



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2021

Dalla *Dot* alla *Dote*: una traduzione di Giuseppe Carpani per il Teatro Arciducale di Monza

Lucie Tardin

Lucie Tardin, 2021, *Dalla Dot alla Dote*: una traduzione di Giuseppe Carpani per il Teatro Arciducale di Monza

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès Lettres en Italien



Dalla *Dot* alla *Dote*:
una traduzione di Giuseppe Carpani
per il Teatro Arciduciale di Monza

Lucie Tardin

sous la direction de
Gabriele Bucchi

Session d'automne 2021

Immagine in copertina: *[Madame Favart, en paysanne, dans le rôle de Bastienne]*, Carl Vanloo (pittore), Jean Daullé (incisore), aquaforte, 1754, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (département Estampes et photographie), (in: *Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France*, t. 107, 9295-9373, 1770).

*Je remercie Gabriele Bucchi pour ses précieux conseils,
Federica Rossi pour sa relecture attentive,
ma famille pour son soutien infailible,
et Maël pour tout le reste.*

Dalla *Dot* alla *Dote*: una traduzione di Giuseppe Carpani per il Teatro Arciducale di Monza

Premessa	7
1. Giuseppe Carpani: poeta, teorico, censore... e traduttore	11
1.1. Vita e opere maggiori.....	11
1.2. Il Teatro Arciducale di Monza	14
2. Al crocevia delle tradizioni operistiche francesi e italiane	19
2.1. L'opera francese tra rivalità e innovazioni	19
2.1.1. La <i>Querelle des Bouffons</i>	19
2.1.2. Sviluppo e caratteristiche dell' <i>opéra-comique</i> francese.....	21
2.2. Un «interrègne» dell'opera italiana?.....	28
2.2.1. Evoluzione e rivoluzione del <i>buffo</i> nel secondo Settecento	28
2.2.2. Incursione dell' <i>opéra-comique</i> in Italia	31
3. Da un testo all'altro	39
3.1. L'originale francese: la <i>Dot</i> di Desfontaines-Lavallée	39
3.1.1. Trama.....	39
3.1.2. Argomento e fonti	42
3.1.3. Ricezione dell'opera in Francia.....	48
3.2. La traduzione italiana: la <i>Dote</i> di Carpani	52
3.2.1. Osservazioni sulla traduzione della <i>Dote</i>	52
3.2.2. Fonti italiane	64
3.2.3. Ricezione dell'opera in Italia.....	67
4. Edizione critica della <i>Dote</i>	71
4.1. Curare l'edizione di un libretto	71
4.2. Nota al testo	76
4.2.1. Criteri di edizione	76
4.2.2. <i>Emendatio</i>	83
4.2.3. Apparato variantistico	84
4.3. Edizione critica	89
AL PUBBLICO COLTO E GENTILE	89
ATTO PRIMO.....	90
ATTO SECONDO	107
ATTO TERZO	125
Conclusione	141
Appendice	145
Tabelle	145
Originale e traduzione a fronte	145
Traduzioni di Carpani per il Teatro Arciducale di Monza	147
Bibliografia	149
Abbreviazioni.....	160
Sigle delle biblioteche	160
Testimoni.....	160

Premessa

Negli ultimi decenni del Settecento, l'opera italiana attraversò un momento di crisi che fu addirittura definita dallo scrittore francese Stendhal come un «*interrègne après Cimarosa et avant Rossini*»¹. Questo periodo, in parte caratterizzato dalla ricerca di un terzo genere, né buffo, né serio, favorì le interazioni con altre tradizioni operistiche, e in particolare con la Francia, per attingere a nuovi modelli. In questo contesto ricco di scambi, Giuseppe Carpani, poeta, drammaturgo e critico – soprattutto noto ai giorni nostri per la sua biografia *Le Haydine* e forse ancora di più per la polemica scaturita dal plagio dello stesso Stendhal² – fu incaricato dall'Arciduca Ferdinando Carlo d'Asburgo-Lorena di realizzare un progetto innovativo: presentare delle opere francesi contemporanee in traduzione italiana e con musica originale, sul palco del Teatro Arciduciale di Monza. L'intento riformistico, sin dall'inizio definito come tale, era quello di rinnovare il repertorio italiano e i modelli drammaturgici e musicali, con lo scopo di aprire una nuova strada ai compositori e librettisti italiani, la cui vena si era esaurita nelle forme metastasiane e goldoniane. L'esperienza monzese di Carpani diede luogo ad un *corpus* unico di dieci opere, prodotte e messe in scena tra il 1787 e il 1795, di cui si è conservata una gran parte del materiale librettistico e musicale.

L'interesse della critica nei confronti dell'argomento è piuttosto recente. Nel 1988, Helmut C. Jacobs pubblicò la prima indagine completa sulla vita e l'opera di Giuseppe Carpani, con una preziosa edizione commentata del suo carteggio³, ampliando le prospettive di studio sulla figura del poeta comasco. Negli anni Novanta, alcuni studiosi, tra cui Jacques Joly, Karin Pendle, Lorenzo Bianconi, Marco Marica oppure Andrea Fabiano⁴, notarono il ruolo significativo del Carpani traduttore nella diffusione

¹ Cfr. il titolo del terzo sottocapitolo dell'introduzione alla *Vie de Rossini* di Stendhal (Paris, 1823): «*Histoire de l'interrègne après Cimarosa et avant Rossini, de 1800 à 1812*». Suggesto da Emilio SALA, *L'opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787-1795 del Teatro Arciduciale di Monza*, vol. I, Roma, Fabrizio Serra Editore, 2006-2007, p. 11.

² Si veda in particolare: Jean-Jacques HAMM, «Biographie, plagiat, œuvre», in *Approches de Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 37-45.

³ Helmut C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration. Studien zu Giuseppe Carpani, 1751-1825*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988.

⁴ Jacques JOLY, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 183; Karin PENDLE, *Opéra-Comique as Literature: the Spread of French Styles in Europe, c. 1760 to the Revolution*, in Philippe Vendrix, *Gréty et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 243 e 250, nota; Lorenzo BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 29; Marco MARICA, *Le traduzioni italiane in prosa di*

dei modelli dell'*opéra-comique* francese in Italia. Francesca Bascialli si interessò da vicino alle attività del Teatro Arciducale di Monza, in particolare alla presenza di numerose *opéras-comiques* nella sua programmazione, formulando le prime osservazioni sulla prassi traduttiva di Carpani⁵. In seguito, Davide Daolmi curò un'edizione critica della *Nina ossia La pazza per amore*, la prima, e finora unica, opera del *corpus* monzese ad esser stata ristampata⁶. Fabrizio Bugani portò alla luce l'importanza fondamentale dell'Arciducale, in quanto luogo di sperimentazione, vero e proprio laboratorio in cui si affermò un nuovo repertorio operistico accanto alla tradizione buffa⁷. Sulla scia di Daolmi, lo studioso curò inoltre un'edizione della versione italiana del *Riccardo Cor di Leone*⁸. Infine, la raccolta di saggi curata da Emilio Sala offrì per la prima volta un esame approfondito delle implicazioni estetiche e culturali di alcune delle traduzioni monzesi di Carpani⁹.

Tuttavia, un'opera fu esclusa da queste analisi: la *Dote*, rappresentata nella stagione autunnale del 1789, insieme al *Rinaldo d'Aste*. Nell'introduzione al suo libro, Sala notava infatti che la *Dote* era l'unica opera monzese a non essere stata né ripresa, né rimessa in musica, chiedendosi quale fosse la ragione di un tale insuccesso¹⁰. Questa domanda è all'origine del presente lavoro che mira a rivalutare un'*opéra-comique* ritenuta degna di considerazione per la gradevolezza del suo svolgimento e la sua inventiva linguistica, nonché per la svolta che segnò nella prassi del traduttore.

L'edizione commentata del libretto della *Dote* sarà preceduta da una presentazione approfondita dell'opera, delle sue implicazioni estetiche, delle sue fonti e della sua

opéras-comiques francesi (1763-1813), in Herbert Schneider, Nicole Wild, *Die Opéra Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms, 1997, pp. 422-23; Andrea FABIANO, *Les larmes de Camille, de Dalayrac à Paër: plagiat, exploitation ou tentative de médiation entre les dramaturgies musicales française et italienne?*, in Hervé Lacombe, *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p. 21.

⁵ Francesca BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciducale di Monza (1778-1795)*, in «Quaderni del corso di musicologia del conservatorio G. Verdi di Milano», N°6, Lucca, LIM, 2002.

⁶ *Nina ossia La pazza per amore. Commedia d'un atto in prosa ed in verso, e per musica (Monza 1788)*, edizione critica a cura di Davide DAOLMI, Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, 2006.

⁷ Fabrizio BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale di Monza (1778-1795): luogo di svago o di sperimentazione?*, in «Quaderni Estensi», vol. II, 2010.

⁸ Fabrizio BUGANI, *Traduzioni di opéras-comiques nella Biblioteca Estense Universitaria: il «Riccardo Cor di Leone»*, tesi di dottorato in musicologia e beni musicali, coordinata da Angelo Pompilio, Università di Bologna, 2008.

⁹ Emilio SALA (a cura di), *L'opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787-1795 del Teatro Arciducale di Monza*, 2 voll., Roma, Fabrizio Serra Editore, 2006-2007.

¹⁰ E. SALA, *Introduzione*, in *L'opera francese in Italia...*, cit., p. 15, nota 1.

ricezione, non ch  del contesto storico, letterario e culturale in cui fu per prima prodotta, e poi riproposta in una nuova veste. Sia la *Dot* che la *Dote* saranno perci  esaminate da un punto di vista storico-letterario e storico-culturale, filologico, traduttologico, linguistico e poetico, con la modesta speranza di colmare le lacune dei precedenti studi.

Nel primo capitolo saranno evocate a grandi linee la vita, le opere e il percorso di Carpani presso il Teatro Arciduciale di Monza. Il poeta si riveler  infatti un attento osservatore dell'epoca napoleonica e della Restaurazione, in stretto contatto con alcune figure importantissime della vita artistica e politica tra Sette e Ottocento.

Si cercher  poi, nel secondo capitolo, di inserire le sperimentazioni monzesi nel contesto storico e culturale dell'epoca. In Italia, come in Francia e altrove, vi fu infatti, durante la seconda met  del XVIII secolo, una vera e propria esplosione del fenomeno dello spettacolo musicale che trasform  l'intero sistema operistico. Con il rovesciamento della sua egemonia, l'opera italiana si apr  ad altre forme – come l'*opéra-comique* francese, genere misto di canto e recitazione – e diffuse con essa un nuovo gusto per la *comédie larmoyante*, premessa del melodramma romantico.

Con il terzo capitolo si entrer  nel vivo dell'argomento. La prima parte sar  dedicata alla presentazione del testo originale. Vi sar  esposta la trama del libretto francese, cos  come le probabili fonti a cui   ispirato. Si guarder  poi al testo italiano per identificare le strategie traduttive impiegate da Carpani nel trasferire il testo da un sistema linguistico e culturale all'altro, tenendo per  sempre d'occhio anche l'aspetto musicale. In seguito, sar  poi affrontata la questione della ricezione dell'originale e della sua traduzione, al fine di individuare i motivi dello scarso successo che incontr  la *Dote* italiana.

L'edizione critica del testo, nel quarto e ultimo capitolo, comprender  una parte introduttiva, in cui saranno discusse le problematiche legate alla filologia dei libretti a stampa. Seguir  poi una presentazione dei testimoni librettistici e musicali e dei criteri adottati per la presente edizione. La trascrizione del libretto sar  accompagnata da un commento utile ad evidenziare gli aspetti salienti della traduzione, a dare degli spunti di analisi stilistica, linguistica e metrica, oltre che ad esplicitare le espressioni arcaiche e i riferimenti culturali inaccessibili al lettore odierno.

1. Giuseppe Carpani: poeta, teorico, censore... e traduttore

1.1. Vita e opere maggiori

Giuseppe Carpani nacque il 28 gennaio 1752 a Villalbese, in provincia di Como, da Giacinto Carpani e Orsola Ripamonti, una ricca famiglia di proprietari terrieri di nobile discendenza¹. Dopo una solida formazione umanistica al collegio dei gesuiti di Brera e una laurea in giurisprudenza all'università di Pavia, il futuro poeta ottenne un posto come praticante presso un avvocato di Milano. Tuttavia, l'interesse per la musica e la poesia, sviluppatosi probabilmente già durante gli anni di collegio, spinse Carpani ad abbandonare presto il campo giuridico per dedicarsi interamente alla scrittura. Si integrò così negli ambienti artistici milanesi, in cui riuscì a guadagnarsi una discreta fama regionale, soprattutto per la sua produzione poetica in dialetto. La sua prima commedia in dialetto milanese *I Conti di Agliate* fu data nel 1785 alla Villa de' Padri Olivetani di Lorentecchio², e un suo sonetto, anche esso in dialetto, scritto in occasione della morte di Maria Teresa nel 1780³, fu persino lodato da Giuseppe Parini⁴:

*Bravo Carpan! Ho vist quij ses sonett
ch'avì faa per la mort de la Regina
hin pien de bei penser, hin pien d'affett,
fan onor a la lingua Meneghina [...]*

Il suo esordio come librettista avvenne con la commedia per musica intitolata *Gli antiquari in Palmira*, messa in musica da Giacomo Rust (1741-1786) e rappresentata per la prima volta nell'autunno del 1780 alla Scala di Milano. Vi sono poche fonti superstiti sulla gioventù di Carpani a Milano, ma presumibilmente egli era già in stretto contatto con la corte dell'arciduca d'Austria, Ferdinando Carlo d'Asburgo-Lorena, e la

¹ Per gli elementi biografici, ci si riferisce principalmente a: Gian Paolo MARCHI, «Carpani, Giuseppe», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XX, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1977; Emilio DE TIBALDO, *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti*, vol. X, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1845, pp. 167-170; H. C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft...*, cit., p. 38.

² *I Conti di Agliate. Commedia patria in tre atti in prosa*, Milano, Giacomo Pirola, 1793. La commedia è considerata come «la sola buona commedia in prosa che abbiamo nel nostro dialetto», secondo la *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, vol. IX, Milano, 1816. Suggesto da *Id.*, p. 38.

³ *Sei sonetti milanesi di Giuseppe Carpani sul soggetto della comune tristezza*, Milano, 1780. La produzione poetica in dialetto rappresenta infatti una parte importante della sua opera, benché fosse caduto già nell'oblio mentre Carpani era in vita.

⁴ Lo stesso Parini aveva scritto il sonetto *Poiché la gran Teresa i serti fraldi* in omaggio alla regina defunta. *Id.*, p. 37.

sua consorte, Maria Ricciarda Beatrice d'Este, entrambi interessati al dramma per musica. In ogni caso, il successo della sua prima opera alla Scala gli aprì la strada verso nuove opportunità.

Attorno al 1787 a Carpani fu affidata la gestione del nuovo Teatro Arciduciale di Monza, sede di villeggiatura della famiglia arciduciale⁵. Per questo motivo, tra il 1787 e il 1796, si adoperò nella traduzione delle *opéras-comiques* francesi in voga a Parigi, con l'intento di proporre ai prestigiosi ospiti dell'Arciduca degli spettacoli innovativi sia dal punto di vista formale che del contenuto. La Rivoluzione francese del 1789 ebbe gravi conseguenze sulle attività di Carpani e segnò una svolta importante nella sua vita. Nel 1790, l'arciduca Ferdinando gli diede infatti la direzione del giornale *Il Corriere Milanese*. Pubblicato più volte alla settimana dalla casa editrice di Luigi Veladini, il quotidiano riportava notizie politiche nazionali e internazionali, ma serviva anche da contrappeso ai giornali francesi rivoluzionari poiché sosteneva apertamente i principi legittimisti della monarchia austriaca⁶. L'immensa carica di lavoro di questo periodo impedì a Carpani di proseguire nei suoi progetti letterari, almeno fino al 1796. Con la prima Campagna d'Italia e l'invasione delle truppe napoleoniche, fu infatti costretto a ripiegare su Vienna, insieme alla famiglia arciduciale.

Non si ha alcuna notizia che permette di accertare che Carpani avesse un incarico ufficiale presso la corte viennese, ma in ogni caso vi restò molto legato, poiché la sua traduzione della *Camille ou Le souterrain* francese⁷, rimusicata da Ferdinando Paër, fu messa in scena per la prima volta a Monza nel 1791, ripresa, nel 1799, presso il prestigioso Theater am Kärntnertor, e, infine, rappresentata al teatro di Amburgo l'anno seguente. Il libretto di Carpani intitolato *L'Uniforme*, messo in musica da Joseph Weigl,

⁵ È probabile che Carpani indossasse l'incarico di «direttore del concerto». Quest'ipotesi si giustifica dalla presenza di didascalie autografe aggiunte al manoscritto della *Nina* italiana. Francesco DEGRADA, *Nina, la follia, l'utopia e il rimpianto dell'eden perduto*, in *Nina, o sia La Pazza per amore*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1999. Suggerito da F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 41, n. 2.

⁶ Alcune biografie ci informano del fatto che Carpani scrisse sotto lo pseudonimo «Veladino» degli articoli virulenti contro le idee veicolate dalla Rivoluzione francese. Ci sembra sorprendente la vicinanza dello pseudonimo con il nome dell'editore del giornale. Comunque, Carpani aveva scritto, già nel 1789, la canzone *Bosinâda su i Franzès, che fan di tutt el Paès*, un testo satirico e risolutamente avverso allo spirito della rivoluzione in atto. Le sue posizioni politiche si spiegano anche attraverso i buoni rapporti che intrattenne con la famiglia arciduciale. H. C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft...*, cit., pp. 44-45.

⁷ Il libretto originale è di Joseph Marsollier des Vivetières (1750-1817), mentre la musica è di Nicolas Dalayrac (1753-1809), il compositore dell'opera che ci interessa. Il libretto tradotto da Carpani era accompagnato da una nuova musica di Ferdinando Paër (1771-1839), il quale era diventato dal 1798 direttore del Theater am Kärntnertor. *Id.*, cit., p. 48.

il quale era direttore e compositore del teatro della corte viennese dal 1792, fu rappresentato per la prima volta nel 1800 al Castello di Schönbrunn e diede luogo a varie collaborazioni con il compositore per cui scrisse, nel 1801, la cantata *Il miglior dono*, così come l'oratorio *La passione di N. S. Gesù Cristo*, tra il 1802 e il 1804. Carpani lavorò anche con altri musicisti importanti, tra cui Nicola Antonio Zingarelli, con il *Pilade e Oreste*, e il giovane Stefano Pavesi, con *Il giudizio di Febo*⁸.

Con la firma del trattato di Campo-Formio nel 1797, il Veneto tornò in mani austriache, e l'Arciduca Francesco II d'Austria assunse Carpani come censore e direttore dei teatri di Venezia. Lì, il poeta frequentò assiduamente il salone di Isabella Teotochi Albrizzi⁹, con cui intrattenne poi una lunga corrispondenza. A causa di gravi problemi di salute fu costretto a ritornare definitivamente a Vienna nel 1805, dove ricevette una modesta pensione¹⁰. Per rimediare alle sue difficoltà finanziarie, svolse lavori saltuari per la corte imperiale e vi restò legato fino alla sua morte, avvenuta all'età di quasi 73 anni il 22 gennaio 1825.

Nell'ultimo periodo della sua vita, Giuseppe Carpani si poté infine dedicare pienamente allo studio e alla scrittura. Il suo componimento *In questa tomba oscura*, che è forse tra i suoi testi di maggior rilievo, fu messo in musica da alcuni dei compositori più famosi dell'epoca, tra cui Beethoven, Cherubini, Paër, Salieri e Zingarelli. Fervente ammiratore di Joseph Haydn, Carpani tradusse in italiano l'oratorio *Die Schöpfung*, ma scrisse anche un sonetto in omaggio al compositore e una fortunata biografia intitolata *Le Haydine*¹¹. Dopo il grande successo del testo, Carpani reiterò l'esperienza con altri scritti biografici, questa volta su due compositori giovani in cui vedeva il potenziale di rinnovamento della musica italiana: Carlo Majer, con *Le Majeriane*¹², e Gioachino Rossini, con *Le Rossiniane*¹³.

⁸ H. C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft...*, cit., pp. 48-49.

⁹ Isabella Teotochi Albrizzi (1760-1836) arrivò a Venezia nel 1776 con Carlo Antonio Marin, tuttavia fece annullare il suo matrimonio per sposare l'inquisitore Giovanni Battista Albrizzi. Il suo salone fu frequentato da importanti letterati e artisti dell'epoca. Nei suoi *Ritratti* (Brescia, Nicolo Bettoni, 1807) descrisse alcuni di loro, tra cui Pindemonte, Foscolo, Alfieri, Cesarotti, Byron oppure Canova. Valeria MOGAVERO, «Teotochi Albrizzi, Isabella», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, vol. XCV, 2019.

¹⁰ H. C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft...*, cit., pp. 60-61.

¹¹ *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano, Candido Buccinelli, 1812.

¹² *Le Majeriane, ovvero Lettere sul bello ideale*, Padova, Tipografia della Minerva, 1820.

¹³ *Le Rossiniane, ovvero Lettere sulla musico-teatrali*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824.

Le Haydine sono considerate un monumento della letteratura musicale italiana, pur essendo un'opera nota soprattutto a causa della vicenda del plagio di Stendhal. Nonostante ciò, resta un testo fondamentale per capire il pensiero teorico e l'estetica di Carpani. Nella prefazione, il poeta evoca infatti la decadenza della musica italiana, dovuta secondo lui all'appiattimento della musica operistica e all'influenza degli sviluppi neoromantici della musica tedesca, soprattutto sul piano dell'armonia¹⁴. Integrando le teorie enunciate nella seconda metà del secolo XVIII, sulla scia del razionalismo classicista francese, e in particolare di Rousseau¹⁵, Carpani esprime la necessità di un ritorno ad un'estetica che dia il primato all'elemento melodico, in quanto vettore di unità e chiarezza, ma veicola anche l'idea di un'imitazione della natura che sia mediata dal mondo emotivo, mentre l'armonia, che riveste una funzione ancillare essenzialmente decorativa, dovrebbe essere sempre subordinata al canto¹⁶.

Pur essendo una personalità di secondo piano, Carpani fu comunque un attento osservatore dell'epoca napoleonica e della Restaurazione, in contatto personale con alcune figure importantissime della vita artistica e politica dell'epoca.

1.2. Il Teatro Arciducale di Monza

Per capire meglio in che contesto si svolse una parte del «progetto» riformistico di Giuseppe Carpani, è forse necessario ritracciare brevemente la storia particolare di questo luogo di apertura e di sperimentazioni artistiche che fu il Teatro Arciducale di Monza.

Dopo il periodo delle guerre di successione austriaca, tra il 1740 e 1748, Maria Teresa d'Austria cercò di rafforzare le sue relazioni con gli altri paesi europei, nell'intento di creare un grande Impero di cui l'Austria sarebbe stato il centro¹⁷. Per far sì che questo accadesse, Maria Teresa ebbe cura di porre i suoi tre ultimi figli nelle più influenti corti europee. Nel 1770, il matrimonio di sua figlia Maria Antonietta d'Asburgo Lorena (1755-1794), con il delfino Luigi Augusto (che diventerà Luigi XVI), sigillò una preziosa alleanza con la Francia. Nel 1771, le nozze del suo

¹⁴ H. C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft...*, cit., pp. 101-2.

¹⁵ Maurizio PADOAN, *Teoresi e storicità nell'estetica musicale di Giuseppe Carpani*, in Andrea Luppi, *Statuti della musica. Studi sull'estetica musicale tra sei e ottocento*, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 123-5.

¹⁶ M. PADOAN, *Teoresi e storicità...*, cit., pp. 123-25.

¹⁷ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale...*, cit., p. 51.

quattordicesimo figlio, Ferdinando Carlo Antonio d'Asburgo-Lorena (1754-1806), con Maria Beatrice Ricciarda d'Este, permisero di congiungere le due potenti famiglie, di rafforzare la presenza austriaca in Lombardia e di legare Milano all'ambiente modenese¹⁸. Negli stessi anni, Maria Teresa d'Austria concesse quindi a Ferdinando l'incarico di rappresentare il potere austriaco a Milano, in quanto Governatore Generale della Lombardia¹⁹. Quanto al suo ultimo e sedicesimo figlio, Massimiliano Francesco d'Asburgo-Lorena (1756-1801), Maria Teresa lo fece diventare principe-arcivescovo di Colonia²⁰.

Una madre, tre figli, quattro città, ma un gusto comune per le arti, la letteratura e la musica che favorì una circolazione delle tradizioni operistiche tra queste corti. In questi vari contesti, si osserva infatti la stessa volontà di liberarsi dalle convenzioni del classicismo, di ridare peso al sentimento, alla spontaneità, alla forza creativa della natura. Una propensione comune chiaramente orientata verso le idee dell'illuminismo francese e, in campo musicale, sulla scia della *Querelle des Bouffons*²¹.

La presenza della corte austriaca a Milano fu all'origine di molti cambiamenti, sia dal punto di vista urbanistico che politico, sociale e culturale. Durante gli ultimi decenni del Settecento, furono intrapresi numerosi cantieri. All'architetto Giuseppe Piermarini si devono, per esempio, la trasformazione nel 1770 del Palazzo Reale, la costruzione del Teatro alla Scala nel 1778 (quello Ducale era stato distrutto in un incendio poco prima) e del Teatro della Cannobiana durante l'anno successivo²². In questi anni, la coppia arciducale scelse di stabilire la sua residenza estiva a Monza, una cittadina vicina al centro di Milano, già prediletta dalla nobiltà milanese. Vi fece costruire una villa da Piermarini – una piccola Versailles²³, o quasi una versione modesta del Castello di Schönbrunn, dove l'Arciduca era nato e aveva trascorso parte della sua gioventù. Il gusto della famiglia arciducale per le arti motivò inoltre la costruzione di un teatro, eretto tra il 1778 e il 1780, sempre dallo stesso architetto, sulla piazza del Mercato – forse con l'intenzione di consolidare la relazione tra il governo e la borghesia locale²⁴.

¹⁸ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale...*, cit., p. 57.

¹⁹ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 17.

²⁰ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale...*, cit., p. 53.

²¹ A Vienna, il Conte Giacomo Durazzo (1717-1794), direttore dei Teatri Imperiali già dal 1753 favorì questo processo. Come avvenne a Monza, cercò di rinnovare il melodramma sclerotizzato nella tradizione metastasiana. *Id.*, pp. 53-54.

²² F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., pp. 19-20.

²³ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale...*, cit., p. 59.

²⁴ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., pp. 22-23.

L'organizzazione del Teatro Arciducale fu affidata ai Cavalieri Associati, un gruppo di nobili monzesi e milanesi²⁵. L'Arciduca Ferdinando impiegò Giuseppe Carpani come «direttore del concerto», una funzione che potremmo oggi paragonare a quella del direttore artistico. In una lettera del 1788 indirizzata al suo amico Saverio Bettinelli, Carpani condivide la gioia, ma anche l'apprensione legata ad una tale responsabilità: «[...] la clemenza di S.A.R. pare mi abbia destinato a correr questa via. Con quali forze poi non oso dirlo. L'impegno è grande, grande la voglia di far bene, ma l'ingegno troppo addietro e inoltre i pochi miei studi furono mai sempre a tutt'altro diretti»²⁶.

L'esigenza principale di questo teatro di villeggiatura si riflette nella scelta del repertorio: l'obiettivo era infatti quello di intrattenere la corte, gli ospiti e il pubblico di cittadini monzesi. Furono così scelte soprattutto opere dagli argomenti leggeri, come il dramma giocoso di tradizione napoletana o l'*opéra-comique* francese²⁷. Il *Cajo Mario* (1791) di Giuseppe Giordani, da un libretto di Gaetano Roccaforte, fu l'unico dramma serio rappresentato in quegli anni a Monza. Ad aprire la prima stagione dell'Arciducale, fu il dramma giocoso il *Curioso indiscreto*, su un libretto anonimo e musicato da Pasquale Anfossi²⁸ – un dramma giocoso ispirato al *Don Chisciotte* di Cervantes che era stato messo in scena per la prima volta al Teatro delle Dame di Roma nel 1777 e l'immenso successo del quale aveva suscitato un incredibile numero di riprese in tutta l'Europa.

È possibile che l'arciduca, informato dalla sorella Maria Antonietta sugli ultimi spettacoli in voga a Parigi, si intromettesse nella programmazione del teatro. Ciò spiegherebbe le parole che si possono leggere nella dedica del *Riccardo Cor di Leone* – la prima *opéra-comique* rappresentata a Monza nel 1787: «un simile tentativo, [...] non dispiacerà alle ALTEZZE VOSTRE REALI d'onde ne procede l'idea [...]»²⁹. In ogni caso, questo repertorio beneficiava di una grande circolazione, giacché molte delle *opéras-comiques* rappresentate a Monza erano anche proposte nei teatri delle principali corti italiane ed europee³⁰. Sempre nel 1787, ci furono per esempio due spettacoli sui libretti di Da Ponte: *Le Nozze di Figaro* di Mozart (anche se in una versione incompleta

²⁵ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale...*, cit., p. 59.

²⁶ *Id.*, p. 68.

²⁷ *Id.*, p. 60.

²⁸ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 41.

²⁹ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale...*, cit., p. 59.

³⁰ *Id.*, p. 65.

e con i due ultimi atti musicati da Angelo Tarchi) e *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler – due opere che erano state proposte l’anno precedente al Burgtheater di Vienna. Inoltre, furono messe in scena anche alcune opere inedite, forse per valutarne il potenziale prima di confrontarle con il pubblico della capitale lombarda oppure per offrire agli spettatori monzesi una totale esclusività³¹. Così avvenne con la *Nina ossia La pazza per amore*, ripresa nel 1789 al Teatro della Cannobiana, la quale conobbe una lunghissima fortuna e numerosi riadattamenti musicali. Se la circolazione dei materiali operistici fu senza dubbio facilitata dalla vicinanza geografica con Milano, la stretta collaborazione del Teatro di Monza con quelli della capitale fu centrale nell’incoraggiare questi scambi. Del resto, questi teatri condividevano addirittura con l’Arciduca gli stessi costumisti, scenografi e compagnie di ballo³².

A Monza, Carpani cercò di attuare quello che potremmo senz’altro chiamare un vero e proprio programma di riforma del melodramma. Per convincersene, basta infatti leggere le prefazioni ai libretti, in cui il traduttore dimostra molta lucidità nei confronti del proprio tentativo di «*richiamare [...] il nostro teatro musico-comico a’ spettacoli degni di noi e dell’antico splendore d’Italia*»³³. Le sue sperimentazioni diedero luogo ad un *corpus* eccezionale di dieci opere, una grande parte delle quali è conservata manoscritta nel *Fondo Musicale Estense*, tutte rappresentate a Monza tra il 1787 e il 1796:

1. ***Riccardo Cor di leone***. *Commedia in verso, e in prosa di tre atti*. Ed. G. B. Bianchi Regio, Milano, s. d. [1787].
2. ***Nina ossia La pazza per amore***. *Commedia d’un atto in prosa, ed in verso, e per musica tradotta dal francese*. Ed. G. B. Bianchi Regio, Milano, s. d. [1788].
3. ***La Dote***. *Commedia in prosa mista d’ariette per musica tolta dal francese*. Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1789].
4. ***Rinaldo d’Aste***. *Commedia con musica divisa in due atti, e tolta dal francese*. Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1789].
5. ***Lo spazzacamino principe***. *Commedia in musica divisa in due atti, e tolta dal francese*. Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1790].
6. ***I due ragazzi savoardi***. *Commedia con musica*. Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1791].
7. ***Raollo Signore di Crequi***. *Tragicommedia in prosa di tre atti mista d’arie per musica, e tolta dal francese*. Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1791].

³¹ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciduciale...*, cit., p. 65.

³² Invece, per quanto riguarda l’orchestra, abbiamo poche notizie che ci permettono di identificare con precisione chi fossero i musicisti impiegati. F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 28.

³³ Prefazione alla *Nina ossia La Pazza per amore*. *Commedia d’un atto in prosa, ed in verso, e per musica tradotta dal francese*, G. B. Bianchi Regio, Milano, 1788.

8. **Lodoiska.** *Commedia eroica in tre atti frammischiata di canti, e tolta dal francese.*
Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1793].
9. **Camilla ossia Il sotterraneo.** *Commedia tolta dal francese, e con musica.*
Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1794].
10. **La Caravana del Cairo.** *Grand'opera in tre atti e per musica tolta dal francese.*
Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1795].

Dopo quasi dieci anni di effervescenza culturale, l'esperienza del Teatro Arciducale, che aveva segnato la prima testimonianza di un'attività teatrale stabile a Monza³⁴, dovette purtroppo concludersi nel 1796: la Campagna d'Italia e l'entrata delle truppe napoleoniche a Milano obbligarono la famiglia arciducale a trasferirsi a Vienna con il suo seguito. Nel 1802, il teatro fu interamente distrutto in seguito ad un incendio scoppiato dopo una festa da ballo³⁵. Un nuovo Teatro Sociale fu inaugurato quasi dieci anni dopo, costruito sul progetto dell'architetto Amati che riprendeva la facciata dell'edificio originale di Piermarini. Purtroppo, anch'esso ebbe un'infausta sorte, poiché fu demolito nel 1927³⁶.

³⁴ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale...*, cit., p. 59.

³⁵ In una sua cronaca di Monza conservata presso la Biblioteca Civica, Sirtori ricorda l'evento: «Dopo lo spettacolo si fece una festa da ballo, fino alle quattro del mattino. Indi sortiti tutti e chiuso il teatro, alle ore 6.30 il teatro era tutto in fiamme. Nulla si è potuto salvare, in tre ore andò tutto distrutto». La notizia è riportata da F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 28.

³⁶ *Id.*, pp. 31-32.

2. Al crocevia delle tradizioni operistiche francesi e italiane

2.1. L'opera francese tra rivalità e innovazioni

2.1.1. La *Querelle des Bouffons*

Durante il XVIII secolo, la Francia, e in particolare Parigi, sembrava essere il centro culturale dell'Occidente. Nella capitale cosmopolita si incontravano intellettuali ed artisti provenienti da tutta Europa, ma in ambito musicale le attenzioni si concentravano piuttosto verso gli Italiani e i Tedeschi. Con l'avvicinarsi della metà del secolo, si stabilì il nuovo genere dell'*opéra-comique*, il teatro lirico francese stava attraversando una crisi. L'opera comica italiana aveva istaurato a Parigi una «tensione estetico-ricettiva»¹, che aveva mosso queste semplici domande: si può davvero ridere all'Académie royale de musique? Ed entro quali termini²? Le diverse contese scoppiate nella prima metà del secolo avevano infatti reso palese la necessità di ripensare il ruolo della musica come componente dello spettacolo teatrale³.

Nel 1752, una troupe di musicisti e attori italiani, diretta da Eustachio Bambini, sbarcò a Parigi: la compagnia dei *bouffons*, il cui soprannome derivava appunto dal repertorio *buffo* di tradizione napoletana da loro praticato, scatenò una vera e propria rivoluzione del gusto, dando involontariamente origine alla famosa *querelle des bouffons*⁴. Ma la polemica, che scoppiò in seguito alla rappresentazione dell'intermezzo *La serva padrona*, musicato da Giovanni Battista Pergolesi da un libretto di Gennarantonio Federico⁵, covava già prima dell'arrivo della compagnia italiana. In

¹ Andrea FABIANO, *Le forme drammaturgiche del comico italiano in Francia nel Settecento: qualche osservazione*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniela Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. 168.

² *Idem*.

³ Manuel COUVREUR, *Les enjeux théoriques de l'opéra-comique*, in Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Pierre Mardaga, 1992, p. 253.

⁴ Una compagnia di attori-musicisti italiani aveva già fatto parlare di sé dando degli intermezzi comici nel 1729 all'Opera di Parigi, con *Don Mico e Lesbina*, e *Serpilla e Baiocco* di Antonio Salvi e Giuseppe Maria Orlandini, e successivamente nel 1733 con *La Serva padrona* di Pergolesi e l'anonimo *Prince de Salerne*. Quando, vent'anni dopo, la troupe italiana fece il suo grande ritorno, gli spettacoli non furono più dati all'Opéra, bensì alla Comédie Italienne per evitare la prossimità tra il genere leggero dell'opera buffa italiana e quello grave della tragedia lirica francese. Claude DAUPHIN, *Musique et liberté au siècle des Lumières. Suivi d'une édition critique et moderne de "De la liberté de la musique" de d'Alembert*, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 20-24.

⁵ È probabile che la *Serva padrona*, portata in scena dalla compagnia di Bambini, non fosse altro che un pretesto per dare il via ad una contesa già in atto, considerato che altre repliche del medesimo intermezzo furono messe in scena a Parigi nell'ottobre del 1746 dalla compagnia di Luigi Riccoboni (1676-1753). Fabrizio DORSI, Giuseppe RAUSA, «L'opera comica (1749-1799)», in *Storia dell'opera italiana*, Milano, Mondadori, 2000, p. 177.

effetti, in una lettera *pamphlet* scritta in seguito alla rappresentazione della tragedia lirica *Omphale* del 14 gennaio 1752⁶, il letterato Friedrich Melchior Grimm⁷ attaccò senza mezzi termini le rigide convenzioni della musica francese per elogiare la melodia della lingua italiana e l'efficacia drammaturgica del buffo italiano⁸.

Nel contesto politico particolare che stava attraversando la Francia, in mezzo ad una crisi costituzionale che minacciava l'ormai fragile equilibrio dell'assolutismo monarchico, la lettera di Grimm suscitò numerose risposte, sia da parte dei difensori della musica francese che dai sostenitori di quella italiana⁹. Alcuni intellettuali illuministi che partecipavano al dibattito ne approfittarono per diffondere contenuti di carattere politico sotto le spoglie della polemica musicale, e questo non fece che espandersi insieme all'entusiasmo del pubblico¹⁰.

Sulla scia del suo collega dell'*Encyclopédie*, Jean-Jacques Rousseau avviò la seconda fase della *querelle*, con la sua *Lettre sur la musique française*¹¹. In essa, il letterato si dichiarava risolutamente contrario alla musica francese – la quale era allora fortemente associata alla sola figura di Jean-Philippe Rameau, un suo dichiarato rivale –, sostenendo che la lingua francese era inadeguata per il canto e quella italiana più espressiva. Eppure, solo un anno prima della pubblicazione della sua feroce accusa, Rousseau, ispirandosi all'opera musicale fondatrice dell'opera comica francese, *Les Amours de Ragonde* di Jean-Joseph Mouret¹², aveva scritto il libretto e la musica della

⁶ L'opera *Omphale* era stata composta da André Cardinal Destouches nel 1701, su un libretto di Antoine Houdar de La Motte. La prima rappresentazione ebbe luogo nello stesso anno.

⁷ Friedrich Melchior Grimm, *Lettre sur Omphale*, Paris, Pierre-Gilles Le Mercier, 1752. Grimm reiterò poi il suo attacco nel 1753 con l'importante *Le Petit prophète de Boehmischbroda*, in cui ironizzò sulla musica francese, definendo la querelle come una «guerre des coins». Da un lato, vi era il «coin du Roi», ovvero i difensori della musica francese. Dall'altro, il «coin de la reine», cioè i sostenitori della musica italiana. La metafora guerriera e il richiamo alla figura della regina, Marie Leszczyńska, apprezzata dal popolo e che a suo malgrado era diventata un emblema della nuova Repubblica delle Lettere, sembrava quasi prefigurare gli avvenimenti di fine secolo. C. DAUPHIN, *Musique et liberté...*, cit., pp. 21-22.

⁸ *Id.*, p. 21.

⁹ Oltre all'intervento di Grimm, notevoli furono anche quelli del barone d'Holbach, con la *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra* (Paris, 1752), e di d'Alembert, con l'opuscolo *De la liberté de la musique* (Amsterdam, 1759).

¹⁰ F. DORSI, G. RAUSA, «L'opera comica (1749-1799)», cit., p. 178.

¹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, Paris, 1753.

¹² *Les Amours de Ragonde*, sottotitolata *La Veillée du village*, è un'opera comica, la cui prima rappresentazione ebbe luogo nel mese di dicembre del 1714, nel Castello di Sceaux, durante una serie di feste organizzate dalla duchessa del Maine, Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon-Condé. La musica è di Jean-Joseph Mouret e il libretto è di Philippe Néricault Destouches. Quest'opera è una delle più famose di Jean-Baptiste Lully. Rousseau e Jean-Philippe Rameau la riscoprirono quando essa fu riproposta davanti alla corte nel 1742. Al pari di Rousseau che ne trasse il suo *Devin du village*, lo stesso Rameau si ispirò all'opera di Destouches per scrivere la sua commedia lirica *Platée* del 1745. James R. ANTHONY, «Amours de Ragonde, Les», su *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2002 (1992).

pastorelleria *Le Devin du village*¹³. Paradossalmente è proprio quest'opera che, nella sua *Lettre*, Rousseau confrontava alla prediletta *Serva padrona* per dimostrare l'insufficienza della musica francese¹⁴. Senza accusare il letterato di contraddizione, è possibile che questo intervento anteriore fosse stato concepito come un tentativo di rinnovare il genere creando un equivalente francese agli intermezzi italiani. Resta comunque il fatto che l'intervento di Rousseau ebbe il merito di ampliare il dibattito verso questioni di lingua e di prosodia francesi¹⁵.

La polemica si spense con la partenza da Parigi della compagnia di Bambini, nel 1754, ma i *bouffons* non cessarono mai pertanto di esercitare la loro influenza sulla nascente *opéra-comique* francese¹⁶, un genere che confutò l'idea rousseauiana secondo la quale la lingua francese non era musicabile.

2.1.2. Sviluppo e caratteristiche dell'*opéra-comique* francese

Per capire a fondo quel genere particolare che fu l'*opéra-comique* sarebbe necessario ricostituire il serbatoio di arie da cui queste opere dipendevano e ritracciare le convenzioni particolari che le reggevano¹⁷, e la cosa è pressoché impossibile da fare, dato che il più delle volte il materiale musicale non è accessibile. In effetti, i libretti delle *opéras-comiques*, e in particolare i *vaudevilles*, non venivano sempre stampati, poiché il pubblico conosceva già le melodie delle arie più popolari¹⁸. L'*opéra-comique* fu quindi a lungo trascurata dalla critica odierna, fino ad un rinnovato interesse a partire dagli anni Ottanta del Novecento¹⁹.

¹³ L'intermezzo in un atto, *Le Devin du village*, presubilmente scritto e composto da Jean-Jacques Rousseau, fu messo in scena per la prima volta il 18 ottobre 1752 a Fontainebleau, e poi il primo marzo del 1754 all'Académie royal de musique di Parigi. Come vedremo più avanti, l'opera influenzò molto il genere dell'*opéra-comique*, ed è sicuramente una delle fonti del nostro libretto. Philipp E. J. ROBINSON, «Devin du village, Le», su *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2002 (1992).

¹⁴ C. DAUPHIN, *Musique et liberté...*, cit., p. 35.

¹⁵ F. DORSI, G. RAUSA, «L'opera comica (1749-1799)», cit., p. 179.

¹⁶ *Id.*, p. 180.

¹⁷ Bruce Alan BROWN, *Éditions anciennes et modernes d'opéras-comiques: problème et méthodologies*, trad. fr. di *Id.* e Claire Stancu, in Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 355.

¹⁸ *Id.*, p. 357.

¹⁹ A rilanciare l'argomento vi furono i lavori di Elizabeth Bartlet, Bruce Brown, David Charlton, James Butler Kopp, Karin Pendle e Kent Smith. A partire dagli anni 1990-2000, le pubblicazioni seguenti ridiedero un nuovo impulso allo studio dell'*opéra-comique*: *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. Und 18. Jahrhundert*, a cura di Herbert SCHNEIDER, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1999; *Die Opéra Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di *Id.*, Nicole WILD, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1997; *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, a cura di Philippe VENDRIX, Liège, Mardaga, 1992;

Il motivo di questo distacco iniziale risiede senza dubbio nell'idea persistente di una decadenza del teatro di fine Settecento. Si tendeva infatti a considerare la produzione di questo periodo di scarso valore, ma la realtà era ben diversa. Durante la seconda metà del Settecento, vi fu una vera e propria effervescenza culturale e un'intensificazione di frequentazione degli spettacoli. Più che mai i Parigini si appassionarono al teatro, il quale diventò un luogo di incontro, di diffusione delle opinioni e delle mode al centro della vita culturale, sociale e politica dei cittadini²⁰. Da fenomeno letterario e artistico riservato alle *élites*, il teatro si trasformò in un'attività impresariale di cui lo scopo diventò anche lucrativo. Per attrarre un pubblico sempre più largo, dalle classi borghesi ai ceti inferiori, gli ingredienti del successo erano soprattutto gli elementi comici e la spettacolarità²¹. Di fronte a queste nuove esigenze, critici, moralisti e filosofi si interrogarono sulla missione e il ruolo del teatro nell'edificazione del popolo e nella costruzione di un nuovo modello di società.

