta di «Lezioni Caritativevoli» (l'attuale Istituto Musicale Gaetano Donizetti). «Ha buon orecchio, la voce non è particolare e sarebbe ammissibile per la prova di tre mesi», questo il giudizio della commissione. Gaetano viene infatti iscritto il 6 maggio per un periodo di prova di tre mesi alle lezioni di canto e clavicembalo date in casa di Mayr. Il 13 settembre gli insegnanti della Congregazione stilano una relazione nella quale si legge che Donizetti è diligente e assiduo alle lezioni ma «la voce è difettosa di gola». Le insufficienti doti vocali di Gaetano mettono in pericolo la sua permanenza alla scuola tanto che in settembre la Congregazione ne chiede l'allontanamento. Mayr è riluttante e per evitare questo provvedimento gli affida una piccola parte nel suo oratorio *Sisara*.
-
- 1809 Mayr dirige a Bergamo la prima esecuzione italiana de *Die Schöpfung* di Haydn, alla quale partecipa quasi certamente Donizetti. Questi prende parte anche alla farsa *Alcide al bivio* approntata dallo stesso Mayr per il concerto che segna la fine del trimestre scolastico alla Congregazione.
-
- 1810 La speranza di compiere gli studi musicali alla Congregazione viene meno e Donizetti in seguito alla sua domanda, il 15 novembre viene ammesso all'Accademia Carrara dove può studiare arte e disegno.
-
- 1811 Nonostante i risultati poco entusiasmanti Mayr non perde la fiducia per il promettente allievo. Il 13 settembre allestisce la farsa *Il piccolo compositore di musica* in occasione del concerto per la fine dell'anno scolastico. Donizetti ricopre il ruolo del protagonista la cui vicenda ricalca proprio la sua breve storia scolastica.
-
- 1815 Mayr rinuncia a tenerlo presso di sé, e il 28 ottobre rivolge un appello alla Congregazione di Carità ottenendone il sostegno finanziario per mandare Donizetti al Liceo Musicale di Bologna a studiare con Padre Mattei.
-
- 1816 Scrive la Cantata *Cerere* e la «scena lirica» in un atto *Pigmalione*.
-
- 1817 In marzo conclude gli studi al Liceo Musicale di Bologna. Il 9 luglio viene eseguita durante i saggi annuali del Liceo Musicale la *Sinfonia concertata*, la più significativa di una serie di composizioni non operistiche. Nel frattempo intraprende la scrittura di *Olimpiade*, di cui ci è pervenuto un solo duetto, e de *L'ira di Achille*, di cui ci restano alcuni frammenti.
-
- 1818 Rientra a Bergamo. Con l'amico d'infanzia Bartolomeo Merelli, futuro impresario, progetta un'opera che sarà la semiseria *Enrico di Borgogna*, su testo dello stesso Merelli.

Viene rappresentata il 14 novembre al Teatro San Luca di Venezia, ma lo svenimento in scena di Adelaide Catalani ne pregiudica l'esito. Solo alle repliche l'opera viene apprezzata e vale al compositore una nuova scrittura. È Donizetti stesso a curare la messa in scena della nuova composizione, la farsa *Una follia*, che va in scena il 17 dicembre al Teatro San Luca, di cui però non è sopravvissuta la partitura.

-
- 1819** Si dedica alla composizione di musica sacra e strumentale. Scrive la prima vera opera, *Pietro il Grande, Kzar delle Russie* (poi nota come *Il falegname di Livonia*) su libretto del marchese Gherardo Bevilacqua Aldovrandini, che va in scena al teatro San Samuele di Venezia, il 26 dicembre. A Bergamo intanto, per l'accademia finale della scuola, Mayr appronta per i suoi allievi il pastiche *I piccoli virtuosi ambulanti*. Donizetti vi partecipa con una scena e aria con coro presa a prestito da *Le nozze in villa*, la cui esecuzione invece ritarda quasi un anno e mezzo.
-
- 1820** Fino alla metà del 1821 resta a Bergamo. A questo periodo risalgono molte composizioni sia sacre che profane. Tra queste l'opera buffa in due atti *Le nozze in villa* che finalmente va in scena a Mantova (Teatro Vecchio, Carnevale 1820-21), e varie composizioni per pianoforte dedicate a Marianna Pezzoli-Grattaroli che gli evita il servizio militare pagando l'esenzione.
-
- 1821** Tra la metà di agosto e il 1° ottobre, data in cui Donizetti lascia Bergamo per recarsi a Roma, scrive la maggior parte di *Zoraide di Granata*.
-
- 1822** Il 28 gennaio Roma decreta il successo di *Zoraide di Granata* (Teatro Argentina), il cui esito trionfale si diffonde in tutta Italia e gli apre la strada per Napoli. Durante il suo soggiorno romano conosce Virginia Vassalli, sua futura moglie. Nella seconda metà di febbraio è a Napoli. Ha modo di assistere alle prove dell'oratorio *Atalia* di Mayr, diretto da Rossini, verso il quale non mostra particolare stima: «Rossini [...] alle prove lagnosi gesuiticamente coi cantanti, che non la eseguivano bene, e poi alle prove d'orchestra stava là chiacchierando colle prime donne invece di dirigere [...]». Il primo frutto del contratto che lo lega a Domenico Barbaja è la cantata *Questo è il suolo, l'aura è questa* per 2 soprani e pianoforte, per la nascita di Maria Carolina Augusta, figlia di Leopoldo principe di Salerno e di Maria Clementina d'Austria (aprile). Il 12 maggio il pubblico del Teatro Nuovo applaude *La Zingara*, mentre il 29 giugno al Fondo va in scena la farsa *La lettera anonima* con esito non proprio esaltante. Il 3 agosto è già a Milano per attendere alla composizione di *Chiara e Serafina, ossia I pirati*, su testo di Felice Romani. L'opera va in scena il 26 ottobre successivo ma non ottiene l'esito sperato.
-
- 1823** Non è un anno fortunato per Donizetti. Dopo un breve soggiorno a Roma per la firma del contratto con l'impresario Paterni per il rifacimento di *Zoraide di Granata* (1824), è di nuovo a Napoli per scrivere la sua prima opera per il Teatro San Carlo, *Alfredo il Grande* su libretto di Andrea Leone Tottola che va in scena il 2 luglio 1823 senza successo. Anche *Il fortunato inganno* (Teatro Nuovo, 3 settembre) non incontra il favore di pubblico e critica.
-
- 1824** Il rifacimento di *Zoraide di Granata*, rappresentata il 7 gennaio al Teatro Argentina, delude il pubblico romano. Donizetti ha modo di rifarsi con la buffa *L'Ajo nell'imbarazzo*, su libretto di Ferretti, che viene accolta con grande favore al Teatro Valle e gli frutta un contratto con l'impresario napoletano Francesco Tortoli per l'adattamento dell'opera alle esigenze del Teatro Nuovo (sarà però data solo nel 1826 con il titolo *Don Gregorio*). È invece *Emilia di Liverpool* ad andare in scena a Napoli (Teatro Nuovo, 28 luglio) e, sebbene non incontra particolare favore, in essa si profila quella svolta stilistica che darà i suoi frutti nei melodrammi romantici degli anni Trenta.
-
- 1825** La fama acquisita gli frutta la nomina a «maestro di Cappella, direttore della musica e compositore delle opere» del Teatro Carolino di Palermo, con il misero stipendio di 45 ducati. Giunge a Palermo il 6 aprile. L'esordio nel suo nuovo incarico non è dei più felici. In seguito allo scarso successo de *Il barone di Dolsheim* di Pacini, Donizetti viene convocato dal Soprintendente ai pubblici spettacoli. Solo con *L'Ajo nell'imbarazzo*, per il quale Donizetti apporta alcune modifiche nella partitura, ottiene un felice esito il 5 settembre.