Nel XVIII secolo, il libretto d'opera era diventato un oggetto letterario degno di suscitare riflessioni, ma nei fatti l'attenzione dei teorici, come Jean-François Marmontel o Jean-François de La Harpe, si rivolgeva soprattutto alla tragedia in musica²². Niente di sorprendente in un'epoca in cui la gerarchia dei generi drammatici poneva la tragedia al di sopra di tutti gli altri. Una volta superata l'idea che la musica fosse solo adatta a rappresentare argomenti elevati, mitologici o eroici, allora concessi alla sola tragedia lirica, l'opera lirica si poté infine aprire al comico, e quindi a soggetti contemporanei e quotidiani²³. Ci fu così spazio per un nuovo genere che cominciò a diffondersi attorno al 1720: l'*opéra-comique*, una forma ibrida di teatro e musica, in cui si alternano canto e recitazione²⁴.

Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique, a cura di *Id.*, Liège, Mardaga, 1992. Da notare anche l'interessante e recente lavoro di Stéphanie Fournier, in cui la studiosa mira ad una prospettiva sociologica del riso a teatro, nel contesto particolare della Rivoluzione francese: Stéphanie FOURNIER, *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

²⁰ S. FOURNIER, *Rire au théâtre...*, cit., p. 8.

²¹ *Id.*, p. 90.

²² La critica settecentesca mostrò particolare interesse nei confronti del poeta Philippe Quinault (1635-1688), il quale diventò un modello da imitare per i librettisti, come per gli autori tragici e comici. M. COUVREUR, *Les enjeux théoriques...*, cit., p. 214.

²³ *Id.*, p. 218.

²⁴ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 4.

Per dare più nobiltà a questo genere urbano, popolare, a volte anche triviale, alcuni critici contemporanei cercarono invano di far risalire le sue origini all'antichità²⁵. Si possono invece individuare elementi comuni con alcune opere medievali di Adam de La Halle, tra cui il *Jeu de Robin et de Marion* (1275) o il *Jeu de la Feuillée* (1276). Tuttavia, non si trovano veri e propri prototipi moderni fino a *Les Amours d'Apollon et de Daphné* (1650) di Charles Coupeau Dassoucy, di cui purtroppo la musica è andata perduta²⁶. Una fonte sicura dell'*opéra-comique* sta invece nel genere della *comédie-ballet* e negli esiti fortunati della collaborazione tra Jean-Baptiste Lully e Molière, che iniziò nel 1661 con *Les Fâcheux* e proseguì tra il 1664 e il 1670 con *Le Mariage forcé* (1664), *L'Amour médecin* (1665) o ancora con *Monsieur le Pourceaugnac* (1669)²⁷. Nella struttura di queste *pièces*, la musica serviva soprattutto a dare rilievo al finale degli atti, insieme ai momenti di ballo e agli intermezzi. L'elemento musicale non era quindi ancora pienamente integrato al dramma, ad eccezione forse del *Bourgeois gentilhomme* (1670), in cui un intervento musicale era inserito proprio in mezzo al testo, ma si giustificava dall'azione in scena: una disputa tra un maestro di canto e un maestro di danza²⁸.

Infine, l'*opéra-comique* era fortemente legata alla tradizione operistica italiana, poiché era stata diffusa dalle compagnie itineranti di attori buffi e assorbita a Parigi dal *théâtre de foire* e, in seguito, dal *théâtre de boulevard*. All'inizio, le opere portavano soprattutto una comicità caricata, ispirata ai lazzi della commedia dell'arte italiana²⁹. In questi ambienti popolari – nelle due accezioni del termine – si era infatti conservata l'eredità degli *Italiens*³⁰, probabilmente per l'ampiezza e la facilità di accesso di questo ampio repertorio di situazioni e personaggi modificabili all'infinito, e certamente per l'immenso successo di cui aveva beneficiato in tutti gli strati sociali. L'*opéra-comique* nacque quindi nelle fiere, lì giunse a maturità e lì ricevette anche il suo nome³¹.

²⁵ Maurice BARTHÉLÉMY, *L'Opéra-Comique des origines à la Querelle des Bouffons*, in Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France...*, cit., p. 13.

²⁶ *Id.*, pp. 13-14.

²⁷ *Id.*, pp. 14-15.

²⁸ *Id.*, p. 16.

²⁹ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 5.

³⁰ Già nel 1665 erano impiegate delle truppe italiane di teatro alla corte del Re di Francia. Esse fondarono in seguito la Comédie-Italienne che diventò il terzo teatro privilegiato. Gli *Italiens*, che erano grandi rivali della Comédie-Française, furono cacciati dal Re nel 1697. *Id.*, p. 20.

³¹ S. FOURNIER, *Rire au théâtre...*, cit., p. 29.

La rigidità del sistema teorico francese prescriveva una certa unità di tono alla produzione operistica e la programmazione dei teatri era severamente regolata dai privilegi reali³². Erano tre i teatri dotati di un tale privilegio: l'Opéra, la Comédie-Française e la Comédie-Italienne. Ed è in quest'ultima che ci si dedicava agli spettacoli musicali, recitati, comici, farseschi, e si praticava un repertorio di commedie italiane all'improvviso, di parodie e, appunto, di *opéras-comiques*³³. Questi teatri ufficiali rimanevano in stretto contatto con i teatri delle due grandi fiere di Parigi. Le fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent, organizzate in due diversi momenti stagionali, condividevano un repertorio affine a quello della Comédie-Italienne. Vi era quindi una permeabilità tra autori, attori e pubblico che circolavano indipendentemente tra le diverse istituzioni³⁴. Ma la fortuna crescente dei teatri popolari minacciava sempre di più gli affari dei teatri dotati del privilegio reale ed essi accusarono i loro rivali d'immoralità e d'indecenza³⁵. Per limitare questa pericolosa concorrenza, i teatri ufficiali inflissero ai teatri delle fiere una serie di restrizioni, eliminate solamente dopo la Rivoluzione. Così, i teatri indipendenti si videro imporre un numero crescente di restrizioni, tra cui, per esempio, una limitazione nel numero di musicisti, oppure un divieto di cantare, ballare e addirittura di declamare in scena. Invece di vincolarli, queste barriere diventarono una stimolante fonte di creazione che diede luogo a delle modalità alternative di rappresentazioni, come la pantomima o i *comédiens en bois*³⁶. Questa rivalità favorì inoltre un rinnovato utilizzo del repertorio classico e popolare, il quale fu spesso rivisto in chiave parodica e satirica e diede vita a nuove forme teatrali, tra cui i *vaudeville*, le *comédies poissardes*, ecc.

Ma cosa s'intende davvero con *opéra-comique*? Il termine può creare ambivalenze, poiché in francese la parola *comique* era da intendere nella prima accezione di *comédie*, ovvero in quanto opera letteraria destinata ad una rappresentazione scenica. Inoltre, con «Opéra-Comique» (con le maiuscole), ci si può anche riferire all'istituzione, nata nel

³² A. FABIANO, *Le forme drammaturgiche...*, cit., p. 170.

³³ *Idem*.

³⁴ S. FOURNIER, *Rire au théâtre...*, cit., p. 121.

³⁵ *Id.*, p. 91.

³⁶ Nicolas-Médart Audinot (1732-1801), il fondatore del fortunato teatro dell'Ambigu-Comique, ebbe diverse ed ingeniose idee per aggirare queste restrizioni, tra cui mettere sul palco dei manichini di legno che gli attori nascosti dietro le quinte animavano come marionette, oppure far recitare degli attori bambini. *Id.*, pp. 43-47.

1762 dalla fusione del teatro foraneo dell'Opéra-Comique con la Comédie-Italienne³⁷, che si era specializzata nella *comédie à ariettes*, un sottogenere dell'*opéra-comique*. Ed è con l'espressione *comédie mêlée ariettes* che erano più comunemente designate le opere francesi con dialogo recitato, di cui i primi grandi rappresentanti furono Marie Justine Benoîte Favart e Charles-Simon Favart, Louis Anseaume, Michel-Jean Sedaine o Jean-François Marmontel³⁸. Un altro nome frequentemente usato era quello di *opéra bouffon*, poiché inizialmente uno degli obiettivi dell'*opéra-comique* era appunto stato quello di parodiare il buffo italiano. Il termine fu però poi applicato ugualmente ad opere che presentavano una musica nuova. Alla fine, fu preferito il primo vocabolo, *comédie à ariettes*, che permetteva di distanziarsi dall'*opéra-comique* – la quale, *stricto sensu*, ricorreva ai *vaudevilles*³⁹, ovvero a pezzi intonati su melodie appartenenti al repertorio popolare e quindi note al pubblico.

Finché l'*opéra-comique* si limitava a rappresentare argomenti comici e farseschi, essa fu disprezzata dai letterati contemporanei. È soltanto in seguito alla *Querelle des Bouffons* che si avvertì la necessità di elevare il genere. Mescolando sempre più volentieri motivi provenienti sia dall'opera seria che dall'*opéra-comique*, i librettisti cominciarono ad usare argomenti che di solito erano riservati alla tragedia per musica⁴⁰. Un esempio saliente sta nel soggetto storico del *Richard Coeur de Lion* (1784) di Grétry e Sedaine. L'interesse si spostò inoltre verso un sentimentalismo sempre più borghese, includendo valori del pensiero di matrice rousseauiana come l'elogio della vita familiare, della bellezza e della semplicità della natura, e l'ottimismo nei confronti dell'uomo. Da questa nuova vena discese per esempio la *Nina ou La folle par amour* (1786) di Dalayrac e Marsollier. Questo patetismo portò ad una seconda fase del suo sviluppo con la *comédie larmoyante*, a cavallo tra comico e tragico, che ebbe un grande successo in tutta Europa⁴¹.

³⁷ I due nomi continuarono ad essere utilizzati in modo intercambiabile, insieme a quello di Théâtre-Italien, anche se a partire dal 1780 gli attori erano ormai tutti francesi. S. FOURNIER, *Rire au théâtre...*, cit., p. 191.

³⁸ *Id.*, p. 178.

³⁹ La parola *vaudeville* indicava inizialmente una canzone strofica con soggetto satirico o giocoso, e fu poi usata per designare una successione di strofe cantate all'interno di un'*opéra-comique* ed alternate alla recitazione declamata. Il genere del *vaudeville*, che da essa deriva, fu poco a poco abbandonato a favore della *comédie à ariettes*, con cui condivide alcune caratteristiche formali, ma non tematiche poiché il *vaudeville* era considerato troppo licenzioso. *Id.*, p. 213.

⁴⁰ Béatrice DIDIER, *Le Livret d'opéra en France au XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 163.

⁴¹ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 5.

Si osservò quindi un progressivo raffinamento del genere che riguardava i diversi elementi dello spettacolo, quello musicale compreso. Diventava infatti sempre più urgente rinnovare un repertorio di melodie sfruttato già dagli Venti del Settecento: ci fu così un numero crescente di pezzi originali, i quali, concatenandosi sempre di più gli uni con gli altri, formavano zone musicali sempre più ampie. Queste arie nuove, il più delle volte chiamate *ariettes*, presero finalmente il sopravvento sul *vaudeville*⁴².

Delle *comédies mêlées d'ariettes*, che di questo fenomeno sono forse il risultato, si ha un primissimo esempio con *Le Caprice amoureux, ou Ninette à la cour* (1755) di Charles-Simon Favart⁴³. Questa forma si caratterizzava attraverso una parte dalla preminenza di pezzi cantati brevi, semplici e leggeri, e dall'altra da un volontà di elevare il genere dell'*opéra-comique* grazie ad una trama più coerente e un tono più decoroso rispetto agli antecedenti foranei⁴⁴. Prevalevano quindi intrighi amorosi in contesti villerecci (una coppia di amanti contrastati da una figura di autorità, come nella *Clochette* di Duni nel 1766), soggetti borghesi (personaggi virtuosi messi alla prova, come *Lucile* di Grétry nel 1769), oppure argomenti favolosi (come *Le Bûcheron* di Philidor nel 1763)⁴⁵. Prima di essere profondamente influenzata dall'opera buffa, la commedia di intrigo era stata essa stessa una risorsa costante delle scene delle fiere e del Théâtre-Italien. Gli obiettivi dell'*opéra-comique* e le differenze che la distinguono dagli altri generi si riassumono in queste poche parole di Jean-François Marmontel⁴⁶:

Ou elle [la commedia] peint le vice, qu'elle rend méprisable, comme la tragédie rend le crime odieux: de là le comique de caractère; ou elle fait les hommes le jouet des événements: de là le comique de situation; ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, et dans les périls ou des malheurs qui les rendent intéressants: de là le comique attendrissant.

⁴² F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 8. A partire dagli anni Ottanta, il *vaudeville* tornò di moda, in parte grazie ai librettisti Pierre-Antoine-Augustin de Piis e Pierre-Yves Barré, con *Les Vendangeurs* (1780), *Les Amours d'été* (1781), *La Veillée villageoise* (1781), che crearono insieme il Théâtre du Vaudeville nel 1792. Durante la prima metà dell'Ottocento, il genere ebbe una grande fortuna, ma declinò poi progressivamente a favore della *comédie de mœurs* e della *comédie à thèse*. S. FOURNIER, *Rire au théâtre...*, cit., p. 214.

⁴³ Si tratta di una parodia dell'intermezzo *Bertoldo in corte* del compositore Vincenzo Legerenzio Ciampi (1719-1762), da un libretto di Carlo Goldoni, che era stato dato dai *Bouffons* all'Opera di Parigi nel 1753. Ve ne era stata una prima versione intitolata *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* rappresentata per la prima volta al Teatro San Moisè di Venezia nel 1748.

⁴⁴ M. Elizabeth C. BARTLET, «Comédie mêlée d'ariettes», su *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2002 (1992).

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Jean-François MARMONTEL, «Comédie», in *Éléments de littérature*, Paris, 1846, t. 3, p. 316. Citazione riportata in M. COUVREUR, *Les enjeux théoriques...*, cit., p. 223.

Non si cercava più di suscitare il riso e il terrore, bensì l'emozione e il sentimento. Da lì derivò la necessità di realismo che consentiva sia l'identificazione dello spettatore che la credibilità dello spettacolo, e così si istituì un nuovo tipo di «patto teatrale»⁴⁷. Il soppiantamento del gusto del pubblico cittadino e borghese su quello della corte e il fatto che iniziarono a confondersi, contribuì inoltre al superamento dell'ideale cavalleresco⁴⁸. Il più delle volte i drammaturghi situavano i loro soggetti in uno spazio temporale e geografico che corrispondeva alla realtà rappresentata, e questa preoccupazione di raffigurazione della realtà ebbe un'influenza considerevole sul modo di concepire costumi e scene⁴⁹. L'esigenza di realismo implicava inoltre un atteggiamento mimetico sul piano linguistico. Dialetto e pronuncia divennero ingredienti fondamentali per ritrarre la gente semplice della campagna francese o dei quartieri popolari di Parigi (come il mercato delle Halles che ispirò il genere *poissard*). L'elemento linguistico permetteva un'efficace, benché artificiale, caratterizzazione dei personaggi⁵⁰. Resta comunque paradossale questa ricerca di naturalezza in un genere teatrale, il quale, sebbene imiti una parlata popolare, deriva pure sempre da una cultura puramente scritta, gli effetti della quale erano metodicamente calcolati e la produzione non fu mai indirizzata agli strati inferiori rappresentati in scena.

Dopo un grande e durevole successo, i soggetti villerecci, magici e sentimentali associati al genere cominciarono a declinare in seguito alla Rivoluzione che portò nuove esigenze tematiche e musicali. Il termine *ariette* non era infatti più adatto a delle opere che contenevano arie e pezzi di insieme sempre più sostanziali⁵¹. Alcune *comédies mêlées d'ariettes* innalzate al rango di classici rimasero pertanto nel repertorio del Théâtre-Italien e furono riprese numerose volte nel secolo successivo: *La Rencontre imprévue* (1763) di Christoph Willibald Gluck e Louis Hurteaux, detto Dancourt; *Zémire et Azor* (1771) di André Grétry e Jean-François Marmontel; *Le Déserteur* (1769) di Pierre-Alexandre Monsigny e Michel-Jean Sedaine; o infine *Tom Jones* (1765) di François-André Danican Philidor e Antoine-Alexandre-Henri Poiselet. Laboratorio di sperimentazioni e di assemblaggi di varie fonti, l'immenso successo

⁴⁷ M. COUVREUR, *Les enjeux théoriques...*, p. 224.

⁴⁸ *Id.*, p. 225.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ B.A. BROWN, *Éditions anciennes...*, cit., p. 355.

⁵¹ M. Elizabeth C. BARTLET, «Comédie mêlée d'ariettes», su *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2002 (1992).

dell'*opéra-comique*, come l'assenza di regole e di quadro teorico, fece sì che il genere ebbe un'influenza considerevole sullo sviluppo di altre tipologie di spettacoli e sulla ricerca di un nuovo sistema drammatico⁵².

2.2. Un «interrègne» dell'opera italiana?

2.2.1. Evoluzione e rivoluzione del *buffo* nel secondo Settecento

Durante la seconda metà del XVIII secolo, in Italia vi fu, come altrove, un'esplosione del fenomeno dello spettacolo musicale che ebbe come conseguenza la profonda modifica dell'intero sistema operistico⁵³. L'opera seria e l'opera comica subirono perciò profonde trasformazioni e il confine che le separava si fece sempre più sottile, talvolta sino a confondersi. Questo periodo, caratterizzato in parte dalla ricerca di un terzo genere che non fosse né quello buffo, né quello serio, favorì le interazioni con altre nazioni operistiche, in particolare con la Francia, a cui ci si attinse per trovare nuovi modelli. Si cercò così di rinnovare il libretto serio di stampo metastasiano ispirandosi sia alla *tragédie lyrique* francese che all'opera comica italiana, la quale, in parallelo, stava rinunciando al suo tradizionale universo burlesco a favore di uno spiccato sentimentalismo⁵⁴.

Come Metastasio prima di lui con il genere serio, Carlo Goldoni aveva contribuito alla cristallizzazione dell'opera comica italiana con l'ideazione, attorno agli anni Cinquanta del Settecento, di un nuovo modello, la cui fisionomia rimase immutata sino alla fine del secolo⁵⁵. La fruttuosa collaborazione del librettista con il compositore Baldassare Galuppi aveva portato alcuni drammi giocosi fortunati, tra cui *L'Arcadia in Brenta* (1749) o *Il filosofo di campagna* (1754), e aveva notevolmente partecipato alla diffusione del buffo veneziano in Europa⁵⁶.

Nei suoi drammi giocosi, Goldoni aveva cercato di ricreare un'ambientazione realistica, ma non per questo mirava ad una vera e propria rappresentazione del quotidiano, dato che sembrava ancora insuperabile quella distanza tra poesia e musica⁵⁷.

⁵² M. COUVREUR, *Les enjeux théoriques...*, cit., p. 240.

⁵³ F. DORSI, G. RAUSA, «L'opera comica (1749-1799)», cit., p. 181.

⁵⁴ Gloria STAFFIERI, *L'opera italiana dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014, p. 340.

⁵⁵ Renato DI BENEDETTO, «Il Settecento e l'Ottocento», in *Letteratura italiana*, vol. VI (*Teatro, musica, tradizione dei classici*), a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 390.

⁵⁶ F. DORSI, G. RAUSA, «L'opera comica (1749-1799)», cit., p. 188.

⁵⁷ *Id.*, p. 184.

Vi si riscontrava comunque una risoluta necessità di realismo, resa da una flessibilità nei metri impiegati e da una lingua nuova, rifondata in modo da rispecchiare la vita quotidiana e psicologica dei personaggi⁵⁸. Un'altra caratteristica saliente del realismo goldoniano, sia teatrale sia operistico, si riscontrava poi nel suo modo originale di concepire i personaggi, i quali diventavano veri e propri tipi sociali, ormai capaci di agire a seconda delle esigenze drammatiche e non più soltanto in conformità con le convenzioni del teatro delle maschere⁵⁹. Più di qualsiasi altro librettista, Goldoni aveva ricorso ad un ricco ventaglio di soggetti, rifacendosi sia alla satira dei vizi e costumi della società contemporanea, sia ad altri argomenti originali, favolistici e fantastici⁶⁰. Ricchezza delle strutture formali e dei contenuti, varietà dei metri e delle strofe nei pezzi musicati, rinnovato rapporto del tempo (il tempo rappresentato si realizza nella durata reale della rappresentazione): sono tutti elementi distintivi del libretto comico goldoniano⁶¹.

L'opera comica italiana, più di altri generi operistici italiani, aveva beneficiato di una grande circolazione in tutta Europa fin dall'inizio del secolo. Intorno agli anni 1738-40, il buffo derivato dalla *commedeja* napoletana – ormai diventato un felice miscuglio musicale e drammaturgico napoletano, fiorentino e romano – era stato promosso da compagnie di attori e musicisti itineranti in molti teatri italiani ed europei⁶². Tuttavia, a partire dagli anni Cinquanta, il modello goldoniano cominciò a diffondersi in tutta la penisola e nelle capitali occidentali più influenti, tra cui Vienna, Parigi e San Pietroburgo. Ovviamente, con il libretto goldoniano si stavano propagando anche le musiche dei grandi compositori italiani dell'epoca, tra cui Baldassare Galuppi, Niccolò Piccinni, Pasquale Anfossi, Giuseppe Gazzaniga, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa⁶³. Con la progressiva scomparsa degli intermezzi a favore dei balli, la commedia per musica stava diventando a poco a poco l'unica alternativa al dramma serio. A contribuire al suo successo, aveva assunto un'importanza indiscutibile

⁵⁸ Daniela GOLDIN, *La vera fenice: librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 15.

⁵⁹ *Id.*, p. 13.

⁶⁰ G. STAFFIERI, *L'opera italiana...*, cit., p. 328.

⁶¹ F. DORSI, G. RAUSA, «L'opera comica (1749-1799)», cit., pp. 183-84.

⁶² G. STAFFIERI, *L'opera italiana...*, cit., p. 321.

⁶³ *Id.*, p. 385.

anche la relativa economicità di quella tipologia di spettacoli giocosi rispetto alle più dispendiose opere serie⁶⁴.

Senza alcun dubbio, Lorenzo Da Ponte fu un'altra figura centrale della librettistica italiana del secondo Settecento. Come molti altri suoi contemporanei, tra cui Giovanni Bertati o Giovanni Battista Casti, Da Ponte vedeva nella figura del librettista veneziano un modello assoluto a cui attingere. Egli provò a superare il modello goldoniano, approfondendo e precisando le riflessioni del suo prestigioso predecessore. Così, il libretto comico dapontiano si contraddistingueva per una maggiore vivacità delle situazioni, un ritmo più serrato e un'organizzazione più dinamica delle scene, ma anche per una corrispondenza più naturale del linguaggio con la classe sociale dei suoi personaggi⁶⁵.

Una volta raggiunto negli anni Ottanta uno stato quasi stereotipato, il libretto operistico fu l'oggetto di un altro tentativo di riforma avviato da Giovanni Battista Casti, il quale mirava ad una semplificazione dei materiali tradizionali, una fusione dei generi e una scelta dei personaggi che fosse funzionale alla varietà stilistica, mantenendo pur sempre viva la componente letteraria grazie ad una lingua ricca e stilisticamente elevata⁶⁶.

Questi diversi slanci riformistici ebbero anche un impatto sull'elemento musicale. Alla fine del secolo, non era più la musica subordinata al libretto, bensì il contrario. Questo rovesciamento di gerarchia progressivo si era tradotto in un uso sempre più ristretto del recitativo secco a favore del recitativo accompagnato, oltre che a un impiego di pezzi chiusi sempre più complessi⁶⁷. Nel buffo del secondo Settecento, in particolare, i pezzi d'assieme iniziarono ad occupare lo spazio solitamente riservato al recitativo, e i dialoghi tra personaggi prendevano sempre più spesso la forma di pezzi chiusi (duetti, terzetti, ecc.)⁶⁸. L'orchestra stava così conquistando sempre più importanza e autonomia, così come la figura del compositore, a dispetto del librettista.

Alla fine del Settecento, le caratteristiche dell'opera buffa italiana erano state assimilate dai musicisti, dai librettisti e dai pubblici di tutta Europa. Ormai, era

⁶⁴ F. DORSI, G. RAUSA, «L'opera comica (1749-1799)», cit., p. 181.

⁶⁵ D. GOLDIN, *La vera fenice...*, cit., p. 97.

⁶⁶ *Id.*, pp. 28-30.

⁶⁷ G. STAFFIERI, *L'opera italiana...*, cit., p. 341.

⁶⁸ R. DI BENEDETTO, «Il Settecento e l'Ottocento», cit., p. 391.

diventata un patrimonio comune⁶⁹. Ciò nonostante, negli ultimi decenni del secolo, l'opera italiana attraversò un nuovo momento di crisi: per la prima volta, sembrava aver perso la sua autonomia creativa e dovette aprirsi ad altre tradizioni per rinnovarsi. Se la produzione buffa del secondo Settecento mantenne una certa continuità rispetto all'eredità operistica italiana, fu comunque considerevole l'apporto delle tradizioni straniere, in particolare quella francese. In linea con le correnti illuministiche, i temi affrontati erano infatti il più delle volte prossimi a quelli francesi, ovvero la rappresentazione della realtà contemporanea e la dialettica tra classi sociali, mettendo in scena personaggi di diverse estrazioni⁷⁰. L'influenza dell'*opéra-comique* fu quindi decisiva nello sviluppo dei generi della farsa e dell'opera semiseria, e molti dei libretti italiani scritti tra fine Settecento e inizio Ottocento erano in realtà dei rifacimenti di libretti francesi, oppure se ne ispiravano significativamente⁷¹.

2.2.2. Incursione dell'*opéra-comique* in Italia

Come si è visto, l'Italia si interessava da tempo alla produzione operistica francese e specialmente a quella comica, sebbene la sua tradizione buffa esercitasse ancora una considerevole influenza al livello internazionale. Tra il 1740 e il 1755, l'indipendenza produttiva dell'Italia nell'ambito operistico faceva sì che gli scambi con la Francia fossero unilaterali: essa si riforniva di soggetti dagli intermezzi italiani, parodiandoli nelle sue *opéras-comiques*. Fu soltanto più tardi, negli ultimi decenni del Settecento, con il rovesciamento dell'egemonia operistica della Penisola, che apparvero i primi rifacimenti di opere francesi.

In Italia, la diffusione del genere dell'*opéra-comique* si attuò soprattutto per mezzo delle traduzioni. Alcune di esse furono pubblicate in riviste teatrali, come la raccolta veneziana *Il teatro moderno applaudito* (1796-1801). Altre invece furono portate in scena, dopo un procedimento più o meno profondo di riscrittura volto ad adeguarle alle esigenze locali, con la speranza di presentare un modello capace di riformare il teatro musicale comico di cui ci si avvertiva il declino, soprattutto nei teatri minori⁷². Alcune compagnie comiche italiane presentarono già questo tipo di spettacolo – in cui si mischiavano musica e recitazione – nei teatri del Cocomero fiorentino nel 1772 e 1773,

⁶⁹ Marco MARICA, *Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti operistici di "comédies en vaudevilles" in Italia (1750-1815)*, in H. SCHNEIDER, *Timbre und Vaudeville...*, cit., p. 379.

⁷⁰ F. DORSI, G. RAUSA, «L'opera comica (1749-1799)», cit., p. 181.

⁷¹ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducal...*, cit., p. 66.

⁷² F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., pp. 12-13.

del San Pietro di Trieste nel 1777 e 1778, e del San Cassiano di Venezia nel carnevale del 1796⁷³.

L'*opéra-comique* più diffusa e tradotta in italiano fu indubbiamente *Annette et Lubin*, sul libretto di Justine Favart, con la musica di Adolphe Benoît Blaise, un'opera che diventò un modello dell'*opéra-comique villageoise*⁷⁴. Tra gli autori più tradotti vi furono anche Boutet de Monvel (*Blaise et Babet*, *Raoul sire de Créqui*, e *Sargines*) e Marsollier (*Nina*, e *Les Deux Petits Savoyards*). I soggetti prediletti erano quelli medievali (*Raoul sire de Créqui*, *Sargines* e *Richard Cœur de Lion*) e quelli sentimentali (*Blaise et Babet*)⁷⁵.

Di fronte a questo entusiasmo sarebbe legittimo chiedersi come mai l'opera italiana non abbia mai sviluppato una forma equivalente all'*opéra-comique* francese, alla *zarzuela* spagnola o al *Singspiel* viennese. La risposta viene forse dall'incompatibilità, sul piano teorico, di quel genere misto con le concezioni drammaturgiche italiane. Riferendosi in un certo modo a due forme teatrali diverse – ovvero all'*opéra*, in quanto genere misto di teatro e musica in cui il mezzo di espressione è il canto, e *comique*, in quanto forma teatrale recitata – la parola *opéra-comique* contiene in sé un'antitesi. Come giustificare drammaturgicamente quell'irrealistico passaggio dalla recitazione al canto? Questo slittamento irrisolto, tra due sistemi comunicativi *a priori* inconciliabili, fa entrare in gioco la sottile distinzione tra musica di scena in quanto citazione della realtà o della tradizione teatrale, oppure come frammento di realtà sonora⁷⁶.

Commentando la sua traduzione italiana della *Léonore* di Jean-Nicolas Bouilly, il traduttore e drammaturgo Giovanni Piazza riassume bene l'idea comune che circondava quelle forme miste di canto e recitazione⁷⁷:

Io porto opinione, che questo piccolo dramma debba piacere almeno altrettanto sulle scene d'Italia, quanto è piaciuto su quelle di Francia, quantunque io gli abbia tolto il soccorso della musica, altra mostruosità, a parer mio. Di fatto non sarebbe offeso il buon senso nell'udire in tutta la scena I, e in tutta quasi la IV dell'atto II un uomo incatenato, languente per

⁷³ Orietta GIARDI, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 69-70, 19-21 e 39-40. Suggesto da Paolo FABBRI, *Il progetto Carpani a Monza*, in E. SALA, *L'opera francese in Italia...*, cit., p. 24.

⁷⁴ Corinne PRÉ, *Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales (1741-1815)*, in Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 255.

⁷⁵ *Id.*, p. 256.

⁷⁶ Carl DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2014, p. 58.

⁷⁷ Nel 1804, Giovanni Piazza tradusse *Eleonora, ossia L'amor coniugale*, da un libretto originale di Jean-Nicolas Bouilly. Citazione ripresa da Marco MARICA, *Le traduzioni italiane...*, cit., p. 387.

la fame, e depresso da due anni di durissima prigionia, ed una moglie affitta, con la morte che pende ad ambedue sul capo, esprimere i loro affetti quasi sempre e lungamente cantando? Lo stesso dicasi di altre niente più ragionevoli situazioni.

Questo giudizio sfavorevole spiega in parte quel fenomeno tipicamente italiano di tradurre libretti di *opéras-comiques* per il teatro di prosa, cancellando quindi l'elemento musicale. Questa prassi era cominciata già nel 1760, ed era diventata particolarmente importante nel Nord Italia durante il periodo dell'occupazione francese⁷⁸. Soltanto durante il dominio francese, i grandi teatri italiani, come la Scala o la Fenice, che sino a quel momento escludevano gli spettacoli di prosa per ragioni di prestigio, cominciarono infatti ad aprirvisi⁷⁹. Ed è proprio grazie al confronto diretto con il lavoro delle *troupes* francesi, che circolavano pure loro in Italia, che le compagnie italiane integrarono le opere buffe nel repertorio di quei teatri d'opera⁸⁰.

Nonostante l'ampiezza del fenomeno, la diffusione dell'*opéra-comique* in Italia avvenne in tutta discrezione, senza creare nessun tipo di *querelle* – a differenza della *tragédie lyrique* che scaturì non poche polemiche quando fu proposta come soluzione di riforma dell'opera seria. Questo non significa però che il pubblico non fosse interessato, poiché a più riprese e per quasi mezzo secolo furono comunque messe in scena delle *opéras-comique* in diverse città italiane⁸¹. Le traduzioni italiane di *comédies mêlées d'ariettes*, spesso chiamate «farse», ebbero molto successo in area veneta durante buona parte del secolo⁸². Questi spettacoli «à la française», in cui si mescolavano prosa e musica, ebbero inoltre un grande successo a Firenze e Napoli⁸³.

Alcuni intellettuali espressero un giudizio favorevole nei confronti del nuovo genere. Un esempio è Francesco Milizia, il quale vedeva nelle concretizzazioni francesi, e in particolare nel melologo *Pygmalion* di Rousseau⁸⁴, una riproposizione moderna

⁷⁸ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 13.

⁷⁹ M. MARICA, *Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti...*, cit., p. 385-86.

⁸⁰ *Id.*, cit., p. 387.

⁸¹ *Id.*, cit., p. 384.

⁸² F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 5.

⁸³ M. MARICA, *Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti...*, cit., p. 398.

⁸⁴ Il libretto originale di questa *pièce* in un atto intitolato *Pygmalion* era stato musicato da Horace Coignet (1736-1821). Il testo in prosa tutto recitato è frammisto a intermezzi musicali e pantomima. La prima rappresentazione fu data a Lione nel 1770. Nel 1790, a Venezia, ne fu rappresentata una versione italiana tradotta da Antonio Sografi, tutta cantata e musicata da Giovanni Battista Cimador. Il *Pygmalion* di Rousseau è considerato tra i primissimi esempi di «melologo», detto *mélodrame* in francese, caratterizzato dalla presenza di un monologo teatrale di cui i momenti salienti sono sottolineati da un accompagnamento musicale.

dell'antica maniera di recitare dei greci, «*un'idea della Melopea de' Greci, della loro antica declamazione teatrale*», e deplorava l'assenza in Italia di tali sperimentazioni: «*E perché su quel saggio felicemente riuscito in Francia, non se ne fanno de' consimili in Italia? Correggerci, oh che vergogna!*»⁸⁵. Sulla scia del melologo di Rousseau, vi furono due fortunati esiti italiani, quello di Alessandro Pepoli con la sua *Pandora* (1789) e quello di Vittorio Alfieri con le sue «tramelogedie», il *Conte Ugolino*, la *Scotta* e *Abele*, un genere misto a cavallo tra la tragedia e il melodramma⁸⁶.

Il progetto di Giuseppe Carpani per il Teatro Arciduciale fu forse quello che spinse più avanti le sperimentazioni attorno al genere dell'*opéra-comique*. A Vienna, il Conte Giacomo Durazzo, direttore dei Teatri Imperiali dal 1753, aveva introdotto questa forma con lo scopo di rinnovare il repertorio comico, e, in stretta collaborazione con Christoph Willibald Gluck e Ranieri de' Calzabigi, aveva cercato di riformare il modello ormai polveroso del dramma per musica metastasiano. Durazzo e Carpani condividevano lo stesso interesse per una rivalutazione rousseauiana della natura, del sentimento e della spontaneità, un affrancamento dalle convenzioni auliche ed artefici retorici arcadici⁸⁷. Ma a differenza del suo collega viennese, Carpani, più che mirare alla creazione di un vero e proprio prototipo, cercò i suoi modelli nella già provata soluzione dell'*opéra-comique*. La scelta del poeta di privilegiare questa forma ibrida di canto e recitazione era motivata, oltre che dalla varietà di situazioni e di caratteri che essa offriva, dalla concezione di una supposta «naturalzza» della declamazione parlata rispetto al recitativo, per non parlare dell'idea che la musica fosse più utile per accentuare i momenti di maggiore intensità scenica, poiché soltanto quelli necessitavano di essere esaltati dal sistema di comunicazione più elevato e complesso⁸⁸. L'impiego del recitato, in vece del «*monotono, e noioso recitativo*», era utile a disporre «*gli animi a ricevere con maggior sentimento i rapidi squarci di musica qua e là dalla passione opportunamente condotti*» per creare uno spettacolo «*tenero, verisimile e giocondo*»⁸⁹, oltre che, semplicemente, a garantirne una maggiore comprensibilità.

⁸⁵ Francesco MILIZIA, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, Pasquali, 1773, p. 48. Suggesto da P. FABBRI, *Il progetto Carpani a Monza...*, cit., p. 23. La tramelogedia *Abele*, in cinque atti, fu ideata e scritta da Alfieri tra il 1782 e il 1798, stampata soltanto dopo la sua morte nel 1804, in un'edizione a cura di Tommaso Valperga di Caluso. Il *Conte Ugolino* e la *Scotta*, l'uno scritto nel 1790, l'altro probabilmente nello stesso anno, non superarono la fase dell'abbozzo.

⁸⁶ P. FABBRI, *Il progetto Carpani a Monza...*, cit., p. 24.

⁸⁷ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciduciale...*, cit., p. 54.

⁸⁸ P. FABBRI, *Il progetto Carpani a Monza...*, cit., p. 21.

⁸⁹ Riportiamo qui le parole di Carpani nell'*Avvertimento del traduttore in Riccardo Cor di Leone*.

Le *opéras-comiques* in traduzione italiana ebbero anche una discreta fortuna nel paese stesso che le aveva ideate originariamente. Nella seconda metà del secolo, l'atteggiamento degli intellettuali francesi si era mutato in un diffuso sentimento di superiorità. Anche se riconoscevano l'importanza fondamentale che aveva avuto la musica italiana per lo sviluppo di quella francese, si considerava che buona parte della produzione italiana si ispirasse, da vicino o da lontano, ai libretti francesi⁹⁰. Così, il drammaturgo e traduttore Nicolas-Étienne Framery dichiarava⁹¹:

Leurs opéras nouveaux ne sont qu'une imitation de nos pièces de théâtre;
mais leurs poètes se sont moins approchés des nôtres que nos musiciens des
leurs.

Questo atteggiamento piuttosto favorevole, se non orgoglioso, nei confronti delle riprese di titoli italiani, cambiò del tutto dopo la Rivoluzione, con il grande successo incontrato dal Théâtre de Monsieur, dove erano messe in scena opere italiane o francesi, in lingua originale e in traduzione, e a volte anche messe in parallelo⁹². Le attività del teatro provocarono l'ira degli autori, che vedevano nella proposta di opere tradotte un modo di aggirare la legge sui diritti d'autore che era stata approvata nel 1791. Essi presentarono quindi una petizione all'Assemblea Nazionale⁹³, per difendere i loro interessi, quelli dei compositori, degli artisti, nonché l'integrità della cultura e della lingua francese, mediante un divieto di rappresentare libretti tradotti nei teatri francesi della capitale senza l'autorizzazione dell'autore⁹⁴.

Come si è cercato di evidenziare, vi fu un inevitabile e continuo compenetrarsi delle tradizioni operistiche francesi e italiane, e al contempo un ambivalente e durevole rapporto di concorrenza e di osmosi⁹⁵. La diffusione dell'*opéra-comique* in Italia contribuì alla nascita, benché discreta, delle cosiddette «farse alla francese», forme ibride di opere buffe con un'alternanza tra canto e recitazione, ma sino all'opera

⁹⁰ A. FABIANO, *Les larmes de Camille...*, cit., p. 21.

⁹¹ Nicolas-Étienne FRAMERY, *De l'organisation des spectacles à Paris*, Paris, Buisson et Debray, 1790, pp. 116-17. Sugerito da A. FABIANO, *Les larmes de Camille...*, cit., p. 22.

⁹² Luigi XVI concesse al teatro di sfruttare il repertorio di *opéras-comiques* francesi nel 1789 e il teatro fu inaugurato nel 1791, sotto la direzione artistica del violinista Giovanni Battista Viotti (1755-1824). Fra le opere francesi rappresentate in traduzioni italiane, vi fu per esempio *La Nina*.

⁹³ *Pétition adressée à l'Assemblée Nationale par les auteurs dramatiques, sur la présentation en France, des pièces françaises, traduites en langue étrangère*, Paris, Du Pont, 1791. Tra gli signatari della petizione vi furono per esempio: Sedaine, Marmontel, La Harpe, Beaumarchais, Radet, Marsollier, Grétry, Kreutzer, Favart, ma anche Desfontaines e Dalayrac, rispettivamente il librettista e il compositore della *Dote*.

⁹⁴ A. FABIANO, *Les larmes de Camille...*, cit., pp. 22-23.

⁹⁵ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 13.

romantica, esse non rimpiazzarono mai del tutto l'uso del recitativo, componente endemica dell'opera musicale italiana. Invece, il genere francese dell'*opéra-comique* ebbe un'indubbia influenza sulla produzione comica italiana, operistica e teatrale, fornendole nuovi soggetti drammaturgici e incitandola a confrontarsi con nuove tipologie di teatro⁹⁶, grazie anche ad alcuni progetti di mediazione come quello di Carpani. Nei primi decenni dell'Ottocento, vi furono alcuni più cauti tentativi di introdurre forme francesi, rispetto alla più radicale sperimentazione del poeta comasco. Ad esempio, si alternavano canto e recitazione nel contesto drammaturgico particolare della lettura di biglietti e di lettere delle opere nell'*Amante anonimo* (1803) di Foppa e Pavesi, o nella *Cambiale di matrimonio* (1810) di Rossi e Rossini, o nella *Gazza ladra* (1817) di Gerardini e Rossini. E un'opera come quella del *Barbiere di Siviglia* (1816) di Sterbini e Rossini, che derivava dalla *pièce* di Beaumarchais ed aveva già dato luogo ad un'*opéra-comique*, assunse appunto varie caratteristiche del genere⁹⁷.

Per riassumere in poche ed efficaci parole il sentimento che si diffuse nei confronti dell'*opéra-comique* all'inizio dell'Ottocento, vanno ricordate queste parole di Giorgio Ricchi, tratte dalla prefazione alla sua traduzione del libretto *Adolphe et Clara* di Marsollier del 1803⁹⁸:

È da qualche tempo, che il teatro italiano vassi arricchendo di spoglie straniere. Letterati di laudabile intenzione hanno non solo volto in italiano alcune bellissime commedie francesi, ma hanno altresì derivate in sulle nostre scene una specie di piccoli drammi in prosa, ne' quali trovansi di tratto in tratto inseriti de' pezzi di musica cantabili, che rinforzano e spargono d'un certo brio e d'un certo lepore gli affetti e i pensieri contenuti nel dramma.

In Italia questa specie di composizioni si chiamerebbero opere buffe. Ma lasciando il vario sistema musicale, e la poca verisimiglianza di fare che uno parli, e poscia con brusco passaggio si faccia ad intonare un'arietta, un duettino, un terzetto, lasciando da parte, dico, tutte queste cose, che differenziano i piccoli drammi francesi dalle così dette opere buffe italiane, io mi vergognerei di deturpare i primi col nome delle seconde. Nelle nostre opere buffe, tranne pochissime dell'immortale Goldoni, del celebre Casti, del dottissimo e letteratissimo Scipione Maffei, la morale, il buon senso, il gusto, l'urbanità della critica, tutti i riguardi in somma che si devono alla poetica, ed al costume sono turpemente immolati alla scurrilità, all'indecenza, alla goffaggine, all'ignoranza.

E sarebbe certo da desiderarsi, che in vece di travisare gli accennati drammi francesi in piccole graziose commedie se ne facessero delle operette

⁹⁶ M. MARICA, *Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti...*, cit., p. 429.

⁹⁷ Paolo FABBRÌ, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 96-97 (1a ed. pubblicata dallo stesso editore nella *Storia dell'opera italiana*, VI, 1988).

⁹⁸ *Adolfo e Chiara, ossia Li due prigionieri*, Roma, Puccinelli, 1803. Citazione riportata in M. MARICA, *Le traduzioni italiane...*, cit., p. 385.

musicali, o applicandovi appunto la musica dei Grétry, dei Méhul, dei Dalayrac, o ingegnandosi di gareggiar con loro, e fors'anco di superarli, (il che non parrebbe difficile) con apporvi novella musica italiana, come fece mirabilmente il Paisiello coll'opera della *Nina*. Allora l'incantesimo sarebbe compiuto, l'orecchio non si trastullerebbe a danno dello spirito del cuore, e una musica deliziosa imprimerebbe vieppiù nell'animo degli spettatori il rispetto amoroso de' figli, la tenera fedeltà degli sposi, il diletto inesprimibile che si prova nell'impartire de' benefizi e la tranquillità, ma pur essa voluttuosa giocondità, che si sente nel costante esercizio della virtù. Rari sono i piccoli drammi francesi, che non ispirino cotali sentimenti.

3. Da un testo all'altro

3.1. L'originale francese: la *Dot* di Desfontaines-Lavallée

3.1.1. Trama

La *Dot* è una *comédie mêlée d'ariettes*, in tre atti e in prosa, del drammaturgo e librettista Desfontaines-Lavallée¹, sulla musica del compositore Nicolas Dalayrac. La trama è alquanto semplice, e, come è consueto nel genere dell'*opéra-comique*, si articola intorno ad un imbroglio. In un piccolo villaggio tedesco, un generoso Marchese (Monsieur Philippe²) ha deciso di offrire a una coppia di innamorati la possibilità di sposarsi pagando la dote di un'onesta ragazza. Colin (Monsieur Michu³), il giardiniere del Marchese, ama la giovane Colette (Madame Dugazon⁴), rimasta orfana e accolta da poco in casa della vecchia zia, e la ragazza ricambia questo amore. Tutto sembra andare nel migliore dei modi possibili, se non fosse per il geloso e rozzo Mathurin (Monsieur Trial⁵), anche lui innamorato di Colette e pronto a far qualsiasi cosa per ottenere la bella fanciulla, e con essa la dote.

¹ François-Guillaume Fouques-Deshayes (1733-1825), detto Desfontaines o Desfontaines-Lavallée, era originario di Caen. Prima della Rivoluzione, fu censore reale, bibliotecario e Segretario del Re fino alla Rivoluzione. Solo, e in collaborazione con Jean-Baptiste Radet (1751-1830), Yves Barré (1750-1832) e Pierre-Antoine-Augustin de Piis (1755-1832), scrisse numerose opere teatrali e musicali, tra cui *La Dot* (1785), *Le Distrait de village* (1790), *Le Dîner imprévu* (1792), *Alrequin Afficheur* (1792), *L'Union villageoise* (1793), *Les vieux époux* (1794). Desfontaines fu molto attivo nella vita culturale e teatrale dell'epoca. Dopo lo scioglimento della *troupe des Italiens* nel 1791, il gruppo di autori (Desfontaines, Barré, Radet e Piis) fondò il Théâtre du Vaudeville. Partecipò inoltre alla creazione della società letteraria e di canto *Les Dîners du Vaudeville* e scrisse per la *Nouvelle bibliothèque des romans*. Gustave VAPEREAUX, «Desfontaines-Lavallée», in *Dictionnaire universel des littératures*, Hachette, Paris, 1876, pp. 615-16.

² Philippe Cauty (1754-c.1820), detto Philippe, iniziò nella Comédie-Italienne nel 1780, dove recitò parti importanti, specialmente quelle cavalleresche, di tiranni e re. Il suo ruolo più notevole fu senz'altro Richard nel *Richard Cœur de Lion* (1784). Émile CAMPARDON, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles: documents inédits*, II, Berger-Levrault et Cie, II, 1880, pp. 38-41.

³ Louis Michu (1754-1802) entrò nella compagnia della Comédie-Italienne nel 1775, con *Magnifique* (Sédaine e Grétry, 1773) e *Clochette* (Anseaume e Duni, 1766). Nel 1783, fu il primo ad interpretare il ruolo di Blaise nell'opera *Blaise et Babet*. Fu principalmente apprezzato nelle parti di giovani ed ingenui contadini, soprannominati i «Colins». Raphaëlle LEGRAND, *Emploi théâtral et représentations de la masculinité à la fin du XVIIIe siècle: notes sur Louis Michu, acteur-chanteur de la Comédie Italienne*, in «Cahiers rémois de musicologie», N°7, dicembre 2013, p. 89.

⁴ Louise-Rosalie Dugazon, detta Madame Dugazon (1755-1821) era una delle cantanti più influenti della Comédie-Italienne – dell'epoca. Lì, recitò in una sessantina di opere di Dalayrac: *Richard Cœur de Lion* (1784), *La dote* (1785), oppure *La Nina* (1786), la cui interpretazione riscontrò un immenso successo. E. CAMPARDON, *Les Comédiens du roi...*, cit., I, pp. 197-206.

⁵ Antoine Trial (1737-1795) era un attore e cantante della Comédie-Italienne. Interpretò la parte di Bastien nell'opera *Les Amours de Bastien et Bastienne* del 1764. La sua voce di *haute-contre* e il suo talento di attore lo destinarono ad una grande fama, soprattutto nei ruoli buffi di fanti e contadini. E. CAMPARDON, *Les Comédiens du roi...*, cit., II, pp. 170-179.

Il primo atto inizia con una parodica scena di serenata (I.I N°1 *Quand le tendron que l'on préfère* > I.I *Metti fuor Bettina bella*). Mathurin canta sotto le finestre della giovane Colette, per convincerla a rivelare i sentimenti provati nei suoi confronti. Colette finisce per accettare di nominare il prescelto e intona così un'aria (I.II N°2 *Dans le bosquet, l'autre matin* > I.II *Al bosco un dì*), in cui racconta dei suoi incontri nei boschi con l'amante, lasciando in sospeso le speranze di Mathurin, sempre più dubbioso. Soltanto negli ultimi versi della canzone, capisce di non essere amato dalla sua bella, e, pieno di rabbia, ne interrompe il canto. Entra allora in scena Colin, irritato nel sorprendere Colette con un altro uomo. Mathurin capisce che si tratta dell'amante della ragazza. Ne consegue un battibecco tra Colin, che rimprovera a Colette di essere stata infedele, Colette, che è infastidita da queste false accuse, e Mathurin, che intende trarre vantaggio dalla situazione (I.III N°3A *Savez-vous qu'à la par fin* > I.III *Sai Marcon che t'ho da dir*). Irrompe poi in scena la vecchia Zia Cateau (Madame Gonthier⁶), da cui vive Colette, che cerca invano di calmare gli animi (I.IV N°3B *Eh! D'où vient donc votre querelle?* > I.IV *Ma cos'è questo grand chiasso?*), ma la lite tra i due innamorati si intensifica. Sulla scena rimangono soli Cateau e Mathurin. La vedova ha messo gli occhi su Colin ed è convinta che pure lui la voglia. Il bifolco la prende in giro, dichiarando che né Colin, né lui, neppure Alain, lo zio di Colin, non la vorrebbero mai. La discussione è interrotta dai rulli di un tamburo: arriva un gruppo di fanciulle che canta allegramente per festeggiare l'attribuzione imminente della dote (I.VI N°4 *Dot à donner, mariage à faire* > I.VI *Dote a dare, nozze a fare*). Il pedante Magister (Monsieur Rosière⁷) fa il suo ingresso (I.VII N°5 *De par un seigneur éminent* > I.VII *Nel rispettabile*) e passa in rassegna le ragazze interessate alla dote, chiedendo loro nome, età e stato coniugale. Colette rifiuta di dare il suo nome. In un serissimo, e perciò ridicolo, monologo, il Magister annuncia i termini del concorso. La scena si conclude con un coro di giovanotti che riprende il ritornello della precedente canzone, mentre Mathurin giura che raggiungerà i suoi fini.

All'inizio del secondo atto, Colette esce di casa con un cestino e il suo lavoro di cucito. Si lamenta della difficile situazione, dell'ira di Colin, della cattiveria di

⁶ Rose Françoise Carpentier, detta Madame Gonthier (1747-1829), era un'attrice e cantante della Comédie-Italienne. Nel 1783, trionfò nel ruolo di Alix, dell'opera *Blaise et Babet*. Si specializzò nei ruoli di vedove e di *duègnes*. *Id.*, I, pp. 250-255.

⁷ Jean-René Lecoupay de la Rosière, detto Rosière (1739-1814) entrò nella compagnia della Comédie-Italienne nel 1765. Lì si specializzò nel genere dell'*opéra-comique*, nelle parti dei balivi e dei personaggi grotteschi. Fu direttore del Théâtre du Vaudeville insieme a Piis nel 1792. *Id.*, II, pp. 125-129.

Mathurin e di quell'amore nascente che la tormenta, intonando un'aria piena di sentimenti (II.I N°6 *J'allais lui dire que je l'aime* > II.I Dir gli volea ben mio). Arriva Colin, imbarazzato, con il finto pretesto di esser stato mandato dallo Zio Alain a porgere i suoi auguri a Cateau. Colette giura di essersi rifiutata al suo rivale e i due amanti si riconciliano. Colin, rasserenato, le promette di portarle dei fiori (II.II N°7 *Par ainsi, sans qu'ça vous chagraine* > II.II *Dunque senza lagnarti*). Colette decide, dunque, di cambiare strategia per evitare che Mathurin rovini di nuovo i loro rapporti: farà di tutto per potersi burlare di lui. Tuttavia, l'orgoglio degli amanti impedisce loro di rendersi conto che si amano ancora e di porre fine a questo indugio. A questo punto entra in scena il Marchese: vuole incontrare la ragazza che non ha voluto iscriversi alla gara per la dote e chiederle il motivo del suo rifiuto. Colette non lo riconosce e gli offre da bere l'acqua fresca della fontana. Il Marchese, affascinato dalla semplicità, dalla gentilezza e dall'onestà della fanciulla, vuole sapere chi sia il suo prescelto (II.III N°8 *Jeune et faite / pour attendre* > II.IV *Schietta e bella, degl'anni sul fior*). Lei rifiuta di confidarsi, ma finisce per dire il nome dell'amante. Felice di scoprire che si tratti di Colin, il suo giardiniere, il Marchese dichiara, in disparte, che la dote sarà data a lei. Scrive così un biglietto per informare il Magister della sua decisione e chiede a Colette di portarglielo – poiché la giovinetta non sa leggere, il Marchese si compiace nel farle una sorpresa. Mathurin riesce a rubare il biglietto di Colette e le fa credere che la fanciulla del messaggio sarà data in sposa ad Alain. Pensando di esser stata presa in giro dal Marchese, Colette decide di dare il biglietto a Cateau. L'atto si conclude con l'intervento di un coro di giovani che festeggiano le future nozze di Colin (II.VII N°9 *Partons, partons bien vite* > II.VIII *Andiamo, andiamo subito*). Colette scopre così che è stata ingannata da Mathurin e corre, disperata, per raggiungere la zia. Il bifolco cerca di inseguirla, ma i giovani lo trattengono.

Il terzo atto si svolge nei giardini del Marchese: Colin raccoglie fiori per Colette cantando il suo amore per lei (III.I N°10 *Vous que j'viens d'cueillir pour elle* > III.I *Vago e fresco mazzolino*). Il Magister che ha ricevuto, in parallelo, un'altra lettera dal Marchese, in cui è pregato di cominciare a preparare le nozze. Ne consegue una divertente scena in cui il Magister, assai poco dotato, cerca, bene o male, di comporre una poesia in omaggio ai futuri sposi e al generoso Marchese. Mathurin raggiunge per primo il Magister, inseguito da Colette e dai giovani paesani, i quali non riescono a scoraggiare il pedante ad ascoltare il bifolco (III.V N°11 *Courons, courons: il a passé dans ce bocage* > III.IV *Dalli! Dalli! Che fellon*; e poi N°12 *Violons et musettes* > III.IV

La furlanina). Quando Cateau arriva e presenta il messaggio al Magister, la sorpresa è doppia. Egli non riesce a credere che il Marchese abbia potuto favorire una tale unione, mentre Cateau si rallegra di poter sposare il bel giovane. Colin, che è stato avvertito della vera decisione del Marchese, ovvero di celebrare l'unione dei due giovani, irrompe in scena, trafelato. Nel vedere la gioia di Cateau, egli crede che la vedova abbia acconsentito a darle sua nipote in sposa. Ne consegue un divertente *qui pro quo* musicale. Colin finisce per rendersi conto del malinteso e crede di esser stato ingannato da Colette e dal suo rivale (III.VIII N°13 *Je serai si complaisante* > III.VII *Io sarò sì dolce e buona*). Entra così in scena il Marchese per risolvere infine la faccenda: Colette non ha mai cessato di amare Colin e Mathurin è la fonte di tutti i fraintendimenti e per questo verrà punito. Quando il colpevole arriva, il Marchese gli ordina di leggere un nuovo biglietto: Mathurin dovrà sposare la vecchia Cateau (III.XI N°14 *C'est mon bonheur que je tiens* > III.X *Leggi, leggi mio Marcone*). Il bifolco, disperato, implora perdono e il Marchese, dando prova di grande magnanimità, glielo concede, formulando la morale dell'opera in questi termini:

La crainte que vous avez eue de l'épouser, vous fait voir qu'il faut s'aimer pour être heureux en mariage, et cette leçon doit vous apprendre à ne jamais troubler le repos de deux cœurs que l'amour a faits l'un pour l'autre.

La *Dote* si chiude così con le felici nozze di Colin e Colette, in una bella festa di paese con canti e balli (III.XI N°15 *Ah! Quel plaisir! Quelle allégresse!* > III.Xb *Viva, viva il nostro Conte*).

3.1.2. Argomento e fonti

Alcune modalità espressive, come la seduzione, la burla, i motti d'ira o di gioia, sono elementi obbligati della drammaturgia teatrale e sono perciò componenti di ogni dramma per musica. Anche quando un libretto si basa su una fonte letteraria precisa, è pressoché inevitabile che vi sia una contaminazione di temi, motivi e situazioni della tradizione melodrammatica precedente. Reminiscenze e citazioni sono quindi inerenti ai libretti d'opera⁸. Resta comunque molto utile identificare le potenziali fonti del nostro libretto, con l'obbiettivo di capire meglio quali siano le sue implicazioni e come si integri nel panorama culturale del suo tempo.

Tradizionalmente, la dote era un insieme di beni che il padre della nubile offriva alla famiglia dello sposo come contributo alla sistemazione e al patrimonio della coppia. Il

⁸ D. GOLDIN, *La vera fenice...*, cit., p. 97.

più delle volte, l'indennità era donata alla sposa dai suoi genitori in possedimenti terrieri, in beni mobili o in contanti, come complemento o sostituzione della sua parte di eredità. La pratica, che risale all'Età del bronzo, era una parte integrante dei riti matrimoniali nelle società cristiane, fino al secolo scorso⁹. Al centro del sistema familiare, la dote era quindi un elemento strutturante dell'istituzione del matrimonio ed era un'usanza comune sia nelle classi più agiate che nella classe paesana. Anzi, era uno strumento che favoriva i matrimoni tra persone di stesso rango e per le famiglie più povere, una dote «indiretta» poteva anche essere versata dalla famiglia dello sposo, da un istituto di carità oppure da una terza persona – come è appunto il caso nel libretto della *Dot*¹⁰.

Un'indagine sulla banca dati CESAR, che elenca gli spettacoli rappresentati durante il periodo dell'*Ancien Régime* e della Rivoluzione francese, permette di identificare almeno tre testi, oltre a quello esaminato, di cui il titolo accerta che il tema della dote sia un elemento costitutivo dell'intrigo: *La Dot* (1780) di Nicolas-Médard Audinot, *La Dot de Suzette* (1798) di Jean-Claude Bédéno Dejaure e François-Adrien Boïeldieu, e, infine, *La Dote di Jeannette* (1931) di Arturo Rossato e Giuseppe Pietri. Il primo, *La Dot* di Audinot, è una commedia in prosa di un atto, rappresentata al Théâtre de l'Ambigu-Comique il 5 maggio 1780. Il testo essendo irreperibile, non è stato possibile accertare che fosse stato un modello per il libretto di Desfontaines. Per quanto riguarda *La Dot de Suzette*, una commedia in un atto e in prosa, data per la prima volta il cinque settembre 1798 e ripreso dal romanzo omonimo di Joseph Fiévée pubblicato lo stesso anno, non sembra utile cercarvi qualche collegamento con la nostra opera, siccome il romanzo è un ritratto dei costumi dell'epoca, e non, come quello di Desfontaines, un puro divertimento faceto senza pretese di critica sociale.

Evidentemente, il matrimonio era sempre stato un grande tema letterario. Tuttavia, dopo l'immenso successo riscontrato dalla *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, esso non si limitò più alla sua sola funzione conclusiva, in quanto compimento della narrazione, ma diventò anche un argomento a sé stante¹¹. Nel suo romanzo, Rousseau illustrava infatti i danni causati dall'alienazione della donna nel matrimonio e dalla soppressione

⁹ Jack GOODY, «La dot et les droits de la femme», in *La famille en Europe*, trad. fr. di Jean-Pierre Bardos [The European Family. An Historico-Anthropological Essay], Paris, Seuil, 2001, p. 127.

¹⁰ *Id.*, pp. 130, 132, e 144.

¹¹ Christine ROULSTON, *Choix et accomplissement dans le discours sur le mariage de la fin du XVIIIe siècle*, in Olga B. CRAGG, Rosena DAVISON, *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 185.

del desiderio femminile che rendono impossibile il raggiungimento dell'armonia domestica. Fondato sull'idea di mutualità delle parti (seppur sempre in un'ottica eminentemente patriarcale), in contraddizione quindi con i principi dell'aristocratico matrimonio di convenienza, motivato essenzialmente da imperativi patrimoniali e politici¹², il modello rousseauiano suscitò un cambio di prospettiva ed ebbe un'importante influenza sul motivo letterario del matrimonio¹³. La libera scelta del compagno diventò un'idea centrale nella letteratura della seconda metà del secolo mentre i matrimoni d'amore erano sempre più frequenti, anche se le esigenze economiche e sociali rimanevano ancora centrali¹⁴.

La letteratura settecentesca si concentrò in particolar modo sull'aspetto morale del matrimonio, interessandosi alle unioni clandestine e segreti – con il topos dell'ingenua contadina tradita e traviata da un cittadino di ceto superiore – oppure alle *mésalliances* – giacché le prerogative di rango erano fondamentali nei dibattiti settecenteschi sul matrimonio¹⁵.

Oltre alle conseguenze sociologiche di alcune opere come *La Nouvelle Héloïse* o *Émile ou de l'éducation* di Rousseau, è utile evocare anche l'impatto che quei testi ebbero sulla cultura e il gusto dell'epoca. L'esaltazione della vita di campagna e dei supposti valori delle comunità contadine immuni dai vizi delle grandi città, e la celebrazione di nuove virtù (come la filantropia, nel senso originario di un'attenzione rivolta al fare bene o ancora il mito del buon selvaggio), erano queste idee in voga. Così, Maria Antonietta fece costruire il Villaggio della Regina, una piccola *dépendance* della Reggia di Versailles, in cui proseguiva un ideale di vita in apparenza più semplice e rustica¹⁶. Scartato dal gusto classico perché ritenuto troppo artificioso, il genere della pastorale raggiunse così, nel XVIII secolo, una nuova forma più «filosofica», in cui si disegnava l'opposizione tra virtù naturali e corruzione sociale.

In realtà, dieci anni prima della sua *Héloïse*, Rousseau aveva portato in scena *Le Devin du village* (1752) – i cui protagonisti sono appunto chiamati Colin e Colette –, che rispecchiava già quell'estetica villereccia che andò poi tanto di moda. L'opera, che

¹² C. ROULSTON, *Choix et accomplissement...*, cit., p. 186.

¹³ O. B. CRAGG, *Avant-propos*, cit., p. XVI.

¹⁴ *Id.*, p. 139.

¹⁵ Daniela LOMBARDI, *Matrimoni di antico regime*, Il Mulino, Bologna, 2001, p. 375.

¹⁶ Maurice BARDÈCHE, «Les femmes du dix-huitième siècle», in *Histoire des femmes*, II, Paris, Stock, p. 247.

aveva rivoluzionato il genere buffo in Francia, diede luogo a numerosi rifacimenti ed imitazioni, tra cui la parodia *Les Amours de Bastien et Bastienne* (1753) di Justine Favart (la prima opera dei Favart in cui si cercava di imitare quella parlata contadinesca), e ovviamente il *singspiel Bastien und Bastienne*, una satira del genere della pastorale che Mozart scrisse ancora dodicenne nel 1768, da un libretto di Friedrich Wilhelm Weiskern, Johann H. F. Müller e Johann Andreas Schachtner. L'ambientazione villereccia della *Dot* di Desfontaines si iscrive quindi chiaramente nell'estetica e nelle tendenze del suo tempo.

Inoltre, vanno ricordato gli apporti significativi in campo teorico di Louis-Sébastien Mercier con il suo *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* del 1773, o di Diderot, che contribuirono al progressivo abbandono della *pièce de caractère* di tradizione molieriana, centrata su un solo personaggio ridicolo e sovrastante che oscura gli altri personaggi¹⁷, a vantaggio di un'architettura di rapporti più complessa ed equilibrata.

Per ritracciare la storia del testo, è importante precisare che esso è il frutto di un'importante revisione del precedente *Billet de Mariage* dello stesso Desfontaines, un'*opéra-comique* in un atto e in prosa con *ariettes*, messa in scena alla Comédie-Italienne il 31 ottobre 1772 e che riscontrò scarso successo. L'aneddoto che ispirò i due libretti, «*susceptible tout à la fois de comique et d'intérêt*», ci è riportato da Grimm, nella sua *Correspondance littéraire*¹⁸ – mentre la menzione di Federico II di Prussia spiega la ragione dell'ambientazione tedesca del libretto¹⁹:

On prétend que le roi de Prusse, voyageant un jour avec peu de suite, rencontra une jeune paysanne d'une figure agréable et de la plus belle taille. Sa Majesté Prussienne, que cette fille ne connaissait pas, la chargea de porter au gouverneur de la ville la plus voisine une lettre par laquelle il lui ordonnait de marier celle qui la lui remettrait avec un des plus beaux soldats de sa garnison qu'il lui désignait. La jeune paysanne, qui avait peut-être un rendez-vous avec son amant et qui craignait d'y manquer, pria une de ses tantes d'un âge fort différent du sien de porter cette lettre à son adresse. Le gouverneur la lut, fit appeler le soldat que cette lettre lui désignait, et, malgré sa répugnance, s'empessa de l'unir à celle qui lui en avait apporté l'ordre; il en rendit compte ensuite au roi, et se permit d'ajouter quelques réflexions douloureuses sur l'âge et la figure de la mariée, qui laissaient peu d'espoir

¹⁷ Maria Grazia ACCORSI, *Servi e contadini alla ribalta dei sentimenti*, in *Id.*, *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, p. 331.

¹⁸ Melchior Friedrich GRIMM, «Paris, novembre 1785», in *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, t. 12, a cura di Jules-Antoine Taschereau, A. Chaudé, Paris, Furne, 1829-1831, pp. 478-479.

¹⁹ Dopo la distribuzione delle parti, viene infatti precisato che «*La scène se passe dans un village d'Allemagne*».

qu'une union si disproportionnée pût remplir les intentions de Sa Majesté. Le roi de Prusse soupçonna bientôt la méprise, et, après avoir ri d'un quiproquo aussi singulier, il dota la jeune paysanne qui s'était si heureusement pour elle fait remplacer par sa tante, et lui fit épouser son amant.

Nelle righe successive, Grimm conferma che queste «*brouilleries*» e «*raccommodements*» di amanti, benché fossero motivi comuni a teatro, derivassero dai grandi successi di *Blaise et Babet* (1783) di Nicolas Dezède e Boutet de Monvel, e dell'*Épreuve villageoise* (1784), una delle *opéras-comiques* più fortunate di Grétry e Desforges. Ed è vero che *La Dot* di Desfontaines risente fortemente di questa tradizione pastorale o villereccia, nata sotto la penna di Justine Favart con i successi della *Fille mal gardée* (1758) o di *Annette et Lubin* (1762)²⁰, rispettivamente musicati da Egidio Duni e Adolphe Benoît Blaise. Tuttavia, il nostro libretto mette radici ancora più indietro nella tradizione operistica francese, sebbene con la mediazione delle opere menzionate.

Il confronto con l'archetipo del comico musicale villereccio, *Les Amours de Ragonde* (cfr. il capitolo 2.1.1., nota 12) di Philippe Néricault Destouches (sottotitolato *La Veillée du village*) è più che evidente. La vecchia vedova Ragonde ha messo gli occhi su Colin, che non ne vuole sapere perché è innamorato di sua figlia, Colette, la quale ama Lucas e da esso è ricambiata. Siccome la loro unione dipende dal fatto che Colin e Ragonde si sposino, Colette e Lucas, con l'aiuto del loro amico Thibault, escogitano un piano per burlarsi di Colin: Colette gli dà appuntamento nel bosco, nel cuore della notte, ma quando esso arriva, viene terrorizzato da folletti che sostengono di essere al servizio della strega Ragonde – in realtà sono i ragazzi del villaggio, impiegati da Lucas e Thibault per costringere Colin a sposare Ragonde, in cambio della sua vita. L'opera si conclude con il doppio matrimonio tra Colette e Lucas, e tra Ragonde e Colin, in una rumorosa festa di villaggio.

La trama si snoda quindi su un intreccio simile, anche se Desfontaines ne attenua in parte il tono burlesco e cancella del tutto la componente fantastica. Oltre ad alcuni

²⁰ Dai «Racconti morali» di Marmontel (*Contes moraux*, pubblicati nel *Mercure de France* tra 1755-1759) fu tratta la fortunatissima *opéra-comique*, intitolata *Annette et Lubin*, dal libretto di Justine Favart (1727-1772) e con musica di Adolphe Benoît Blaise (ca. 1720-1772). L'opera fu rappresentata per la prima volta al Théâtre-Italien nel 1762 e fu riproposta numerose volte fino al 1792. L'intrigo è ispirato a fatti reali: si tratta della storia di un innocente amore tra due cugini orfani, ambientata nella campagna di Spa, in Belgio. Nel contesto rousseauiano della rinnovata moda della pastorale, l'entusiasmo per questa coppia di «buoni selvaggi» fu immenso e diede luogo a molti rifacimenti e traduzioni. C. PRÉ, *Les traductions d'opéras-comiques...*, cit., p. 255.

elementi del comico, come la rappresentazione dei caratteri, attraverso una parlata contadinesca, o la struttura della trama ad intreccio, in cui si accumulano i fraintendimenti, Desfontaines riprese anche alcuni personaggi del libretto di Destouches (benché essi discendano pure da tipi teatrali appartenenti ad una più larga tradizione), tra cui: Ragonde, la vecchia contadina scontrosa e libidinosa; Mathurine, una ragazza del villaggio, la quale svolge nell'intreccio una funzione del tutto secondaria; il Magister, Thibault, nel quale è assente quella componente buffa che ritroviamo invece nel Magister della *Dot*; infine, i personaggi di Colin e Colette, la giovane ed ingenua coppia di amanti. Quest'ultimi erano già stati ripresi da Marivaux, nel suo *Héritier de village*²¹, e da Rousseau nel suo *Devin du village*, come pure da molti altri. Nel primo, Colin e Colette erano fratello e sorella, ma nel secondo, Rousseau ne aveva già fatto una coppia di innamorati. In aggiunta a quei prestiti, nei testi di Destouches e Desfontaines vi è un'idea di fondo simile, cioè di rappresentare un comico che sanziona, attraverso il riso, e con la mediazione del coro, una *mésalliance*, nella tradizione popolare del *charivari*²².

Un'altra interessante ispirazione al nostro libretto, seppure non immediata, la si può individuare nel dipinto *L'Accordée de village* di Jean-Baptiste Greuze, presentato al Salon del 1761 che raffigura l'interno di un appartamento di campagna nel momento in cui un padre paga la dote di sua figlia al futuro sposo. Nella sua *Correspondance littéraire*, Diderot evocava il quadro di Greuze con molta ammirazione, alzandolo al rango di modello di una nuova estetica moralizzante, capace di integrare in modo realistico i costumi popolari alla pittura bozzettistica di genere²³. Il quadro aveva avuto un successo tale da ispirare numerosi rifacimenti in diverse forme. Ad esempio, il soggetto fu ripreso dai *Comédiens Italiens* in un *tableau vivant* nelle *Noces d'Arlequin* di Antonio Collalto, che andò in scena lo stesso anno²⁴.

²¹ Si tratta di una commedia in un atto e in prosa, che fu rappresentata per la prima volta nel 1725 dai *Comédiens Italiens* all'Hôtel de Bourgogne.

²² Il termine *charivari*, o «capramarito» in italiano, designa un'usanza popolare diffusa nelle campagne di tutta Europa fino al XIX secolo, che consisteva nel manifestare collettivamente per protestare contro individui che non rispettavano i valori morali della comunità, per esempio nei casi dei matrimoni tra persone di età o di rango incompatibili.

²³ A. FABIANO, *Le forme drammaturgiche...*, cit., p. 174.

²⁴ *Id.*, p. 173.

Jean-Louis Aubert attinse anche lui a questo soggetto con l'omonimo racconto morale, che pubblicò nel *Journal encyclopédique*²⁵. Il testo narra, in versi, di un giovane proprietario terriero, ricco e potente, ma «*rempli de sentiment*», che passeggiando sulle sue terre, assistette al matrimonio della virtuosa figlia di un contadino. Fu tanto emozionato dalla scena – che in sostanza è quella del dipinto –, e dalle qualità morali di questa gente, che decise di pagare la dote della ragazza:

[...] Le jeune financier en voyant ce tableau,
goûtait d'un sentiment nouveau
les délices inexprimables,
et troublant à regret un spectacle si beau,
de ne chérir que l'or il plaignait ses semblables.
Cependant, il pria ces époux estimables
d'accepter un riche présent,
mais il leur dit, touché de l'ardeur vive et pure
que faisait éclater ce couple attendrissant:
«Ce que fit pour vous la nature
ne peut être égalé par ce faible bienfait.»
Je me retire satisfait:
j'ai vu deux cœurs unis, et s'aimant pour eux-mêmes,
éprouver des douceurs extrêmes,
que chez ceux de ma sorte étouffe l'intérêt.

La situazione non coincide esattamente con quella del libretto della *Dot*, ma resta comunque una rappresentazione in cui si cristallizza questa stessa estetica sentimentale e quella dimensione moralizzante che furono in voga nel secondo Settecento. Vi sono poi esaltati gli stessi ideali morali di semplicità e di naturalezza, l'importanza del matrimonio d'amore e l'opposizione a forti tinte tra la società cittadina perversa e quella campagnola stabile, virtuosa e pervasa da un senso di comunità.

3.1.3. Ricezione dell'opera in Francia

La prima rappresentazione della *Dot* avvenne davanti a «*Leurs Majestés*», al Castello di Fontainebleau, nel 1785. Ne conseguì una prima serie di repliche al Théâtre-Italien a partire dal 21 novembre dello stesso anno. La compagnia di attori della prima comprendeva alcuni dei più grandi attori e cantanti in voga a quel tempo, tra cui Madame Dugazon o Antoine Trial.

La banca dati CESAR registra un impressionante numero di rappresentazioni (251) nel solo periodo che va sino alla fine del secolo, ovvero tra l'8 novembre 1785, data della prima rappresentazione, e il 3 novembre 1799, data dell'ultima replica della *Dot*

²⁵ ABBÉ AUBERT (Jean-Louis Aubert), *L'Accordée de village. Conte moral dont l'idée est prise du tableau de Mr. Greuze, par Mr. L'Abbé Aubert*, in *Journal encyclopédique*, t. 7, Paris, 1761, pp. 62-64.

al Théâtre de l'Ambigu-Comique di Parigi. In questo periodo, l'opera circolò in numerosi teatri della capitale francese, come appunto al Théâtre de l'Ambigu-Comique o al Théâtre du Vaudeville, ma anche in altre città francesi: a Tolosa nel 1786, a Caen nel 1789, a Bruxelles nel 1790. Nel secolo successivo, fu anche rappresentata numerose volte al Théâtre des Arts di Rouen tra il 1815 fino al 1829, e al Teatro di Le Havre dal 1823 al 1828²⁶. Durante gli anni della Rivoluzione, ovvero tra il 1789 e il 1792, *La Dot* fu messa in scena 44 volte, al pari di *Blaise et Babet*, e il numero di rappresentazioni, sorprendentemente, supera quelle della *Nina* e dell'*Épreuve villageoise* che ebbero rispettivamente 39 e 37 rappresentazioni²⁷.

In generale, l'opera fu accolta favorevolmente dalla critica, come dimostrano le recensioni nei giornali e nelle riviste specializzate. Nel *Courrier lyrique et amusant, ou Passe-temps des toilettes*, si apprezza il divertente equivoco causato dal biglietto del Marchese, mentre furono invece rimproverate all'autore alcune scene di scarsa utilità nello svolgimento dell'intrigo²⁸:

Le Bailli est bien étonné de voir que le seigneur veuille marier cette vieille femme avec le jeune Colin: la vielle Cateau est au comble de la joie, ce qui forme un quiproquo très plaisant, qui fait oublier quelques scènes inutiles, qui n'ont pas empêché que la pièce n'eut un très grand succès.

Nel *Journal de Paris*, fu espresso un giudizio positivo, malgrado l'accenno ad alcune lunghezze ed incoerenze. Si notava, per esempio, la mancanza di un motivo che spiegasse il disdegno degli innamorati nel momento delle iscrizioni al concorso. Secondo l'autore della recensione, anche lo scioglimento della commedia non era all'altezza dell'opera e dei suoi interpreti²⁹:

Tel est le fond que M. Desfontaines a brodé de nombreux détails, de bouderies, de rivalités, de fêtes, etc. Le public a indiqué quelques longueurs qu'on fera sans doute disparaître. On peut observer aussi, qu'on ne voit pas pourquoi Colin et Colette refusent de s'inscrire, quand le Seigneur a déclaré qu'il ne marierait que ceux qui le voudraient bien et même sans consulter les parents. Ainsi, il n'y a qu'une dot à gagner et rien à perdre. Le dénouement a laissé aussi quelque chose à désirer; ce qui n'a pas empêché la pièce d'amuser, de faire rire, et d'être beaucoup et justement

²⁶ Sulla banca dati *Dézède*, sono indicate 184 rappresentazioni della *Dot* durante un periodo di quarant'anni, tra il 1789 e il 1829.

²⁷ André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution: répertoire analytique, chronologique et bibliographique, de la réunion des États généraux à la chute de la royauté (1789-1792)*, Genève, Droz, 1992, pp. 75-89.

²⁸ *Courrier lyrique et amusant, ou Passe-temps des toilettes*, vol. XIII, il primo dicembre 1785, pp. 99-100.

²⁹ *Journal de Paris*, il 22 novembre 1785, pp. 1343-44.

applaudie. Il y a des détails très agréables, de l'esprit, et infiniment de gaieté.
Elle a été fort bien jouée et chantée.

In realtà, il rifiuto di Colette nel dare il suo nome si spiega con il litigio appena avvenuto tra i due giovani e con la sua volontà di dimostrare a Colin la sua costanza. La trama dell'opera si fonda quindi più sull'orgoglio dei due amanti che intralcia il successo della loro relazione, che sulla gara per la dote in sé.

Anche il letterato Grimm recensì l'opera di Desfontaines nella *Correspondance littéraire*. A suo dire, la prima rappresentazione a Fontainebleau aveva avuto uno scarso successo. Il critico vedeva nella *Dot* una rielaborazione non molto riuscita e non affatto innovativa delle *opéras-comiques* di grande successo. Come il suo collega del *Journal de Paris*, Grimm puntò il dito sullo scioglimento dell'opera, ma anche su tutto il terzo atto, il quale, secondo lui, non era in grado di soddisfare i requisiti di un soggetto pur degno di nota³⁰:

La *Dot*, dont le succès avait été plus que douteux à Fontainebleau, a été traitée plus favorablement à Paris. Les deux premiers actes n'offrent, pour ainsi dire, qu'une répétition moins heureuse de ces brouilleries, de ces raccommodements d'amants que l'on a déjà présentés tant de fois au théâtre et avec tant de succès dans *Blaise et Babet*, dans l'*Épreuve Villageoise*, etc.; mais la manière dont madame Dugazon a rendu le rôle de Colette y répand un charme toujours nouveau. Le troisième acte n'a pas été aussi bien accueilli, grâce à quelques longueurs et à plusieurs détails de mauvais goût et d'un plus mauvais ton; ce troisième acte ne produit pas à beaucoup près l'effet que l'on devait se promettre d'une situation si susceptible tout à la fois de comique et d'intérêt.

In questa critica piuttosto sfavorevole, Grimm non mancò però di esaltare la *performance* artistica di Madame Dugazon, la quale, nella parte di Colette, era riuscita a reinventare il personaggio stereotipato della contadina ingenua. Dopo il successo riscontrato nel ruolo di Babet – ma prima ancora della fama che acquisì per la sua interpretazione nella *Nina* –, l'attrice fece un tale scalpore, che un poeta anonimo, forse lo stesso Desfontaines, scrisse un piccolo poemetto in suo onore, lodando la naturalezza della sua recitazione e la bellezza della sua voce³¹:

Dis-moi donc par quelle magie,
ne changeant au plus que de nom,
tu fais, à la voix de Thalie,
changer de maintien et de ton?
Babet m'avoit semblé parfaite,
je l'admirais à chaque trait,
et depuis que j'ai vu Colette,

³⁰ M. F. GRIMM, «Paris, novembre 1785», cit., pp. 478-479.

³¹ Citazione tratta da E. CAMPARDON, *Les Comédiens du roi...*, cit., I, pp. 200-201.

je songe un peu moins à Babet.
Plus naturelle et plus sublime,
par un mot, un geste, un soupir,
tout à la fois Colette exprime
le sentiment et le plaisir.
Partout c'est la vérité pure
que Colette prend sur le fait,
et pour la dot la simple nature
lui fit présent de son secret.

Per quanto riguarda la musica di Nicolas Dalayrac³², invece, il giudizio fu unanime. Il *Journal de Paris* lodò la bella musica, perfettamente adatta al registro comico dell'opera³³:

La musique, où l'on a remarqué beaucoup de morceaux très bien faits est vive, saillante, et rend parfaitement l'expression comique; elle est de M. Dalayrac, devenu cher à ce théâtre par plusieurs ouvrages qui y jouissent d'un succès mérité. Le public a demandé à voir les deux auteurs, M. Dalayrac seul a paru.

Le stesse qualità, ovvero la coesione della musica con il soggetto villereccio, il tono semplice e il modo di esprimersi della gente di campagna, furono notate dal *Courier lyrique*³⁴:

La musique répond parfaitement au caractère des paroles: ce sont des paysans qui chantent, et elle ne s'écarte jamais du ton de simplicité qui leur convient. On a demandé longtemps l'auteur, et M. Dalayrac, amené par les comédiens, a été fort applaudi.

Infine, lo stesso Grimm, che era stato severo nei confronti del libretto, elogiò la musica di Dalayrac, seppur sempre con alcune riserve³⁵:

La musique, sans être neuve, a souvent de la grâce; c'est la manière de M. Grétry, imitée plus ou moins adroitement, mais quelquefois avec une facilité très heureuse.

³² Nicolas Dalayrac (1753-1809) era tra i compositori più fortunati degli ultimi due decenni del XVIII secolo. Iniziò al Théâtre-Italien con delle commedie di costumi, tra cui *L'Eclipse totale* (1782), *Les Deux Tuteurs* (1784) e *L'Amant statue* (1785). Musicò due libretti di Marsollier che diventarono dei capolavori della commedia sentimentale: *Nina* (1786) e *Les Deux Petits Savoyards* (1789). Durante il periodo della Rivoluzione si concentrò su delle opere «à sauvetage» con *Camille* (1791) e *Léhéman* (1801), ma non smise di scrivere anche commedie sociali, tra cui *La Leçon* (1797), *Adolphe et Clara* (1799) o *Elise-Hortense* (1809). La particolarità saliente dello stile di Dalayrac risiede in una scrittura musicale basata sull'intreccio di elementi e strutture ricorrenti, le quali creano un alto grado di coerenza e di innovazione per i suoi tempi. K. PENDLE, *L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789*, in Philippe Vendrix, *L'opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Pierre Mardaga, 1992, pp. 164-165.

³³ *Journal de Paris*..., cit., pp. 1343-44.

³⁴ *Courier lyrique et amusant*..., cit., pp. 99-100.

³⁵ M. F. GRIMM, «Paris, novembre 1785», cit., pp. 478-79.

Resta che *La Dot* fu il primo grande successo di Dalayrac, e con la *Nina*, messa in scena l'anno seguente, il musicista acquisì una notorietà che lo innalzò al pari dei migliori compositori di *opéras-comiques* del suo tempo, come Monsigny, Mehul e Grétry. Nonostante le critiche contrastanti, *La Dot* di Dalayrac e Desfontaines ebbe dunque una discreta fortuna in Francia e fu continuamente rimessa in scena per almeno quarant'anni.

3.2. La traduzione italiana: la *Dote* di Carpani

3.2.1. Osservazioni sulla traduzione della *Dote*

I testi destinati alla musica, e le opere letterarie performative in generale, sono intrisi di connotazioni sociali, culturali e geografiche, percepite in modo diverso dall'ascoltatore, o dal lettore, a secondo della sua cultura e della sua lingua. La traduzione del libretto non può quindi accontentarsi di una precisa e fedele trasposizione semantica: dovrebbe essere in grado di trasmettere quel tessuto connotativo implicito. Inoltre, la presenza dell'elemento musicale, che il più delle volte è immutabile, rende ancora più complesso questo processo, poiché anche la musica ha una funzione semantica. Il libretto d'opera consiste quindi di due livelli ritmici: una cadenza testuale e un ritmo prosodico che riguarda l'interferenza tra accentuazione sillabica e i tempi musicali. L'obiettivo del traduttore dovrebbe quindi essere quello di giungere ad un'unione armonizzata delle diverse componenti dell'opera, che altro non è che una mutuale e continua interazione tra verbo e musica³⁶. Forse più ancora che per gli altri generi operistici, la traduzione riveste un'importanza fondamentale nel caso delle *opéras-comiques*, a causa della pregnanza dell'elemento verbale nei recitati³⁷.

Nella programmatica prefazione alla prima traduzione del *corpus* monzese, il *Riccardo*, Carpani avvertiva già con molta consapevolezza quel problema del tradurre fedelmente, pur conservando la musica originale e senza sacrificare la «sacra purità», la «vivacità» e il «sapor» della lingua italiana. Sembra che il poeta, ancora esitante, volesse renderne consapevole il lettore ogni volta che si discostava dall'originale. Così,

³⁶ Klaus KAINDL, *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995, p. 57. Sulla questione della traduzione dei libretti d'opera, si veda anche: Gottfried R. MARSCHALL (a cura di), *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

³⁷ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 44.

nella quarta scena del terzo atto, Carpani esplicita, in nota, la ragione dell'aggiunta di un dialogo recitato³⁸:

Oltre le poche, e inevitabili mutazioni, che esigevo la prefissasi conservazione della musica, varie piccole se ne sono fatte nel decorso di questa traduzione cercandosi di conservare con esse, più lo spirito, che le parole dell'originale, ma non si son credute degne di farne menzione. Non così di tutto il pezzo segnato dalle virgolette, che è totalmente un'aggiunta del traduttore, della quale le persone sensibili, discoprendo la ragione, scuseranno facilmente l'ardire.

La volontà di conservare l'elemento musicale ad ogni costo si rispecchia nel pensiero estetico espresso da Carpani nelle *Haydine*, in cui affermava dare la prevalenza alla melodia sulle altre componenti del melodramma: «*A chi non è noto che la cantilena, ossia la melodia, è l'anima della musica? In lei consiste la vita, l'essenza del componimento*»; e dal predominio della melodia deriva appunto la necessità di non alterare la partitura originale: «*conservar [...] non soltanto il senso poetico, ma le note e per quanto potevasi lo stesso accento musicale, poiché da lui dipende oltre il bello della musica imitativa, il vero, ed originale carattere della composizione*»³⁹:

Applicar dunque vocaboli piani e sonanti ad una musica espressiva sì, ma vibrata per note velocissime, piena di fuoco, e serrata quando mai, conservar traducendo non solo il senso poetico, ma le note e per quanto potevasi lo stesso accento musicale, poiché da lui dipende oltre il bello della musica imitativa il vero, ed originale carattere della composizione, era ciò che sembrava impossibile ed è ciò che si è tentato.

Dopo un primo tentativo con il *Riccardo*, ritenuto poco convincente da Carpani stesso per gli esiti a volte poco eleganti della sua traduzione letterale, Carpani cambiò strategia con la *Nina*. Piuttosto che tradurre letteralmente, il poeta preferì esaltare l'elemento scenico, narrativo e psicologico. Adottò, insomma, un approccio meno conservativo⁴⁰:

L'indole di un tale lavoro, e l'obbligo di conservare intatta la musica dell'originale, mossero il traduttore a darne piuttosto una imitazione che una traduzione, con che potrebbe aver ottenuto quel sapore d'originalità che al *Riccardo* mancava necessariamente.

³⁸ Prefazione al *Riccardo Riccardo Cor di leone. Commedia in verso, e in prosa di tre atti*, Milano, G. B. Bianchi Regio, s. d. [1787], pp. 51-52. Citazione suggerita da F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 47.

³⁹ La citazione è suggerita da *Id.*, p. 46 e nota, che cita a sua volta Maria Antonella BALSANO, «*Le Haydine*» di Carpani, ovvero lettere per la salvezza della musica, in «*Rivista Musicale Italiana*», vol. XII, N°3, 1978, pp. 317-341.

⁴⁰ Prefazione alla *Nina ossia La pazza per amore. Commedia d'un atto in prosa, ed in verso, e per musica tradotta dal francese*, Milano, G. B. Bianchi Regio, s. d. [1788]. Citazione suggerita da F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale...*, cit., p. 69.

Eppure, sia nel *Riccardo* che nella *Nina*, l'atteggiamento di Carpani restò prudente e sono poche le varianti rilevanti⁴¹. Tuttavia, la *Dote* segna una tappa importante nel graduale affrancamento del traduttore nei confronti dell'originale⁴². Non esitò infatti a intervenire più sostanzialmente sul testo e sulla musica:

La stessa difficoltà nel tradurle e quindi gli stessi difetti, nonostante lo stesso impegno di riuscir bene. Ma esse sono di un nuovo genere e tradotte con maggior libertà del solito.