-
- 1826 A Palermo scrive alcune cantate d'occasione, nonché l'opera *Alahor in Granata* che vede le scene il 7 gennaio. Tornato a Napoli, dopo *Don Gregorio*, mette in scena *Elvida* e scrive *Gabriella di Vergy*, eseguita postuma a Napoli nel 1869. Pochi giorni prima del varo di *Elvida* (Teatro San Carlo, 6 luglio) incontra Vincenzo Bellini la cui *Bianca e Gernando* era andata in scena al San Carlo (30 maggio).
-
- 1827 Al Teatro Valle di Roma il 7 gennaio va in scena *Olivo e Pasquale*, che viene accolta freddamente sebbene rimanga in cartellone fino al 5 febbraio. Prima di allora Donizetti era già partito per Napoli per onorare il contratto stipulato con Barbaja. Questo lo impegnava a comporre quattro opere all'anno per i successivi tre anni in cambio di uno stipendio mensile di 200 ducati. In più avrebbe ricevuto 50 scudi al mese quale direttore dell'orchestra del Teatro Nuovo. Il primo frutto è *Otto mesi in due ore* (Teatro Nuovo, 13 maggio) che avvia la sua collaborazione con il librettista Domenico Gilardoni, che gli fornirà altri dieci libretti. L'opera richiese un elaborato allestimento scenico del quale Donizetti si occupa attivamente. Il 19 agosto mette in scena la buffa *Il borgomastro di Saardam* (Teatro del Fondo) ancora su libretto di Gilardoni, mentre il 21 novembre è la volta della farsa *Le convenienze teatrali*, per la quale Donizetti scrive anche il libretto, che incontra un lusinghiero successo.
-
- 1828 Il successo del «melodramma eroico» *L'esule di Roma, ossia Il proscritto* (Teatro San Carlo, 1° gennaio) segna una tappa fondamentale nell'evoluzione del compositore che si orienta verso soggetti sempre più intensi e capaci di suscitare commozione, anche grazie alla particolare attenzione che dedica ai caratteri dei personaggi, primo fra tutti quello di Murena, costruito su misura per il basso Lablache. L'opera, fino al 1847, farà il giro di tutta Italia e approderà anche a Londra, Madrid, Vienna, Lisbona e Praga. Il 16 gennaio firma un nuovo contratto con Barbaja per la composizione di due opere dietro il compenso di 500 ducati ciascuna. Nel frattempo aveva preso l'impegno per *Alina, regina di Golconda* per la stagione di gala dell'inaugurazione del nuovo Teatro Carlo Felice di Genova. Rappresentata il 12 maggio l'opera «sortì un felicissimo esito», nonostante le previsioni del compositore che «dal disordine della prova generale fatta la stessa mattina, e terminata alle tre credeva essere accoppiato». Il 1° giugno a Roma sposa Virginia Vasselli, dopodiché i novelli sposi partono alla volta di Napoli dove Gaetano mette in scena *Gianni di Calais* (Teatro del Fondo, 2 agosto) con Rubini e Tamburini.
-
- 1829 Su offerta di Barbaja assume, dopo un'iniziale titubanza, il posto che fu di Rossini di Direttore della musica dei Reali Teatri di Napoli, mantenendolo fino al 1838 quando lascia definitivamente la città. Il 12 gennaio va in scena al San Carlo *Il Paria* con un cast di prim'ordine tra cui Rubini, Tosi, Lablache. L'accoglienza non è entusiastica; Donizetti stesso non era convinto a pieno della partitura tanto che dopo le sei rappresentazioni iniziali la ritira utilizzandone la musica in successive occasioni. In primavera, mentre attende alla composizione di *Elisabetta al castello di Kenilworth* (la cui rappresentazione sarà posticipata al 6 luglio, San Carlo), cade «fortemente ammalato per convulsioni e bile [...]». Nonostante l'esito poco felice dell'opera, essa rappresenta il primo importante tentativo del compositore di scrivere un melodramma su un soggetto tratto dalla storia inglese. Una grave tragedia colpisce i Donizetti: il 29 luglio a Roma la moglie Virginia dà alla luce un figlio, Filippo Francesco Achille Cristino, che muore l'11 agosto. I coniugi si trattengono a Roma dove Gaetano scrive fra l'altro un Terzetto e il Coro finale della cantata *Il genio dell'armonia* per celebrare l'elezione di Papa Pio VIII, alla quale collaborano Costaguti e D. Capranica.
-
- 1830 Rientrato a Napoli già sul finire dell'anno precedente, il 6 febbraio il pubblico del San Carlo applaude la farsa *I pazzi per progetto*, su libretto di Domenico Gilardoni. L'organico vocale è alquanto singolare: prevede due soprani e cinque bassi, con esclusione del tenore. Sorte meno felice tocca a *Il diluvio universale*, sempre su testo di Gilardoni che cade alla prima rappresentazione (6 marzo). Seguirà il 5 settembre *Imelda de' Lambertazzi* al Teatro San Carlo. Dopo un breve soggiorno a Roma, dove lascia la moglie, parte alla volta di Milano passando per Bologna e Bergamo. Il 10 novembre Felice Romani gli consegna il libretto di *Anna Bolena* e Donizetti si ritira a Belvìo sul lago di Como, nella villa di Giuditta Pasta, a comporre la musica, per essere di nuovo a Milano il 10 dicembre e dare inizio alle prove. L'opera trionfa il 26 dicembre al Teatro Carcano, sebbene parte della stampa si mostri av-

versa a Donizetti. È comunque il primo vero successo del compositore che si vedrà aprire tutte le porte dei grandi teatri, dapprima in Italia settentrionale, poi anche all'estero.