Trama

Trattandosi di una traduzione, la trama della «*commedia in prosa mista d'ariette per musica*» è simile in ogni aspetto a quella originale. In un piccolo villaggio italiano, il generoso Conte di Montebello (Giuseppe Lambertini⁴³), con l'aiuto del suo Segretario Don Tutesalle (Francesco Albertarelli⁴⁴), ha deciso di offrire a una coppia di amanti la possibilità di sposarsi saldando la dote di un'onesta ragazza. Nicoletto (Felice Simi⁴⁵), il giardiniere del Conte, ama la giovane Bettina (Margarita Moriggi⁴⁶), rimasta orfana

⁴¹ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciduciale...*, cit., p. 70.

⁴² F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 61.

⁴³ Si sanno poche cose del cantante Giuseppe Lambertini, nonché era sicuramente baritono. Lambertini fu inoltre un primo mezzo carattere durante la stagione autunnale del 1793 del Teatro di Volterra. *Indice dei teatrali spettacoli: di tutto l'anno dal carnevale*, a cura di Lorenzo Formenti, Milano, Ed. Giovanni Battista Bianchi, 1794, p. 187.

⁴⁴ Francesco Albertarelli era un baritono specializzato nei ruoli buffi. La sua carriera ebbe inizio in Italia, dove cantò dieci ruoli nelle opere buffe dei compositori Pasquale Anfossi e Luigi Caruso, a Roma tra il 1784 e 1787, e poi a Bologna per la stagione 1787-88. Si rese dopo a Vienna, dove interpretò parti importanti, come il protagonista del *Don Giovanni*. La sua interpretazione sarebbe piaciuta allo stesso Mozart, il quale avrebbe scritto per lui l'aria *Un bacio di mano* da inserire nelle *Gelosie fortunate* di Anfossi. Ritornò poi in Italia, a Milano, nella stagione 1789-90, proprio nel periodo in cui si dava appunto la *Dote* al Teatro Arciduciale di Monza. Recitò anche la parte di Don Onorio nel *Rinaldo d'Aste* (1789), e di primo basso nello *Spazzacamino principe* (1790). Fu impiegato da molti teatri europei a Londra, Madrid, Barcellona e San Pietroburgo. La sua carriera si concluse nel 1805. «Francesco Albertarelli», su *Quell'usignolo*, cit.

⁴⁵ Non si sa molto del tenore Felice Simi, nonché cantò spesso le parti di giovani innamorati, come quella del «giovane vanaglorioso» Don Calloandro nel dramma giocoso della *Molinara* di Paisiello per il carnevale del 1791. Lo stesso anno, al teatro Ducale di Parma, faceva parte dei primi attori negli *Zingari in fiera*, sempre di Paisiello. A Monza, interpretò anche le parti di Rinaldo nel *Rinaldo D'Aste* (1789), del principe nello *Spazzacamino principe* (1790) e del barone di Verseul nei *Due ragazzi savoiardi* (1791). Nel 1792, era ancora impiegato al Teatro Arciduciale di Monza, dove ricevette il ruolo di Cleante nel dramma comico *Le confusioni per la somiglianza* del portoghese Marcos Antonio da Fonseca.

⁴⁶ La soprano Margarita Morigi, figlia del basso Andrea Morigi, era una delle cantanti buffe più importanti di Londra negli anni 1780. Al pari di Albertarelli, ebbe una carriera internazionale e cantò su alcuni dei palchi scenici più importanti d'Italia (Bologna, Firenze, Genova, Livorno, Mantova, Siena e Venezia) e d'Europa (Amsterdam, La Haye, Londra, Varsavia e Vienna). A Londra debuttò nel *Medonte* di Sarti nel 1782. Due anni dopo, cantò nel *Ricco d'un giorno* di Da Ponte e Salieri. Per il Teatro Arciduciale di Monza, la cantante interpretò anche la parte di Cleietta nel *Rinaldo d'Aste* (1789). Nel 1790, fu nell'*Olimpiade* e nell'*Idalide* di Cimarosa. «Margarita Morigi», su *Quell'usignolo*, cit.

e accolta da poco in casa della vecchia Zia Crezia (Nicola Smeraldi⁴⁷). La ragazza ricambia questo amore. Tutto sembra andare nel migliore dei modi possibili, se non fosse per il geloso e rozzo Marcone (Pietro Vacchi⁴⁸), anche lui innamorato di Bettina e pronto a far qualsiasi cosa per ottenere la bella fanciulla.

Dal libretto francese della *Dot*, Carpani mise soprattutto in luce l'elogio del sentimento familiare impregnato di moralismo⁴⁹, mentre alcuni aspetti, come l'avidità di Marcone, sono del tutto oscurati, forse per non svilire ulteriormente il mito del buon villano con dei difetti solitamente attribuiti ad altre tipologie di personaggi.

Struttura

Il numero di atti resta inalterato, ma vi sono invece alcune modifiche nella distribuzione delle scene. Nel primo atto, il monologo di Marcone è spostato in una scena a parte per far sì che l'opera inizi con l'intervento musicale del coro. Nel secondo atto, il monologo di Bettina, alla fine della seconda scena del secondo atto, è trasferito in una scena a parte – la terza. La quarta scena inizia quindi con l'ingresso in scena del Conte. L'aggiunta di quella scena ha l'effetto di spostare i numeri delle scene. Il secondo atto del libretto italiano mantiene comunque lo stesso numero di scene, poiché Carpani fonde la penultima scena con l'ultima. Per quanto riguarda il terzo atto, anche esso è soggetto a qualche variazione. Nell'originale, la seconda scena è di una sola brevissima battuta: il Magister incontra Colin, ma non riesce a trattenerlo per dargli la lettera. Il libretto francese rispetta quindi la regola di cambiare scena con le entrate e uscite dei personaggi, ma Carpani cancella questa scena brevissima di scarsa utilità. Si passa quindi subito dall'aria di Nicoletto al monologo del Segretario senza che loro si incontrino. Di nuovo, questa modifica provoca uno sfasamento nel numero delle scene.

⁴⁷ Ci sono poche notizie sul cantante Nicola Smeraldi. Un'occhiata agli indici di quegli anni ci informa che era un basso. Nel 1778, era stato impiegato al teatro di Cagliari come primo buffo caricato. Negli anni 1780, faceva parte del coro al Teatro della Scala di Milano. Si veda in particolare: Pompeo CAMBIASI, *La Scala, 1778-1906. Note storiche e statistiche*, Milano, G. Ricordi, 1906, pp. 3, 9 e 12; Franco RUGGIERI, *Storia del Teatro Civico di Cagliari*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1993, p. 224.

⁴⁸ Del basso Pietro Vacchi non si hanno molte informazioni. Probabilmente era specializzato nei ruoli buffi caricati. Era già attivo nel 1775 nell'opera di *Li due amanti in inganno* di Giacomo Rust, in cui recitava la parte del padre della protagonista. Lo stesso anno interpretò la befana nel dramma giocoso *La critica teatrale* di Calzabigi e Astarita. Nel 1779, interpretò Don Pericchetto, un «uomo ridicolo amante di Donna Flavia», nel *Geloso in cimento*, di Anfossi. È molto probabile che all'altezza della *Dote* avesse già raggiunto una certa età che rendesse ancora più insolita la coppia Marcone-Bettina.

⁴⁹ La concezione di sacrificio, d'ubbidienza e di amore-rispetto incondizionato sono dei valori che accompagnarono Carpani durante tutta la sua carriera teatrale e che sono particolarmente pregnanti nei *Due ragazzi savoardi* o nella *Nina*. F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 51.

Così il terzo atto del libretto francese comprende undici scene, mentre la traduzione ne ha dieci.

Riferimenti culturali

Come si è visto, la trama è del tutto analoga al libretto originale. Tuttavia, alcuni adattamenti furono necessari per rendere il dramma accettabile per un pubblico di cultura e di lingua diversa.

Nel libretto francese, dopo la distribuzione delle parti, vi è un'indicazione che precisa l'ambientazione del dramma: «*La scène se passe dans un village d'Allemagne*», ed essa è assente nella traduzione di Carpani. L'ambientazione del libretto di Desfontaines è apertamente austriaca, giacché il paese in cui si svolge il dramma viene chiamato Schönbrunn (II.3 IX-X), probabilmente in omaggio a Maria Antonietta, che lì aveva trascorso in parte la sua infanzia – come suo fratello l'Arciduca Ferdinando. Carpani situò comunque la vicenda nel paese da lui inventato di Verdiano. Il toponimo, il quale si basa sul termine *viridis* che significa «verde», nel senso di «giovane» e «fresco», oppure su quello di *veridicus* che sta per «sincero» o «che dice il vero», permise all'autore di connotare positivamente il paese. Laddove il libretto francese dà per luogo di residenza del Marchese il «*Château de Gounznersdorf*» – si tratta sicuramente del castello Guntersdorf, situato ad una settantina di chilometri da Schönbrunn – Carpani cancellò di nuovo il riferimento ad un luogo reale, forse ignoto al pubblico monzese, preferendo rimanere sul vago: «*Conte: Eh voleva dire il Giardiniere di cotesta Villa costà dietro il monte*» (II.4 XCVI).

Un'altra trasformazione notevole riguarda i nomi dei personaggi che Carpani non si limitò a tradurre, ma che sostituì con degli equivalenti italiani accettabili. Il *Marchese* diventa un *Conte*, più basso nella gerarchia araldica, ma meglio adatto all'ambientazione rurale dell'opera. Quanto al termine latino di *Magister* del libretto francese, esso viene sostituito dalla più usata forma di *Segretario*. Se Carpani resta più vago del libretto originale nelle indicazioni geografiche, attribuisce invece dei nomi ai personaggi del Conte e del Segretario, che restano anonimi in francese. Così, il Conte viene chiamato *Gottifredo di Montebello*, un nome di consonanza germanica che riallaccia paradossalmente la commedia alla sua originaria ambientazione. Con l'appellativo di *Montebello*, l'autore si riferisce forse al comune dell'Oltrepò pavese, che apparteneva ai Savoia all'epoca in cui andò in scena l'opera. Per quanto riguarda il Segretario, invece, esso viene chiamato *Don Tuttessalle*, – un nome che richiama alla

locuzione regionale toscana «*tutte le sa*» e che caratterizza subito il personaggio del sapientone, la cui buffa pedanteria è d'altronde più marcata nella traduzione che nel testo francese.

Carpani non conserva l'omofonia dei nomi dei giovani protagonisti innamorati *Colin* e *Colette*. Quest'ultima è trasformata in *Bettina*⁵⁰, un vezzeggiativo del nome italiano più comune di Elisabetta, mentre Colin diventa *Nicoletto*. È interessante notare che, in alcuni punti del libretto (I.V I e IV; III.XX XXXIX) e in tutta la partitura, esso viene chiamato *Nicolino*, questa forma essendo utile in alcuni casi a fare rima: «*Facil cosa alla Bettina / involare un vigliettino: / ma involarle Nicolino / no s'è facile non è*» (III.10, N°10 *Viva, viva il nostro Conte*, vv. 10-13).

Cateau è l'ipocoristico di *Catherine*, ma era anche un soprannome usato per designare le donne di facili costumi, anche se veniva considerato meno basso della parola *catin* e, infatti, il dizionario Trévoux avverte: «*Ces mots ne doivent jamais sortir du discours ordinaire, ou du style comique et burlesque*»⁵¹. In un registro familiare e desueto, il termine era anche usato per indicare una cameriera di campagna⁵². Carpani lo sostituì con *Crezia*, un soprannome formato dall'afesi di *Lucrezia*, il quale si addice ironicamente al personaggio libidinoso della vedova. Il nome è infatti carico di una ricca, e doppia, tradizione letteraria: da una parte, la casta Lucrezia romana e dall'altra, la *femme fatale* sensuale nella persona di Lucrezia Borgia. Nel libretto francese, il ruolo era stato creato per un'attrice e fu interpretato da Madame Gonthier. Nella traduzione di Carpani, la parte fu invece assegnata al basso Nicola Smeraldi, poiché in Italia era ancora frequente l'uso grottesco di voci maschili per i ruoli buffi caricati.

In francese, nel registro basso e popolare, il nome di *Mathurin* era usato per designare degli uomini folli. Il dizionario Trévoux propone infatti un'etimologia italiana: *Mathurin* deriverebbe da *matto*, o *matturino*. Siccome il nome è raro in italiano, Carpani lo sostituì con un accrescitivo del più comune *Marco* che diventa quindi *Marcone* – una soluzione semplice, ma che rende molto bene l'idea di un personaggio rozzo e grottesco.

Nel libretto originale, Desfontaines enumera nomi francesi popolari, di cui alcuni richiamano a personaggi di *opéras-comiques* famose: «*Simon avec Nicole, Claudine*

⁵⁰ È possibile che Carpani si sia ispirato a Goldoni, poiché Bettina è anche un personaggio della *Buona moglie* (Venezia, 1749) e della *Putta onorata* (Venezia, 1749).

⁵¹ «Cateau», in *Dictionnaire Trévoux*, Nancy, Ed. lorraine, 1738-1742, p. 217.

⁵² «Catau, subst., fém.», nel lessico del *Centre National de Ressources Textuelles*.

avec Pierre, Suzette avec Lubin, Thérèse avec...» (I. II X). Invece di tradurli letteralmente, Carpani li sostituisce con dei nomi italiani popolari, tra cui molti sono degli ipocorismi popolareggianti. Con il nome di Nina, il librettista fa per esempio accenno alla sua opera che aveva riscontrato un grande successo a Monza l'anno precedente. Con quello di Ghitta, invece, Carpani si rifà forse al teatro di Goldoni, poiché il nome è attribuito ad alcuni personaggi rustici, per esempio nell'*Amor contadino* o nel *Conte Caramella*.

Lingua: dal bifolco al pedante

Uno dei tratti salienti del libretto originale risiede nella lingua dei personaggi. Come si è visto precedentemente (cfr. il capitolo 2.1.2.), l'esigenza di realismo – intrinseca al genere dell'*opéra-comique*, in cui la gente semplice della campagna francese o dei quartieri popolari di Parigi era al centro delle sue preoccupazioni – si risolse con la caratterizzazione dei personaggi sul piano linguistico, attraverso un'artificiale parlata popolare, un *argot* di cui tratti distintivi sono: un registro medio-basso e popolano, il troncamento e la storpiatura delle parole, un uso fluttuante della sintassi. Nella traduzione di Carpani, il grado di alterazione della lingua appare molto minore, poiché le soluzioni da lui adottate riguardano non tanto la forma, bensì il contenuto del messaggio verbale. La lingua impiegata da Carpani mira quindi meno a soddisfare ai requisiti di realismo – anche se sulla scia di Goldoni tende comunque ad una resa mimetica della lingua parlata⁵³ – che a potenziare gli effetti comici e a inserire una componente buffa assente nella versione originale.

Tutti i personaggi della *Dot* prendono avvio dagli stereotipi della commedia dell'arte (la coppia di giovani innamorati, la vedova innamorata e il pedante)⁵⁴, ma il traduttore intensifica ancora questo debito rafforzando i piccoli vezzi verbali dei personaggi di carattere, e in particolare quelli del rozzo Marcone e del pedante Segretario.

Il primo soliloquio di Marcone (I. II I) funge da introduzione ai personaggi chiave e ai primi elementi dell'intrigo. Per dare un aggancio rurale al personaggio del bifolco, Carpani accresce la tirata di termini relativi all'agricoltura (*aro, vomere, massaro*) e agli animali (*calabrone, rode, buoi*, e in altre scene troviamo ancora: *biscia, corvo, orso, aquilone, lupo, ecc.*). Gli aneddoti sulla sbadataggine del bifolco innamorato sono anche un'aggiunta del traduttore che sposta ironicamente in sede rurale il *topos*

⁵³ Ilaria BONOMI, Edoardo BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 203

⁵⁴ *Id.*, p. 70.

letterario dell'*aegritudo amoris*, con la deformazione della similitudine petrarchesca dell'amore roditore («*Ché legno vecchio mai non rose tarlo / Come questi [Amore] 'l mio core*», Rvf. 360, vv. 69-70) o la lunga lista di supplizi di cui si affligge Marcone – un motivo che viene tra l'altro ripreso in varie scene (si veda I.VII N°6 oppure III.X N°14). Lungi dall'essere una traduzione fedele al testo originale, il passo qui dimostra un alto grado di intervento da parte del poeta che tende ad ampliare la componente buffa, la quale è quasi del tutto assente nell'originale in cui la caratterizzazione dell'antagonista rozzo passa piuttosto attraverso l'impiego dell'*argot*, con la distorsione e il troncamento delle parole, al fine di rendere una pronuncia presumibilmente contadinesca:

MATHURIN J'ons beau tourner et r'tourner, d'partout j'me r'trouve d'avant c'te maison... Si je pouvions fair' sortir la mère Cateau, c'te vieille qui a voulu d'moi, et dont d'laquelle j'ai aussi un peu voulu, à cause de son argent, et c'est ben naturel... Beauh! Vous verrez qu'elle rest'ra là, et qu'ce s'ra comm' un miracle si j'pouvons jaser un instant avec sa nièce Colette, dont j'raffole; c'te nièce qui s'ra son héritière, c'te nièce qui m'rçoit ici, aux champs, au village, enfin partout où ell'me rencontre, c'qui fait qu'ils ont beau m'répéter que je n'plais pas, moi j'réponds que j'plais, et j'm'y connais... C'n'est pas qu'elle m'ait dit l'fin mot, mais ça s'devine.

MARCONE Ho deciso. Non partirò di qui che non le abbia dichiarato il mio amore tondo tondo. Così la non va e la non può andare, io non faccio più nulla che mi riesca. S'io aro, mi dà il vomere a traverso. Faccio una fossa? Non n'esco mai. Tutto il dì in volta come un forsennato, e con questo calabrone qui in petto che mi rode notte e giorno. Oh povero Marcone ch'eri il primo massaro della valle. Io credo che i miei buoi se ne siano accorti, e costei...? Vedi se con tanti suoni ci fu modo di farla sortire. Ma chi sa che non glielo vieti colei della Crezia sua zia? Oh sì! Ci giocherei una botte che è stata cotesta vecchia appassita che sta sulle tresche, e voleva ch'io la sposassi. Prima il malanno, e poi... Che serve? Io voglio la Bettina, io. Bettina! Oh Bettina!

Gli altri personaggi della pièce si esprimono anche loro in un registro medio-basso e popolare, segnato da alterazioni proprie dell'oralità, tra cui: ridondanze pronominali (*chi credi tu*), ripetizioni (*bel, bel così; addio, addio; di', di'*) ed interiezioni (*Eh; ah; oh*); così come da un ricorso frequente a modi di dire quotidiani (*gatta ci cova, come il manico al pentolino, farsi il viso degli orsi*) ed imprecazioni o parole volgari eufemizzate (*perdinci; cappari*), mentre le espressioni più triviali, spesso legate alla sfera della corporeità, sono invece appannaggio di Marcone (*Che m'esca tutt'il sangue di sotto all'ugne*).

Agli antipodi del bifolco, ma pur sempre ridicolo, sta il personaggio del pedante: il Segretario Don Tutesalle, di cui il traduttore accentua la comicità attribuendogli una lingua elevata e pomposa che gestisce però con molta incompetenza. Una forma parodica dell'anacronistico «burocratese», ovvero una caricatura delle formule convenzionali dell'ambiente giuridico-amministrativo (*scritto, letto chiaro e*

pubblicato; come sopra e come sotto)⁵⁵. Così, il Segretario ricorre spesso a latinismi (*ita ut*; e in altre scene: *absque malitia; ad hominem*, ecc.), paronimie (*libre arbitre*), figure pleonastiche e di accumulazioni che mirano ad un'esaustività (*ognuno e ognuna d'ambi i sessi; loro posteri nati e da nascere; o di poco, o di molto, o di nulla; parerà e piacerà*; ecc.). Ancora una volta, il traduttore enfatizza gli effetti comici scaturiti dalla lingua, aggiungendo ad esempio dei bruschi scarti di registro (*perché se lo rumini bene; amanti veri, cotti, arrostiti l'uno per l'altro; campare; seccata; Corpo di Satanasso*, ecc.) ed prolungando la tirata:

LE MAGISTER «Paix, et qu'il soit bien connu, calculé, retenu, que c'est de sa propre et libre volonté que Monseigneur entend placer la dot dont est question, et qu'il ne s'y décidera que lorsqu'il sera bien sûr que les deux parties contractantes se désireront et se conviendront: en conséquence, ce sont les amoureuses qu'il consultera, ainsi que les amoureux, non les pères et mères, et pour cause; voulant que les mariages qu'il projette assurent le bonheur de ceux dont il aura fait choix; entendant, de plus, de n'être privé, pressé, sollicité par aucun des aspirants; se réservant de renouveler cette dot, selon les rapports qu'il trouvera entre les garçons et les filles dont il pénétrera les goûts et les dispositions».

IL SEGRETARIO «D'ordine di Sua Eccellenza il Signor Gottifredo, Conte di Montebello, mio legittimo padrone e qui presente come assente, si fa sapere a ognuno e ognuna d'ambi i sessi, perché se lo rumini bene nella mente, che nel dare la presente dote non si avrà riguardo veruno ai meriti presenti, passati, e futuri dei concorrenti, e loro posteri nati, e da nascere, ma tutto dipenderà dal libero arbitrio di Sua Eccellenza, virgola la quale non sarà per dare detta dote che a due amanti veri, cotti, morti, arrostiti l'un per l'altro, *ita ut* chi non è arrostito, o arrostita si faccia arrostito se nutre desiderio di tale eccellentissima somma. Riserbandosi poi l'Eccellenza Sua ad essere seccata, ma inutilmente, da tutte coloro, che non l'ottenessero di presente; ma che campando l'avranno a suo tempo, se c'è tempo; ed inoltre ad accrescere la detta dote o di poco, o di molto, o di nulla, secondo le circostanze, e le combinazioni del caso, del tempo, e del luogo, se così parerà, e piacerà, come sopra, e come sotto. Scritto, letto chiaro, e pubblicato, perché ognuno l'intenda.» Corpo di Satanasso m'è costato più a dirlo, che a farlo.

La traduzione di Carpani si distingue dunque dal libretto di Desfontaines per la sua maggiore vivacità nell'articolazione e nel contenuto dei dialoghi, resa dall'inserimento di domande dirette o retoriche, di interiezioni esclamative e di un'interpunzione espressiva. Il traduttore tende, insomma, a ribadire, a sottolineare e ad esagerare sia il tono che il significato delle battute⁵⁶, ma ricollega anche i personaggi ad una realtà rurale grazie ad espressioni e similitudini figurative, modi di dire della quotidianità ed inflessioni popolareggianti. È quindi principalmente sul piano della sintassi e del lessico che si realizza questa ridefinizione buffa attuata da Carpani.

⁵⁵ Domenico PROIETTI, «Burocratese», in *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2010.

⁵⁶ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 46.

Musica e pezzi cantati

Sebbene sia conservata in buona parte la musica di Dalayrac, la partitura dell'allestimento monzese diverge in certi punti da quella parigina. Gli adattamenti delle traduzioni di Carpani per il teatro Arciducale di Monza erano realizzati dal musicista e compositore Václav Pichl⁵⁷, a cui si accennò per la prima volta soltanto nella prefazione al libretto della *Camilla* (1794): «l'aria però di *Camilla* e il duetto tra lei e il Duca sono di un'altra penna cui altri di questi spettacoli devono già diversi pezzi di comune incontro» – e il suo nome appare solo in nota. Eppure, nella *Dote*, e in altre traduzioni monzesi, l'intervento di Pichl fu abbastanza conseguente, poiché sostituì completamente, ad esempio, il duetto di Colin e Colette (II.2 N°7: *Par ainsi, sans qu'ça vous chagraine*) con un nuovo pezzo intitolato *Dunque senza lagnarti* (II.2 N°7), abbandonando lo schema aperto e dialogico dell'originale francese a favore di una forma più regolare. Il traduttore, inoltre, ne attenuò la componente dialogica per aumentare quella amorosa e *larmoyante* (cfr. N°7, nota).

Un altro esempio del suo intervento si ha con la prima scena del primo atto, dove trasformò l'aria di Mathurin-Marcone in un coro con aria solistica. L'opera si apre con la serenata di Marcone davanti alla casa di Bettina. Se l'accompagnamento orchestrale non varia molto tra i due testi, la distribuzione e il contenuto delle battute sono invece molto diversi. Carpani riscrisse quasi interamente la scena per far sì che l'intervento musicale fosse giustificato dalla situazione scenica di una serenata. Nel libretto francese, la prima scena inizia con un monologo di Mathurin seguito da un'ariette. Nella traduzione italiana, quel monologo è spostato nella scena consecutiva dopo il pezzo cantato. Invece dell'aria solistica della versione francese, la serenata si apre con il coro. Così, Marcone è accompagnato da un gruppetto di villani dotati di «*stromenti musicali di campagna*» che «*replicano il di lui canto*». La partitura musicale italiana suggerisce un *sottovoce* che non è segnalato nell'originale e dà un'ulteriore indicazione scenica sullo svolgersi dell'azione: i musicisti provano ad essere discreti, ma senza riuscirvi,

⁵⁷ Václav Pichl (1741-1805) fu incaricato come violinista presso la corte di Vienna a partire dal 1770. A Milano, fu direttore della musica dell'Arciduca Ferdinando a partire dal 1775 o 1777. Divenne poi membro dell'Accademia dei Filarmonici di Mantova nel 1779 e di Bologna nel 1782. Inoltre, l'indice dell'autunno 1790, data della ripresa del *Rinaldo d'Aste*, e dell'autunno 1794, prima rappresentazione della *Camilla*, Pichl appare come «capo d'orchestra delle opere alla francese». Si veda: *Un almanacco drammatico: l'indice de' teatrali spettacoli (1764-1823)*, a cura di Roberto VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 2 voll., 1996, vol. II, pp. 896 e 1143; *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a cura di Alberto BASSO, Torino, UTET, 1986, «Le biografie», vol. XIX, p. 717; e F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 37; E. SALA, *Introduzione...*, cit., I, p. 13, n. 7.

poiché Bettina irrompe in scena infastidita dal loro «*chiasso*». L'intervento di Carpani mira quindi ad agevolare il passaggio dalla recitazione al canto per un pubblico italiano che non era abituato alle modalità enunciative particolari dell'*opéra-comique*.

L'aspetto forse più innovativo introdotto da Carpani nei suoi libretti è la forma strofica, comunissima nella tradizione operistica francese – in particolare quella delle *opéras-comiques* –, ma del tutto estranea a quella italiana⁵⁸. La forma strofica consiste in una canzone di cui ogni strofa isometrica è intonata con la stessa melodia⁵⁹. La sua somiglianza con il canto popolare, per via delle sue qualità melodiche e morfologiche, permette un suo inserimento realistico nel dramma in quanto canzone⁶⁰. Sono due i pezzi della *Dote* che presentano una tale forma il N°2 *Al bosco un dì* (I.II) e il N°6 *Dirgli volea ben mio* (II.I), i due pezzi solistici di Bettina.

Nella partitura, la prima aria solistica della protagonista, *Al bosco un dì*, venne intitolata *romance*, un genere francese di canzone di ispirazione arcaizzante e dalla forte intonazione sentimentale. Il brano attesta un importante grado di intervento da parte degli adattatori. Il traduttore e il compositore non esitarono infatti ad inserire modifiche per ampliarne le potenzialità drammatiche con l'aggiunta di battute orchestrali, la ripetizione di segmenti vocali, il troncamento della fine del *refrain* o la trasformazione dell'accompagnamento orchestrale per sottolineare la differenza del contenuto poetico tra le strofe – tutte modifiche utili ad accentuarne il *climax* narrativo⁶¹. Così, a differenza dell'originale, le battute recitate di Marcone non sono pronunciate ai margini dei *couplets*, ma irrompono nella terza strofa a spezzare la canzone di Bettina. La struttura tristrofica ha poi una funzione drammaturgica, in quanto permette a Colette di fare una descrizione graduale dell'amato che contribuisce allo sviluppo della tensione scaturita dal malinteso. Infine, non possiamo escludere che Colette decida di rispondere alle insistenti domande di Mathurin per sottrarsi al «registro logico del discorso parlato» e per rifugiarsi «in quello sfuggente ed elusivo della canzone»⁶².

⁵⁸ Marino NAHON, *Carpani e l'importazione della forma strofica*, in E. SALA, *L'opera francese in Italia...*, cit., pp. 39-87. Lo studioso rileva che, tra le traduzioni di Carpani per l'Arciduca, soltanto due non contengono questa forma, e non per caso sono quelle più anomale rispetto al programma monzese, poiché non presentano quella commistione di canto e recitazione: *Lo spazzacammino principe* (1790) e *La caravanna del Cairo* (1795).

⁵⁹ Michael TILMOUTH, «Strophic form», su *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

⁶⁰ M. NAHON, *Carpani e l'importazione della forma...*, cit., p. 41.

⁶¹ M. NAHON, *Carpani e l'importazione della forma...*, cit., p. 51.

⁶² *Id.*, p. 48.

In generale, Carpani rispetta il metro della lezione francese e ne segue i concetti. Tuttavia, laddove la partitura francese presenta a volte una polimetria importante (N°3A, N°9, N°11, N°12, N°13 e N°14), il traduttore tende sempre a favorire forme isometriche e rimate, anche se non lo sono mai rigorosamente, come è anche il caso, del resto, nell'originale⁶³. Notevole anche l'ampio uso dell'ottonario, presente in dieci pezzi (N°1, N°3A, N°3B, N°4, N°7, N°10, N°11, N°13, N°14 e N°15), rispetto all'impiego più circoscritto del quinario (N°2, N°8, N°5, N°12 e N°13), del settenario (N°6 e N°9) o di una combinazione di metri: (N°2: endecasillabo e quinario; N°8: decasillabo e quinario; N°13: ottonario e quinario). La presenza esacerbata di forme eterometriche nel terzo atto del libretto francese si spiega forse con il più grande numero di duetti, terzetti e concertati, e dall'accrescimento della tensione drammaturgica con l'approssimarsi dello snodo finale.

Alcune modifiche non sostanziali furono poi integrate per via della semplice necessità di adattare la musica alla prosodia della lingua italiana, e in quel caso, le modifiche riguardano soprattutto la linea ritmica. Altre, invece, erano applicate in modo da accomodare la partitura alle abilità dei cantanti. Un'occhiata alle partiture vocali dell'aria N°10 di Colin-Nicoletto, per esempio, ci consente di illustrare questi interventi. Alla misura 9, per esempio, la linea melodica va fino al *do* nella partitura francese, ma non supera il *la* in quella italiana. Anche se, tendenzialmente, il testo musicale monzese non riporta le ornamentazioni virtuosistiche date dalla partitura parigina, ciò non significa che queste note non fossero cantate, poiché il margine di libertà d'interpretazione offerta ai cantanti poteva essere importante. Inoltre, in quel passo, notiamo, ad esempio, una piccola variazione nella linea melodica alla misura 8, oppure nella linea ritmica, alla misura 4, dove viene ripreso il motivo della prima misura del pezzo con le due coppie di crome:

⁶³ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 48.

III.I.N°10 *Vous que j'veiens d'cueillir pour elle* – Aria di Colin (misura 1-11)

Vous que j'veiens d'cueillir pour elle je vous dois tout mon bon -
 heur vous al - lez fleu-rir ma bel-le so-yez le ga-ge d'un ar - deur soy-ez le
 ga - ge d'un ar - deur

III.I.N°10 *Vago e fresco mazzolino* – Aria di Nicoletto (misura 1-11)

va-go e fre - sco maz - zo - li - no quanto in - vi - dio il tuo on -
 or or - ne - vai quel bel vi - si - no che più bel di tut - ti fior che più
 bel di tut - ti i fior

3.2.2. Fonti italiane

La traduzione è un gesto d'invenzione che sta alla base di ogni opera. Nel Settecento, la novità di un'opera si misurava dall'aggiunta di musica e di canto, così che l'argomento poteva essere musicato più volte senza che si alterasse l'idea di avere a che fare con un oggetto nuovo. Fino all'Ottocento inoltrato, la tradizione librettistica ricorse quindi ad un serbatoio piuttosto limitato di metafore, similitudini e *topoi*⁶⁴. Tuttavia, il libretto della *Dote* è il frutto di una traduzione, l'alto grado di intervento di Carpani resta comunque tale da rendere possibile il confronto con altre opere contemporanee, a condizione però di relativizzare queste occorrenze.

⁶⁴ C. CARUSO, *Il commento a testi...*, cit., p. 424.

Nella prefazione alla *Camilla* (1794), Carpani menziona quelli che erano per lui, e indubbiamente per molti altri librettisti dell'epoca, i tre grandi autori del melodramma italiano, Metastasio, Goldoni e Alfieri:

Dello splendore delle future produzioni dell'ingegno italiano ci sono ben garanti il genio e la sensibilità di una nazione che ha potuto vantare in un secolo solo un Metastasio, un Goldoni, ed un Alfieri.

È infatti con il commediografo veneziano che si era cristallizzata la forma dell'opera buffa italiana intorno agli anni Cinquanta del Settecento, rimanendo poi immutata sino alla fine del secolo⁶⁵. Tra le sue opere più influenti, vi fu per esempio l'opera buffa *La Cecchina ossia La buona figliuola*, musicata da Niccolò Piccini e rappresentata per la prima volta il 6 febbraio 1760 al Teatro delle Dame di Roma⁶⁶. La fortuna dell'opera fu tale da trascendere le frontiere della Penisola per diventare un vero e proprio fenomeno culturale europeo. Eppure, le commedie goldoniane riprendevano i motivi dell'antica tradizione teatrale italiana: intrecci di amori alti e bassi, intromissione di personaggi carichi di una comicità verbale convenzionale (il pedante, l'avaro o lo sciocco) in intrecci amorosi seri, scontri tra pretendenti al matrimonio sul modello dell'antico *mariazzo*⁶⁷ – insomma, tutti elementi che ritroviamo anche nei libretti monzesi, i quali dimostrano infatti un forte legame con la tradizione goldoniana, sia nei soggetti che nella lingua.

Con la generazione successiva, al capo della quale vi era Da Ponte, la parola d'ordine diventò *variatio*: si cercò al massimo di diversificare gli effetti e i registri, con lo scopo di rappresentare quel «gioco naturale» che è la vita⁶⁸. Non bisogna quindi sminuire l'influenza di alcune opere musicali maggiori degli anni Ottanta, come *La villanella rapita* (Vienna, 1785) di Francesco Bianchi (insieme a due arie di Mozart), su libretto di Giovanni Bertati, *Le nozze di Figaro* (Vienna, 1786) di Mozart, su libretto di Da Ponte, oppure *Il barbiere di Siviglia* (San Pietroburgo, 1782) di Paisiello, su libretto di Petrosellini.

⁶⁵ DI BENEDETTO, «Il Settecento e l'Ottocento», cit., p. 390.

⁶⁶ Il libretto era stato ispirato dal romanzo epistolare di Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue rewarded*, Londra, C. Rivington, J. Osborn, 1740.

⁶⁷ M. G. ACCORSI, *Servi e contadini...*, cit., p. 330.

⁶⁸ *Idem*.

Queste due ultime opere, entrambe tratte da commedie di Beaumarchais e rappresentate più volte a Monza a partire dal 1785⁶⁹, hanno sicuramente influenzato il lavoro di Carpani, in un modo o nell'altro, probabilmente anche con la mediazione del testo francese. Resta comunque interessante notare che il Conte della *Dote*, che personifica quell'ideale del signore generoso e disinteressato, fa da controfigura a quello delle *Nozze*, prepotente e violento. Mentre dal *Barbiere*, sono forse state ispirate le scene della serenata o del poetare del Segretario. Con il libretto di Bertati, la *Dote* condivide invece il tema della tradizionale lotta per le nozze, oltre che una nuova tipologia del villano.

Dagli albori del teatro, i personaggi della campagna erano presenti sulle scene, in particolare nelle commedie. Il motivo villereccio era tornato di moda con Goldoni che accostava volentieri contadini e personaggi nobili o borghesi. Eppure, a quell'altezza, i testi di ambientazione villereccia non coltivavano ancora l'idea di una campagna edenica, poiché la sanzione ridicola o l'agnizione finale dei villani era ancora risentita come una necessità.

Con il testo cerniera della *Villanella rapita*, ispirato agli esiti francesi e inglesi coevi diffusi in Italia, si consolidò un nuovo gusto per i contadini « autentici ». Così, dopo il successo della commedia di Bertati, i personaggi rurali erano sostanzialmente di due tipi – entrambi raffigurati nella *Dote*: la villana, giovane e bella, in quanto emblema del mito della felicità dello stato di natura e di una nuova maniera di essere e di amare (Bettina) (cfr. il capitolo 3.1.2), e il villano rozzo, sulla scia degli esiti buffoneschi della satira villanesca (Marcone). Villani e villane non erano quindi rappresentati nello stesso modo, gli uni essendo pretesto ad una satira sociale, le altre, invece, utili a veicolare un nuovo ideale di comportamento amoroso e di semplicità virtuosa, destinata a diventare protagoniste assolute del romanticismo⁷⁰.

Infine, ci sia concesso di aprire queste riflessioni con un passo del saggio di Maria Grazia Accorsi, più volte citata, dove la studiosa formula interessantissime riflessioni sulla rappresentazione della contadina in una prospettiva ispirata agli studi di genere⁷¹:

⁶⁹ Si veda la scheda delle opere rappresentate a Monza dal 1778 al 1796 in F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., pp. 63 e sgg.

⁷⁰ M. G. ACCORSI, *Servi e contadini...*, cit., p. 337.

⁷¹ *Id.*, pp. 341-42.

L'insistita presenza del tipo letterario della donna semplice poteva essere indice di un atteggiamento – naturalmente maschile – socialmente e psicologicamente regressivo di difesa, di fronte alla femminilità intraprendente e paritaria delle classi alte e di fronte a quell'astuzia che veniva così spesso letterariamente attribuite alle donne delle classi inferiori, tentando di demonizzarne l'incipiente presa di coscienza di sé e il tentativo di ascesa sociale.

3.2.3. Ricezione dell'opera in Italia

Il libretto italiano non indica con precisione la data della prima rappresentazione. Sul frontespizio si accenna soltanto ad una produzione dello spettacolo che sarebbe avvenuta «*Nel corrente autunno 1789*». Una notizia tratta dal *Giornale enciclopedico di Milano*⁷², ci consente, tuttavia, di fissare il termine *ante quem* della prima rappresentazione al 5 dicembre 1789:

Sabato 5 corrente sul Teatro di Monza insieme alla *Dote*, che già si dava, si è cominciato a rappresentare il *Rinaldo d'Aste*. Ambedue questi piccoli drammi sono traduzioni dal francese e dal pubblico sono stati accolti con quella sensibilità con cui lo furono il *Ricardo* e la *Nina* [...]

Dopo l'immenso successo della *Nina*, Carpani aveva infatti avuto l'opportunità di presentare, l'anno seguente, non uno, ma due spettacoli⁷³. Così, poco dopo le prime rappresentazioni autunnali della *Dote*, fu anche messo in scena il *Rinaldo d'Aste*, una traduzione italiana tratta dal libretto di Radet e Barré, ancora una volta con la musica di Dalayrac⁷⁴. Fervente difensore del neoclassicismo e avverso alle idee della Rivoluzione francese in atto, Carpani aveva scelto di accostare alla leggera e sentimentale *Dote* un'opera di più forte carica simbolica, il *Rinaldo d'Aste*, dal tema «*à sauvetage*» in cui vi si attua la liberazione di un personaggio nobile⁷⁵. Le due opere furono così affiancate per più mesi, e l'unica recensione della *Dote*, da noi reperita, è contenuta in questo articolo che rende conto della prima rappresentazione del *Rinaldo*. Siccome gli stessi attori erano impiegati in entrambi i drammi, il documento dà spunti interessanti sulle loro prestazioni. Il critico esaltò così le *performance* dei cantanti di

⁷² *Giornale enciclopedico di Milano*, 10 dicembre 1789, p. 376. Notizia riportata in Dascia DELPERO, *Il "Giornale enciclopedico di Milano" (1782-1797) e la "Gazetta enciclopedica di Milano" (1780-1802): due nuove fonti per la storia della musica milanese*, in «*Fonti musicali italiane*», N°4, 1999, p. 86.

⁷³ F. BUGANI, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciduciale...*, cit., p. 60.

⁷⁴ L'opera originale, intitolata *Renaud d'Ast*, è una commedia in due atti e in prosa mista d'ariette, la cui prima rappresentazione avvenne il 19 luglio del 1787. La prima edizione a stampa fu pubblicata da Brunet nel 1788.

⁷⁵ Tra le dieci opere tradotte da Carpani per il Teatro Arciduciale di Monza, quattro trattano di un argomento «*à sauvetage*»: *Rinaldo d'Aste* (1789), *Raollo Signore di Crequi* (1791), *Lodosika* (1793) e *Camilla* (1794). E. SALA, *Introduzione...*, cit., pp. 14-15.

maggior fama, Margherita Morigi (Bettina), Francesco Albertarelli (il Segretario Don Tuttésalle) e Felice Simi (Nicoletto):

La Signora Moriggi, o faccia da Bettina innocente o da Clelietta amorosa, per la viva delicatezza dell'azione e per la dolce maestria della voce, riscuote la comune ammirazione ed il sig. Albertarelli, in particolar modo, vi si distingue colla nobiltà del portamento e coll'artificio del canto. Il sig. Felice Simi piace da Rinaldo ed alletta da Nicoletto [...]

Un fattore essenziale della ricezione delle *opéras-comiques*, in lingua originale o in traduzione, era infatti quello dell'interpretazione⁷⁶. Trattandosi non più soltanto di un teatro cantato, le abilità degli attori dovevano più che mai superare l'ambito musicale: veniva loro richiesto di essere in grado di far ridere e di emozionare il pubblico anche nei momenti di recitazione in prosa parlata.

Un altro aspetto che sembra aver catturato l'attenzione del critico è la scenografia curata dal pittore Pietro Gonzaga. Non si conosce però nulla a proposito delle scene della *Dote*, la cui realizzazione è attribuita, forse erroneamente, ad Antonio Bassi e Francesco Minola⁷⁷:

[...] Tutti gli attori insieme colla esattezza loro rendono continua l'illusione preparata ed accresciuta dal celebre sig. Gonzaga con una scena di sua invenzione, la quale e soddisfa alle moltissime cose volute dalla azione e con piacere trattiene l'occhio in tutto il decorso.

Nell'introduzione al suo libro essenziale che tratta delle esperienze monzesi di Carpani, Emilio Sala nota che la *Dote* sarebbe l'unico argomento monzese a non essere stato né ripreso, né rimesso in musica. Quest'affermazione sarebbe però da rivalutare, giacché Marco Marica, in un suo saggio in cui recensisce le traduzioni italiane di *vaudevilles* francesi nel secondo Settecento, ci riporta la notizia di un'eventuale ripresa della *Dote* in Italia il 4 gennaio del 1814, al Teatro del Fondo di Napoli, in una versione probabilmente tutta recitata⁷⁸.

Resta che l'opera non conobbe lo stesso successo di altre produzioni monzesi nate dalla penna di Carpani e le ragioni di questa scarsa fortuna sono difficili da evidenziare,

⁷⁶ *Id.*, p. 23.

⁷⁷ Uno dei testimoni del libretto a stampa conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (con segnatura I-Fm Melodrammi Mel.2006.04) è però accompagnato dall'interessante nota manoscritta: «A p. [VI] lo scenografo è stato sostituito da Francesco Fossati».

⁷⁸ Secondo Marco Marica, le fonti non permettono di definire se la rappresentazione si svolse in italiano senza musica o in francese con la musica originale, dato che in quegli anni erano attive in quel teatro una compagnia italiana e un'altra francese. Tuttavia, la presenza di un'edizione francese della *Dot* nel catalogo della Biblioteca Nazionale di Napoli (cfr. il capitolo 4.2.1) fa propendere più per la seconda soluzione. M. MARICA, *Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti...*, cit., p. 446 e nota.

giacché, in Francia, *La Dot* aveva avuto tutt'altra fama. Guardando alle recensioni francesi, sembrerebbe che la trama dell'opera soffrisse di alcune incoerenze e lunghezze: è possibile che questi difetti di fondo fossero meno tollerati dagli spettatori italiani. Inoltre, l'opera patì probabilmente il confronto con la *Nina*, che aveva unanimemente conquistato il pubblico l'anno precedente, innalzandone inevitabilmente le esigenze. Infine, il contesto politico che stava agitando la Francia, facendo tremare con essa altre monarchie europee, ebbe sicuramente anche un impatto sullo svolgimento delle attività culturali monzesi. Sembra ragionevole pensare che l'Arciduca non avesse a cuore di andare a teatro con i grandi pericoli che minacciavano sua sorella Maria Antonietta. Il fatto, poi, che il libretto della *Dote* sia l'unico a non presentare nessuna dedicatoria sul frontespizio porta a credere che la famiglia arciducale non fosse presente a Monza in quel periodo.