-
- 1831** Prima di lasciare Milano scrive una cantata, eseguita il 24 gennaio, per le nozze dell'Arciduca Ferdinando d'Austria con la principessa Maria Anna Carolina di Savoia, figlia di Vittorio Emanuele I. Il 31 gennaio parte per Roma dove trova una città in preda ai tumulti a causa delle ripercussioni sullo Stato Pontificio della rivoluzione parigina del luglio 1830. In febbraio si trasferisce con Virginia a Napoli dove scrive *Gianni di Parigi* (rappresentata nel 1839). La città tiene a battesimo l'opera semiseria *Francesca di Foix* (San Carlo, 30 maggio) e la buffa *La romanziera e l'uomo nero* (Fondo, 18 giugno), che riceverono un successo di stima e alle quali sembra il compositore non tenesse più di tanto. Piuttosto vivo era infatti il suo desiderio di concludere l'impegno con Napoli.
-
- 1832** Il 12 gennaio *Fausta* fa furore al San Carlo di Napoli e viene scelta per l'apertura della stagione 1832-33 del Teatro alla Scala. Al contrario *Ugo conte di Parigi* cade alla Scala il 13 marzo 1832. Donizetti si riscatta da quest'ultimo insuccesso con *L'elisir d'amore* che il 13 marzo viene accolto trionfalmente alla Canobbiana di Milano. *Sancia di Castiglia* è l'ultima fatica dell'anno; malgrado i calorosi consensi alla prima napoletana del 4 novembre (San Carlo) scomparve però dalle scene ben presto. Nel frattempo il 21 maggio aveva firmato un contratto con Alessandro Lanari per la Pergola di Firenze (sarà *Parisina*) e il 14 giugno un altro con Paterni per il Valle di Roma per *Il furioso all'isola di San Domingo*.
-
- 1833** Il 2 gennaio al Teatro Valle va in scena *Il furioso all'isola di San Domingo* dove per la prima volta Donizetti affida ad un baritono il ruolo principale. Alla prima rappresentazione, al cui clamoroso successo contribuì il giovane Giorgio Ronconi, seguirono altre riprese in diversi teatri: nei sei anni successivi l'opera fu data in ben settanta teatri. Il 17 marzo *Parisina* va in scena alla Pergola di Firenze. L'accoglienza è entusiastica e sarà proprio con questa opera che Donizetti nel 1837 si presenterà al pubblico americano del St. Charles Theatre di New Orleans. A Roma il 9 settembre è la volta di *Torquato Tasso* su libretto di Jacopo Ferretti. Il successo era ormai tale che il compositore si trovò spesso a dover contrastare con tenacia la circolazione di false versioni di sue opere. Nel frattempo le trattative tra Lanari e il Théâtre Italien di Parigi per la rappresentazione di *Parisina* falliscono a causa delle esose richieste di Lanari, proprietario dell'opera, amareggiando Donizetti che si sfoga con Ricordi: «La riuscita della *Parisina*, non ha influito sul facilitarmi la via a Parigi cogli impresari che dicono *essendoci Rossini, non conviene che prendiamo altri per porre in scena spettacoli* (quasi che quel colosso avesse gelosie degli insetti), mia sfortuna!». Il 10 ottobre firma il contratto con il Duca Carlo Visconti di Modrone, che ha appena assunto la gestione della Scala, per due nuove opere. La prima, *Lucrezia Borgia*, segna l'ultima collaborazione con Romani e frutta a Donizetti l'ingente somma di 6.500 lire austriache. L'accoglienza al Teatro scaligero (26 dicembre) è buona, ma non entusiastica, almeno non a tal punto da far presagire la futura popolarità del melodramma per tutto l'Ottocento. Nel corso delle prove Donizetti modifica l'assetto dell'orchestra in modo tale da consentire al primo violino di sedere vicino al direttore. Il soggetto scabroso dell'opera costringerà negli anni successivi a camuffare l'opera sotto diversi titoli: *Eusturgia da Romano*, *Alfonso duca di Ferrara*, *Giovanna I di Napoli* e *Nizza di Grenada*.
-
- 1834** Il 27 febbraio va in scena al teatro La Pergola *Rosmonda d'Inghilterra*. Finalmente si profila il debutto francese; proprio a Firenze riceve una lettera di Rossini che lo invita a scrivere un'opera per il Théâtre Italien nell'inverno 1834-35. Nel frattempo è nominato Maestro di contrappunto e composizione del Real Collegio di Musica di Napoli e Maestro di camera del Principe di Salerno, zio del re, per insegnare canto alla figlia. Trasferitosi a Napoli, la sua attività subisce un brusco momento d'arresto dovuto alla proibizione di dare *Maria Stuarda*, che sarà sostituita da *Buondelmonte* (Teatro San Carlo, 18 ottobre). L'anno si chiude con *Gemma di Vergy* (Scala, 26 dicembre).
-
- 1835** Il 12 marzo 1835 Donizetti debutta al Théâtre Italien con *Marin Faliero* che però non riceve il plauso sperato. Poco prima lo stesso teatro aveva applaudito calorosamente i *Puritani* di Bellini (24 gennaio). Di ritorno a Napoli in aprile incontra Salvatore Cammarano che di lì a poco scrive il libretto di *Lucia di Lammermoor*, accolta trionfalmente il 26 settembre al Tea-



Ritratto di Gaetano Donizetti inciso sul suo tavolino con i titoli delle opere.

tro San Carlo. Il giorno prima era morto Bellini a Puteaux e Donizetti, su richiesta di Ricordi, si accinge a scrivere il *Lamento per la morte di Bellini*, per canto e pianoforte. Ben più consistente è la *Messa da Requiem*, sempre in memoria di Bellini, che inizia a scrivere in ottobre ma non porta mai a termine. Alla fine di novembre lascia Napoli per Milano, dove l'attendono le prove per *Maria Stuarda* che vedrà le scene il 30 dicembre per poi essere proibita dopo 6 rappresentazioni.