4. Edizione critica della *Dote*

4.1. Curare l'edizione di un libretto

La filologia dei libretti per musica è un campo di studio poco esplorato, eppure i problemi sollevati dallo studio specifico dei libretti sono già stati identificati da vari studiosi a partire dalla fine degli anni Ottanta¹, parallelamente allo sviluppo dell'interesse da parte dei musicologi per i melodrammi e contemporaneamente ad alcuni grandi cantieri editoriali². I principii dell'ecdotica italiana – la quale prevede di solito la scelta di una redazione prevalente su tutte le altre, cioè di un testo-base – si sono però presto rivelati difficili da applicare ai libretti per musica³, poiché il filologo studiandoli si confronta con delle questioni relative al testo poetico e drammatico a stampa, ma anche con dei problemi di tipo critico-testuale inerenti ad una tradizione mutevole e contaminata⁴.

L'opera in musica si articola in due testi: quello verbale, dato dal libretto, che è un testo letterario, poetico e drammatico; e quello musicale, generalmente portato dalla partitura. Questi due testi hanno una certa autonomia, anche se concorrono ad uno stesso fine, ovvero l'esecuzione scenica. Non sembra infatti possibile afferrare completamente il senso di un'opera prendendo in considerazione solo uno dei due testi, giacché sono intrinsecamente complementari⁵. Un melodramma esprime in effetti tutto

¹ Sulle questioni di metodologia relative all'edizione dei testi per musica, suggeriamo di riferirsi ai lavori di: Maria Grazia ACCORSI, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 166, N°534, 1989; Carlo CARUSO, *Il commento a testi per teatro musicale del Settecento*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989*, a cura di Ottavio Besomi e Id., Basel, Birkhäuser Verlag, 1992; Alessandro ROCCATAGLIATI, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, in *Le forme del testo. Atti del Convegno 15-16 marzo 1990*, a cura di Benvenuto Cuminetti, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate», vol. VI, Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, 1990, pp. 7-20; e L. BIANCONI, *Hors d'œuvre alla filologia dei libretti*, in «Il Saggiatore musicale», 1995, vol. II, N°1, 1995, pp. 143-154.

² M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., p. 223. Nel suo articolo, Maria Grazia Accorsi cita due progetti fondamentali per gli studi librettistici. Il primo è la collezione di facsimili di partiture e libretti *Italian Opera 1640-1770*, edita da Garland, a New York, e pubblicata tra il 1977 e il 1983, sotto la direzione di Howard Mayer Brown. La seconda, intitolata *Drammaturgia musicale veneta*, è il frutto di un progetto editoriale avviato nel 1983 e concluso nel 2013, grazie all'impulso dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e il Dipartimento di Storia e di Critica delle Arti, e pubblicato dalla casa editrice Ricordi a Milano. Lo scopo di quel progetto fu quello di pubblicare studi sui melodrammi con i facsimili delle partiture. In Francia, lo stesso genere di impresa editoriale fu compiuto con la serie *The French Opera in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, pubblicata da Pendragon Press, diretta da Desmond Hosford, condotta tra il 1984 e il 2006. Bruce Alan BROWN, *Éditions anciennes...*, cit., p. 356.

³ Carlo CARUSO, *Note filologiche sul melodramma del Settecento*, in «Studi di filologia italiana», N°51, 1993, p. 213.

⁴ M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., p. 213.

⁵ Alessandro ROCCATAGLIATI, *Libretti d'opera...*, cit., p. 7.

il suo potenziale artistico solo nel momento temporaneo della rappresentazione scenica, con il concorso dell'elemento musicale, ed è proprio questa particolarità che lo distingue dalle altre tipologie letterarie⁶.

Chi cerca di curare l'edizione di un libretto si confronta così ad un primo problema, e non dei meno importanti: quello dell'autorità multipla. Chi del librettista o del compositore è il vero ideatore dell'opera? Quale aspetto prevale tra il testo e la musica di un'opera? La disputa attorno alla preminenza o meno dell'elemento musicale su quello letterario risale quasi agli albori del genere operistico. Nel corso dei secoli XVII e XVIII, i processi di produzione, di riproduzione e di consumo dei melodrammi mutarono poco⁷, ma già all'inizio del Settecento, la figura del letterato entrò in una crisi di coscienza nei confronti dell'opera in musica, la quale venne accusata di bassezza morale, di indegnità formale e di scarso potenziale nazionalistico⁸. Queste accuse furono formulate in parte dagli eredi dell'epoca arcadica che potevano difatti soltanto condannare un genere, in cui il testo letterario era sempre minacciato dall'irrazionalità dell'elemento musicale. Nonostante il rancore di alcuni scrittori e i numerosi tentativi di riforma settecenteschi, la componente verbale del melodramma non fu in grado di recuperare il suo antico prestigio. Al volgere del XIX secolo, quando l'opera italiana raggiunse il suo massimo splendore, la figura del compositore prese definitivamente il sopravvento su quella del librettista, ormai diventato il «parente povero della letteratura italiana»⁹. Così, se non è difficile enumerare i grandi librettisti del XVIII secolo – si pensi per esempio a Metastasio, Zeno, Goldoni, Calzabigi, Da Ponte, oppure Casti – lo stesso esercizio si rivela invece più periglioso con i librettisti ottocenteschi¹⁰.

Già alla fine del Settecento, era infatti sempre più raro che il nome del librettista comparisse sul frontespizio del libretto accanto a quello del compositore, essendo quest'ultimo ormai ritenuto come il principale responsabile dello spettacolo. Pertanto,

⁶ Lorenzo BIANCONI, *Hors d'œuvre...*, cit., pp. 144-45.

⁷ M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., pp. 212-13.

⁸ Tra i numerosi letterati che si schierarono contro il melodramma, vi erano per esempio: Ludovico Antonio Muratori, Giovanni Mario Crescimbeni, Giovanni Vincenzo Gravina, Giovanni Battista Quadrio, Girolamo Tiraboschi. La polemica coincise tra l'altro con l'inizio di una riflessione sulla storia letteraria italiana stessa. Fabrizio DELLA SETA, *Il librettista*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. IV, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 234 e 244-45.

⁹ F. DELLA SETA, *Il librettista...*, cit., p. 258.

¹⁰ Nei librettisti ottocenteschi si osserva invece un atteggiamento molto meno polemico rispetto ai loro predecessori, come se si fosse diffuso un comune sentimento di rassegnazione. Nel XIX secolo, Felice Romani è forse l'unico librettista ad essere stato innalzato a rango di modello, però senza confronto con la figura di un Metastasio. F. DELLA SETA, *Il librettista...*, cit., pp. 271 e 273.

nel caso della *Dote*, il nome di Carpani non è menzionato né sul frontespizio del libretto, né nelle pagine introduttive, le quali sono comunque firmate con l'anonima e modesta formula «Al pubblico colto, e gentile / Il Traduttore». Del resto, in questo breve preambolo, Carpani non fece il nome dell'autore del testo originale francese Desfontaines, né quello di Václav Pichl, il musicista incaricato della revisione musicale per la ripresa italiana, e neppure quelli dei musicisti dell'orchestra o dei ballerini. Non tralasciò però il nome dell'«*incomparabile*» compositore Nicolas Dalayrac e non omise neanche di menzionare gli altri esecutori, tra cui attori, «inventori, e pittori delle scene» e persino l'«inventore del vestiario».

La definizione di una volontà autoriale può quindi sembrare problematica nel caso di un oggetto letterario che è il frutto di una collaborazione tra due autori specializzati, il librettista e il compositore, poiché la volontà dell'uno può potenzialmente essere condizionata dall'altro¹¹. Inoltre, bisogna sempre tenere in mente che le intenzioni artistiche del librettista possono sottomettersi a necessità inerenti all'esecuzione teatrale. Queste esigenze possono essere materiali, storiche o imposte dagli altri partecipanti (impresari, musicisti o cantanti)¹², per non parlare dell'eventuale mediazione di un committente o l'intervento di un censore¹³. La moltitudine dei protagonisti ed esecutori, i cui obiettivi non coincidono sempre con quelli dello scrittore, le circostanze dell'allestimento scenico, il legame stretto con l'elemento musicale: sono tutti aspetti che contribuiscono alla grande mobilità del testo operistico e che rendono ancora più complesso il compito, di per sé già difficoltoso, del filologo. Bisogna poi aggiungere che il grado di autonomia estetica raggiunto da un testo dipende sia dal contesto storico-culturale in cui è prodotto, che dalla figura che lo ha composto: diversa è infatti la situazione di fronte a un libretto di Metastasio o davanti a un libretto scritto per Verdi¹⁴. Se il libretto può dunque acquisire una certa autonomia rispetto alle altre componenti del melodramma, rimane comunque eterogeneo nella sua concezione, semplicemente per via delle diverse tradizioni, cioè quella letteraria e quella musicale¹⁵.

¹¹ L. BIANCONI, *Hors d'œuvre...*, cit., p. 146.

¹² Nel Sei e Settecento, i cantanti non esitano a intervenire direttamente sul testo musicale e poetico, modificandolo a loro piacimento per valorizzare le proprie abilità. M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., p. 214.

¹³ L. BIANCONI, *Hors d'œuvre...*, cit., p. 147.

¹⁴ *Id.*, p. 148.

¹⁵ A. ROCCATAGLIATI, *Libretti d'opera...*, cit., pp. 8 e 14.

Se la specificità dell'oggetto librettistico si spiega in parte per la natura multimediale del testo melodrammatico, la sua particolarità deriva anche dalle sue modalità di utilizzo in funzione della rappresentazione. Quando, dopo una prima serie di spettacoli più o meno fortunati, un'opera è ripresa da un'altra istituzione, o anche dallo stesso teatro, non di rado si osservano importanti modifiche sul testo poetico, a volte anche su quello musicale. Esse sono infatti necessarie per l'apprendimento dell'opera da parte di nuovi esecutori. Se l'opera ha avuto più rappresentazioni, ogni esemplare del testo può quindi possibilmente essere un *unicum*, sia da un punto di vista tipografico che filologico¹⁶. Tuttavia, è anche vero che qualsiasi fisicità è irripetibile, e quindi che ogni spettacolo, anche se appartenente ad una stessa serie di rappresentazioni, è per forza anche esso unico. In questo senso, si potrebbe presupporre che il testo diventi paradossalmente l'elemento più stabile della performance¹⁷. Eppure, la mutevolezza del testo endemica al melodramma fa sì che il testo poetico e quello musicale subiscano entrambi continue revisioni e rifacimenti: si può così considerare l'opera quasi come «un'entità perfettibile all'infinito»¹⁸. Sino alla fine del Settecento, è quindi pressoché impossibile stabilire una genealogia precisa delle redazioni d'autore, essendo ogni redazione appunto finalizzata ad una notazione e ad una realizzazione scenica¹⁹, la quale è spesso male, poco o addirittura non affatto documentata. Cionondimeno, resta che la ricezione del dramma sia un fattore non trascurabile dell'instabilità del melodramma²⁰: maggiore è il successo di un'opera, più grande il numero di repliche e più instabile il testo. Per fortuna – o purtroppo? – nel caso del testo preso qui in esame, il ventaglio di testimoni è abbastanza ristretto, poiché la *Dote* sembra essere l'unica opera del progetto monzese a non esser stata né ripresa né riadattata, a differenza dell'originale francese che ha avuto una discreta fortuna a Parigi e altrove fino all'Ottocento inoltrato.

I critici interessati allo studio filologico dei testi a stampa musicali, hanno definito tre tipi di testimoni: il libretto stampato ai fini della rappresentazione; la partitura musicale, in cui sono in genere riportate le parole dei pezzi cantati sotto il rigo di ogni

¹⁶ C. CARUSO, *Note filologiche...*, cit., p. 216.

¹⁷ M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., p. 214.

¹⁸ C. CARUSO, *Note filologiche...*, cit., p. 214.

¹⁹ *Id.*, cit., p. 214.

²⁰ L. BIANCONI, *Hors d'œuvre*, cit., p. 147.

voce; e, infine, l'edizione in volume, curata il più delle volte dall'autore stesso²¹. In un certo modo, si delinea così una doppia tradizione: l'una, portata insieme dal libretto e dalla partitura, che si può definire tradizione di rappresentazione o di esecuzione, e l'altra, letteraria, che riguarda soltanto il testo dell'autore²². La riedizione in volume suppone in effetti una trasposizione sul solo piano letterario del testo librettistico, il quale si vede così straniato dall'ambiente per cui era stato per primo destinato²³. Non sembra però che Carpani abbia intrapreso un progetto editoriale al pari di quello compiuto da Metastasio alla fine della sua vita presso l'editrice parigina Hérissant²⁴, stabilendo in quel modo una versione definitiva, autonoma e stabile la propria opera²⁵. Ad ogni modo, nella prospettiva di un approccio di tipo storico-culturale, sembra pertinente esaminare il testo messo in musica e portato in scena che avrà magari circolato in più teatri d'Europa, piuttosto che quello puramente letterario delle riedizioni in volume, il quale è in un certo senso anche fittizio, perché amputato dai suoi elementi concorrenti (musica, messa in scena, ecc.)²⁶.

In genere, le partiture delle opere italiane portano sia la musica che il testo poetico, perché tutto sul palco si declama cantando, arie e recitativi²⁷. Queste partiture, che nel Settecento italiano sono per lo più manoscritte²⁸, si trasmettono abitualmente dall'autografo stesso per copia scritta a mano, e così sono meno inclini a perdite ed errori per il semplice fatto che le parole sono direttamente collegate alla notazione musicale²⁹: ogni sillaba corrisponde a una nota, o a un gruppo di note nei melismi. La partitura è quindi per definizione un testimone *descriptus*. Così, in certi casi, e con grande cautela, la partitura può servire al restauro delle perdite e alterazioni presenti nel

²¹ C. CARUSO, *Note filologiche...*, cit., p. 214.

²² M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., p. 213.

²³ C. CARUSO, *Il commento a testi...*, cit., p. 410.

²⁴ Marie-Nicole Estienne Hérissant (171?-1798), vedova di Jean-Thomas Hérissant, riprese la stampa del marito dopo la sua morte nel 1772 e divenne così «Imprimeur ordinaire du roi». «Hérissant, Veuve de Jean-Thomas (171?-1798)», *Bibliothèque Nationale de France*.

²⁵ C. CARUSO, *Note filologiche...*, cit., p. 412. Le *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio* furono pubblicate da Hérissant, a Parigi, nel 1780, con le incisioni di Pietro Antonio Martini, Augustin de Saint-Aubin et Philippe Trière, ispirate da Jean-Michel Moreau.

²⁶ *Id.*, pp. 411-12.

²⁷ Dato che si tratta di una commedia in prosa «*mêlée d'airs*», ovvero una commedia tutta parlata intrecciata con pezzi cantati, la partitura della *Dote* non ci dà l'integralità del testo, ma solo le parti musicate. Le parti recitate in prosa sono trasmesse dal libretto.

²⁸ Se in Italia le partiture circolano soprattutto in forma manoscritta, non è così in Francia, e soprattutto a Parigi. Queste partiture stampate possono rivelarsi preziose per documentare varianti relative alla rappresentazione e all'esecuzione scenica. M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., pp. 219-20.

²⁹ C. CARUSO, *Note filologiche...*, cit., p. 218.

libretto stampato³⁰. Tuttavia, vi sono anche casi in cui la partitura può tradire varianti indipendenti generate simultaneamente (*varianti coatte*³¹) o successivamente alla stampa del libretto: in questo caso vi è uno sviluppo parallelo dei testimoni, tra cui si istaura un rapporto di *sincronia*³². L'esame approfondito della partitura si rivela quindi pressoché inevitabile, in quanto il rapporto tra i due testi ci può informare sul processo d'incubazione stesso del melodramma³³.

4.2. Nota al testo

4.2.1. Criteri di edizione

Per questo lavoro ci si è affidati ai testimoni disponibili in versione digitale. Purtroppo, questo vincolo ha limitato il grado di precisione e di completezza delle descrizioni materiali. Sono quindi quattro i testi di riferimento per la presente edizione, il libretto e la partitura prodotti in vista dell'allestimento monzese e gli originali francesi corrispondenti:

Nell'ambito di questo studio, che mira a trattare l'argomento da un punto di vista letterario e storico-culturale, il lavoro sul testo in vista dell'edizione si è condotto direttamente sul libretto della prima, e forse unica, rappresentazione monzese (LM), individuato come *editio princeps*, e non sulla fonte musicale (PM) – anche se quest'ultima non è stata esclusa dall'esame, tutt'altro. Tra i cinque esemplari reperibili dell'*editio princeps* si è scelto, grazie al suggerimento di Bascialli³⁴ e per motivi di coerenza geografica, quello contenuto nella *Raccolta Drammatica Corniani Algarotti*³⁵, conservata presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, con segnatura I-Mb Racc.dramm.6086.03³⁶.

³⁰ C. CARUSO, *Note filologiche...*, cit., p. 217.

³¹ M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., p. 219.

³² C. CARUSO, *Note filologiche...*, cit., p. 219.

³³ *Id.*, cit., p. 419.

³⁴ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 103.

³⁵ Il Conte Marco Corniani Algarotti (1768-1845), amatore di geologia, di musica e di teatro, costituì un'importante collezione di drammi, con l'idea di completare la *Drammaturgia* di Lione Allacci, pubblicata nel 1755. Forse il Conte avrà anche assistito ad una rappresentazione della *Dote?* La sua raccolta, che contiene oltre a 10'000 libretti teatrali italiani dei secoli XVI-XVIII, fu acquisita dalla Biblioteca Nazionale Braidense nel 1891. «Raccolta Drammatica Corniani Algarotti», *Biblioteca Nazionale Braidense*.

³⁶ Gli altri quattro testimoni esistenti sono conservati presso: la Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini di Firenze; la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; la Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia di Roma; e la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. La notizia del quarto testimone,

Il libretto monzese (LM), pubblicato da Gaetano Motta a Milano³⁷, è una stampa in ottavo di 58 pagine, di cui 6 non numerate. La data di pubblicazione, suggerita dalla data della creazione dell'opera, può essere ritenuta corretta, assumendo che il libretto fosse stato appunto stampato in vista della prima rappresentazione autunnale del 1789. Notevole anche il fatto che il frontespizio della *Dote* sia l'unico tra i libretti monzesi a non presentare una dedica all'Arciduca, forse perché non era a Monza in quel periodo (cfr. il capitolo 3.2.3).

È stato necessario un confronto minuzioso con la partitura per controllare l'integrità del testo e comprendere le implicazioni artistiche dell'opera a fondo, ma anche per individuare le interferenze tra i due testi e per cercare così di ipotizzare il processo creativo alla base della traduzione di Carpani. Tuttavia, bisogna tenere in considerazione il fatto che non vi sia una rigorosa corrispondenza tra il libretto e il testo effettivamente musicato, poiché il libretto, inteso come oggetto letterario destinato ad una fruizione autonoma, rispetta le regole formali della metrica italiana e le abitudini editoriali dei testi musicali a stampa.

Fortunatamente, una gran parte delle fonti musicali del progetto monzese è conservata nella *Raccolta musicale* della Biblioteca Estense di Modena. Siccome il Teatro Arciduciale di Monza era un luogo di svago per la corte dell'Arciduca Ferdinando d'Asburgo-Lorena e di sua moglie Maria Beatrice Ricciarda d'Este, l'importante collezione della famiglia Asburgo Este, contenente partiture tardo settecentesche di compositori tedeschi, francesi o austriaci, fu ereditata da Francesco IV, figlio di Ferdinando e Maria Beatrice³⁸, e fu poi trasferita nell'attuale Biblioteca Estense in seguito all'Unità d'Italia³⁹. È probabile che il trasferimento di questo

conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, con segnatura I-Fm Melodrammi Mel.2006.04, è accompagnata dall'interessante nota: «A p. [VI] lo scenografo è stato sostituito da Francesco Fossati».

³⁷ Dell'editore milanese Gaetano Motta (1747-1826), si sa poco, oltre al fatto che, insieme al padre Francesco Motta, stampò anche altre opere di Carpani per il Teatro Arciduciale, tra cui *Rinaldo d'Aste* (1789), *Lo spazzacamino principe* (1790), *I due ragazzi savoardi* (1791), *Raollo Signore di Crequi* (1791), *Lodoiska* (1793), *Camilla ossia Il sotterraneo* (1794), e infine *La Caravanna del Cairo* (1795). Qualche scarsa notizia si è potuto avere consultando: Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Milano, G. Prato, 1890, p. 261; e al «Foglio d'Annunzi della Gazzetta di Milano del martedì 15 agosto 1826», in *Gazzetta di Milano*, vol. II, Milano, Pirotta, p. 829.

³⁸ D. DAOLMI, *Nina ossia...*, cit., p. 67, n. 2.

³⁹ Alessandra CHIARELLI, «*In guerra ed in amore*»: spettacoli in musica tra Este e Asburgo-Este, in «Quaderni Estensi», vol. II, 2010, p. 108.

materiale fosse anche stato organizzato per evitare la spoliatura francese che ebbe luogo in seguito alla fondazione della Repubblica cisalpina⁴⁰.

Per quanto riguarda la musica dell'allestimento monzese (PM), ci si riferisce quindi alla partitura manoscritta conservata nel *Fondo Musicale Estense*, con segnatura I-MOe Mus.F.323. Si tratta di un manoscritto musicale di circa 280 carte (224x300 mm), in tre quaderni numerati (1-3) di formato in-quarto oblungo. La notizia d'archivio, ci dà, inoltre, una preziosa annotazione: «Nel primo atto duetto di W. Pichl *Dunque senza lagnarti*» che conferma l'intervento di Pichl⁴¹. Questo pezzo musicale è peraltro trascritto nella partitura con una grafia diversa ed è nettamente separato dal resto della partitura con delle pagine bianche e un suo proprio piccolo frontespizio. Dato che la partitura monzese include solo il testo delle parti cantate, il riscontro con il libretto si è purtroppo dovuto limitare ai pezzi musicati e alle rare battute mantenute a titolo indicativo, insieme a qualche rarissima indicazione didascalica. Tenendo a mente la formula quasi proverbiale di Bianconi, «bisogna tenere distinti ciò ch'è distinto in natura»⁴², non sono stati contaminati i due testi e si è preferito dare le varianti in un apparato in margine al testo. Tuttavia, è stato ritenuto necessario uniformare la disposizione dei versi e delle strofe nei pezzi cantati secondo la lezione data dalla partitura per avere una visione più vicina possibile all'esperienza vissuta dagli spettatori monzesi del 1789, integrando le aggiunte tra parentesi uncinate.

Il presente studio non ha avuto per obiettivo di esaminare da vicino le differenze tra la partitura italiana e quella originale, né fu questa mancanza un vero problema, dato che l'approccio di Carpani era quello di attenersi il più possibile alla musica francese. Resta comunque interessante rilevare che le partiture manoscritte del progetto monzese, conservate nel *Fondo Musicale Estense*⁴³, presentano spesso una grafia identica, ad eccezione della *Caravana del Cairo*, in cui si possono intravedere gli interventi di diverse mani, probabilmente dovuti a successivi rimaneggiamenti⁴⁴. Non di rado, si

⁴⁰ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 29.

⁴¹ Il duetto di Václav Pichl non sta in realtà nel primo atto, ma nella seconda scena del secondo atto.

⁴² L. BIANCONI, *Hors d'œuvre...*, cit., p. 152.

⁴³ Nel *Fondo Musicale Estense* sono conservati alcuni manoscritti musicali monzesi di Carpani, tra cui: *Nina ossia La pazza per amore* (Mus.F.321); *Lo spazzacamino principe* (Mus.F.1166); *Raollo Signore di Crequi* (Mus. F. 335); *Lodoïska* (Mus.F.0611); *Camilla ossia Il sotterraneo* (Mus.F.322); *La Caravana del Cairo* (Mus.F.525). E vi sono anche gli spartiti originali di: *Richard cœur de Lion* (Mus.C.0098); *Nina ou la Folle par amour* (Mus. D.0.571); *Renaud d'Ast* (Mus. D.0575); *Les deux petits Savoyards* (Mus. D.0573); *Lodoïska* (Mus.F.611); *La Caravane du Caire* (Mus.D.0122).

⁴⁴ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 56.

osservano, infatti, correzioni e aggiunte successive ad una prima stesura. Grazie al suo accurato esame della *Nina*, Daolmi ha potuto dedurre che il lavoro di Carpani si articolasse in due fasi: prima la stesura della partitura attraverso la copia dell'originale francese, e poi, in un secondo tempo, l'intervento di un musicista incaricato, probabilmente Václav Pichl, che inseriva modifiche direttamente sulla partitura⁴⁵. Nella partitura della *Dote*, vi sono poi diversi tipi di modifiche: aggiunte, tagli, pagine incollate e appunti di diverse mani, a matita rossa o nera che indicano segni di dinamica o di articolazione, oppure riportano un frammento della battuta recitata che precede il pezzo musicale. Questi interventi, che risalgono probabilmente al momento delle prove, sono prove di un continuo e progressivo processo di adattamento⁴⁶.

Il *Fondo Musicale Estense* ospita anche la partitura dell'originale francese (PP), ed è sicuramente l'esemplare di cui si servì Carpani per il suo adattamento. Si tratta di una stampa in-folio di 199 pagine (313x265 mm), di cui 7 non numerate, incisa da Nicolas-Antoine Huguet e stampata da Pierre Le Duc⁴⁷, a Parigi, con segnatura MUS.D.0574. È il quarto volume della collezione delle opere per musica di Dalayrac.

Per quanto riguarda il materiale letterario dell'opera francese, la situazione è un po' più delicata, perché il nostro approccio si è dovuto adattare a delle pratiche operistiche e editoriali differenti, insieme evidentemente ad un altro contesto socioculturale. Non di rado i libretti per le *comédies mêlées d'ariettes*, o *comédie à ariettes*, erano infatti stampati anche dopo la rappresentazione, quando il successo di un'opera ne giustificava l'investimento finanziario⁴⁸. Diverso era il caso, invece, delle rappresentazioni in corte e nei teatri ufficiali, in cui ci si può presupporre che i costi di stampa del libretto si giustificassero a prescindere. Sembra evidente che la prima versione librettistica della *Dot* francese, essendo prima stata data in un ambito di corte, a Fontainebleau, e poi nell'ufficiale Théâtre Italien, sia stata stampata ai fini di questi due eventi. Il testo fu poi ristampato diverse volte in funzione delle numerosissime riprese che furono date sino alla fine del secolo, e ancora nei decenni successivi. Coesistono quindi numerose edizioni del libretto originale, di cui è difficile determinare con certezza quale sia l'*editio princeps* e soprattutto quale sia servita a Carpani per il suo adattamento. Sono

⁴⁵ D. DAOLMI, *Nina ossia...*, cit., p. 68.

⁴⁶ F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique...*, cit., p. 56.

⁴⁷ Pierre Le Duc (1755-1826) fu un violinista ed editore musicale di Parigi. Riprese la libreria di Louis-Balthazar de La Chevardière a partire dal 1784. «Leduc, Pierre (1755-1826)», *Bibliothèque Nationale de France*.

⁴⁸ B. A. BROWN, *Éditions anciennes...*, cit., p. 363.

tre le edizioni ritenute pertinenti, tutte edite da Brunet⁴⁹, ma con diverse date di pubblicazione: 1784, 1785 e 1786.

L'edizione Brunet 1784 è una stampa in-ottavo di 62 pagine, di cui 2 non numerate, ed è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, con segnatura I-Nn, 57. 41 (597275)⁵⁰. Questo testimone fa parte di una raccolta miscellanea fattizia appartenuta a Gioacchino Murat (1767-1815)⁵¹. La data di pubblicazione indicata sul frontespizio è evidentemente erronea, poiché le date delle prime rappresentazioni della *Dot*, che sono d'altronde iscritte proprio sul frontespizio, ebbero luogo molto più tardi nel mese di novembre del 1785. Un altro argomento che ci consente di confutare questa data è la presenza, nel *colophon*, dell'*Approbation*, ovvero del rilascio del permesso di stampare e di andare in scena, firmato dal censore Jean-Baptiste-Antoine Suard⁵² e dal «lieutenant général de police» di Parigi⁵³. In effetti, non avrebbe senso che il libretto fosse stato stampato un anno prima della prima rappresentazione dell'opera. Il libretto resta comunque molto interessante in quanto presenta alcune varianti più «conservative» rispetto alle due edizioni successive. Ad esempio, si osserva una tendenza verso l'uso della desinenza arcaica in *-oi* per gli imperfetti: «*Colette: Comme si on dormoit pus qu'vous!*» (I.II), mentre l'edizione Brunet 1786 usa più volentieri la forma moderna in *-ai*: «*Colette: Comm' si on dormait pu' qu'vous*» (I.II). Tuttavia, in un contesto di relativa instabilità ortografica, che perdurerà fino alla riforma del 1835, questo elemento non ci consente di accertare che l'edizione Brunet 1784 sia anteriore alle altre.

⁴⁹ Dopo un apprendistato presso Jacques François Valade, Thomas Brunet (1744-1724) diventò libraio e si specializzò nei libretti di *opéras-comiques*. A partire dal 1791 pubblicò anche dei *vaudevilles* in collaborazione con Louis Rondonneau. «Brunet, Thomas (1744-1824)», *Bibliothèque Nationale de France*.

⁵⁰ Si ha conoscenza di un altro esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Austriaca, con segnatura Oe-NB 250285-B.AdL.3.

⁵¹ La notula bibliografica dice: «Nel piatto anteriore ex-libris Gioacchino Murat. Fa parte della raccolta fattizia: *Théâtre moderne, ou recueil de pieces... collection pour la bibliothèque du Général Murat, Paris, an XI*». È possibile che il giovane Murat (1767-1815) abbia assistito ad una rappresentazione della commedia a Parigi, o altrove.

⁵² Jean-Baptiste-Antoine Suard (1732-1817) fu un letterato e giornalista, incaricato censore da Luigi XV nel 1774, una funzione che occupò fino al 1790. Si schierò davanti all'audacia del *Mariage de Figaro* di Beaumarchais, ma senza riuscire ad impedirne che la *pièce* potesse andare in scena. «Jean-Baptiste-Antoine Suard», *Académie française*.

⁵³ Louis Thiroux de Crosne (1736-1794) fu un magistrato francese. Dal 1785, diventò il «lieutenant général de police» di Parigi, e fu l'ultima persona ad occupare questo posto prima della presa della Bastiglia nel 1789. «Thiroux de Crosne, Louis (1736-1794)», *Bibliothèque Nationale de France*.

L'edizione Brunet 1785 è l'unico testimone che a prima vista sembra coevo alla prima rappresentazione parigina. È una stampa in-ottavo di 84 pagine, di cui 2 non numerate, con segnatura 843D451 P5. Come per l'edizione Brunet 1784, i nomi del librettista e del compositore non compaiono sul frontespizio. Se la data annunciata sembra corretta, è molto probabile che in realtà non lo sia del tutto. Di nuovo, il *colophon* si rivela utile in quanto ci informa della provenienza di questa stampa⁵⁴. Inoltre, è l'unico esemplare esaminato in cui vi è indicato il prezzo d'acquisto proprio sul frontespizio. Questi motivi suggeriscono che questa edizione sia in realtà una riedizione, e in quel caso, la data è evidentemente non affatto affidabile.

L'ultimo testimone, Brunet 1786, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, ci sembra infine quello più adeguato alla presente indagine, in quanto è dichiarato «*conforme à la partition gravée*» (LP). Si tratta di una stampa in-ottavo di 64 pagine, di cui 8 non numerata, con segnatura A. 0354 (55084). A differenza dei libretti precedenti, i nomi del compositore e del librettista sono iscritti proprio sul frontespizio. Qui, l'assenza di un *colophon* può semplicemente spiegarsi dall'incompletezza della scansione.

Per determinare con certezza quale sia stato il libretto preso a modello da Carpani, sarebbe indubbiamente stato necessario fare una lunga collazione di tutti i testimoni disponibili. Cosa che, nell'ambito di questo lavoro, si è però ritenuto poco utile. Si è invece cercato di capire se Carpani avesse avuto ricorso o meno al testo librettistico mentre traduceva, poiché in realtà la partitura originale contiene già le parti recitate in prosa. Grazie ad un confronto sistematico delle partiture francesi e italiane con i rispettivi libretti, Daolmi è infatti riuscito ad ipotizzare il metodo di traduzione di Carpani: mentre lavorava sulla *Nina*, la cui rappresentazione avvenne durante la stagione del 1788, egli scrisse i testi delle arie direttamente dalla partitura, mentre per la traduzione delle parti dialogate si riferì solo al libretto a stampa: «È possibile verificare infatti che, in tutti i momenti del dialogo in cui la partitura offre una versione più completa, Carpani non prende mai in considerazione quest'ultima»⁵⁵. Non è dunque impossibile che il librettista abbia proceduto nello stesso modo per il suo adattamento

⁵⁴ Marie-Jeanne Ledoux Valade, vedova di Jacques-François Valade (1728-1784), riprese la stampa del marito dopo la sua morte nel 1784, e lo tenne sino alla fine del secolo, quando Adrien-César Égron gli successe. «Valade, Veuve de Jacques-François (17..-179..; imprimeur-libraire)», *Bibliothèque Nationale de France*.

⁵⁵ D. DAOLMI, *Nina ossia...*, cit., p. 14.

della *Dot*. Si è quindi deciso di utilizzare l'edizione Brunet 1786, la quale, per la sua corrispondenza con la partitura, può esser stata uno strumento più agevole per il nostro traduttore, e magari anche più facile da procurarsi.

È raro che un libretto non discenda da una fonte letteraria, spesso anche palesemente esplicita. Alcuni libretti si prestano bene ad un'analisi svolta in una prospettiva comparatistica: il libretto viene allora interpretato come *testo derivato*, ovvero come il frutto di un'opera anteriore presa come modello diretto⁵⁶. Un approccio del genere sembra tanto più legittimo nel caso di una vera e propria traduzione. Dato che l'impresa di Carpani a Monza rivela la sua originalità proprio nella volontà di ampliare il repertorio operistico con l'apporto di opere francesi tradotte in italiano, è sembrato che un approccio di tipo comparatistico fosse dunque pertinente. A differenza di Daolmi, o di Bugani, che per le loro edizioni critiche della *Nina* e del *Riccardo*, hanno scelto di presentare la trascrizione del libretto in un'edizione sinottica con il testo originale a fronte, le varianti tra originale e traduzioni sono qui state evidenziate in un commento di tipo analitico-descrittivo, per motivi di sinteticità e di chiarezza e con lo scopo di mettere in luce quel «legame che stringe tutto gli elementi costitutivi del dramma»⁵⁷.

L'abbozzo di commento al testo che si è provato a fare, in quanto presa di coscienza della distanza epistemologica⁵⁸, mira a individuare le strategie traduttive impiegate da Carpani e i punti in cui la traduzione si allontana in maggior misura dall'originale, a dare degli spunti di analisi stilistica, linguistica e metrica, oltre che a evidenziare le espressioni arcaiche e i riferimenti culturali inaccessibili al lettore odierno, insomma tutto ciò che è «messa in testo»⁵⁹ dell'opera.

Nella seconda metà del Settecento, i libretti erano spesso editi con scarsa cura, soprattutto a causa della loro destinazione di consumo: erano prodotti in funzione del momento della rappresentazione e stampati in tempi a volte molto ristretti. Questo fatto non si addice però ai libretti monzesi di Carpani, destinati ad un teatro di prestigio, che presentano una relativa stabilità. Sia per gli estratti francesi che per la trascrizione del testo italiano, la lingua si è normalizzata secondo i criteri usuali. Così, per l'italiano, sono conservati i costrutti morfosintattici antichi, ma non gli arcaismi grafici

⁵⁶ L. BIANCONI, *Hors d'œuvre...*, cit., p. 154

⁵⁷ C. CARUSO, *Il commento a testi...*, cit., p. 430.

⁵⁸ Cesare SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989*, a cura di Ottavio Besomi e Id., Basel, Birkhäuser Verlag, 1992, p. 10.

⁵⁹ C. SEGRE, *Per una definizione...*, cit., p. 9.

etimologici senza influenza sulla pronuncia, come accenti e segni diacritici, sviste e geminazioni, uso della *J* nella rappresentazione del fonema semiconsonantico /j/, maiuscole, interpunzione, logogrammi, i quali sono stati corretti secondo l'uso moderno⁶⁰. Sono state inserite le virgolette a caporali per indicare la presenza del discorso diretto riportato e i testi scritti letti ad alta voce. Infine, per comodità, i versi dei pezzi cantati sono stati numerati con cifre arabe, mentre le battute dei dialogati in prosa con numeri romani.

Per la rappresentazione alfabetico-numerica degli schemi metrici sono state adottate le convenzioni proposte da Beltrami⁶¹, con la mediazione di Rodolfo Zucco⁶²: gli schemi sono separati dal corpo del testo con sbarrette; le maiuscole rappresentano l'endecasillabo; la minuscola designa il settenario; per gli altri metri, la misura è data in pedice al primo verso e vale per tutto lo schema in assenza di altre indicazioni; le rime piane sono prive di indicazione in pedice; le lettere *p*, *s*, e *t*, indicano rispettivamente i versi piani sdruccioli e tronchi non rimati; quando sono messe in pedice, queste stesse lettere designano la rima sdrucciola o tronca; la lettera in corsivo è usata quando la parola rima o il verso è ripreso in varie strofe e i tre puntini dopo una lettera in corsivo stanno per indicare la ripetizione di un'intera strofa; se un testo alterna diversi schemi, essi sono separati da una doppia sbarretta.

4.2.2. *Emendatio*

a dirittura > addirittura (II.V II)
adaggio > adagio (III.VI XVI; III.VIII III)
adosso > addosso (I.III VI; I.V I)
affligesti > affligesti (II.VIII N°1, v. 71)
alocco > allocco (II.V XVII)
altissona > altisona (III.IV N°12 v. 25; III.V I)
aquietatevi > acquietatevi (III.VI XXXII)
birbonagine > birbonaggine (III.VIII IV)
comincierete > comincerete (III.II I)
co' > con (I.II X; III.V I *did.*)
correbbe > correrebbe (II.V XVII)

⁶⁰ I criteri adottati sono suggeriti da M. G. ACCORSI, *Problemi testuali...*, cit., p. 224; e D. DAOLMI, *Nina ossia...*, cit., p. 16. Tutte le correzioni che riguardano i fenomeni ortografici sono segnalate nel capitolo seguente (cfr. il capitolo 4.2.2.).

⁶¹ Pietro G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 10-11.

⁶² Rodolfo ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento: l'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, p. 11.

d'attorno > dattorno (I.II XXIX; I.III X)
de' > dei (I.II X; I.VII LXVI; II.IV XLVI; II.II CXIII; III.X *did.*)
diffetti > difetti («*Al pubblico colto...*»)
dispeditemi > speditemi (III.VI XIII)
E' > E (II.II XVIII; II.V XXXVI)
E' > È (I.IV XVI; II.I N°6, v. 10 e II; II.IV XXVII e XCII; III.V II)
E' > Ei (I.II III; I.II VII)
eta > età (II.II XXVI)
gioja > gioia (II.IV N°8, vv. 2 e 25; III.VI XXXIV)
guarda guarda > guarda (I.II XXXVII)
induggio > indugio (II.VI IV)
jeri > ieri (I.III XVII; II.IV CX)
latajuolo > lattaiuolo (II.V XVII)
mal contenta > malcontenta (II.V CXXII)
matrimonj > matrimoni (III.X XXXII)
ne' > nei (III.IX II)
nemanco > nemmanco (I.II X; I.II XXXI)
Nicollino > Nicolino (I.V IX)
no' > no (III.VII, N°13, v. 24)
noja > noia (II.II V-VI)
non socchè > nonsoché (II.IV CXXII)
orora > or ora (III. VII XXXIX)
penello > pennello (I.VII LXV)
proveduti > provveduti (I.I *did.*)
pur troppo > purtroppo (I.VII XXXIV)
qul > qui (II.IV XXVII)
riflette > rifletta («*Al pubblico...*»)
sbuccasti > sbucasti (I.II XXIV; I.II XXVI)
sotto voce > sottovoce (II.VII I; III.VII XX)
stassera > stasera (I.IV CX)
straccierò > straccerò (III.VIII II)
tamburro > tamburo (I.V XI; I.7 *did.*)
Tuttessalle > Tuttessalle (III.III XVIII)
vecchiaja > vecchiaia (III.IX VIII)

4.2.3. Apparato variantistico

La collazione del libretto italiano con la partitura monzese ha permesso di individuare una grande quantità di varianti. Dal presente esame sono però stati esclusi i numerosi errori meccanici reperiti in PM, per via della loro oscillazione. Ci siamo invece

concentrati sulle varianti significative, come aggiunte, elisioni o sostituzioni di parole, di segmenti di frasi o addirittura di interi versi.

Tendenzialmente, il libretto sintetizza la prolificità verbale del testo musicale attraverso la combinazione di più versi o l'elisione delle numerose ripetizioni di parole, di versi o di intere strofe. Inoltre, il più delle volte, e ciò riguarda anche gli errori ortografici, le varianti errate di PM sono rettificate in LM. L'atteggiamento di LM è quello di una normalizzazione letteraria, ovvero le varianti poeticamente incorrette di PM, anche se funzionali al testo musicale, sono sempre emendate in modo da far coincidere il verso con il metro del componimento. Un esempio si ha per esempio nel N°3 *Sai Marcon che t'ho da dir*. Al verso 17, LM dà: «*Pure a un sol Bettina mira*», mentre in PM si legge: «*Pure ad un sol Bettina mira*». Laddove la lezione di PM è scorretta perché ipermetra, il libretto concede una sineresi necessaria alla corrispondenza poetica con l'ottonario. Nello stesso componimento, LM elimina alcune parole monosillabiche presenti in PM, in modo da mantenere, di nuovo, il metro dell'ottonario. Invece, nella partitura non vi è lo stesso requisito poiché il testo è plasmato sull'*octosyllabe* francese, in cui viene accentuata l'ultima sillaba. Così, LM dà: *Sai Marcon che t'ho da dir*, mentre in PM si legge: *Sai tu Marcon che t'ho da dir*.

È necessario non perdere di vista che queste differenze sono principalmente dovute alla natura molto diversa dei due testi e alle rispettive esigenze derivanti dalla loro fruizione: l'uno essendo dedicato all'esecuzione musicale, l'altro ad una lettura autonoma.

ATTO PRIMO

I.I N°1 *Metti fuor Bettina bella*

7: c'innamora] PM *m'innamora* — 8: balcon] PM *balcone*, la lezione di PM è poeticamente scorretta ma funzionale al testo musicale. — 10: zitti] PM *zitto* — dar] PM *dare*, variante funzionale al testo musicale, ma che altera la rima.

I.II N°2 *Al bosco un dì*

I: volontieri] PM *volontier* — 1: al] PM *nel* — 7 e 15: ma venga... ancor!] PM *ma venga al bosco ancora... / ah ci ritorni ancor*, la lezione di LM combina due battute distinte per far coincidere il verso con il metro dell'endecasillabo. — 9: nuovo] PM *novo* — 14: del] PM *da* — 19: per donarmi il core] PM *per cader quel core* — 21-2: sbuccasti tu] PM *tu sbuccasti tu*, la ripetizione del *tu* è eliminata in LM per ragioni metriche. — 23: s'involò] PM *l'involò*.

I.III N°3A *Sai Marcon che t'ho da dir*

XXXVIII: dura] PM *durerà* — 1: Sai Marcon] PM *Sai tu Marcon* — 2: Non ti posso] PM *Che non ti posso* — 3: E tu sai] PM *E tu non sai* — 4: Non fa punto] PM *Non mi fa punto* — 5: Colin] PM *Collin* — irritare] PM *irritar* — 6: badare] PM *badate*, LM corregge per mantenere la rima con il verso 5, anche esso modificato. — 8: ve' che vago] PM *ve', ve' che vago* — 9: ve' che grugno] PM *ve', ve' che grugno* — 12: va' le spose] PM *va', va' le spose* — 13: va' non farle] PM *va', va' non farle* — 17: Pure a un sol] PM *Pure ad un sol* — 24: Io son dolce] PM *Io son sì dolce* — 27: Sai Marcon] PM *Ma sai Marcon* — 28: Non ti posso] PM *Ch'io non ti posso* — 29: E tu sai] PM *E tu non sai* — 30: non fa punto] PM *non mi fa punto*.

I.IV N°3B *Ma cos'è questo gran chiasso?*

31: Ma cos'è?] PM *Cos'è?* — 41: che gli è] PM *ch'egli è*, correzione in LM della lezione errata di PM. — 46: Ma di'...] PM *Ma Crezia! Crezia, al primo amore* — 47: Fosti...] PM *Di' fosti Crezia ognor fedel?*, riduzione in LM della battuta per abbinarla con la risposta di Crezia "Ognor" e fare rima — 48: Di'] PM *Di' pur* — 49: Ti trovava] PM *Ti ritrovava* — 51: Ben se...] PM *Ebben se quei di ritorneranno* — 53: Ah...] PM *Oh che gusto! Oh che piacere!* — 57: Dite] PM *Ma dite* — 59: Si vedea] PM *Né si vedea* — 61: Ben...] PM *Ebben se quei di ritorneranno* — 63: Oh che piacere!] PM *Oh che gusto! E questo qua* — 69: da sparviere] PM *di sparviere*.