-
- 1836** Il 6 gennaio è a Venezia per le prove del *Belisario* che alla prima rappresentazione (Teatro La Fenice, 4 febbraio) viene applaudita. Gli 8000 franchi di compenso vengono ritenuti esorbitanti. L'opera comunque piacque tanto da totalizzare ben ventotto recite consecutive. Nel frattempo la morte della madre e del secondo figlio lo gettano in stato di costernazione. Rientrato a Napoli dà la farsa *Il campanello di notte* (Teatro Nuovo, 1° giugno) seguita da *Betty, o La capanna svizzera* (Teatro Nuovo, 21 agosto) e ancora *L'assedio di Calais* (San Carlo, 19 novembre).
-
- 1837** L'anno si apre con *Pia de' Tolomei* che va in scena al Teatro Apollo di Venezia (16 febbraio). Alla morte di Zingarelli (5 maggio) viene nominato prodirettore del Conservatorio di Napoli, dove Donizetti già teneva la cattedra di composizione. In questa occasione scrive una *Messa da Requiem* alla memoria di Zingarelli. Alla fine di luglio la morte della moglie Virginia lo getta in uno stato di inedia. A questo anno risale anche la *Sinfonia* commissionatagli per una cantata in morte di Maria Malibran, che si era spenta il 23 settembre 1836, e che sarà eseguita il 17 marzo alla Scala. Alla composizione avevano preso parte anche Pacini, Mercadante, Vaccai e Pietro Antonio Coppola. Il 28 ottobre il Teatro San Carlo di Napoli mette in scena *Roberto Devereux* il cui successo supera di gran lunga le aspettative del compositore.
-
- 1838** L'esito poco lusinghiero di *Maria di Rudenz*, in scena al Teatro La Fenice di Venezia il 30 gennaio, costringe le maestranze a ritirarla dopo la seconda rappresentazione e sostituirla con *Parisina Poliuto*, che sarebbe dovuto andare in scena a Napoli, viene proibito dal re Ferdinando in persona. Viene sostituito con *Pia de Tolomei* che prima di andare in scena, il 30 settembre (San Carlo), deve sopportare le ampie e vessatorie modifiche richieste dalla censura. Donizetti lascia Napoli alla volta di Parigi dove arriva il 21 ottobre. Il primo impegno sono le prove di *Roberto Devereux* al Théâtre Italien (27 dicembre). Ma ben più importante è adattare *Poliuto* alle scene dell'Opéra, col titolo *Les Martyrs*, cosa che lo tiene occupato per un anno e mezzo.
-
- 1839** *L'elisir d'amore* viene accolto con entusiasmo il 17 gennaio al Théâtre Italien. Nel frattempo lavora anche a *Le duc d'Albe*, che però non sarà portato a termine e a *L'ange de Nisida* che sebbene ultimato non sarà rappresentato. A queste va aggiunta *La fille du régiment* le cui prove in dicembre sono già in corso.
-
- 1840** L'Opéra-Comique battezza *La fille du régiment* (11 febbraio) che viene accolta con ostilità. Berlioz nel «Journal des débats» critica aspramente la partitura. Ma ben altre sembrano le ragioni; Donizetti viene visto come una minaccia per i compositori francesi: «Pensate un po': due grandi partiture per l'Opéra, *Les Martyrs* e *Le duc d'Albe*; altre due per la Renaissance, *Lucie de Lammermoor* e *L'ange de Nisida*, due per l'Opéra-Comique, *La fille du régiment* e un'altra di cui non si conosce il titolo; e poi un'altra ancora per il Théâtre Italien: queste sono le opere che nel giro di un anno saranno scritte e rielaborate dallo stesso autore! Il signor Donizetti ha l'aria di volerci trattare da paese conquistato, la sua è una vera e propria guerra di invasione. Non potremo più parlare dei teatri lirici di Parigi, ma dei teatri di Donizetti». Il 10 aprile va in scena *Les Martyrs* (Théâtre de l'Opéra) che viene applaudita e il finale del terzo atto bissato. Berlioz ancora una volta critica Donizetti e liquida l'opera con il lapidario «Un credo in quattro atti». Il successo dell'opera non fu duraturo e dopo venti rappresentazioni fu tolta dal cartellone. Piuttosto freddamente viene accolta *La favorite* il 2 dicembre (Opéra), ma le successive recite riscattano l'opera il cui successo non accenna a diminuire.
-
- 1841** Donizetti è a Roma per *Adelia* che viene rappresentata al Teatro Valle l'11 febbraio, ma con scarso successo. Tornato a Parigi scrive l'opéra-comique *Rita, ou Le mari battu* che verrà rappresentata postuma, nel 1860. Alla fine dell'anno è a Milano per *Maria Padilla* che va in

scena il 26 dicembre alla Scala, mentre è già al lavoro per scrivere un'opera per Vienna.