I.VI N°4 *Dote a dare, nozze a fare*

4: mio] PM propone anche *il mio più bello* — scieglierò] PM *scieglierò*, si ha anche *scelgerò* — 6: ancor] PM *ancor ancor non so* — 8: sbucherò] PM *buscherò*.

I.VII N°5 *Nel rispettabile*

4: dal] PM *del* — 24: amori...] PM *e amor ed anni* — 25: absque malitia] PM *senza malizia* — 27: E nome...] PM *il nome, gli anni* — 28: amori] PM *amori, le pratiche* — 29: Ognuna] PM *al Segretario* — 39: dal] PM *del* — 54: M'accoppi] PM *mi colga* — 57: ti farò] PM *la farò* — 59: far] MP *fa* — 70: Più nera] PM *Più nera la colera*.

ATTO SECONDO

II.I. N°6 *Dir gli volea ben mio*

9: l'amore] PM *che amore*.

II.II N°7 *Dunque senza lagnarti*

4: l'amico] PM *amico* — 8: dobbiamo rinunciar] PM *dobbiam rinunciar* — 12: di] PM *de* 16, 20, 24 e 28: vi si deve rinunciar] PM *vi dobbiam rinunciar* — 17: Era dolce, saporita] PM *Era cosa saporita*, quando viene ripetuto, il verso corrisponde con LP — 34: lì dentro] PM *qui dentro* — 35: Quanto lì] PM *dentro qui* — 38: di noi] PM *da noi*.

II.IV N°8 *Schietta e bella, degl'anni sul fior*

1: Schietta e bella] PM *Bella e schietta* — 2: in amor] PM *d'amor* — 3: Mi burla il signor] PM *Mi burla, signor* — 4: quale preda] PM *qual preda* — sarebbe] PM *sarrebbe* — 5: ma ben presto] PM *presto presto* — 8: signor] PM *signore* — 11: e l'amor che ti dice] PM *L'amor che ti dice* — 12: sposare] PM *sposar* — 15: Il suo nome] PM *Il nome* — 17: S'egli...] PM *Perdonate, s'egli...* — 18: palesarlo] PM *nominarlo* — 22: davvero] PM *davvero* — 24: Ah Bettina] PM *Bella bella* — 26: Troppo, troppo Ella burla signor] PM *Bella, bella la gioia d'amor / Lei mi burla, mi burla signor* — 28: Dimmi, dimmi chi fu il predator] PM *Presto, presto verrà il predator* — 30: Non vuol dire chi fu il predator] PM *Lei mi burla, mi burla signor* — 31: Ah! Quel nome] PM *Ma quel nome* — 34: ma alla fine, Bettina, lo so] PM *ma alla fine, alla fine lo so* — 36: Come coglie! Nol nego. Sta qui.] PM *Ve' come coglie: gli è vero sta qui, e poi sì certo sta qui*.

II.VIII N°9 *Andiamo, andiamo subito*

4, 28: festeggiar] PM *celebrar* — 15: lei] PM *ella* — 29: Come? Di Nicoletto?] PM *Di Nicoletto? Come?*, l'inversione degli elementi consente la rima. — 36: ognuno qui canterà] PM *ognuno canterà* — 41: Del Conte] PM *È del Conte* — E non per me!] PM *E non per me, ah!* — 42: Dite meglio] PM *Ma dite meglio* — 47: Non c'è] PM *Non v'è...* — 54: did.: *Corre via*] PM *Bettina fugge* — 69: Voglio far quel che mi par] PM *Ho un affare, voglio andar* — 77: gridar] PM *cantar* — 86-87: gli ultimi due versi mancano in PM.

ATTO TERZO

III.I N°10 *Vago e fresco mazzolino*

3: Pregio avrai da quel visino] PM *Ornevai quel bel visino* — 4: ch'è] PM *che* — 5: adoro e bramo] PM *adoro ed amo* — 7: dimmi un t'amo] PM *dimmi t'amo*.

III.IV N°11 *Dalli! Dalli! Che fellow!*

4: nol permettete] PM *lo trattenete* — 5: fanciulla] PM *ragazza*, più avanti nella partitura la parola *ragazza* è barrata e sostituita con *fanciulla* — 9: senza dubbio lo saprete — 10: perché tocca] PM *tocca, tocca*.

III.IV N°12 *La furlanina*

7: esce] PM *viene* — 14: fa chiaro] PM *vagheggia* — 18: si mangerà] PM *si smaltirà* — 29: seccasi] PM *stancasi*.

III.VII N°13 *Io sarò sì dolce e buona*

6: E sì dolce e così buona] PM *la sarà sì dolce e bona* — 12: non mi sono] PM *no, non sono* — 19: di me certo non si dà] PM *no di me, no, non si dà* — 27: ristorate] PM *ristorare* — 41: signor, tenetelo] PM *tenetelo, tenetelo* — 50: veder chi può] PM *veder non so*.

III.X N°14 *Leggi, leggi mio Marcone*

1: mio Marcone] PM *o mio Marcone* — 3: Pensi Lei, mio buon padrone] PM *Si figuri, si figuri mio padrone* — 14: la man darà] PM *la manderà* — 20: Ahi che colpo] PM *Oh che colpo* — 23: Crezia! Crezia!] PM *Alla Crezia! Alla Crezia!* — 26: lupo] PM *luppo* — 27: salterò] balzerò — 29: ma di Crezie non ne vo'] PM *ma con lei non sposerò* — 31: ed uscirne non ne può] PM *scappare non ne può* — 33: che l'onor delle matrone] PM *che il giojel* — 34: l'ava Crezia] PM *la gran Crezia* — 36: mi scortichi] PM *dà anche mi mastichi* — 38: che risponde] PM *cosa dice* — 39: Zitti tutti] PM *Zitti, zitti*.

III.X N°15 *Viva, viva il nostro Conte*

5: dimani] PM *domani* — 9: alla Bettina] PM *fu a Bettina* — 10: vigliettino] PM *viglietto* — 11: Nicollino] PM *Nicoletto*.

4.3. Edizione critica

LA DOTE

COMMEDIA IN PROSA
MISTA D'ARIETTE PER MUSICA

Tolta dal Francese

DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO DI MONZA
Nel corrente autunno 1789

IN MILANO
Per Gaetano Motta. *Colla Permissione.*

AL PUBBLICO COLTO E GENTILE IL TRADUTTORE

Lo stesso felice pensiero che chiamò all'onore di queste scene il Riccardo e la Nina si bene accoltevi vi chiama oggi la Dote e Rinaldo d'Aste. La stessa difficoltà nel tradurle e quindi gli stessi difetti, nonostante lo stesso impegno di riuscir bene. Ma esse sono di un nuovo genere e tradotte con maggior libertà del solito. Dopo il tenero ed il grandioso si è voluto sperimentare il genere lieto, nel quale sono esse due capi d'opera. Il soggetto della prima ha origine da rustiche gare per l'acquisto di una dote, e sopra inganni tesi ad un vecchio tutore per rapirgli l'amata pupilla s'aggira la seconda trattata con una novità sorprendente. All'incomparabile Dalayrac deesi la musica d'ambidue, tranne qualche piccolo pezzo aggiunto. In Francia piacquero assaissimo: piaceranno qui? Si spera, perché sono belle, ma più perché spettatori gentili e cortesi accoglier sogliono benignamente ciò che di buon cuore viene loro presentato. Questa rara qualità dell'animo vostro è tanto nota, o signori, che spariscono perfino le stesse difficoltà dell'esecuzione qualora vi si rifletta, ed invece del giusto timore, un sentimento produce sì veemente e dolce a un tempo che non saprei ben dirvi io stesso che lo provo, se più coraggio sia, o venerazione, o amore.

ATTORI

BETTINA, villanella <i>Signora Margarita Moriggi</i>	NICOLETTO, giardiniere del Conte <i>Sig. Felice Simi</i>
CREZIA, zia di Bettina <i>Sig. Nicola Smeraldi</i>	MARCONE, Bifolco <i>Sig. Pietro Vacchi</i>
CONTE DI MONTEBELLO <i>Sig. Giuseppe Lambertini</i>	DON TUTTESALLE, suo Segretario <i>Sig. Francesco Albertarelli</i>
GIANNINA, altra villanella <i>Signora Anna Schioli</i>	Coro di villani e di villanelle. Servi, e cacciatori del Conte.
Inventori, e pittori delle scene sì per l'opera, che per i balli <i>Sigg. Antonio Bassi e Francesco Minola</i>	Inventore del vestiario <i>Sig. Francesco Piattoli Fiorentino</i>

ATTO PRIMO

Il teatro rappresenta una boscaglia che termina al piede di vaga collinetta. Da un lato vedesi la rustica casa di Crezia, dall'altra folto cespuglio con erboso sedile. Notte allo alzarsi del sipario. Le stelle e la luna dan luogo durante il coro, finito il quale vedesi comparir l'alba.¹

SCENA PRIMA

MARCONE con una gran colascione² nelle mani sta sotto le finestre della casa di Bettina. Alcuni villani, da lui condotti e provveduti altresì di stromenti musicali da campagna, accompagnano e replicano il di lui canto.³

I	MARCONE (TUTTI)	<i>Più avanti degli altri.</i>	
		Metti fuor Bettina bella ⁴ ⁵ quel musin che non ha par. ⁶ Tutta notte si strimpella per poterti vagheggiar.	1
	(MARCONE)	Già la luna si scolora, ogni stella cade in mar, e quel sol che c'innamora dal balcon non anco appar.	5
	(TUTTI)	(E quel sol non anco appar.) ⁷	
	MARCONE	Zitti. S'apre il fenestrello. Su toccate dolce dolce, che se spunta il viso bello, vin d'ott'anni vi vo' dar.	10
V	VILLANI	Vin d'ott'anni ci vuò dar?	

¹ La didascalia di LP definisce da quali lati sono disposti gli elementi della scenografia. L'ambientazione notturna è un suggerimento del traduttore che trasforma la scena in una serenata: il bifolco canta sotto le finestre dell'amata per dichiararle il suo amore. LP: «*Le théâtre représente un bocage terminé par un coteau: à la droite du spectateur, on voit la maison de Cateau, à la gauche, un buisson au pied duquel il y a un lit de gazon*».

² Il *colascione* è uno strumento musicale a corde simile al liuto. Fu molto usato nella musica popolare napoletana del XVII secolo e nel XVIII secolo era ancora comune in Italia e in Francia. Nell'immaginario collettivo, sembrava indissociabile dall'estetica campagnola.

³ Questa seconda didascalia è assente in LP.

⁴ N°1 *Metti fuor Bettina bella*. Carpani trasforma la prima scena dell'opera per farsi che inizi con un coro con aria solistica. Il monologo di Marcone, che in LP precede al pezzo musicale, è quindi spostato in una scena a parte. Il testo è poi quasi interamente riscritto perché l'intervento musicale sia giustificato dalla situazione scenica che diventa quella di una serenata. L'*ariette* di LP, costituita da 11 versi di *octosyllabes*, presenta uno schema regolare /aṣbbab cdcdcd a.../ e ripresa. La serenata di LM è costituita di ottonari, con tendenzialmente un'alternanza di versi piani e tronchi /aṣbᵢabᵢ cbᵢcbᵢ bᵢ dpdbᵢ bᵢ aṣbᵢabᵢ bᵢ/, e un unico verso piano irrelato (v. 11).

⁵ La scena presenta molta affinità con *La notte critica* (Venezia, 1766) di Goldoni che si apre ugualmente con una serenata: «*Carlotto: Vieni, o cara, a quel balcone, / viemmi, o bella, a consolar, / col mio fido colascione / l'amor mio ti vuò cantar*» (I.I, vv. 1-4).

⁶ In LP, Mathurin rivela la sua rozzezza e la sua aggressività con una dichiarazione d'amore più minacciosa che affettuosa: «*Par la jarnigoi! Si ma belle / S'avisait de n'pas s'enflammer, / Je f'rais bien voir à c'te cruelle / Que c'est moi seul qu'il faut aimer*».

⁷ In LM, la prima strofa «*Metti fuor Bettina bella...*» è ripetuta dopo la battuta di Marcone, mentre in PM il coro riprende l'ultima battuta di Marcone.

VILLANI(VILLANO) Vien omai Bettina bella⁸ 15
che Marcon ti vuol parlar.
Per te amore lo martella,
non lo fare più penar.

MARCONE (Non mi fare più penar.)⁹
Cheti. S'apre davvero. Oh! Piero, Gianni, Mengone:¹⁰ recatevi tutti alla
mia casa, ivi troverete buone fiasche e ciambelle già apparecchiate.
Bevete allegramente e buon prò vi faccia.¹¹

Villani partono.

SCENA II

MARCONE *solo, indi* BETTINA.

I [MARCONE] Ho deciso. Non partirò di qui che non le abbia dichiarato il mio amore
tondo tondo. Così la non va e la non può andare, io non faccio più nulla
che mi riesca. S'io aro, mi dà il vomere¹² a traverso. Faccio una fossa?
Non n'esco mai. Tutto il dì in volta come un forsennato, e con questo
calabrone qui in petto che mi rode notte e giorno.¹³
Oh povero Marcone ch'eri il primo massaro della valle. Io credo che i
miei buoi se ne siano accorti, e costei...?¹⁴ Vedi se con tanti suoni ci
fu modo di farla sortire. Ma chi sa che non glielo vieti colei della Crezia
sua zia? Oh sì! Ci giocherei una botte che è stata cotesta vecchia
appassita che sta sulle tresche, e voleva ch'io la sposassi.¹⁵
Prima il malanno, e poi... Che serve? Io voglio la Bettina, io.¹⁶ Bettina!

⁸ Questa strofa è cantata una prima volta da un contadino solista ed è poi intonata una seconda volta dal coro. Marcone riprende poi l'ultimo verso.

⁹ La battuta che conclude la serenata è un'aggiunta di LM per legare l'aria con il monologo della scena successiva.

¹⁰ Invece di tradurre i nomi francesi, Carpani li sostituisce con nomi italiani popolari.

¹¹ L'espressione antica e toscana ha valore di augurio. Goldoni, *Arcifanfano re de' matti*, (Torino, 1759): «Gloriosa: Bevete pure, che buon pro vi faccia» (III.II, v. 934).

¹² Il vomere è una lama d'acciaio costitutiva dell'aratro che serve a lavorare la terra.

¹³ L'immagine del calabrone in petto sembra essere una derivazione della similitudine petrarchesca dell'amore roditore: «Ché legno vecchio mai non rósé tarlo / Come questi [Amore] 'l mio core» (Rvf. 360, vv. 69-70).

¹⁴ Oltre alla funzionale introduzione di alcuni personaggi chiavi e di qualche elemento dell'intrigo, Carpani approfitta di questo monologo per caratterizzare a fondo il personaggio ridicolo di Marcone, attraverso una lingua colorita e intrisa di espressioni popolari e di riferimenti alla realtà campagnola. Gli aneddoti sulla sbadataggine del bifolco innamorato sono un'aggiunta del traduttore. Lo spostamento in sede rurale del *topos* letterario dell'*aegritudo amoris* contribuisce inoltre al comico della tirata, che è il risultato di una traduzione molto libera (cfr. il capitolo 3.2.1.).

¹⁵ In LP, l'interesse di Mathurin nei confronti di Colette è anche motivato dalla dote e dalla prospettiva di poter accedere alla sua eredità. Nella traduzione di Carpani, questo elemento della trama è fortemente attenuato, se non del tutto assente, forse per non svilire il mito del buon villano con dei difetti solitamente attribuiti ad altre tipologie di personaggi. LP «C'te vieille qui a voulu d'moi et dont d'laquelle j'ai aussi un peu voulu, à cause de son argent, et c'est ben naturel. [...] ... si j'pouvons jaser un instant avec la nièce Colette, dont j'raffole; c'te nièce qui s'ra son héritière».

¹⁶ L'uso ridondante del pronome personale appare come uno dei tratti distintivi della simulazione del parlato nella traduzione di Carpani.

- Oh Bettina!
- BETTINA Ma chi è che fa tanto chiasso sulla mia porta e sì per tempo?
- MARCONE Oh! Sì per tempo! Quasi che si potesse dormire quando s'è cotto di te? Ei bisogna ben levarsi per tempo chi ha voglia di vederti presto.
- BETTINA Oh chi credi tu che dorma meno di noi due? Tu non ve'.
- V MARCONE Davvero? E da quando in qua?
- BETTINA Eh! Saranno tre mesi.
- MARCONE (Ei combina appuntino.)
- BETTINA Per questo vorrei trovare quell'Eccellenza che dorme, dicono, su' cuscini di doppie,¹⁷ e sta qui vicino.
- MARCONE Lo conosci tu?
- X BETTINA Io? Punto. Non so nemmeno da che banda tiri la sua villa; gli è troppo poco che venni a stare colla Zia Crezia per aver pratica dei contorni. Quello ch'io so, è che ogn'anno ei si fa recare i nomi delle figlie da marito, e ne ha già maritate di molte con loro amanti. Tonio a Nina, Ghitta a Gianni, Menico alla figlia di...¹⁸
- MARCONE Oh! Di', di', colui che gli chiederesti tu, si chiama...?
- BETTINA Lo vorresti sapere?
- MARCONE Ne venni per questo.
- BETTINA Ebbene sappi... Che non l'ho detto a nessuno. Manco alla Zia Crezia che mi fa da madre dopo che mi morì la mia.
- XV MARCONE Oh, oh! Quante parole quando non ne voglio che una sola.
- BETTINA E tu ne pigli collera?
- MARCONE Oh no! Perché se hai confessato che non dormi più di me, è segno evidente che soffri la stessa malattia, e senza dirmi di più, che tu mi trovi amabile.
- BETTINA Non si può dir quanto.
- MARCONE Orsù visetto mio dolce e saporito, dimmi, dimmi qualche cosa di più di cotesto tuo amante. Io lo conosco assai e gli voglio bene come a me stesso.¹⁹
- XX BETTINA Sì? Volontieri dunque. Ascolta.

¹⁷ La *doppia* è un'antica moneta d'oro, coniata a Milano e in vari stati italiani a partire dalla XVI secolo. In LP, Colette evoca l'agiatezza economica del Conte senza far ricorso ad una metafora: «*C'qui fait que j'n's'rais pas fâchée d'rencontrer c'Monseigneur qu'est si riche*». Il dettaglio immaginoso di LM aumenta l'effetto iperbolico del pettegolezzo, pur assegnando alla commedia un'ambientazione geografica realistica, e lombarda.

¹⁸ Il traduttore opera qui un *transfert* culturale, poiché invece di tradurre i nomi, li sostituisce dei nomi italiani popolari (cfr. il capitolo 3.2.1). Da notare anche il riferimento alla *Nina*, che aveva avuto un grande successo l'anno precedente. *Ghitta* e *Menico* sono anche dei nomi ricorrenti nelle opere goldoniane, rispettivamente nel *Conte Caramella* (Venezia, 1751) o nella *Buona moglie* (Venezia, 1749) – in cui vi è per altro anche una Bettina. LP: «... *il a déjà marié Simon avec Nicole, Claudine avec Pierre, Suzette avec Lubin, Thérèse avec...*».

¹⁹ La battuta è un'aggiunta del traduttore che ha l'effetto di aumentare il comico scaturito dal *qui pro quo*. L'eccessiva fiducia di Marcone, convinto di essere ricambiato dall'amata, aumenta il suo ridicolo e con esso l'amarezza della sua imminente delusione.

		Al bosco un dì ²⁰	1
		men già così cercando sul mattin la fresca rosa.	
		Quand'egli uscì	
		bel bel così,	5
		e diemmi di sua man la più odorosa.	
		Ma venga al bosco, ah! Ci ritorni ancor!	
		N'avrò le rose, e colle rose il cor.	
MARCONE		A meraviglia. Per altro non so bene s'io passassi per colà: ma della rosa me ne ricordo benissimo. Era una rosa... Rossa. ²¹ Va' avanti.	
BETTINA		Il nuovo dì	
		fe' pur così,	10
		e t'amo volea dire in darmi il fiore.	
		Ma n'arrossì,	
		restò così,	
		e mi tinsi io pur del suo rossore.	
		Ma venga al bosco, ah! Ci ritorni ancor!	15
		Mi darà il core, e non n'avrà rossor.	
MARCONE		Di bene in meglio. Ma all'udirte si diria ch'io non aprii bocca: ma la cosa non deve esser ita così certo. Di', di' il rimanente. ²²	
BETTINA		Il terzo dì	
		torno così:	
		e già già stava per donarmi il core.	
		Quando da giù	20
		sbucasti tu. ²³	
XXV	MARCONE	Io?	
	BETTINA	... sbucasti tu, ²⁴	
		ed ei mi s'involò pien di furore.	
		Ma venga al bosco, ah!...	
	MARCONE	Venga il fistolo che vi divorì entrambi. ²⁵ Non voglio sentir altro di tue	

²⁰ N°2 *Al bosco un dì*. Quell'aria solistica di Bettina è l'unico brano dell'opera che presenta degli endecasillabi. Essi sono alternati con dei quinari tronchi, invece degli *octosyllabes* di LP, con uno schema /a₅i₁a₁Ba₁a₁BC₁C₁ a₅a₁CaaCC₁C₁ a₅i₁a₁Cd₁d₅.../. Un'altra modifica notevole sta nel ritornello, il quale viene ripetuto all'identico in PP, ma non in PM. Cfr. il capitolo 3.2.1. per ulteriori osservazioni.

²¹ L'osservazione quasi tautologica di Marcone è una divertente specificità introdotta dal traduttore. LP: «*ell''était fraîche...*».

²² In LP, Mathurin appare più esitante: «*Mais, à vous entendre, on dirait que j'n'ai rien dit, et vous savez bien qu'si...*».

²³ In LM, lo scontro tra i due codici è più forte e il malinteso viene chiarito in maniera più tagliente. Marcone interrompe la canzone di Bettina in mezzo al *refrain*. Tuttavia, in PM, è indicata una seconda interruzione, questa volta esclamativa: «*Io!*» che LM non dà. Queste irruzioni di Marcone sono inoltre sostenute dall'orchestra

²⁴ Bettina, che ha perso il filo delle sue idee per via dell'interruzione di Marcone, è costretta a ripetere il segmento melodico precedente.

²⁵ Marcone riprende il verso di Bettina trasformandolo in imprecazione.

- canzoni.²⁶ Corpo di bacco m'hai preso pel tuo confidente?²⁷
- BETTINA Ma tu volevi essere il primo a saperlo, ed io...
- MARCONE E tu sei un'ingrata, una biscia.²⁸ Per questo, eh, mi sono logoro tanti mesi dattorno a te? Io ch'era dapprima fresco e verde come un aglio ed ora sono divenuto nero come un corvo?²⁹
- XXX BETTINA Ma ti dissi io mai d'amarti?
- MARCONE Nemmanco il contrario.
- BETTINA Messer sì.
- MARCONE Madonna no.
- BETTINA Ebbene te lo dico ora.
- XXXV MARCONE Oh io son sordo e tu m'hai a sposare.
- BETTINA Io?
- MARCONE Tu. Mi si doveva dirmelo prima. Chi non vuol l'osteria che levi la frasca.³⁰ Ora che m'hai giunto, m'hai a guarire. Guarda pur per di là per vedere se spunta quel delle rose. Oh gli farò trovar io le spine.³¹ Ascolta bene: dietro a quel macchione volo ad appiattarmi, e se lo vedo, n'avesse cento d'intorno, gli farò passar io la voglia di ritornarci.
- BETTINA Buon dì, buon dì Messer Spaccamonti.³²
- Nicoletto discende la collina e vedendo Marcone con Bettina, fa un atto di dispetto e si trattiene. Lo stesso fanno Bettina e Marcone vedendo Nicoletto.*
- MARCONE (E uno.)
- XL BETTINA (Eccolo appunto.)

²⁶ Come nella scena precedente, dove l'intervento dell'elemento musicale era giustificato dall'azione drammaturgica, il traduttore motiva ed esplicita il passaggio dal canto alla recitazione. Il canto di Bettina era quindi di tipo realistico.]

²⁷ In LM, il traduttore aumenta la volgarità e il numero delle imprecazioni di Marcone per accentuarne il carattere rozzo. LP: «*Jarni! Comment? Quoi? Qu'est-c'? M'prendriez-vous pour vot' confident?*».

²⁸ Dopo il calabrone e i buoi del suo precedente monologo (I.11 1), Marcone si rifà di nuovo un linguaggio animalesco, paragonando l'amata ad un serpente.

²⁹ L'ambivalenza delle due similitudini impiegate da Marcone crea un effetto comico. La locuzione *fresco e verde come un aglio* può in effetti significare che egli abbia un aspetto fresco e vigoroso o un'aria malaticcia. In ogni caso, il paragone non è affatto lusinghiero. Ironicamente, la similitudine dell'uccello di malaugurio si addice anche bene al personaggio guastafeste del bifolco. Le immagini sono delle aggiunte del traduttore, quando in LP la battuta è soltanto ironica: «*Et c'est pour ça que j'vous aurai courtoisie si longtemps*».

³⁰ Il proverbio deriva dall'uso di attaccare un ramoscello come insegna sulla porta delle osterie nei villaggi di campagna: per evitare spiacevoli conseguenze è meglio rimuovere il problema.

³¹ In LM, Marcone riprende i termini della canzone di Bettina per evocare il rivale. LP: «*Vous avez beau r'garder de c'côté-là, pour à cell'fin, j'm'en doute, d'voir arriver c't'i-là qui vous aime, tout ça n'y f'ra rien...*».

³² Bettina storpiò il nome di Marcone in *Spaccamonte*, il quale è una maschera della commedia dell'arte sul modello militaresco e fanfarone del Capitano. La referenza è evidentemente assente in LP, in cui Colette augura ironicamente una buona fortuna a Mathurin: «*Bonne chance, Monsieur Mathurin*».

	BETTINA	Muta di capriccio? Oh ve' appunto questo è il mio debole: ciò che mi piace la mattina, disgrado la sera. ³⁹	
	MARCONE	Io solo le piacqui sempre.	
XXV	BETTINA	Tu?	
	MARCONE	Oh! Di' no se puoi.	
	NICOLETTO	Non lo dire. Tolgami il cielo ch'io interrompa una sì bella unione.	
	MARCONE	Ma ora n'è pentita ed io le perdono. ⁴⁰	
	BETTINA	Io pentita?	
XXX	NICOLETTO	Sì, ed ancor io lo sono, ed anche senza di ciò, il giardiniere del Conte non avrebbe mai fatta cosa ch'egli gli ha vietata.	
	BETTINA	Ed è?	
	NICOLETTO	Di sposare una figlia ch'egli non sa chi sia.	
	BETTINA	A martello, (io sudo di rabbia, ma non giova). Quand'è così egli non m'ha veduta, io nol vidi mai, il divieto cade sopra di me.	
	MARCONE	Tutt'intero.	
XXXV	NICOLETTO	Ma c'è di più. Egli ha destinata una dote per una di coteste contadine e n'escirà il bando questa mane.	
	BETTINA	Ebbene vuoi un parere? Fa' d'averla, essa ti farà amare assai assai.	
	MARCONE	Finché dura.	
	NICOLETTO	Sai Marcon che t'ho da dir? ⁴¹ Non ti posso più soffrir.	1
	MARCONE	E tu sai che il tuo garrir non fa punto intimorir?	
XL	BETTINA	Deh Colin non l'irritare!	5
	NICOLETTO	Betta a me no non badare, su difendi il nuovo amante: ve' che vago e bel semblante! ve' che grugno ⁴² da incantar!	
	BETTINA	E tu pur per me non stare. Torna, riedi al tuo gran Conte:	10

³⁹ Ancora una volta, il sarcasmo di Bettina esprime la sua stizza suscitata dalle false accuse che subisce.

⁴⁰ Marcone rigira la situazione a suo vantaggio: si approfitta della disputa tra gli amanti per avvelenare i loro rapporti.

⁴¹ N°3A *Sai Marcon che t'ho da dir*. In PM, il pezzo viene chiamato «quartetto», quando si tratta in realtà di un trio poiché il quarto personaggio, Crezia, arriva soltanto in un secondo tempo. Il pezzo è composto di soli ottonari. Il confronto con PM consente di osservare che in LM alcune parole monosillabiche sono state eliminate per mantenere il metro dell'ottonario, che in italiano prevede un accento in settima sede. Nella partitura, invece si avverte la necessità di far corrispondere il verso italiano con quello francese, mantenendo la giusta quantità di sillabe, a dispetto della prosodia italiana. La prima strofa del testo, che ha un assetto di forma chiusa, è una quartina monorima costituita da due distici ripetuta alla fine. Le strofe successive, di diverse misure, hanno una chiusura forte con un verso tronco, ma le due ultime terzine, prima della ripresa, alternano versi piani e tronchi: /a₈a₁a₁a₁ b₂c₂b₁ b₂d₂b₁ e₂f₁ g₂g₁ e₁f₁g₁ f₁p₁f₁ a₁[...].

⁴² L'ironia appena velata di Nicoletto traspare nello spregiativo *grugno* che allude all'aspetto poco piacevole di Marcone, il quale viene paragonato ad un maiale.

		va', le spose ti tien pronte, va', non farle più aspettar.	
	NICOLETTO	Oh per me ne vuo' una sola, ma fedele e di parola, e trovarla tocca a te.	15
	BETTINA	Pure a un sol Bettina mira, ma non vuole un che s'adira, e trovarlo tocca a te.	
XLV	MARCONE	(Ne vuol una di parola? Dice ben, così si de'. Ne vuol un che non s'adira? Lo vuol dunque come me.) Io son dolce per mia fé, e sì dolce dolce dolce ⁴³ che più dolce il mel non è.	20 25
	NICOLETTO	Sai Marcon che t'ho da dir? Non ti posso più soffrir.	
	MARCONE	E tu sai che il tuo garrir non fa punto intimorir.	30

SCENA IV

CREZIA *uscendo frettolosa di casa.*

I	CREZIA	Ma cos'è questo gran chiasso? ^{44 45}	
	BETTINA, MARCONE e NICOLETTO	<i>A tre.</i> Vi dirò.	
	CREZIA	Cos'è?	
	(NICOLETTO, BETTINA e MARCONE	<i>A tre.</i>) Dirò.	
V	NICOLETTO	In amore io son fedele.	
	CREZIA	E per questo hai da gridar? È l'amore un uccelletto, ⁴⁶	35

⁴³ La ripetizione artificiale della parola *dolce*, che consente di giungere al giusto numero di sillabe, non compare in PM.

⁴⁴ Come Bettina precedentemente (I.II II), Crezia irrompe in scena per via del rumore che c'è davanti alla sua casa. Di nuovo, Carpani ne approfitta per mettere *en abyme* il cantare in scena. LP: «*Eh! D'ouï vient donc votre querelle?*».

⁴⁵ N°3B *Ma cos'è questo gran chiasso*. Il trio iniziato nella scena precedente si trasforma con l'arrivo di Crezia in un quartetto di forma aperta. Dopo la battuta di Crezia, la partitura indica una pausa, è un cambiamento dell'andamento: si passa da un *allegro non tanto* a un *andante*. Tra i versi 36-41 e i versi 57, 59 e 60, PM si scarta dal metro dell'ottonario e privilegia i novenari, ignorando poi il breve intervento di Crezia «Ognor» al v. 17 di LM.

⁴⁶ Vi è qui un possibile richiamo all'aria goldoniana «*È l'amore un vermicello, / che s'asconde in mezzo ai fior*» (I.II, vv. 20-1) nella *Notte critica* (Fenzo, 1766). Nella *Cascina* (Venezia, 1756), Goldoni aveva già scritto *Amore è un bambinello* («*Amore è un bambinello / è un bambinello amor. / Amor è un*

		ch'ha il suo nido in mezzo al core. Quando sente far rumore, batte l'ali, e se ne va.	
		Nel mio seno il timidetto sta sì ben da che ci venne, che gli è inutile aver penne, e un dì forse figlierà.	40
	MARCONE	Un decrepito se figlia poco il figlio camperà.	
	CREZIA	Taci.	
	MARCONE	Poco camperà.	45
X	NICOLETTO	Ma di' Crezia: tu in amore fosti ognor fedele?	
	CREZIA	Ognor.	
	NICOLETTO	Di': l'amante a tutte l'ore ti trovava un altro accanto?	
	CREZIA	Oibò, allor non v'era l'uso.	50
	NICOLETTO	Ben. Que' dì se torneranno Di sposar si parlerà. (<i>A Bettina.</i>)	
XV	MARCONE	(Ah che gusto! Ah che piacere! Sempre meglio per me va: chiotto, chiotto, sto a vedere come il gioco finirà.)	55
	BETTINA	Dite zia: a que' be' giorni eran gli uomin fieri?	
	CREZIA	Oibò!	
	BETTINA	Si vedea l'amante irato trascarar la bella?	
	CREZIA	Oibò!	60
XX	BETTINA	Ben. Que' dì se torneranno (<i>a Nicoletto</i>) di sposar si parlerà.	
	MARCONE	(Oh che gusto! Oh che piacere! Sempre meglio per me va.) ⁴⁷	
	NICOLETTO	(Tanta rabbia m'ho nel core, che scoppiare alfin dovrà.) Giacché a ridere hai piacere (<i>a Marcone</i>) ridi ancor di questa qua.	65

Gli dà una stretta fortissima in così dicendo alla mano per cui

ladroncello / che mi ha rubato il cor.»), di cui si ispirò Da Ponte per l'aria di Dorabella È amore un ladroncello («È amore un ladroncello / un serpentello è amor ») in Così fan tutte (Vienne, 1790).

⁴⁷ LM omette qui la ripresa di Marcone che intona di nuovo la terzina «*Io son dolce per mia fé*» (vv. 54-6) della scena precedente.

- CREZIA *In partendo.*
Oh chi ti desse retta! Sciagurato! Guasta mestieri!⁵⁶
- X MARCONE Via, via, Crezina bella, senti, senti, parliamo un po' di tua...⁵⁷
- CREZIA Ah! (*Si sente suonare il tamburo.*)
- MARCONE Ho capito, non perdiam tempo.
- CREZIA A far che?
- MARCONE *Verso la casa di Bettina.*
Bettina! Bettina!
- XV CREZIA E così?
- MARCONE Come suona! È proprio la dote senz'altro.
- CREZIA Di chi?
- MARCONE Oh di chi? Ecco lassù da cima il Signor Segretario. Quanta gente ne scende!⁵⁸
- CREZIA Che bella gioventù!⁵⁹

SCENA VI

I detti e coro di villanelle danzando e cantando.

- | | | |
|----------|---|---|
| TUTTE | Dote a dare, nozze a fare: ⁶⁰
la prescelta oggi farò.
Sono inutili le gare,
il mio bello sceglierò | 1 |
| GIANNINA | Che taluno me pur voglia, ⁶¹
meschinella, ancor non so:
ma verrà presto la voglia,
se la dote buscherò. | 5 |
| TUTTE | Dote a dare, ec. | |

⁵⁶ La giudiziosa scelta del termine *guastamestieri* contribuisce alla caratterizzazione comica della vedova dissoluta, mentre la soluzione dell'originale, «*brouille ménage*», può essere intesa come riferita all'intralcio di Mathurin nella coppia Colin-Colette. LP: «*Tais-toi, imbécile, brouille ménage*».

⁵⁷ Questa battuta è un'aggiunta di Carpani. La prima intenzione di Marcone era forse quella di convincere Crezia di darle sua nipote in sposa – e la cosa può sembrare ambiziosa se si considera lo scambio poco cordiale che è appena avvenuto.

⁵⁸ Il traduttore sceglie qui di cancellare il primo accenno che vi si fa al Segretario, forse per lasciare che il personaggio si esprima da sé. In LP, esso è efficacemente descritto da Mathurin in questi termini: «*Justement, et j'crois que j'découvre l'Magister: c'Monsieur qui fait l'capable, et qui n'sait ni c'qui' dit, ni c'qui' veut dire*».

⁵⁹ La battuta non compare in LP.

⁶⁰ N°4 *Dote a dare, nozze a fare*. Si tratta di un coro con un intervento solistico. Nelle quartine di ottonari, si alternano versi piani e tronchi con uno schema /a₈b₁ab₁ cb₁cb₁ a.../.

⁶¹ Il personaggio di Giannina non appare in PM, in cui la battuta è assegnata ad una villanella senza nome. In LP, la seconda strofa è intonata da due generiche «*jeunes filles*».

SCENA VII

Il SEGRETARIO del Conte attorniato dai giovani del villaggio, e dai servi di Sua Eccellenza tutti messi a festa. Dopo un segnale di tamburo.

I	SEGRETARIO	<p>Nel nome rispettabile⁶² del Conte eccellentissimo!</p> <p><i>Altro segnale di tamburo, durante il quale il Segretario fa cenno di stare attenti a quanto è per dire.</i></p> <p>Nel rispettabile⁶³ nome del Conte garbate giovani di qua dal monte saluti portovi letizia e amor.</p>	<p>1</p> <p>5</p>
	VILLANELLE	<p>Al rispettabile gentil signore le grate giovani per tanto amore ossequi rendono letizia, e onor.</p>	<p>10</p>
	SEGRETARIO	<p>Or ecco il metodo, con cui la nomina per suo grand'ordine qui si farà.</p> <p>Al Segretario, che in me vedete quanto richiedesi, quanto sapete, ognuna <i>ad hominem</i>⁶⁴ risponderà: e nome, e pratiche, amori, ed anni <i>absque malitia</i> paleserà.</p>	<p>15</p> <p>20</p> <p>25</p>
V	VILLANELLE	<p><i>L'un l'altra si van dicendo.</i></p> <p>E nome, e pratiche,</p>	

⁶² La scena inizia con una marcia. PM precisa, infatti, l'indicazione: «*Dopo aversi fatto sentire il tamburo. Siegue.*» Dopo che il Segretario ha annunciato il bando pubblico per la dote, forse più gridando che cantando, a suon di *tamburo* o di *timpano*, intona l'aria.

⁶³ N°5 *Nel rispettabile*. Finora, in tutte le arie era sempre impiegato l'ottonario. Qui invece, il quinario dà un ritmo solenne al discorso del Segretario. Come è solito con il quinario, vi sono numerosi versi, non rimati, con un'alternanza di sdruccioli e di piani, e un verso tronco in chiusura di strofa. Inoltre, è interessante notare che in PM i versi sdruccioli sono resi musicalmente con una croma puntata seguita da una semicroma come per creare un effetto rimbalzante. In LP, lo schema e la struttura sono più semplici: /a8b6b6a8 a... c8dcd/.

⁶⁴ Il Segretario usa l'espressione *ad hominem* impropriamente, come se fosse sinonima di *ad personam*, quando più probabilmente sta provando a dire: *ognuna di persona*. È anche probabile che la paronimia sia dovuta all'espressione *argumentum ad hominem*, la quale, in retorica, sta per designare un argomento che confonde un avversario opponendogli le sue proprie parole o azioni. In LP, il Magister, che è meno caratterizzato, usa soltanto la forma latina pur comune *caetera*. Sulla la lingua del Segretario, cfr. il capitolo 3.2.1.

- amori, ed anni?
- SECRETARIO Ognuna *ad hominem* paleserà. 30
- VILLANELLE Al rispettabile,
(gentil signore
rendon le giovani
per tanto onore
saluti ed amor).⁶⁵ 35
- SECRETARIO Largo, largo, silenzio, ed attenzione. Ragazze, fatevi qua tutte. Indietro i pretendenti.⁶⁶
- VILLANELLE Eccoci.
- X SECRETARIO *Cava di tasca il suo portafoglio, e s'accinge a scrivere: poi ad una villanella.*⁶⁷
Il vostro nome?
- GIANNINA Giannina.⁶⁸
- SECRETARIO Bene (*scrivendo*). L'età?
- GIANNINA Sedici anni.
- SECRETARIO Innamorata?
- XV GIANNINA Piuttosto.
- SECRETARIO *Scrive.*
«Sollecita.» A voi. (*A un'altra.*)
- 2^a VILLANELLA Tredici anni.
- SECRETARIO Piano, piano: il nome prima.⁶⁹
- 2^a VILLANELLA Rosina.
- XX SECRETARIO *Scrivendo.*
È fatto. L'età ora.
- 2^a VILLANELLA Tredic'anni.
- CREZIA Ha capito: non è sordo il signore.
- SECRETARIO Tredic'anni (*fra sé*). Innamorata?
- 2^a VILLANELLA Certo.
- XXV SECRETARIO Ah! «Frettolosa.» (*Scrivendo.*)
- CREZIA Signor Segretario, prenderete bene anche il mio nome?
- SECRETARIO *Fissandola.*

⁶⁵ In PM, la ripresa delle villanelle cambia rispetto alla strofa originale: sono intervertiti i termini *amor* e *onor*, e la parola *letizia* è sostituita con *saluti*.

⁶⁶ LP non entra nello specifico: «*Point de confusion, et que l'on se range autour de moi*».

⁶⁷ La didascalia è assente in LP.

⁶⁸ Giannina appare anche nella scena precedente (I.VI II), ed essa in LP si chiama: «*Justine*».

⁶⁹ Le battute XVII-XVIII e XXII sono aggiunte da Carpani per dare più vitalità all'interrogatorio condotto dal Segretario.

- No, per voi...⁷⁰ Basta l'età.
- MARCONE A buscar nulla.
- CREZIA Sproposito!
- XXX SEGRATARIO Verità. (*Si pone a interrogarne un'altra.*)
- MARCONE *Verso la casa di Bettina.*
Bettina! Bettina bella!
- SEGRETARIO *Alla terza villanella.*⁷¹
Vent'anni e nessun amoroso?
- 3^a VILLANELLA Purtroppo.⁷²
- SEGRETARIO Vedo. (*Scrive.*) «Disperata.»
- XXXV MARCONE Ma Bettina!
- BETTINA *Dalla finestra.*
Chi mi chiama?
- MARCONE Il vostro nome, età, pratiche, pel matrimonio: presto.
- BETTINA Io non ne voglio. (*Si ritira, e chiude la finestra.*)
- CREZIA E fa bene: c'è tempo.⁷³
- XL MARCONE Ho capito, la non vuole ch'io m'impegni con altre.
- CREZIA Va pur là.
- SEGRETARIO *A un'altra villanella.*
Diciott'anni. Bene. Un amante?
- 4^a VILLANELLA Irresoluto.
- SEGRETARIO Ah! (*Scrive.*) «Penante.»
- XLV CREZIA Ma, cospetto, non la finirà mai Vussignoria.
- SEGRETARIO Sì, sì, chiuderemo con voi, bella decana.⁷⁴
- CREZIA In amore.⁷⁵
- SEGRETARIO Il vostro bel nome?
- CREZIA Lucrezia, o Crezia, come volete.⁷⁶
- L SEGRATARIO È fatto. Stato, età, naturale?
- MARCONE Dirò io. Vedova, vecchia, ciarliera.⁷⁷

⁷⁰ L'interpunzione aggiunta da Carpani ha funzione didascalica.

⁷¹ In LP, la terza ragazza viene chiamata Claudine.

⁷² Carpani attenua la reazione della terza villanella, che in LM sembra forse più delusa che disperata, mentre in LP si esclama: «*Mon Dieu, non!*».

⁷³ In LP, Cateau dice: «*C'est bien fait*», ovvero *ti sta bene*, che Carpani non ha reso così.

⁷⁴ Carpani dà più rilievo allo scambio di battute con quell'appellativo scherzoso che impiega il Segretario, al pari di Marcone che si rivolgeva a Nicoletto chiamandolo «*bel bambino*».

⁷⁵ L'arguzia di Crezia è un'aggiunta del traduttore.

⁷⁶ In LM, il soprannome di Crezia è esplicitato, ciò non avviene in LP.

⁷⁷ In LP, il Magister chiede soltanto a Crezia quali siano le sue qualità. Marcone ne approfitta per intramettersi e deriderla. LP: «*Le Magister: Bien... Vos qualités? Mathurin: Bavarde.*»

- CREZIA Taci bifolco. Scrivete, signore: vedovella.
- SEGRETARIO D'anni?
- CREZIA *Dopo d'avergli parlato all'orecchio.*
Meno tre mesi.
- LXV SEGRETARIO Solamente?
- CREZIA Davvero.
- SEGRETARIO Badate bene:⁷⁸
e nome, ed anni,⁷⁹
Amori, ed anni,
absque malitia
paleserà.
- CREZIA Non v'è malizia,
è verità.
- SEGRETARIO Uhm! (*Dimenando il capo.*)
- LX CREZIA Sull'onor mio.
- MARCONE *Al Segretario.*
Credete l'opposto.⁸⁰
- SEGRETARIO Via: sarà, sarà. (*Scrive.*) Innamorata?
- CREZIA Sempre.
- SEGRETARIO Sempre? (*Scrive.*) «Incurabile.»
- LXV MARCONE A pennello.⁸¹
- SEGRETARIO Orsù la nota è fatta, sentite ora il resto. Affilate bene le orecchie,
capite?⁸²
*Cava una carta e legge.*⁸³
«D'ordine di Sua Eccellenza il Signor Gottifredo, Conte di Montebello,
mio legittimo padrone e qui presente come assente, si fa sapere a
ognuno e ognuna d'ambi i sessi, perché se lo ruminino bene nella mente,
che nel dare la presente dote non si avrà riguardo veruno ai meriti
presenti, passati, e futuri dei concorrenti, e loro posteri nati, e da
nascere, ma tutto dipenderà dal libero arbitrio di Sua Eccellenza,
virgola la quale non sarà per dare detta dote che a due amanti veri, cotti,
morti, arrostiti l'un per l'altro, *ita ut* chi non è arrostito, o arrostita si
faccia arrostitire se nutre desiderio di tale eccellentissima somma.
Riserbandosi poi l'Eccellenza Sua ad essere seccata, ma inutilmente,

⁷⁸ PM: «Dopo le parole del Segretario. *Badate bene: [notazioni musicali]. Seguita la scena in recitativo, e poi si ripiglia quel che segue.*». Con recitativo, è molto probabile che si intenda in realtà *recitato*. La ripresa di alcuni versi dell'aria cantata all'inizio della scena da parte del Segretario, e poi di Crezia, non è un elemento nuovo rispetto a LP.