- 1842 Mentre lavora a *Linda di Chamounix* Rossini lo invita a dirigere il suo *Stabat Mater* a Bologna il 19 marzo. In realtà il pesarese avrebbe voluto offrire a Donizetti la direzione del Liceo Musicale di Bologna e la Cappella di San Petronio, ma l'eventuale accettazione avrebbe intralciato il proseguimento della sua carriera. Donizetti riesce a evitare lo scontro chiedendo uno stipendio esorbitante che sapeva non sarebbe mai stato accettato. Da Bologna parte alla volta di Vienna dove il 19 maggio *Linda di Chamounix* viene accolta con entusiasmo al Kärntnertortheater e Donizetti viene chiamato sulla ribalta diciassette volte. Dirige inoltre la prima esecuzione viennese dello *Stabat Mater* di Rossini e scrive un *Ave Maria* a 5 voci con accompagnamento d'archi per l'imperatore. Il successo viennese gli vale la nomina a Hofkapellmeister (Maestro di Cappella di Corte) con uno stipendio annuo di 12.000 lire austriache. All'inizio di agosto è di nuovo a Napoli per regolare alcuni affari privati. Qui avvia la composizione di *Caterina Cornaro*, mentre in autunno mette mano a *Don Pasquale*.
- 1843 Nonostante la salute si deteriori di giorno in giorno, l'attività di Donizetti è sempre frenetica: il 3 gennaio il Théâtre Italien decreta il successo di *Don Pasquale*, grazie anche al cast che comprende Lablache, Giulia Grisi, Tamburini e Mario; il 5 giugno al Kärntnertortheater di Vienna va in scena *Maria di Rohan*; il 13 novembre è la volta del grand-opéra in 5 atti *Dom Sébastien* al Théâtre de l'Opéra di Parigi.
- 1844 *Caterina Cornaro* non incontra il favore del pubblico napoletano (Teatro San Carlo, 18 gennaio). Donizetti nelle sue lettere parla di varie offerte da parte dei maggiori teatri e di nuovi progetti tra cui *Jeanne la folle*, *Onore vince amore*, ma ormai la salute non lo assiste. Le depressioni si alternano a momenti di euforia smodata. Comincia a perdere i denti e si regge a stento in piedi. Nonostante ciò affronta viaggi che lo portano in giro per l'Italia.
- 1845 I segni di una paralisi mentale si fanno sempre più evidenti. La situazione è talmente grave che il nipote Andrea viene inviato a Parigi per constatare il reale stato di salute del compositore. Il resoconto è dei peggiori: Donizetti riesce a tenere sollevata a malapena la testa, il volto è inespressivo, lo sguardo talvolta demente. In più soffre di manie di persecuzione e sostiene di essere stato avvelenato.
- 1846 «Mr. Donizetti non è più in grado di valutare lucidamente la portata delle sue decisioni e delle sue azioni». Questo il referto dei medici chiamati a consulto dal nipote Andrea. Il 1° febbraio con un inganno viene internato nell'ospedale psichiatrico di Ivry. «La salute è debole, ma non sono stupido» scrive in una lettera che testimonia un seppur labile stato di coscienza.
- 1847 Ottenuto un permesso di rimpatrio, Donizetti viene portato a Bergamo.
- 1848 L'8 aprile muore di sifilide meningovascolare nel palazzo Basoni di Bergamo. La salma viene tumulata nella cripta della cappella della nobile famiglia Pezzoli fino al 1875, quando, assieme a quella di Mayr viene traslata in Santa Maria Maggiore.

Si ringraziano:

**Paolo Giorgi, Giovanni Scaramuccia, il Gruppo Editoriale Fabbri di Milano,
l'Istituto Austriaco di Cultura di Roma, Musica e Dossier, la PolyGram Italia s.r.l.,
il Teatro Massimo di Palermo, la Decca Record Company e il Maestro Richard Bonynghe per
la gentile concessione di alcune illustrazioni contenute nel programma.**

L'Orchestra del Teatro dell'Opera

Primi violini di spalla

Agnese Mileva Miteva *
Adrian Levine *
Luigi De Filippi *

Violini primi

Francesco Malatesta *
Giuseppe Sedezzari
Shalom Budeer
Antonio Marchetti
Franco Galletti
Luciana Hazan
Isabelle Claire Durand
Maurizio Bonacci
Carlo Casieri
Meri Iafrate
Jayne Sisterson
Emmanuelle Thomasson
Giovanni Vigliar
Philip W. Sutton
Ann Stupay

Roberto Bisceglia
Massimiliano Destro
Remo Colangelo

Violini secondi

Carlo Alberto Gardenghi *
Arrigo Serafini *
Rita Palomby
Adalberto Muzzi
Stefania Viri
Ruth Whetstone
Rose Hélène Valmy Maur
Paolo Vincenzo Bigi

Antonella Subrizi
Aldo Ferrente
Anna Lisa Giordano
Maria Lucia Campagna
Emanuela Biagi
M. Patrizia De Carlo
Nicola Narduzzi
Francesca Paola Gravina

Viola

Giuseppe Valenti *
Francesco Fiore *
Claudio Antonini
Antonietta Florio
Mauro Abenante
Antonio Cauteruccio
Mauro Losi

Dan Vartolomei
Francesco Agostini
Maria Angela Buzoianu
Jan Pearson
Giuseppe Fedrizzi
Gaia Orsoni
Krzysztof Stochmialek

Violoncelli

Jorge Schultis *
Andrea Noferini *
Massimo Bastetti
George Pawassar
Fabio Fagioli
Giuseppe Chignoli
Ryszard Janczak
Zigmunt Marek Karwowski
Marius Parascan
Augusto Chiri
Nino Testa
Dante Cianferra

Contrabbassi

Federico Bocchini *
Marco Verciani *
Franco Sale
Pietro Capodieci
Lucio Bianchini
Riccardo Di Giacomo
Giuseppe Natangelo
Ugo Bocchini
Michele Palmiero

Flauti e Ottavino

Adelio Alfieri *
Carlo Enrico Macalli *
Gaetano Schiavone
Paola Grassini
Lorenzo Marruchi
(ottavino)

Livio Malpighi

Oboi e Corno inglese

Maurizio Marchi *
Luca Vignali *
Maurilio Saldarelli
Renzo Cesana
(corno inglese)
Fabio Severini
Massimo Conte

Clarinetti

Luigi Neroni *
Orazio Rega *

Ermete Quondampaulo
Piero Canuti
(clarinetto piccolo)
Pasqualino Pacione
(clarinetto basso)

Fagotti

Ottorino Malavasi *
Eliseo Smordoni*
Pasquale Sabatelli
Franco Sugoni

Corni

Agostino Accardi *
Michele Martusciello
Elidio Bovo
Carmine Pinto
Giuliano Spaccini
Remo Izzi

Trombe

Giovanni Mondino *
Luigi Gori *
Mauro Maur *
Salvatore Catania
Claudio Cimpanelli
Leonardo Maniscalco

Tromboni e Basso tuba

Ruggiero Pastore *
Renzo Broccoli *
Loris Grossi
Agostino Simonini
Vincenzo Gagliano
(basso tuba)
Marco Piazzai

Arpe

Simonetta Perfetti *

Timpani e Percussioni

Helmut Laberer *
Luigi Beccafichi *
Antonino Genovese
Domenico Andrea Urso
(xilofono e vibrafono)
Alberto Bianchini
Carlo Bordini
Mario Distaso
Carlo Di Blasi

* Prime parti soliste

Il Coro del Teatro dell'Opera

Soprani primi

Federica Albonetti
Sabina Altamura
Laura Bartolomeo
Anna Bastardi
Laura Bertazzi
Sabrina Bolognesi
A. Grazia Carnovali
Eliana Cittadini
Antonietta Cueva
Francesca Cundari
Aida De Falchi
A. Maria Feltrin
Fiorella Granaldi
Giancarla Guelfi
Caterina Sbrighi
A. Maria Segatori
Anna Selvaggio
Ostris Stanzola
Claudia Toti Lombardozi
Virginia Volpe
Assunta Zottola

Soprani secondi

Maria Altamura
Giuseppina Carreri
Augusta De Falchi
A. Maria Ferretti
Paola Firino
Piera Lanciani
Rita Mariano
Rossana Reale
Rosa Ricciotti
Margherita Scopigno
Emanuela Tirocchi
Sabrina Tolli
Silvia Viviani

Mezzosoprani

Teresa Albano
Adriana Bani
Silvia Barberi
Chiara Caligara
Alessandra Canettieri
M. Grazia Casini
Zi Chen-Ming
Silvana Cosimi
Gigliola M. Ligi Barboni

Elena Lo Forte
Vittoria Minafra
Giovanna Nasoni
Enrica Russo
Giovanna Trisolini
Gabiella Veloccia
Elisabetta Viri

Contralti

Anna Bacigalupi
Paola Bacio Terracina
Marcella Budello
Claudia Buono
Vera Cappelli
Manola Colangeli
Rita Del Prato
Gabiella Lautone
Maria Luisa Lo Forte
Claudia Marchetti
Tomoko Okada
Adriana Politi
Laura Vianello

Tenori primi

Corrado Amici
Francesco Bovino
Alfio Cretarolo
Sergio De Bari
Michele Dentis
Claudio Di Maggio
Roberto Di Massimo
Giuseppe Fanzone
Jesus Fuentes
Andrea La Rosa
Pasquale Magnotta
Fabrizio Menotta
Carlo Napoletani
Nicola Nicoloso
Marcello Pace
Maurizio Trementini
Antonio Velardi
Alberto Venezia
Sergio Voccia
Davide Zita