⁷⁹ Può darsi che la ripetizione della parola *anni*, invece del verso «*E nome, pratiche*» (v. 23), sia una svista dell'editore.

⁸⁰ Questa battuta è assente in LP.

⁸¹ Carpani elimina la battuta poco chiara di Cateau, LP: «*Mathurin: C'est le mot. Cateau: L'mot!*».

⁸² Se in LP, il Magister inizia subito con la sua tirata, il traduttore inserisce qui una battuta intercalare che ha per effetto drammaturgico di richiamare all'attenzione i personaggi perché ascoltino il messaggio che il Segretario si prepara a leggere.

⁸³ Questa didascalia non compare in LP.

da tutte coloro, che non l'ottenessero di presente; ma che campando l'avranno a suo tempo, se c'è tempo; ed inoltre ad accrescere la detta dote o di poco, o di molto, o di nulla, secondo le circostanze, e le combinazioni del caso, del tempo, e del luogo, se così parerà, e piacerà, come sopra, e come sotto. Scritto, letto chiaro, e pubblicato, perché ognuno l'intenda.»⁸⁴ Corpo di Satanasso m'è costato più a dirlo, che a farlo.⁸⁵

MARCONE *A Crezia.*
Hai capito?⁸⁶

CREZIA E tu?

NICOLETTO Ed esso?⁸⁷

LXX SEGRETARIO Tutti, tutti hanno inteso benissimo. Io tengo una voce da Toro Farnese.⁸⁸

MARCONE Certo: come sopra, e come sotto.

SEGRETARIO Orsù andiamo adesso a far tripudio al palazzo di Sua Eccellenza. Eh! Chi ha più voglia di dote canti più forte. A noi.⁸⁹

Nel rispettabile⁹⁰
nome del Conte
garbate giovani
di qua dal monte
saluti porsivi,
letizia e onor.

40

Marcone s'introduce furtivamente nella casa di Bettina.

VILLANELLE E al rispettabile

⁸⁴ Per un'analisi del passo cfr. il capitolo 3.2.1.

⁸⁵ Il forte contrasto tra la rozzezza dell'ultima frase del Segretario e il registro formale del messaggio precedente è un'invenzione del traduttore.

⁸⁶ Le battute che seguono la tirata del Segretario sono delle aggiunte di Carpani utili ad ampliarne e a prolungarne la comicità.

⁸⁷ La presenza di Nicoletto in scena è un'incongruenza: se Nicoletto ha assistito alle iscrizioni per la gara alla dote, allora non ha senso che, nella seconda scena del secondo atto, chieda a Bettina se lei abbia dato il suo nome (II.ii XXV-XXVI). Si tratta forse di una svista dell'editore: è più probabile che la battuta sia pronunciata Marcone.

⁸⁸ Il *Toro Farnese* è una scultura in marmo risalente al periodo ellenistico. Il gruppo raffigura il supplizio di Dirce: due figli si vendicano degli insulti fatti alla madre, legando la matrigna, Dirce, ad un toro selvatico. La statua, che era stata scoperta nelle Terme di Caracalla a Roma nel 1546, appartenne dapprima alla famiglia Farnese. In seguito, fu ereditata da Carlo di Borbone, ed andò poi alla Villa Reale di Napoli, nel 1786 – quindi poco prima della nostra opera –, fino ad essere trasferita al museo archeologico nazionale di Napoli, dove è tutt'ora conservata. La trivialità del paragone che fa il Segretario con il ruminante, per quanto prestigioso sia, aumenta ancora la carica buffa del personaggio. L. Vlad BORRELLI, «Toro Farnese», in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1966.

⁸⁹ Ancora una volta, il traduttore agevola il passaggio dal canto alla recitazione motivandolo drammaturgicamente.

⁹⁰ Il primo atto si chiude con la ripresa del pezzo intonato all'inizio della scena. In PM, è precisato che «Dopo la scena, continuazione del coro antecedente». LM presenta qualche differenza rispetto alla partitura, soprattutto nell'ordine dei versi. Nella prima strofa, ad esempio, i versi 40-41 precedono i versi 38-39, e sono poi ripetuti alla fine della strofa. Queste modifiche a scopo di semplificazione hanno anche un impatto sulla distribuzione delle battute: i vari interventi di Marcone, che si lamenta con ira del disprezzo di Bettina, sono ridotti a due e la risposta del coro è condensata in un paio solo di battute.

		gentil signore saluti preganvi le grate giovani, e ossequio rendere per tal favor.	45
	(MARCONE)	⟨A me tai termini? Così mi scacci? È questo il premio Di chi t'amò?⟩	
	SEGRETARIO	E dunque celere ⁹¹ ripasso il monte, ossequi rendere al mio signor.	50
LXXV	MARCONE	<i>Uscendo infuriato dalla casa di Bettina.</i> A me tai termini? Così mi scacci? M'accoppi un vomere, mi spiani un erpice, ⁹² se pentir subito non ti farò. (<i>Sempre verso la detta casa.</i>) ⁹³	55
	VILLANELLI e VILLANELLE	Marcone chetati, non ci far ridere, la bocca nettati, la non ti vuò. ⁹⁴	60
	SEGRETARIO	Villano chetati, non far rumore. ⁹⁵	
	MARCONE	È questo il premio di chi t'amò?	65
	VILLANELLI, VILLANELLE e SEGRETARIO	Non ci far ridere, la non ti vuò.	
LXXX	MARCONE	Mi sento rodere, e questi ridono. Più nera collera nessun provò.	70

Fine dell'atto primo.

⁹¹ Il verso 48 è assente in PM, che propone invece una ripresa dei primi versi della strofa «*Nel rispettabile...*».

⁹² Con l'*erpice* si amplia ancora il repertorio di termini agricoli impiegati dal bifolco.

⁹³ In LP Mathurin minaccia Colette con meno aggressività: «*Vous me renvoyez, mais patience / Je n'en s'rai pas moins vot'mari*».

⁹⁴ In PM, la strofa si conclude con le interiezioni di risata del coro che deride il povero Marccone respinto dall'amata.

⁹⁵ Questo distico manca in PM che dà invece: «*La non ti vuò nettati*» che fu probabilmente sostituito per ragioni metriche.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

BETTINA, *sola con un paniere entro di cui un fiasco d'acqua, del pane, ed il lavoro, esce di casa e va a sedere su d'una riva poco distante*¹.

BETTINA Se ne sono andati una volta, ma la Zia Crezia è oggi ben di mal umore. A buon conto io mi son fatta la mia scorta di tutto il bisognevole e me ne starò fuori tutta la giornata. Così si fa. Ma quel Nicoletto ah! Quel Nicoletto, andarsene a quella forma? Così? Per di là, proprio per di là? Senza nemmeno chiedermi se mi dispiaceva che se ne andasse? Oibò, che core!

Dir gli volea ben mio¹ 1
che più tacer nol so,
ma disdegnoso, oh Dio!
Si volse e mi lasciò!

Ah! Se così s'ostina, 5
resister non potrò:
non sarò più Bettina,
di duol mi morirò.

Chi mi dicea, l'amore
è dolce, nol provò, 10
o crudo mentitore,
misera! M'ingannò.

Ah se così, ecc.²

È bensì vero che pare un destino, che ogni volta ch'io gli volli parlare, quel brutto Marcone si trovava lì, sempre lì: poco fa l'avrei voluto battere colle mie mani. L'indegno! Mettermi in collera col mio Nicoletto? Si può dare? Me l'ho legata al dito: non lo voglio più vedere, e se non fosse che temo non mi faccia qualche brutto gioco... Ma frattanto il male è fatto, e Nicoletto m'ha piantata. Cattivello! Ebbene quando tornerà (*guarda verso dove Nicoletto partì*) non lo guarderò. Così va fatto... Oh il lavoro oggi mi va tutto a traverso, è meglio che lo deponga... E chi sa se tornerà? Ma guardi, guardi bene cosa fa il signorino, perché se mi metto a non volerlo più amare... Ah semplice, semplice! (*Ridendo.*) Egli è qui, (*accenna il core*) sempre qui; e vi vorrà stare. Ed io che farò? Eh! Piangerò, mi struggerò, farò pietà ai sassi...³ Ma eccolo, eccolo: come mi sento bene ora.⁴

¹ La didascalia di LP non dà esattamente le stesse indicazioni: «*Colette sort de chez elle, avec un petit panier dans lequel il y a une bouteille d'eau, une tasse et de l'ouvrage*».

¹ N°6 *Dir gli volea ben mio*. Il brano presenta una forma strofica, come il N°2 *Al bosco un dì*, e il suo schema è identico a quello di LP: /abtab_t cd_tcd_t efef_t c.../. Sulla scia di PP, il traduttore evita l'accentuazione musicale sulla *e caduc*. Le strofe di PP restano immutate, ma Carpani sostituisce la menzione di *air* con *cavatina*, forse appunto perché il brano è di tipo operistico: la protagonista, sola sul palco, canta le sue pene d'amore.

² La seconda strofa che funge da ritornello è ripresa invariata.

³ Questa frase è un'aggiunta del traduttore. Per dare più rilievo alla tirata, Carpani accresce gli sbalzi d'umore di Bettina che passa dalla rabbia ai dubbi, dai pianti al riso. La scena ricorda ovviamente il soliloquio disperato e confuso di Nina che precede la famosa aria *Il mio ben, quando verrà* (*Nina ossia La pazza per amore*, I.6).

⁴ Il traduttore ommette la didascalia di LP, in cui viene ribatito il fatto che Colette abbia visto Colin e

SCENA II

NICOLETTO e detta.

- I NICOLETTO Oh non si vuol disturbarvi Ussignoria, (*Bettina non fa motto*) non veniamo per questo, e sebbene la mia strada sia questa, n'avrei presa una più lunga per non... Ma mi fu detto... Di dirvi... Ch'io dicessi... Sicché... Veniamo per la nostra strada.⁵
- BETTINA Chicchessia farebbe altrettanto.⁶
- NICOLETTO Veda bene che non sono pretesti li miei.⁷ Il Zio Gianni,⁸ guardacaccia del Conte della dote, m'ha ordinato di venire a salutare la Crezia, vostra zia, e così, se non l'aveste a male, io entrerei in casa.⁹
- BETTINA Dubito che la sii in faccende, e però se a Ussignoria non dispiace ch'io mi pigli codesta commissione...
- V NICOLETTO Oh signora! Ben volentieri: ma solo m'incresce recarvi codesta noia.
- BETTINA Non è mai noia fare atto cortese.
- NICOLETTO Né il renderlo, veda lei. Ella non ha che ad aprir bocca, se mai noi avessimo di che soddisfarla in qualche cosa.
- BETTINA Oh in molte, Padron mio. Per mo' di dire, se nel suo giardino le sopravanzasse qualche rosa, di codeste odorose, sbucciate di fresco, ella mi farebbe pur il favor a recarmele, mentre la Zia Crezia compie gl'anni domattina ed io vorrei fargliene dono.¹⁰
- NICOLETTO Ben fatto. Ma non va detto se me ne sopravanzasse, non vi fosse che quella sola, non ve ne avesse punto, saria tutt'uno. Per voi ce ne sarebbero sempre.¹¹
- X BETTINA (Per voi!) Senti Nicoletto, altrettanto tu devi contare sopra di me. S'io potessi in qualche cosa...
- NICOLETTO Ah!

che voglia fingere di ignorarlo: *«Elle se met bien vite sur le lit de gazon, reprend son ouvrage, et travaille, les yeux baissés. Colin l'aperçoit et l'approche avec l'air embarrassé».*

⁵ Carpani si attiene qui alla battuta originale che è molto espressiva. L'imbarazzo di Colin-Nicoletto è reso grazie a frase spezzate e puntini di sospensione. Il traduttore inserisce solo un'ultima frase che dà l'impressione che Nicoletto stia cercando di darsi un contegno.

⁶ In LP, Colette risponde a Colin con un pizzico di ironia che Carpani non riproduce: *«C'est tout simple».*

⁷ Evidentemente, la realtà è ben diversa. Nicoletto è giunto davanti alla casa di Bettina con la speranza d'incontrarla, anche se sostiene che non è il caso.

⁸ Invece di tradurre, Carpani sostituisce il nome di *Alain* con quello più comune in italiano di *Gianni*, che è l'ipocoristico di Giovanni.

⁹ In LP, Colin si dimostra più esitante, forse appunto in reazione alla risposta precedente di Colette: *«Si c'n'était donc des compliments... à Madame Cateau, vot' tante.. d'la part d'mon oncle Alain qu'est garde-chasse d'Monseigneur... [...]».*

¹⁰ Alla stregua di Nicoletto che giustifica la sua presenza con un motivo pretestuoso, Bettina finge di aver bisogno di fiori per la supposta festa di compleanno di Crezia.

¹¹ L'ossequiosità eccessiva dei due amanti tradisce i loro sentimenti e le loro dichiarazioni presumibilmente amichevoli si fanno sempre più ambigue.

- BETTINA Davvero, qualche nastro, qualche memoria, che so io?¹²
- NICOLETTO Vi son ben tenuto, ed eccoci su di questo pienamente intesi, giacché per ciò spetta il discorso di stamattina. Io credo che Bettina si sia spiegata una volta per sempre.
- BETTINA Lo stesso io credo di Nicoletto.
- XV NICOLETTO Così che adesso ti sentirai il cor libero?
- BETTINA Oh come un... E non vedi come sono tranquilla?
- NICOLETTO *Si toglie il capello.*
Ed io non lo sono altrettanto?
- BETTINA E si direbbe che ti trema la mano.
- NICOLETTO A me? Oh è effetto del correre.
- XX BETTINA E avevi tanta fretta?
- NICOLETTO Sì, di giunger presto.
- BETTINA Non vorrei che n'avesti a patire.
- NICOLETTO Te ne dorria?
- BETTINA Certamente. La salute degli amici è dessa cosa indifferente?
- XXV NICOLETTO Oh a proposito. Ti hanno chiesto il nome, l'età, e tu l'hai dati?
- BETTINA Io? No. Vennero appunto qui a far la funzione sotto questi alberi. Io mi stetti chiusa, mi chiamarono: Bettina, Bettina bella! Il nome, l'età per le nozze!
- NICOLETTO E tu?
- BETTINA Ed io: «Non ne voglio», e ho fatto così colla finestra a due mani (*accenna l'atto di chiudere con forza*).
- NICOLETTO Hai fatto così?
- XXX BETTINA Così.
- NICOLETTO Ah che belle rose, che belle rose ho io nel mio giardino!¹³
- BETTINA Sì? Ma dimmi, e quel tuo Conte che voleva...?
- NICOLETTO Appunto. Mi chiamò, mi dimandò s'io voleva menar moglie. Oggi, e ch'egli m'aveva destinata...
- BETTINA Destinata? Ahimè! Ma tu...
- XXXV NICOLETTO Io risposi: «Signor, no».
- BETTINA Signor no?

¹² Le battute rimanenti fino al duetto sono in gran parte rimaneggiate da Carpani che ne accentua la sentimentalità. Inoltre, il fatto che Bettina cominci a dargli del tu aumenta il grado di intimità tra i due innamorati, pur delusi e nostalgici. Il loro orgoglio impedisce loro di confessare il loro amore e di riconciliarsi.

¹³ Nicoletto non riesce a nascondere la sua contentezza quando Bettina gli dice che non ha dato il suo nome al Segretario. La ragione che spinge i due amanti a iscriversi al concorso per la dote era stata considerata drammaturgicamente debole dalla critica (cfr. cap. 3.1.3). In realtà, dato che gli amanti hanno appena litigato, l'iscrizione di Bettina sarebbe parsa agli occhi di Nicoletto come una prova della sua infedeltà. La trama dell'opera si fonda forse più sull'orgoglio dei due amanti che intralcia il successo della loro relazione, che sulla gara per la dote.

	NICOLETTO	Feci così col mio capello, e via (<i>cavandosi il capello</i>).	
	BETTINA	Così? E via? Ah chi mi reca delle rose! Per pietà! Ne tengo un bisogno, un bisogno... ¹⁴	
	NICOLETTO	Io te le recherò.	
XL	BETTINA	Tu? Bada bene, non me le mandare, verrai in persona.	
	NICOLETTO	Sì, a recartele con queste mani.	
	BETTINA	Le rose?	
	NICOLETTO	Sì. Ah Bettina!	
	BETTINA	Che vuoi?	
XLV	NICOLETTO	Dunque senza lagnarti ¹⁵ l'amica mia sarai.	1
	BETTINA	Dunque senza sdegnarti l'amico mio sarai.	
	NICOLETTO	Io sperai ben altra cosa.	5
	BETTINA	Anch'io un'altra ne sperai.	
	NICOLETTO e BETTINA	<i>A due</i> (Ma per toglier tutti i guai vi dobbiamo rinunciar.)	
L	BETTINA	Ma cos'era questa cosa?	
	NICOLETTO	Saper l'ami? Te'l dirò. era cosa diletta, era balsamo di vita, buona, dolce, saporita, senza cui non si può star: ma per toglier tutti i guai vi si deve rinunciar.	10 15
	BETTINA	(Era dolce, saporita, era balsamo di vita, e per toglier tutti i guai vi si deve rinunciar?)	20
	BETTINA	(<i>e NICOLETTO A due.</i>) Questa cosa, o Nicoletto,	

¹⁴ Al pari di Nicoletto (XXXI), Bettina non può dissimulare il suo sollievo quando capisce che il suo amante ha rifiutato di prendere parte alla gara per la dote. La riconciliazione si snoda specularmente, poiché si crea un parallelo tra i loro racconti. Carpani preferisce rimanere in un registro sentimentale e non riproduce il comico del passo originale, in cui vi è una dimensione mimetica, poiché gli amanti riproducono a turno i gesti di rifiuto dell'altro, LP: «*Colin: [...] Puis, j'm'suis sauvé d'sa présence, / Comme cela... / Colette, faisant comme lui: Comme cela? Colin: Comme cela.*»

¹⁵ N° 7 *Dunque senza lagnarti*. Il duetto fu integralmente riscritto da Carpani e rimusicato da Václav Pichl. Il traduttore ne attenuò la componente dialogica a favore di quella amorosa e *larmoyante*. È possibile dividere il componimento, costituito di soli ottonari, in tre parti, che finiscono ognuna con una strofa intonata dai due cantanti. Nella prima (vv. 1-28), il distico «*Ma per toglier tutti i guai / vi dobbiamo rinunciar*» viene ripetuto più volte, come a ribadire l'ineluttabilità della situazione. La seconda parte (vv. 29-35) si caratterizza, invece, attraverso una modalità strettamente dialogica con un gioco di domande e risposte. L'ultimo segmento conclude il duetto con la riunione delle due voci, quasi a simboleggiare la speranza di una riconciliazione.

		di conoscerla mi par. (Ma per toglier tutti i guai vi si deve rinunciar)	
		(Questa cosa, o Bettina, di conoscerti ti par? Ma per toglier tutti i guai vi si deve rinunciar)	25
	NICOLETTO	La conosci? E dove sta?	
	BETTINA	Sta qui dentro nel mio petto, ed uscirne non ne sa.	30
LX	NICOLETTO	Ah! T'inganni. Sta nel mio, che tutt'ardere lo fa.	
	BETTINA	Sta lì dentro?	
	NICOLETTO	Dentro qui. E lì dentro	
	BETTINA	Quanto lì.	35
	NICOLETTO e BETTINA <i>A due</i>		
		Oh che caso inaudito! una cosa noi cerchiamo, che di noi ciascuno l'ha; pur contenti noi non siamo, e cercando ognun la va!	40
LX	BETTINA, NICOLETTO <i>{A due.}</i>		
		Ah! Le rose questa sera, deh, mi reca per pietà; quel che senti e quel che dico capir meglio si potrà.	
		Sì, le rose questa sera Nicolin' ti porterà, forse amante, e non amico da quel tempo esser potrà.	45
		<i>Nicoletto parte.</i>	

SCENA III

BETTINA *sola.*

BETTINA Ah eccomi ringiovenita tutta.¹⁶ E farà mestieri farsi il viso degli orsi, perché non s'è più amanti?... Ma! Più amanti?¹⁷ Ah egli, egli non lo sarà, ma io lo sarò sempre. Sì, il mio cuore è pur tranquillo ora, come mi sta ora bene! Corriamo ad avvertire la zia delle rose che vi saranno

¹⁶ In LP, il monologo di Bettina chiude la scena precedente, mentre Carpani decide di spostarlo in una scena a parte.

¹⁷ In LM, Bettina e Nicoletto si dichiarano quasi esplicitamente i loro amore durante il duetto, mentre in LP il discorso resta velato sotto la metafora delle rose. Ciò spiega perché la tirata di Bettina sembri più allegra e meno ambigua di quella di Colette, LP: «*Me v'là soulagée... quoi qu'on n'soit pu amants, faut pas ét' brouillés ça s'rait vilain...*».

per lei. Me le recherà egli stesso. A me, sì. E se colui di Marcone s'avviserà di trovarcisi... Ma no. È meglio tenerlo a bada. Oh, all'ultimo s'ha pur da trovare la montagna sulle braccia.

Intanto che va a ripigliare il suo paniere il Conte s'affaccia dalla parte opposta a quella per cui n'andò Nicoletto, e s'avanza non visto da Bettina.

SCENA IV

IL CONTE e detta.¹⁸

- | | | |
|----|---------|--|
| I | CONTE | (Mi par di sì: ha da essere questo il distretto indicatomi dal mio Segretario, ma posso fidarmi sì poco di quella bestia che...) ¹⁹ |
| | BETTINA | Ehm, ehm! ²⁰ |
| | CONTE | Che c'è? |
| | BETTINA | Signore galantuomo! |
| V | CONTE | (Cotesta non mi conosce. Oh foss'essa quella tale! Proviamoci un po' a trargli di bocca il perché ruscò di dare il suo nome.) |
| | BETTINA | E così? |
| | CONTE | Bella villanella, vorreste dirmi dove sono? |
| | BETTINA | Signore... Siete qui. |
| | CONTE | Tante grazie, ma il nome del villaggio? |
| X | BETTINA | Verdiano. ²¹ |
| | CONTE | Questo? |
| | BETTINA | Sì. Vi sareste mai smarrito? |
| | CONTE | Eh! Quasi. (Dovrebbe esser quella.) |
| | BETTINA | E venite da lontano? |
| XV | CONTE | Dalla mia villa. ²² |

¹⁸ La quarta scena del secondo atto è quella più lunga dell'intero libretto. La sua posizione centrale all'interno della trama ha una funzione ben precisa, perché vede concretizzarsi l'attribuzione della dote, con l'incontro tra il Conte e Bettina. Affascinato dalla bellezza e dalla purezza morale della fanciulla, esso decide di darla in sposa al suo amante, Nicoletto. Il libretto potrebbe concludersi così, se non fosse per gli imbrogli che il biglietto contenente la decisione del Conte sta per causare.

¹⁹ L'ultimo elemento della battuta del Conte è un'aggiunta di Carpani per accentuare il carattere buffo del Segretario a cui si dà della «bestia».

²⁰ In LP, succede il contrario, Colette viene sorpresa dal Marchese: «*Le Marquis, à part: Voici l'endroit que le Magister m'a indiqué. Colette: Hein?*». Qui, e durante tutta la scena, vengono derise le convenzioni teatrali degli *apartés*: ogni volta che il Marchese pronuncia delle battute in disparte, Colette si impazientisce e gli dà del matto.

²¹ LP dà il tedeschismo: «*Schoembrunn*». Desfontaines scelse di ambientare la vicenda nei pressi del castello di Schönbrunn, sicuramente nell'intento di ottenere i favori della regina Maria Antonietta che vi trascorse in parte la sua infanzia. Carpani preferì spostare la trama in un paese italiano inventato, il cui nome racchiude in sé l'idea che vigeva già in quell'epoca di una supposta superiorità morale dell'ambiente campagnolo su quello cittadino.

²² Dopo che Bettina ha risposto in modo elusivo alla domanda del Conte, esso ne fa altrettanto.

- BETTINA Uhm! Non si può dir meglio per quei che la conoscono,²³ e vi si va per cotesta?
- CONTE Mi pare.
- BETTINA Più chiaro ancora. Tutto ciò ch'io capisco, si è che avete camminato molto.
- CONTE Eh! Così, così.
- XX BETTINA Vi sarete riscaldato!
- CONTE Oh non poco. Se sapeste dove trovarmi un bicchier d'acqua, mi fareste pur il favore.
- BETTINA Con tutto il piacere, perché ne ho appunto nel mio panierino.
- CONTE Siete ben graziosa, la mia fanciulla.
- BETTINA *Dà di mano alla scodella.*
Oh è Ussignoria che si contenta di poco. (*Pulisce la scodella col grembialetto, e il Conte prende la bottiglia.*)
- XXV CONTE Oh così basta.
- BETTINA *Cercando la bottiglia.*
Ohé? Come va?
- CONTE È qui.
- BETTINA Oh questo poi no.
- CONTE La volete aver voi?
- XXX BETTINA Sì, certo. Sono io che do i rinfreschi. Ehi, senza risparmio: è schietto di fontana.
- CONTE *Dopo d'aver bevuto.*
E ben puro.²⁴
- BETTINA Un altro.
- CONTE Basta.
- BETTINA Temete d'ubbricarvi?
- XXXV CONTE No, ragazza mia. (Quanta ingenuità!)²⁵ Basta, basta. Ditemi un poco, questa casa è la vostra?
- BETTINA La mia quando la Zia Crezia me l'avrà lasciata.
- CONTE Ah! Voi state colla Zia Crezia?
- BETTINA Così è.
- CONTE Non avete né padre, né madre?
- XL BETTINA Signore, di grazia non mi toccate questo tasto.
- CONTE Intendo.

²³ L'ironia della battuta è già presente in LP: «*C'est clair... Pour ceux qui la connaissent...*».

²⁴ Le virtù morali dell'ambiente rurale si manifestano persino nella purezza dell'acqua.

²⁵ Le due battute precedenti sono delle aggiunte del traduttore. Nel dimostrare la sua ingenuità, Bettina si iscrive perfettamente nell'ideale della contadina virtuosa, sulla scia dei modelli vigenti in quell'epoca che prefigurano l'eroina romantica. Cfr. il capitolo 3.2.2.

	BETTINA	Ma voi mi guardate ben fiso: fatevi in là, mi fate paura con quelli occhiacci. ²⁶	
	CONTE	Ho tanto piacere a mirarvi.	
	BETTINA	Ah! E a dire cose gentili.	
XLV	CONTE	Ditemi. Si fa all'amore nel vostro villaggio?	
	BETTINA	Come? Vi sono dei villaggi dove non si fa all'amore? ²⁷	
	CONTE	No, ma gli amanti sono poi fedeli e costanti?	
	BETTINA	Altra meraviglia! ²⁸	
	CONTE	E perché no?	
L	BETTINA	Sentite. Voi altri signori di città non avete che le vostre grandezze pel capo, e frattanto non sapete come si fa a volersi sempre bene. ²⁹	
	CONTE	Per verità, voi sareste nata per insegnarlo. Come avete nome?	
	BETTINA	Bettina.	
	CONTE	D'anni?	
	BETTINA	Venti.	
LV	CONTE	Schietta e bella, degl'anni sul fior ³⁰ sei Bettina la gioia in amor.	1
	BETTINA	Mi burla il signor.	
	CONTE	Ah quale preda sarebbe quel cor! Ma ben presto verrà il predator. ³¹	5
	BETTINA	Non tema, signor.	
	CONTE	Ma non pensi a trovarti uno sposo?	

²⁶ In LM, l'ammirazione appena velata, e forse anche un po' ambigua, del Conte nei confronti di Bettina è esagerata dal traduttore, con lo scopo di ridare alla scena un rilievo comico. LP: «*Colette: Comm' vous me r'gardez? Le Marquis: C'est que j'ai plaisir à vous voir*».

²⁷ Il doppio senso sessuale dell'espressione *fare all'amore* era già inteso in quell'epoca e coesisteva ancora con il significato più casto di *fare la corte*. Così, è senz'alcun dubbio intenzionale l'ambiguità della famosa frase tratta dal *Mariage de Figaro* (Parigi, 1784) di Beaumarchais: «*Boire sans soif et faire l'amour en tout temps, Madame, il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes*» (II.XXI), a cui fa senza dubbi referenza quel passo del libretto. LP: «*Le Marquis: Fait-on l'amour dans votre village? Colette: Ça vous étonne?*».

²⁸ La domanda fa eco alla preoccupazione di Nicoletto, il quale, nel quartetto del primo atto (I.IV N°3B), chiedeva a Crezia: «*Nicoletto: Di', l'amante a tutte l'ore / ti trovava un altro accanto? Crezia: Oibò, allor non v'era l'uso*».

²⁹ La frase tematizza il contrasto morale tra città e campagna spostato in ambito amoroso, con l'elogio della semplicità villanesca ritenuta superiore nella capacità di amare e di farsi amare. L'idea era già presente in LP: «*Ah! C'est qu'vous aut' Messieurs, vous ét' savants, mais pas assez pour comprendre comme j'faisons pour nous aimer toujours*», ma si era già accennata nel *Devin du village* (1752): «*À la ville on est plus aimable / au village on sait mieux aimer*». Il paragone è suggerito da M. G. ACCORSI, *Servi e contadini...*, cit., p. 341.

³⁰ N°8 *Schietta e bella, degl'anni sul fior*. Il duetto ha una forma aperta di decasillabi e quinari, ad eccezione di un settenario spezzato (v.9). Il brano originale presenta sia dei *tétrasyllabes* che degli *hexasyllabes*. Rispetto all'originale, Carpani ne rafforza la componente dialogica con degli scambi di battute più veloci.

³¹ L'uso di un termine normalmente riferito ad animali si presta bene alla situazione: lo spettatore vi riconosce sicuramente il rozzo Marcone.

LX	BETTINA	Ah ci penso, signor, notte e dì.	
	CONTE	Notte e dì?	
	BETTINA	Notte e dì.	
	CONTE	Dimmi, dimmi all'orecchio pian piano, e l'amor che ti dice?	10
	BETTINA	Mi dice...	
LXV	CONTE	Di sposar?	
	BETTINA	Di sposare. Gnor sì.	
	CONTE	Un amante? Ma bello?	
	BETTINA	Gnor sì.	
	CONTE	Ha ragione di dirti così. Il suo nome?	
LXX	BETTINA	Di chi?	
	CONTE	Dell'amante?	15
	BETTINA	Perché dirlo?	
	CONTE	Tacerlo perché?	
	BETTINA	S'egli in prima non dammi licenza palesarlo prudenza non è: ma se un giorno mio sposo diventa tutto il mondo quel dì lo saprà.	20
LXXV	CONTE	(Questo giorno tardar non potrà.) Ma davvero? Saper non si può?	
	BETTINA	Non si può.	
	CONTE	Lo saprò.	
	BETTINA	Signor no.	
	CONTE	Ah Bettina, degli anni sul fior, ³² sei, mi credi, la gioia in amor.	25
LXXX	BETTINA	Troppo, troppo Ella burla signor. ³³	
	CONTE e BETTINA	<i>A due</i> Bella preda sarebbe quel cor. Dimmi, dimmi chi fu il predator. ³⁴ Poca preda sarebbe il mio cor. Non vuo' dire chi fu il predator. ³⁵	30
	CONTE	Ah! Quel nome, quel nome il saprò.	
	BETTINA	Lo saprete, ma quando vorrò.	
	CONTE	E assolutamente non me lo volete dire?	

³² La strofa iniziale è ripresa qui.

³³ PM: «Bella, bella la gioia d'amor / Lei mi burla, mi burla signor».

³⁴ PM: «Presto, presto verrà il predator».

³⁵ PM: «Lei mi burla, mi burla signor».

- LXXXV BETTINA Ma la gran curiosità per una cosa che non vi tocca per nulla!
- CONTE Cosa ne sapete voi?
- BETTINA Ebbene, bisogna venir qua stamattina, e avreste veduto tutto. Se sapeste la collera che si prese!
- CONTE Chi?
- BETTINA Oh bella! Egli! Poi rivenne, e quando intese che aveva chiusa la finestra a due mani...
- XC CONTE La finestra a due mani?
- BETTINA Certo, perché io non volli dare né nome, né niente, egli restò sì appagato, sì appagato...
- CONTE Cappari! Né nome, né niente. Lo credo anch'io. (È lei.)
- BETTINA Oh davvero! Ci s'hanno a provare a farmi sposar altri che Nicoletto.
- CONTE Il mio...
- XCV BETTINA Come vostro?
- CONTE Eh voleva dire il giardiniere di cotesta villa costà, dietro il monte.³⁶
- BETTINA Ma chi?
- CONTE Nicoletto.
- BETTINA Oh che demonio! Dalli e ridalli, con quelle vostre giravolte ci siete poi riescito a indovinarlo.³⁷
- C CONTE (Ella avrà la dote.)³⁸
- BETTINA E s'io vi dicessi che non è lui?
- CONTE Ah! Una bugia. Voi? Se non ne avete mai detta.
- BETTINA Anche questo sapete?
- CONTE Orsù. Voglio che ci riveggiamo senz'altro, bella misteriosa: ma frattanto vi voglio dare una piccola... (*Cava la borsa.*)
- CV BETTINA Che? Danaro? Per un po' d'acqua? Oh credete che la si compri al nostro villaggio?
- CONTE No, ma...
- BETTINA Che ma? Ve la pagherei io se me ne deste un bicchiere voi?
- CONTE Il caso è ben differente.
- BETTINA Ah perché siete ricco non volete ricever nulla da una povera fanciulla.

³⁶ In LP, il Marchese finge di vivere nel «*château de Gounznersdorf*». Si tratta sicuramente del castello Guntersdorf, situato ad una settantina di chilometri da Schönbrunn. Siccome il traduttore ha deciso di ambientare l'opera nel paese di Verdiano, da lui inventato, cancella il riferimento geografica piuttosto che di proporre un'altra.

³⁷ Non subito Bettina si accorge di aver rivelato il nome del suo amante.

³⁸ Il pubblico è fatto complice della decisione del Conte di favorire l'unione dei giovani amanti. A partire da quel momento, tutti gli equivoci che ostacolano la loro unione si realizzano quindi a dispetto di questa certezza.

- Il core dovrebbe valer qualche cosa.³⁹
- CX CONTE (Quanto è cara costei. Si merita tutto, e stasera avrà il suo Nicoletto che ieri pure non ebbe ardire di nominarmela.)
- BETTINA Ah vi piace più parlar solo che meco.
- CONTE (*Cava il suo portafoglio. Si allontana qualche passo da Bettina e si pone a scrivere col toccalapis, poi:*) Due parole di mano mia basteranno.
- BETTINA Oh questa sì che è bella. S'io mi mettessi di qui a favellare da sola la vorrebb' essere la conversazione dei pioppi la nostra. E così?⁴⁰
- CONTE Sapete leggere voi?
- CXV BETTINA Quel che uno scrive?
- CONTE S'intende.
- BETTINA Quello no. Leggo appena un pochino lo stampato.
- CONTE (Tanto meglio, la sorpresa riuscirà tanto più bella.) Tanto meglio. (*Seguita a scrivere.*)
- BETTINA Tanto peggio. S'io ne sapessi quanto voi. Ve' com'è lesto: mena le mani come un mietitore.^{41 42}
- CXX CONTE Ascoltate. La villa di quel signore che marita le ragazze è distante da un miglio di qua.
- BETTINA E così?
- CONTE Potreste farmi il piacere d'andarvi? Ma subito. Quel signore è molto mio amico.⁴³ Mi scordai nonsoché, e gliene scrivo in questo. Se volete recarglielo non ve ne trovereste malcontenta. Ve ne prego.⁴⁴
- BETTINA (Quello che marita le ragazze?) Signore, giacché siete sì buono ed amico di quel signore, potreste dirgli una parola per me.
- CONTE Purché gli portiate il viglietto.

³⁹ Bettina sintetizza i principi morali veicolati da quel nuovo gusto sentimentale dominante negli ultimi decenni del Settecento. Quell'elemento è però molto meno presente in LP: «*Colette: À cause qu'vous ét' un Monsieur? Le Marquis: Prenez. Colette: J'vous assure que non*».

⁴⁰ Come all'inizio della scena, si gioca con le convenzioni teatrali delle battute in disparte. La similitudine naturale è un'invenzione del traduttore. LP: «*Colette: [...] Si j'parlais comm'ça d'mon côté, ça d'rait une drôle d'conversation, au moins*».

⁴¹ Bettina mette a confronto l'urbana competenza della lettura con ciò che conosce, ovvero l'agricola attività della mietitura che consiste nelle prime operazioni della raccolta dei cereali maturi. Ancora una volta l'espressione immaginosa è un'aggiunta del traduttore che è assente in LP: «*Vous n'ét' pas d'même, à c'qui m'paraît, vous ét' habile*».

⁴² Mancano quattro battute di LP: «*Le Marquis: Colin n'est-il pas le neveu d'Alain? Colette: D'père et d'mère. Le Marquis: Il est fort gai pour son âge, cet Alain, et je ne me serais pas étonné qu'il se remariât. Colette: À son aise, pourvu que ce n'soit pas avec moi...*». Questo scambio giustifica in parte l'imbroglio imminente. Tuttavia, è probabile che Carpani abbia deciso di non tradurle perché appaiono distaccate dal resto della conversazione ed appare difficile capire quale ne sia la ragion d'essere drammaturgica.

⁴³ Nella seconda scena del primo atto, Marcone, convinto di essere ricambiato da Bettina, diceva di sé: «*Io lo conosco assai e gli voglio bene come a me stesso*» (I. II XIX), dando luogo ad un divertente *qui pro quo* in musica. Qui sta per avvenire lo stesso tipo di equivoco: il fatto che il Conte non abbia rivelato la sua identità contribuisce al fraintendimento provocato dal biglietto.

⁴⁴ Manca la didascalia di LP che indica che Mathurin ha assistito di nascosto all'intera scena: «*Depuis un moment, Mathurin paraît et disparaît alternativement*».

- CXXV BETTINA Oh non dubitate. Vedete. Me lo ripongo qui (*accenna il petto*), e via di volo.⁴⁵
- CONTE Eh... Se mai il Conte non ci fosse, chiedete del Segretario, egli ve ne darà la risposta. Per altro, cattivuccia mia:
Signor sì, signor no, non si può,
ma alla fine, Bettina lo so.
- BETTINA Che sapete?
- CONTE Quel nome sì caro, 35
che l'amore ripose costì (*accennando il core di Bettina*).
- BETTINA Ve' che mago, che astrologo raro!
Come coglie! Nol nego. Sta qui. (*Facendo lo stesso cenno*).⁴⁶

SCENA V

BETTINA *sola, indi* MARCONE.

- I BETTINA Oh vedi, bell'accidente. Poteva darsi miglior ventura? Un amico del Conte, e gli parlerà di me. Ah se potessi aver la dote, il mio Nicoletto... Ma insensata ch'io sono! Me n'andava col viglietto, e se l'amico, l'amico viene colle rose, e non mi ritrova? Monterà sulle furie. Oh questo poi no. Che il diavolo si porti tutti i viglietti!
- MARCONE (Eccola quella mariuola, come il vederla mi disarmo addirittura!)⁴⁷
- BETTINA Per altro se potessi indovinare che contiene, potrei regolarmi.
- MARCONE (Ah! Un viglietto!)
- V BETTINA Ma ho un bel volgerlo per tutti i versi. Non ne capisco da una banda più che dall'altra.
- MARCONE (*Tenta d'involarglielo.*)
Non ci colsi. Pazienza!
- BETTINA Ah!
- MARCONE Eh!⁴⁸
- BETTINA Credevi tu?
- X MARCONE Io?
- BETTINA Sì, sì, con quel tuo gesto (*lo beffeggia imitando il gesto*), ma qui si sa fare quest'altro.

⁴⁵ Durante tutta la scena, Bettina è stata raffigurata come un modello di purezza morale. Tuttavia, malgrado la sua supposta onestà, essa si sottrae alla promessa fatta al Conte di recare il biglietto, per il timore di perdersi l'appuntamento con Nicoletto che le ha promesso di portarle dei fiori.

⁴⁶ Anche qui manca una didascalia di LP: «*Le Marquis s'en va; Mathurin approche, écoute Colette qui tient le billet, et suit tous ses mouvements pour tâcher de le lui attraper*».

⁴⁷ Questa battuta e la seguente, che sono pronunciate da Marcone in disparte, sono delle aggiunte del traduttore. In LM, Marcone non ha assistito alla scena precedente e quindi non sa cosa sia scritto nel biglietto.

⁴⁸ Le due battute interiettive hanno valore didascalico. La scena dà così spazio a un comico di gestualità, il quale è già presente in LP: «*Mathurin: Le v'là manqué. Colette: Ha! Mathurin: Ha! Colette: Tu croyais l'tenir!*».

- MARCONE E perciò? (Glielo coglierò perdinci.) Credi tu ch'io n'abbia gran voglia? T'inganni. So già tutto.⁴⁹
- BETTINA Da senno?
- MARCONE Signora, sì. Una merenda stabilita, un viglietto nelle mani, e del feudatario.
- XV BETTINA Quello il feudatario?
- MARCONE Sì, quello, il Conte Accasafiglie.⁵⁰ Ci correrebbe un allocco lattaiuolo.⁵¹ Vedo ora perché non ti cale più nulla di me.
- BETTINA Oh questo è poi vero.
- MARCONE Né di Nicoletto.
- BETTINA Né di Nicoletto?
- XX MARCONE Di Nicoletto. E se tu non mi prometti di disingannarlo, corro ad avvertirlo di tutto.
- BETTINA Marcone... (*Lo ritiene.*).
- MARCONE Fraschetta!⁵²
- BETTINA M'hai a sentire.
- MARCONE Nulla.
- XXV BETTINA Né di Nicoletto tu dici eh? E gli andrai a dire...
- MARCONE Tutto.
- BETTINA Ah traditore, non m'esci dalle mani ve'. Tieni, giacché sai leggere più di me...
- MARCONE Oh, oh, più di te, il cognato del maestro di scuola del villaggio?⁵³ Potevi ben dire più di tutti.
- BETTINA Sì, via leggi dunque uomo tristo, leggi e vedremo s'io sono quella che tu dici, e se Nicoletto...
- XXX MARCONE Non voglio leggere.⁵⁴
- BETTINA Sì che leggerai.
- MARCONE Via per compiacenza. Dà qua.⁵⁵ (*Legge fra sé: «La dote è decisa,*

⁴⁹ In LP, Mathurin ha assistito alla scena precedente di nascosto ed è quindi in grado di intuire quale sia la situazione. In LM, invece, Marcone non ha idea del contenuto del biglietto, ma finge il contrario e stuzzica la curiosità di Bettina così che glielo dia da leggere.

⁵⁰ Il costrutto inventivo impiegato da Marcone si basa sul fatto che il Conte aiuti i giovani del villaggio a sposarsi, e resta vicino alla soluzione creativa di LP: «*C'marieux d'filles*».

⁵¹ Si tratta di un'aggiunta del traduttore, rispetto a LP che dà: «*Ça s'devine, et j'voyons à présent pourquoi vous n'voulez pas d'moi*». È possibile che la locuzione derivi da *restare come un allocco*, che significa rimanere immobile. In quel caso, il significato delle parole di Marcone sono che, per ottenere la dote, anche un cucciolo di allocco ci andrebbe di corsa a recare il biglietto.

⁵² Carpani sceglie una parola più immaginosa, rispetto a LP che dà: «*Perfide...*».

⁵³ In LP, vi è un legame familiare tra i due personaggi buffi dell'opera, poiché Mathurin è il nipote del Magister: «*Savant! Le p'tit n'veu du Maître d'école, rien qu'ça*».

⁵⁴ Marcone applica il principio della psicologia inversa: finge di non voler leggere il biglietto per indurre Bettina a darglielo.

⁵⁵ Il traduttore attenua l'impazienza della battuta originale. LP: «*Dépêchez donc, i'n'y a qu'trop longtemps que j'suis avec vous*».