Tenori secondi

Ruben Augustin Botta

Pasquale Carlo Faillaci
Gianpaolo Ferretti
Reynaldo Fuentes
Daniele Marcorelli
Nicola Montaruli
Giorgio Parpaiola
Francesco Pelosi
Gerolamo Piccininni
Domenica Rubino
Cesare Rufini
Francesco Scuderi
Sergio Sirni
Giuseppe Tedeschi
Pietro Trementini

Baritoni

Pierluigi Bello
Luciano Brizi
Vanni Bruschi
Ugo Cabassi
Mario Cenci
Riccardo Coltellacci
Francesco Luccioni
M. Valerio Marletta
Giovanni Mele
Francesco Melis
Roberto Nencini
Romualdo Savastano
Stefano Stefanelli
Antonio Taschini
Fabio Tinalli

Bassi

Danilo M. Benedetti
Aldo Calabrò
Stefano Canettieri
Carmelo M. Canto
Massimo Cardinali
Giulio Frasca Spada
Stefano Jachetti
Carlo Lepore
Valerio Marchetti
Paolo Marzolo
Pietro Meloni
Stefano Pitaccio
Costantino Ridolfi
Mario Tocci

La Compagnia di Balletto del Teatro dell'Opera

Prime ballerine

Antonella Boni
Alessandra Capozzi
Paola Catalani
Lucia Colognato
Patrizia Lollobrigida
Stefania Minardo

Primi ballerini

Salvatore Capozzi
Mario Marozzi
Luigi Martelletta
Piero Martelletta
Guido Pistoni

Soliste

Astrid Ascarelli
Aurora Garassino
Giuseppina Lanzi
Tiziana Lauri
Patrizia Luzi
Daniela Migliacci
Giuseppina Parisi
Claudia Zaccari

Solisti

Arturo Nori
Stefano Teresi
Augusto Terzoni
Ivano Truglia

Corpo di ballo

Paola Belli
Lucilla Benedetti
Lidia Bracaglia
Elisabetta Comi
Laura Comi
Patrizia Coronati
Alessandra Delle Monache
Laura Di Segni
Maria Stella Di Simone
Flavia Feliziani
Cristiana Greggi
Elisabetta Intini
Cristina Marzi
Maria Teresa Mocchi

Debora Morina
Francesca Mucci
Stefania Palmiotto
Maria Grazia Parisi
Maria Stella Postorino
Barbara Salvatore
Sandra Sellitti
Gabriella Sormani
Emanuela Tani
Anna Terziani
Flavia Torricella
Fiona Wilson
Angela Zarzaca

Domenico Casedonte

Marco Cini
Domenico Crea
Fabio Feliziani
Valter Gualandi
Giovanni Martelletta
Francesco Milana
Giampiero Orazi
Alfonso Paganini
Augusto Paganini
Giovanni Rosaci
Carlo Scardovi
Luca Troiano
Luigi Zucconi

Tersicorei

Maria Claudia Aloisi
Loredana Barbanera
Alessia Barberini
Roberta Baseggio
Lucia Bellosi
Claudia Bonazzi
Catia Brandoli
Stefania Brugnolini
Serena Chiaretti
Silvia Curti
Roberta De Intinis
Stefania Di Cosmo
Annalisa D'Antonio
Giovanna Fantini
Marzia Fasano

Michela Fontanini
Susanna Folegatti
Paola Gatto
Maria Concetta Giovanelli
Antonietta Granata
Silvia Guelfi
Isabella Lo Balbo
Manuela Maturi
Giordana Maura
Paola Pettinelli
Nicoletta Pizzariello
Ana Grabiela Presta
Carla Radicchi
Silvia Rossetto
Paola Vismara
Angela Casanica
Francesca Macchia
Fara Grieco
Elisabetta Setale
Maria Chiara Zennaro

Giuseppe Bersani
Marco Biferali
Alessandro Bigonzetti
Gianaugusto Bongiovanni
Yannick Boquin
Alessandro Braconcini
Diego Ciavatti
Marco D'Andrea
Marco Di Giulio
Michele Ferraro
Sergio Grandoni
Gian Battista Gualdi
Massimiliano Innocenzi
Claudio Landi
Giuseppe Marini
Pietro Occhio
Manuel Parrucini
Luciano Pons
Massimo Puddu
Francesco Romeo
Roberto Scafati
Alfredo Venezia
Filippo Verdirosi
Enzo Vizzini

EDIZIONI DEL TEATRO DELL'OPERA

Programma di sala a cura di
Francesco Cacaci, Mariapia Zarrelli

Fotocomposizione e stampa
Atena - Via Valtellina, 47 - Roma

Finito di stampare nel mese di maggio 1992
© tutti i diritti riservati