- mariterete subito Nicoletto alla presentatrice di questo.» Canchero!)
- BETTINA E così?
- MARCONE (Nicoletto? Oh no, per bacco.)
- XXXV BETTINA E così? Dico.
- MARCONE (No, davvero. E bisogna distorla dal portare il viglietto al suo destino.)⁵⁶
- BETTINA A che gioco giochiamo? Malcreato!⁵⁷
- MARCONE *Leggendo forte.*
«La dote è decisa. Mariterete subito Gianni alla presentatrice di questo.»⁵⁸
- BETTINA Gianni? Così m'ha burlata codesto signore? Ed io recherò il suo viglietto? Io sposerò Gianni, quel vecchio matto? Oibò! La Zia Crezia gli fa le viste, se lo becchi essa.
- XL MARCONE (Crezia? Oh che gusto!⁵⁹ Come la riesce bene!)
- BETTINA *Verso la casa.*
Zia Crezia! Ed io gli feci tanta accoglienza!...
- MARCONE (A meraviglia!)
- BETTINA Zia Crezia! Io che gli diedi a bere di sì buon core!...
- MARCONE e BETTINA *A due.*
Crezia!

SCENA VI

CREZIA e detti.

- I CREZIA Crezia. Crezia. Che ci ha?⁶⁰
- BETTINA Sua Eccellenza è passato per di qui.
- CREZIA Ed ha chiesto di me?
- BETTINA No, ma vuole che voi rechiate questo foglio a casa sua senza indugio.
- V MARCONE Così è. Ci sta la mancia.
- CREZIA Di trotto.

⁵⁶ Marcone sceglie di far credere a Bettina che il Conte l'abbia destinata a Gianni per essere sicuro che essa non glielo porti. Il traduttore traduce fedelmente. LP: «*Non, jarni! Et faut que j'la dégoûte d'porter l'billet*».

⁵⁷ Ancora una volta, il librettista gioca con i limiti della doppia enunciazione. Bettina si spazientisce nel vedere Marcone blaterare in disparte.

⁵⁸ Carpani elimina la pur divertente frase di Mathurin, in cui esso scandisce il nome di Alain per deridere Colette che non sa leggere: «*Mathurin: J'ai fixé mon choix, et sans délai, vous marirez Alain... Colette: Ensuite... Mathurin: A, l, m, p, q, n, lain, Alain...*».

⁵⁹ Marcone usa la stessa espressione durante la disputa degli amanti: «*Oh che gusto! Oh che piacere! Sempre meglio per me va*» (I.IV N°3b, vv. 63-64).

⁶⁰ Probabile calco fraseologico dal francese. LP dà: «*Cateau! Cateau! Eh! Qu'est-c'qu'il y a donc?*».

- MARCONE E che mancia!
- CREZIA Tu non c'hai a entrare. (*A Bettina.*) Ma il motivo?
- BETTINA Là giunta, lo saprete.
- X CREZIA Oh fortuna! A quattro gambe.⁶¹
- MARCONE Noi ci tratterremo frattanto a far quattro ciarle.
- BETTINA Non vi sperdete per via, vedete.
- CREZIA E ti pare?
- BETTINA Se il padrone non ci fosse, fatevi al Segretario che è incaricato della risposta.
- XV CREZIA Ho capito.
- BETTINA E non ritornate che a cosa compiuta.
- CREZIA Sì, sì. Ehi, (*a Marcone*) ciarla, ciarla frattanto. (*Parte.*)
- MARCONE Ma cospetto ve ne anderete una volta?
Si rivolge e vede che Bettina se n'è rifuggita in casa, gli corre dietro, ma essa gli serra la porta in faccia.

SCENA VII

MARCONE *solo.*

- MARCONE Bettina! Zita Bettina! Che? Manco rispondi, pezzo di scoglio?⁶² Oh m'hai a sposare, vèh? Perdinci. Che m'esca tutt'il sangue di sotto all'ugne⁶³ se non ci riesco. Già il Segretario farà subito dar la mano da Nicoletto a quella che gli reca il viglietto.⁶⁴ S'io non sapeva leggere a dovere? Or va. Chi m'avesse detto che il mio sapere m'avesse a giovar tanto? Nicoletto sbufferà, ma l'altro: «Ubbidisci».⁶⁵ La Crezia saprà farsi valere. Evviva Marcone! Eh! Non sono una botte io. Ci sta dell'ingegno sotto quest'ossa, e lascia fare a me a guadagnarti quando sarai mia. Vedrai, vedrai bocchin di mele, che sia Marcone. Bettina. Ehi! Senti, senti. (*All'uscio sottovoce.*)

SCENA VIII

⁶¹ Carpani aumenta l'entusiasmo di Crezia rispetto alla modesta soluzione di LP: «J'pars».

⁶² Si amplia ancora la lista degli insulti rivolti da Marcone all'amata.

⁶³ *Ugna* è variante antica, popolare e toscana di *unghia*.

⁶⁴ La funzione della scena è di ricapitolare i fatti, ma Carpani va meno nei dettagli rispetto a LP che fornisce un riassunto più completo dell'asituazione: «*Monseigneur enjoint au Magister d'faire tout d'suite la noce d'Colin avec celle qui lui r'mettra l'billet: la vieille en est chargée et c'est elle qui s'ra la femme d'Colin à la place duquel j'ons eu l'adresse d'lire Alain...*».

⁶⁵ Il discorso riportato è un'aggiunta del traduttore. È interessante notare che Carpani ha invece eliminato la considerazione di Mathurin sull'impertinenza dei francesi che tendono a sempre discutere gli ordini dati da un superiore, mentre in Germania, dove è situato l'intrigo della *Dot*, vi si eseguono gli ordini senza discutere. LP: «*En France, où c'que j'ons eu l'honneur d'aller, l'y a su' ça un tas d'cérémonies qui ne finissent pas, mais ici, dès que l'maitre a parlé, faut obéir...*».

VILLANELLI e VILLANELLE.⁶⁶

I	CORO	Andiamo, andiamo subito ⁶⁷ la dote è già donata. Il Conte tutti invitaci le nozze a festeggiar. Evviva Nicoletto, che ottenne il buon viglietto! Marccone andiamo subito le nozze a festeggiar.	1 5
	MARCONE	Che diavol di baccano! ⁶⁸ Volete un po' cessar?	10
	(LUBINO ⁶⁹)	Perché tacer dobbiamo s'è tempo da gridar?	
	MARCONE	Ognun per la sua strada farebbe meglio andar.	
V	VILLANI	Oh quando ella comanda silenzio s'ha da far! Andiamo sottovoce le nozze a festeggiar: ma viva Nicoletto là poi s'ha da gridar.	15 20
	BETTINA	Che sento? Nicoletto. (<i>Bettina uscendo di casa.</i>) ⁷⁰ È sposo? Si può dar?	
	MARCONE	Eccola sciagurati con tanto strepitar.	
	VILLANI	Andiamo, andiam Bettina. Già dato è il buon viglietto. Andiam di Nicoletto le nozze a festeggiar.	25
	BETTINA	Come? Di Nicoletto?	
X	VILLANI	Che voce ha messa fuor!	30
	MARCONE	Per farmi più dispetto più gridano costor.	
	VILLANI	Oh quando ella comanda	

⁶⁶ Carpani semplifica la didascalia che in LP è collocata alla fine della scena precedente: «*Les jeunes filles et les jeunes garçons traversent la scène*».

⁶⁷ N°9 *Andiamo, andiamo subito*. Questo coro finale ha una forma aperta. Carpani ne attenua fortemente la polimetria del testo francese, il quale presenta dei versi *octosyllabes*, *heptasyllabes*, *tetrasyllabes* e *trisyllabes*, con soli settenari.

⁶⁸ Ancora una volta l'elemento musicale viene esplicitato drammaturgicamente.

⁶⁹ Restituiamo questi due versi, attribuiti al coro di villani in LM, e a Lubino, che appare in varie scene di LP (I.II, II.VII e II.VIII). Il nome *Lubino*, che non esiste in italiano, è una traduzione letterale del francese *Lubin*, che fa riferimento alla fortunata opera *Annette et Lubin* del 1762.

⁷⁰ In LP, inizia qui l'ottava scena. Occorrono qualche battuta prima che Colette capisca che il biglietto conteneva il nome di Colin e non quello di Alain: «*Colette: Parlez, parlez qu'el est c'billet? Deux paysans: C'est chose aisée. Colette: Parlez, parlez, quel est c'billet? Jeunes filles: C'n'est pas moi qui suis l'épousée. Colette: Lubin, Lubin!... ecc.*».

		silenzio si farà: andiamo. Sottovoce ognun qui canterà. Ma viva Nicoletto là poi si griderà.	35
	BETTINA	Ma dite.	
	VILLANI	Che volete?	
XV	BETTINA	Di chi è questo viglietto?	40
	VILLANI	Del Conte.	
	VILLANELLA	E non per me!	
	BETTINA	Dite meglio, che cos'è?	
	VILLANI	Il Conte vuol Coletto quest'oggi maritar. La dote nel viglietto...	45
XX	BETTINA	La dote nel viglietto?	
	TUTTI	Non c'è da dubitar. Andiam, che tutti aspettaci le nozze a festeggiar.	
	BETTINA	Di chi?	
	VILLANI	Di Nicoletto.	50
	MARCONE	Sta Gianni nel viglietto.	
XXV	VILLANI	Ser no.	
	MARCONE	Ma vi sta Gianni. ⁷¹	
	BETTINA	Non sta Gianni?	
	VILLANI	Nicoletto.	
	BETTINA	Oh ciel! (<i>Corre via.</i>)	
XXX	VILLANI	Che dir si vuò? Va più celere del vento dove vada non lo so.	55
	MARCONE	(Lo so ben io, e a frastornar che venga instrutta del mio gioco voglio corrergli appresso.) Addio. Addio.	60
	DUE VILLANI	Piano piano. Dove vai? ⁷²	
	MARCONE	Vado... Oh bella!	
	VILLANI	E non andrai.	
XXXV	MARCONE	Ma lasciatemi vi dico.	
	VILLANI	Flemma, flemma, flemma amico.	65
	MARCONE	Voglio andare cospettone.	

⁷¹ Marcone cerca di confondere Bettina perché non possa ristabilire la verità.

⁷² Il coro di villani vuole trattenere Marcone per evitare che combini altri guai..

	VILLANI	Colle buone, colle buone, tu con noi devi restar.	
	MARCONE	Voglio far quel che mi par.	
LX	VILLANI	Qui non giova far contrasti. L'affliggesti, e tanto basti, non la devi seguitar.	70
	MARCONE	Ho un affare.	
	VILLANI	Hai da restar.	
	MARCONE	Oh che caso maledetto!	75
	VILLANI	Non c'è caso. Nicoletto viva, viva! hai da gridar.	
LXV	MARCONE	Questa è cosa da schiattar.	
	1° VILLANO	Animo ci vuol tanto? Evviva Nicoletto!	80
	MARCONE	<i>Di mala grazia.</i> Evviva Nicoletto!	
	TUTTI	Bravo così va detto. Evviva Nicoletto! Andiamo di Nicoletto le nozze a festeggiar; e s'oda Nicoletto ⁷³ per tutto risonar.	85
		<i>Partono con Marcone in mezzo.</i>	

Fine dell'atto secondo.

⁷³ PM non dà gli ultimi due versi del pezzo.

la novizza, ma, oltre la bellezza e freschezza sua, la ravviserete a un altro viglietto che vi presenterà di mia mano. Mi fido di voi, e sono affezionatissimo vostro, ecc.»⁶ A noi dunque. Mano ai ferruzzi dell'ingegno, e facciamo questi versi allusivi già... Ma in lode di chi paga... Questo s'intende. Orsù a noi... (*Pensa, e passeggia.*) «Come l'aurora!» Che bella parola! L'aurora! Avrei potuto incominciare come... Come cent'altre cose, ma coglier il meglio di slancio non è da tutti. Grazie alle muse il primo verso è fatto. «Come l'aurora! L'aurora...» Oimè! Mi sono arenato. Il tempo vuol mutare. Oh certamente. «L'aurora!» «L'aurora!» Maledetto il secondo verso. Il primo non mi costa mai nulla. Ne farei mille in un minuto: ma al secondo, che ti voglio. «Come l'aurora! L'aurora come.» Sì, bene. Ecco il secondo. «Come l'aurora, l'aurora come!» Ma due volte l'aurora! Oh bella! La critico io perché la viene tante volte l'anno, e se la vien essa tutti i giorni può bene il poeta farla venire due volte in un componimento! Ma... Tra l'una e l'altra aurora ci corre almeno un giorno. Così è, non va bene. «Come l'aurora...» Ora incomincio a inquietarmi.⁷

SCENA III

MARCONE *e detto.*

- I MARCONE Manco male che ci sono.
 SEGRETARIO Che volete?
 MARCONE Ah padron mio! Signor sì, l'ingrattaccia ha fallita la strada.⁸
 SEGRETARIO Che strada?
 V MARCONE Ma starà a momenti. Certo. Ma voi eseguite gli ordini. Maritate

⁶ Carpani condensa tutto il resto della lettera del Marchese in una frase, mentre in LP il Magister interrompe la lettura del messaggio per fare commenti. Carpani traduce molto liberamente, aggiungendo particolari, ma elimina l'inconsapevole ironia della battuta del Magister: «*“Que la fête soit gaie.” Sa grandeur doit savoir qu'il n'est pas de jour où je ne la fasse rire.*»

⁷ LP: «*Fort bien... On sait que j'ai de la facilité, beaucoup de facilité, et je finirai par leur dire des choses... charmantes... mais je n'ai qu'un moment à moi... “De même...” “De même que la belle aurore...” “La belle aurore...” Ce n'est pas le premier vers qui me coûte, et je ferais cent premiers vers dans une minute... Mais le second, c'est le diable... “De même” Donc... C'est la faute de la rime, qui m'échappe... Mais, à la rigueur, on s'en passe.*» Carpani si allontana parecchio dall'originale: estende la tirata e aumenta le esitazioni dell'aspirante poeta per dare più peso ed espressività alla scena e aumentarne il potenziale comico. Il testo desolante ottenuto dal Segretario (*Come l'aurora / L'aurora come*) consiste in un quinario piano fondato su un chiasmo sintattico privo di senso e di logica. Tuttavia, il pedante, pieno di orgoglio, giustifica la ridondanza del termine *aurora* con il pretesto che essa appare tutti i giorni dell'anno. È probabile che la scena del Segretario sia ispirata alla seconda scena del primo atto del *Barbier de Séville* di Beaumarchais. In essa, Figaro entra in scena canticchiando una canzone di sua invenzione. Per illustrare l'esitazione del personaggio che non sa come concludere la sua canzone, Beaumarchais alterna versi cantati e battute riflessive parlate: «*Figaro: Je voudrais finir par quelque chose de beau, de brillant, de scintillant, qui eût l'air d'une pensée. [...] “Se partagent mon coeur, / Si l'une a ma tendresse... / l'autre fait mon bonheur.” Fi donc! C'est plat. Ce n'est pas ça... Il me faut une opposition, une antithèse: “Si l'une... est ma maîtresse, / l'autre...” Eh! Parbleu, j'y suis: “L'autre est mon serviteur”*» (I.ii).

⁸ Marcone è riuscito a raggiungere il Conte per primo, guadagnandosi il vantaggio di poterlo convincere di non ascoltare le spiegazioni di Bettina nella scena seguente.

subito. Maritate forte.⁹

SEGRETARIO Ma chi?

MARCONE Misero me! Voi non capite nulla. Parlerò a Sua Eccellenza. Eccolo che passa per di là. Corro. (*Marcone parte.*)

SEGRETARIO Apollo, ti ringrazio.¹⁰ A noi ora. Ricapitoliamo. «Come l'aurora...» «Come l'aurora...» (*S'ode nuovo rumore.*) Oh Tuttessalle disgraziato! Un nuovo rumore per di qua? Che si vogliono cotesti che corrono? Lasciamo passare. (*Cerca d'appiattarsi.*)¹¹

SCENA IV

VILLANI *che corrono in traccia di MARCONE.*

I	VILLANI	Dalli! Dalli! Che fellon! ¹² Camminiam. Passò di qui.	1
	SEGRETARIO	Pian che c'è?	
	VILLANI	Passò.	
	SEGRETARIO	Ma chi?	
V	VILLANI	Per pietà nol permettete. Quella povera fanciulla vuol colui...	5
	SEGRETARIO	Ma che intendete? ¹³	
	VILLANI	Degna è pur di compassion!	
	SEGRETARIO	Ma chi mai, chi dir volete?	
	VILLANI	Sissignore. Lo saprete: perché tocca a Su' Eccellenza castigare quel briccon.	10
X	SEGRETARIO	Cosa c'entra Su' Eccellenza? Quel che dite non sapete. Zitti tutti, poi direte senza tanta confusion.	15
		Via sbrigatevi. Ho altro pel capo io. Chi cercate? Che volete? Presto, presto. ¹⁴ (<i>Concitato.</i>)	

⁹ La solita violenza del bifolco si manifesta nella sua idea che il matrimonio debba avvenire ad ogni costo, e se necessario anche con la forza. Questa concezione si scontrerà con la morale esposta dal Conte alla fine della commedia.

¹⁰ L'orgoglioso Segretario pensa di avere il sostegno dalla divinità della poesia.

¹¹ Carpani espande il divertente motivo del poetare del Segretario nelle scene successive: più volte, Don Tuttessalle viene così disturbato dall'andirivieni di diversi personaggi che lo impediscono di comporre i suoi versi.

¹² N°11 *Dalli! Dalli! Che fellon!*. Il componimento piuttosto breve di 15 ottonari, tutti rimati, ad eccezione di un verso irrelato (v. 6), presenta uno schema /a₈b₁b₁c₁ xca₁ ccda₁ dcca₁/. Il testo di LP dimostra una forte polimetria che Carpani decide di non conservare.

¹³ I villani agitati cercano di spiegare la situazione al Segretario, ma i loro versi sono spezzati dalle sue domande spropositate.

¹⁴ In LM, dopo una prima parte cantata, la scena torna ad uno scambio di battute parlate. Ciò consente a Carpani di insistere sull'incomprensione del Segretario.

		zampogne e nacchere ¹⁸ si suonerà?	10
XXX	SEGRETARIO	Si suonerà. «E il Sole empireo vagheggia il monte...»	
	VILLANI	Il vino a ciottoli si verserà? Ciambelle a furia si mangerà?	15
	SEGRETARIO	Ma via lasciatemi per carità. «Come l'aurora esce da fuori, e il sole...» «vagheggia...» «Così l'altisona... borsa del Conte... imene amplifica...»	20 25
		Più non so reggere, la vena seccasi. Vi porti il diavolo fuori di qua. (L'aurora fuori... Andatene! Il sol... Andatene!)	30
	TUTTI I VILLANI	Obbligatissimi. Si tornerà. ¹⁹ <i>Partono.</i>	

SCENA V

IL SEGRETARIO, *indi* BETTINA *scortata da un contadino.*

I	SEGRETARIO	«Come l'aurora ²⁰ esce da fuori e il sole empireo vagheggia il monte; così l'altisona borsa del Conte risveglia Venere
---	------------	---

¹⁸ Il *piffero* è uno strumento musicale a fiato in legno con un'imboccatura ad ancia doppia usato nella musica popolare italiana. Simile alla cornamusa scozzese, la *zampogna* è uno strumento a fiato consistente in un otre di pelle nel quale sono inserite canne di legno. Infine, la *nacchera* è uno strumento militare percussivo simile al tamburo.

¹⁹ L'impertinenza dei villani lascia supporre che disturbino il Segretario di proposito. In tutta l'opera, essi concorrono infatti ad un compimento felice del dramma.

²⁰ Il Segretario è infine riuscito a completare la sua poesia. In LP, invece, non viene mai riportato il testo integrale. Si tratta di una strofa di dieci quinari con schema /a₅a sbsb sc₁sc₁/. Dopo un primo distico di quinari piani, si alternano versi sdrucchioli non rimati con versi rimati piani e tronchi. Il Segretario declina i motivi tradizionali dell'epitalamio con la sua solita imperizia e goffaggine, celebrando con inconsapevole goffaggine non i futuri sposi ma la *borsa* del Conte che salderà la dote.

in questo dì,
e imene amplifica
così, e così.»

Ecco. Un momento che m'han lasciato respirare, l'ho subito prodotto.
Ehi!

*Chiama un servo dalla scena, e gli parla dandogli con cenni
commissione di cercare i suonatori, preparare la merenda, ecc.*²¹

- BETTINA *Al contadino.*
È questo?
- CONTADINO Proprio.
- BETTINA Vi ringrazio. *(Il contadino parte, Bettina vede il Segretario e gli corre incontro.)* Oh quel signore dei nomi!
- V SEGRETARIO Chi cercate?
- BETTINA Voi, signore. Sappiate che appena lo seppi mi misi a correre, ma alle due strade mi smarrii. Egli deve esser qui. Ah se lo vedessi!
- SEGRETARIO *(E un'altra.)*
- BETTINA Se Marcone vi dice nulla non credete.
- SEGRETARIO Oh? *(Questa dote ha fatto impazzare mezzo il villaggio.)*
- X BETTINA Ha bevuto perfino l'acqua ch'io gli ho data.
- SEGRETARIO E come l'ha trovata?²²
- BETTINA Ah buona, signore. Ma io sono desolata, mi metterò a piangere se la dura così.
- SEGRETARIO E di che?
- BETTINA Dal dolore d'essere arrivata tardi e di non avere più il buon viglietto.
- XV SEGRETARIO Ma Sua Eccellenza...
- BETTINA Così è. Ma io vorrei spiegarvi...
- SEGRETARIO L'impossibile.²³ Chi non ha viglietto, non ha dote.
- BETTINA Ma favorite.
- SEGRETARIO Non ho tempo.
- XX BETTINA Di grazia.
- SEGRETARIO È finita.
- BETTINA Come, finita?
- SEGRETARIO Come si finisce. La dote è già data, avvisati i suonatori, e son fatti perfino i versi. Volete sentirli? «Come l'aurora la valle...»²⁴
- BETTINA Ah signore, per pietà! Io sono tradita. Non è possibile. Dov'è, dov'è il Signor Conte? Lo moverò colle mie lagrime. Sì... *(Parte.)*

²¹ La didascalia suggerisce qui una scenetta in cui si esprime un puro comico di gestualità.

²² La domanda irrilevante del Segretario è un'invenzione del traduttore.

²³ In LM, il Segretario interrompe la battuta di Bettina. LP: «*Colette: Justement, mais j'vais vous expliquer... Le Magister: Point de billet, point d'explication*».

²⁴ È curioso il fatto che il verso iniziato dal Segretario non corrisponda con il testo pronunciato all'inizio della scena. In LP, il Magister non prova a recitare i suoi versi.

XXV SEGRETARIO Starebbe fresco se per lagrime avesse a dar danari. Non c'è figlia da marito che non piangerebbe, ed io stesso non farei che piangere tutto il giorno.²⁵

SCENA VI

CREZIA *e detto.*

I CREZIA Che tocco di strada! Altro che un miglio.
 SEGRETARIO E ancora!
 CREZIA Oh il cacio sui maccheroni!²⁶
 SEGRETARIO No, no.

V CREZIA Sua Eccellenza mi manda a Vussinoria per questo viglietto, e veda che ci sta la mancia.²⁷
 SEGRETARIO Non vi sarà mangiata, no.²⁸ Il padrone (fra sé)?
 CREZIA Signor sì, e s'ha a ubbidire lesti. Tenga, tenga.
 SEGRETARIO Un altro viglietto? Non capisco.
 CREZIA Oh! Che parlo ottomano io?²⁹

X SEGRETARIO Vediamo. (*Legge, e rilegge.*)
 CREZIA Ebbene?
 SEGRETARIO *Sfregandosi gli occhi.*
 (Questo è impossibile.)
 CREZIA (Sta a vedere che non sa leggere.)³⁰
 SEGRETARIO (Ma dice così, per bacco.)

XV CREZIA La finite sì o no?
 SEGRETARIO Ora, ora. (*Tira di tasca l'altro viglietto del Conte, e legge confrontandoli.*) «La festa allegrissima, versi, merenda...» Ah! «Non vi nomino...» (*Leggendo adagio, e con affettazione*) «... la novizza, ma oltre la bellezza...» (*Fissando Crezia.*)
 CREZIA E così?
 SEGRETARIO La bellezza? Voltatevi. Se mai m'ingannassi. (*Crezia si volta.*) Oh

²⁵ Carpani aggiunge l'ultima frase che accresce ancora il ridicolo del personaggio. In LP, il Magister torna ai suoi versi soltanto in quel momento: «*C'est à dire que la petite personne voulait avoir la préférence, qu'elle ne l'a pas eue, et que la tête lui tourne... Voilà les filles... "De même..." Donc...*».

²⁶ Il traduttore sostituisce la battuta di LP con una locuzione popolare più colorita: «*Ha! Ha! C'est vous!*».

²⁷ Le due precedenti battute di LP sono ampiamente modificate: «*Le Magister: Oui, ma vieille, et la fête sera complète. Cateau: Ma vieille... toujours des mots à double entente! [...]*».

²⁸ Il regionalismo *mangiata* deriva da *manciata*. Con questo equivoco comico, il Segretario avverte che la mancia non sarà generosa.

²⁹ LP: «*Ét' vous sourd?*».

³⁰ Le competenze del pedante sono giustamente messe in dubbio da Crezia, la quale finisce per spazientirsi nell'aspettare che il Segretario finisca di leggere il biglietto, esattamente come Bettina prima con Marcone: «*Marcone: (No, davvero. E bisogna distorla dal portare il viglietto al suo destino.) Bettina: A che gioco giochiamo? Malcreato!*» (II.v xxxviii).

- male, male, sempre male.
- XX CREZIA Ma il viglietto ordina tutte queste smorfie?³¹
- SEGRETARIO Scusate. Ne vengono di necessità. Ma questa poi (*leggendo*), ah, ah! (*Ride.*) La freschezza? La freschezza d'un secolo. Ah, ah!
- CREZIA Diverreste mai pazzo, eh?
- SEGRETARIO Ah no, no. È il mio povero padrone che lo è diventato.
- CREZIA Via, ditemi il fatto mio, e speditemi.
- SEGRETARIO Ecco, ecco. Il vostro viglietto dice così: «Ho deciso per la dote: mariterete Nicoletto alla presentatrice di questo.»³²
- XV CREZIA Che ascolto? (*Si stura le orecchie.*)
- SEGRETARIO Nicoletto.
- CREZIA Il Conte mi dà per marito Nicoletto?
- SEGRETARIO Sì, mamma bella.³³
- CREZIA Nicoletto! Ah l'astuto come ha saputo infingersi e tenermi occulto l'amor suo. Lo dissi io che gatta ci covava? Lo dissi, lo dissi? (*Salta.*) Ma! Come fu sollecito in chiedermi al Conte. Bravo! Poverino!³⁴
- XXX SEGRETARIO E Nicoletto vi ama?
- CREZIA E non me lo disse mai. Gli è così timido quella gioia. Ah! I bei momenti che ci ha fatti perdere la sua pusillanimità! Core mio! Chi me lo trova? Presto cercatelo. Via!
- SEGRETARIO Che bella impazienza? Ma deve giungere a momenti, acquietatevi.
- CREZIA Sì!
- SEGRETARIO (Voglio vedere anche questa.) Eh badate bene di non dargli la nuova tutto in una volta. Chi sa mai? Un eccesso di gioia potrebbe guastargli qualche ventricolo al core.³⁵
- XXXV CREZIA Ah parmi... Di là...
- SEGRETARIO È desso.
- CREZIA Me felice!

³¹ La battuta ha funzione didascalica. Nel leggere il biglietto, il Segretario si sofferma sulle qualità evocate dal messaggio confrontandole con la persona che ha sotto gli occhi. Così, l'andirivieni del suo sguardo tra il foglio e Crezia dà luogo ad una scena in cui vi è un alto potenziale comico fatto di gesti e smorfie. Tuttavia, rispetto a LP, Carpani attenua la sistematicità dello scambio e cambia le caratteristiche enumerate: «*Le Magister: Jolie! Cateau: Eh bien! Le Magister: Le regard piquant! Cateau: Apparemment. Le Magister: Le sourire malin! Cateau: Ét'vous fou?*».

³² Il contenuto del messaggio appare sensibilmente diverso da quanto leggeva Marcone: «*La dote è decisa, mariterete subito Nicoletto alla presentatrice di questo*» (II.v XXXII).

³³ Il Segretario si rivolge a Crezia con un appellativo scherzoso, come in precedenza: «*Sì, sì, chiuderemo con voi, bella decana*» (I.vii XLIX).

³⁴ Carpani inserisce qui un riferimento alle parole pronunciate da Crezia nella scena v del primo atto: «*Gli è pur grazioso cotesto Nicolino. Mi tenne sempre gli occhi addosso mentre stava attaccando briga colla nipote. Oh, qui sotto gatta ci cova certo*» (I.v 1).

³⁵ L'immagine impiegata dal Segretario rende la sua ironia più sferzante rispetto a LP: «*Le Magister: Je l'attends... mais gardez-vous de lui annoncer son bonheur trop brusquement, l'excès de sa joie pourrait le saisir*».

SCENA VII

NICOLETTO e detti.

- I NICOLETTO Mi vien detto che voi mi cercate, signore... Ma io seppi tutto per istrada, e ne venni di galoppo. L'hanno veduta passare alla dritta del colle. (*In veder Crezia nasconde il mazzetto.*) Ma eccovi! Segno dunque che acconsentite (*a Crezia*).³⁶
- CREZIA E ti do tutto il mio (*con dolcezza*).
- SEGRETARIO Che fortuna!
- NICOLETTO E Bettina pure è contenta?
- V CREZIA Sì, caro. Senza di lei io non sarei qui, né avrei tanto bene.
- NICOLETTO Ah Crezia, mia cara Crezia! (*L'abbraccia.*)
- CREZIA *Commosa.*
Giudizio!
- SEGRETARIO Corpo d'una catacomba! Costui ha più coraggio d'un Alessandro.³⁷
- NICOLETTO E si farà questa sera?
- X CREZIA Ti par tardi, eh?
- NICOLETTO Non ardiva di dirlo.
- CREZIA E n'avevi ben il torto.
- SEGRETARIO Dice bene, Madonna. Bisogna far presto. La sua gioventù può mancare dalla sera alla mattina. Il filo n'è così dilungato.³⁸
- CREZIA Sempre delle vostre (*al Segretario*).
- XV SEGRETARIO E quel mazzetto che tu celi con tanto studio, scommetto che l'hai fatto per essa?
- NICOLETTO È vero. Ma pazienza.
- CREZIA Non hai coraggio d'offirmelo?
- SEGRETARIO E inghirlandare l'amore?
- NICOLETTO Si farà, si farà, ma adesso andiamo.
- XX SEGRETARIO Andare? Messer no. Ecco la scritta stesa già da stamattina. (*Cava un foglio.*) Manca solo d'inserirvi i nomi: e qui, qui s'ha da stabilire per sempre la tua solenne felicità. (*A parte sottovoce.*) (*Minchioneria!*)³⁹
- CREZIA Innanzi a Sua Eccellenza?
- SEGRETARIO Innanzi a Sua Eccellenza.

³⁶ In questa scena nasce un secondo malinteso per via del fatto che Nicoletto non ha conoscenza del precedente *quiproquo*. A lui è infatti giunta la voce della decisione del Conte di concedergli la mano di Bettina.

³⁷ La derivazione comica dell'imprecazione è un'aggiunta di Carpani, come lo è anche il riferimento immaginoso ad Alessandro Magno, quando LP dà invece: «*Parbleu! Il faut que ce petit espiegle-là ait bien du courage*».

³⁸ Elegante soluzione del traduttore che resta comunque vicino alla lezione di LP: «*Sans doute, Madame a ses raisons, sa jeunesse peut se passer d'ici à demain, ça tient à rien*».

³⁹ Il traduttore non omette di precisare che nel biglietto non vi era nessun nome, così che il Segretario possa compilare il contratto matrimoniale (cfr. III.II I e nota).

	NICOLETTO	Oh quante grazie gli ho a rendere io per tanta bontà, per un dono sì generoso!	
	SEGRETARIO	Oh il mio padrone quando ci si mette fa dei regali spaventosi.	
XXV	NICOLETTO	Sì, dappoco ch'io sono, e sì agiato ch'egli è, non era da lui il farmene uno più grande, né più accetto, ma io non sarò pago finché non avrò inteso da lei stessa che una eguale contentezza... (<i>A Crezia.</i>)	
	CREZIA	Via, te ne do parola.	
	NICOLETTO	Ah Crezia! Non ho più nulla a desiderare. ⁴⁰	
	CREZIA	Io sarò sì dolce e buona, ⁴¹ che lasciarmi non potrai mai, mai.	1
	NICOLETTO	Se la zia non l'abbandona più Colin non avrà guai. mai, mai.	5
XXX	SEGRETARIO	E sì dolce è così buona, che... (alla fin te n'avvedrai) guai, guai!	
	CREZIA	Di sì belle nozze il dono tutto devi a quel buon Conte.	10
	NICOLETTO	Sconoscente io non mi sono, sempre caro il don terrò.	
	SEGRETARIO, CREZIA e NICOLETTO <i>A tre.</i>		
		Più gran pazzo fra gli amanti no di questo non si dà.	15
		Più grazioso fra gli amanti no di questo non si dà.	
		Più felice fra gli amanti di me certo non si dà.	
	CREZIA	Quella man che sì bramasti questa sera io ti darò.	20
XXXV	NICOLETTO	Ah se tanto far vi basti più degl'occhi v'amerò.	
	SEGRETARIO	(No che intenderla non so.)	
	CREZIA	Questa sera! Ah più non reggo. Prendi, leggi, amato bene. (<i>Gli dà il viglietto del Conte.</i>)	25
	NICOLETTO	Questa sera? Ah le mie pene ristorate alfin vedrò. Su leggiam. Ma questo foglio dite, o cara, chi vel diè?	
	CREZIA	Da Bettina e da Marcone	30

⁴⁰ L'enfasi di Nicoletto aumenta l'inconsapevole ironia delle sue parole. LP: «Tout est dit».

⁴¹ N°13 *Io sarò sì dolce e buona*. Il terzetto di LP, ha una parte centrale polimetrica, ma la prima e l'ultima parte presentano degli ottonari. Carpani riduce questa oscillazione con un terzetto di ottonari e di quinari. Quest'ultimi, impiegati solo a partire dal verso 35, sono utili a segnare il cambiamento di tono e a illustrare l'afflizione di Nicoletto che ha scoperto di dover sposare Crezia.

		l'ebbi or ora.	
XL	NICOLETTO	Come va? Da Bettina e da Marcone? Ma! La sposa?... ⁴²	
	SEGRETARIO e CREZIA	<i>A due.</i>	
		Eccola qua.	
	NICOLETTO	Voi mia moglie?	
	SEGRETARIO e CREZIA	<i>A due.</i>	
		Così sta.	
	NICOLETTO	Ahi cruda sorte! Ahi reo malanno! Più fiero inganno chi mai provò?	35
XLV	CREZIA, NICOLETTO e SEGRETARIO	<i>A tre.</i>	
		Ahi lassa Crezia! Colino barbaro! Signor, tenetelo, che far non so. (Cotanta ingiuria soffrir non so.)	40
		Bettina perfida! Colino misero! Cotanta ingiuria soffrir non so.	45
		Ahi lassa Crezia! Colino barbaro! Sì belle lagrime veder chi può? (<i>Piange.</i>) ⁴³ (Cotanta ingiuria soffrir non so.)	50
	CREZIA	Io sarò sì dolce e buona.	55
	SEGRETARIO	La sarà sì dolce e buona.	
L	NICOLETTO	Lasciami. (<i>La rigetta con una spinta.</i>)	
	CREZIA	Tu mi scacci? ⁴⁴	
	NICOLETTO	Lasciami.	
	CREZIA	Ingrato! Io moro. (<i>Sviene in braccio del Segretario.</i>)	60
	SEGRETARIO	La tua sposa amico è ita, a portarla via m'aita.	

⁴² Carpani modifica la domanda di Nicoletto perché la rivelazione si concentri su Crezia. LP: «*Colin: [...] Quoi qu'ça veut donc dire? Quel est donc l'objet? Cateau: Le voilà, oui le voilà. Colin: Vous, ô ciel! Le Magister: Oui, le voilà. Colin: Ah! Quel supplice! Ah, quel martyre! [...]*».

⁴³ Che sia o meno sarcastico, il pianto del Segretario è un'aggiunta del traduttore che esalta il comico della situazione e richiama alla precedente battuta: «*Non c'è figlia da marito che non piangerebbe, ed io stesso non farei che piangere tutto il giorno*» (III.v xxv). In LP, l'atteggiamento del Magister è dichiaratamente ironico: «*Insensiblement, je soupçonne / que ce garçon ne l'aime pas*».

⁴⁴ PM aggiunge: «*Piangendo*».

Che tragedia è questa qua!

LV CREZIA Vedovella abbandonata...

NICOLETTO Ah! Bettina infida ingrata! 65

CREZIA e NICOLETTO *A due.*
Il dolor m'ucciderà.

SEGRETARIO Ma quel foglio vien dal Conte.

CREZIA Sissignor che vien dal Conte.

LX NICOLETTO Nossignor non è del Conte.

SEGRETARIO e NICOLETTO *A due.*
No, capace non è il Conte 70
di sì nera crudeltà.

CREZIA Là vedrem se il signor Conte
rispettare si farà.

SCENA VIII

BETTINA e detti.

I NICOLETTO Bettina.

BETTINA Ah Nicoletto, Zia Crezia, fermate. Fermate, non c'è contratto che tenga. Straccerò tutto. (*Tenta di strappare di mano al Segretario la carta.*)⁴⁵

SEGRETARIO Adagio, adagio.

BETTINA Non ho trovato il Conte! Ma non serve. Né voi, né Nicoletto mi sfuggirete dalle mani. No. Più. (*Li piglia tutti due.*)

V SEGRETARIO Questa è bella!

NICOLETTO Lasciami.

BETTINA No.

CREZIA *Al Segretario.*
Che m'avessero ingannata?

SEGRETARIO Non mi farebbe meraviglia.

SCENA IX

IL CONTE e detti.

I NICOLETTO e BETTINA *A due.*
Ah Eccellenza!

CONTE Appunto voi. La vostra agitazione mi conferma nei miei sospetti, ma datevi pace.

⁴⁵ L'ingenua Bettina rifiuta di rimanere in balia alle volontà altrui. Si impadronisce della situazione ed esige che le cose avvengano infine come desidera. Passa così dal modello della contadina semplice ed ingenua, incapace di elaborare trame ed inganni, a quello di una furba fanciulla pronta a tutto per raggiungere i suoi fini, sulla scia della scaltra Serpina di Pergolesi.

- BETTINA E come signore? Quando Nicoletto mi crede una infedele, un mostro?⁴⁶
- CONTE Nicoletto, questa degna fanciulla non lasciò un momento d'amarti: tutto nacque dall'inconsideratezza mia nell'aver scritto due viglietti al mio Segretario, e nessun d'essi abbastanza chiaro, ma più ancora dalla birbonaggine di codesto bifolco di Marcone, per punire il quale ne ho preparato un terzo e or ora vedrete la bella scena.⁴⁷
- V NICOLETTO Oh mio signore... Ma, e Bettina mi perdonerà?
- BETTINA E glielo chiedi?⁴⁸
- CREZIA Oh questa è bella: e io che era innocente perché farmi correre tanto con quel viglietto?
- SEGRETARIO Via, via. Avrà tempo di riposarsi in vecchiaia.⁴⁹

SCENA X

VILLANI e domestici del CONTE messi a festa che concludono come in trionfo MARCONE, inghirlandato di fiori e in aria da nozze, e detti.⁵⁰

Marcia, terminata la quale:

- I CONTE Vieni mio galante Marcone. Mirate tutti il più bello sposo della valle, e giacché tu vai in traccia di viglietti, eccotene un altro di mia mano che ti farà felicissimo.⁵¹
- MARCONE Eccellenza, quante grazie?
- CONTE Leggi, leggi mio Marcone.⁵² 1
Leggi chiaro, e leggi forte.
- MARCONE Pensi Lei, mio buon padrone, pubblicando la mia sorte se il polmon mi mancherà. 5
- V CONTE Leggi, leggi.
- MARCONE Zitti. Olà. (*Ai villani.*)
«Viva amore! La Bettina (*leggendo*) sposerà...»
- CONTE Ma leggi avanti.
- MARCONE «La Bettina sposerà...»

⁴⁶ Manca la battuta che precede in LP: «*Colin: Impossible*».

⁴⁷ In LP, il Marchese non porge le sue scuse per aver causato l'equivoco, né rivela con precisione la forma che assumerà la sanzione di Mathurin: «*Colette n'a pas cessé de t'aimer. Mathurin l'a trompée, je viens de le voir, je l'ai deviné, je l'attends, et je vais le punir de sa perfidie*».

⁴⁸ Colin si rivolge direttamente a Colette in LP: «*Colin: Colette! M'pardonn'ras-tu? Colette: C'est déjà fait*».

⁴⁹ Carpani sostituisce le parole rassicuranti del Marchese con una battuta del Magister, in cui deride ancora Cateau: «*Le Marquis: Mathurin ne peut tarder, le village est instruit: reposez vous sur moi*».

⁵⁰ La didascalia più laconica di LP suggerisce che Marcone sia «*arrangé en nouveau marié*».

⁵¹ In LP, la scena inizia subito con l'aria che in LM fu ampiamente riscritta.

⁵² N° 14 *Leggi, leggi mio Marcone*. Come in molti altri componimenti, Carpani cancella la polimetria del testo originale a favore dell'ottonario, pur conservando questa rapidità dello scambio di battute che rende bene quella concitazione dei personaggi nell'avvicinarsi dello snodo finale.

	⟨TUTTI⟩	⟨Non vuoi legger?⟩	
	⟨MARCONE CONTE⟩	⟨«l, m, p, t, p, l, m» ⁵³ Non vuoi legger? Nicoletto.⟩	10
X	TUTTI	Nicoletto?	
	NICOLETTO	<i>Di dentro, ed uscendo.</i> Nicoletto?	
	CONTE	Nicoletto. (<i>A Marcone.</i>) Leggi avanti.	
	MARCONE	«E Marcon la man darà...» ⟨«l, b, d, t, m, n, o, p»⟩	15
	TUTTI	Alla Crezia...	
XV	CONTE	Così va.	
	MARCONE	Deh signor, per carità!	
	TUTTI	Dice Crezia e non Bettina. ⁵⁴ La tua sposa eccola qua.	
	MARCONE	Ahi che colpo sterminato! Deh signor per carità!	20
	TUTTI	Alla Crezia, dice Crezia, Crezia! Crezia! Senti l'eco. Quante Crezie che ti dà.	
XX	MARCONE	Non vuo' Crezie, signor no. ⁵⁵ porrò il capo in gola a un lupo: ⁵⁶ balzerò giù da un dirupo: di mia man m'accopperò: ma di Crezie non ne vo'. ⁵⁷	25
	DUE VILLANI	Nella fossa è colto il lupo, ed uscirne non ne può.	30
	TUTTI	Viva, viva il buon Marcone che l'onor delle matrone, l'ava Crezia si beccò.	
	MARCONE	Che mi porti l'aquilone, che mi scortichi un leone	35

⁵³ In LM manca questa battuta riportata però da PM. Nella seconda scena del secondo atto, Carpani aveva eliminato la frase di Mathurin che sillabava il nome di Alain per deridere Colette: «*Mathurin: J'ai fixé mon choix, et sans délai, vous marirez Alain... Colette: Ensuite... Mathurin: A, l, m, p, q, n, lain, Alain...*». LP riprende dunque il motivo per la seconda volta: il beffatore viene così beffato: «*J'unis Colette à... b, c, l, m, n...*».

⁵⁴ La didascalia di LP precisa: «*Le Marquis, Colin et Colette tiennent par la main Cateau qu'ils présentent à Mathurin*».

⁵⁵ LP: «*Mathurin: Le sot écho! / Retournons bien vite au hameau [...] Non, je ne veux pas de Cateau / Retournons bien vite au hameau*».

⁵⁶ Ancora una volta, Marcone impiega espressioni che si rifanno all'agricoltura e agli animali. L'elenco di violenze, questa volta rivolte contro sé stesso, rimanda all'episodio in cui il bifolco, rifiutato dall'amata, faceva simili minacce: «*Così mi scacci? / M'accoppi un vomere, / mi spiani un erpice, / se pentir subito / non ti farò*» (I.VII N°6, vv. 53-57).

⁵⁷ PM: «*Ma con lei non sposerò*».

		Ah Nicoletto. Ah signore!	
	CONTE	Non più. Mostratemi (<i>a tutti</i>) colla vostra allegria ch'io non sono solo a risentirne.	
		<i>Alcuni servi del Conte portano delle ghirlande, dei fiaschi, e i villani bevono e danzano cantando allegramente, e vanno cingendo colle loro ghirlande ora li sposi, ora il Conte.</i>	
	TUTTI	Viva, viva il nostro Conte, ⁶² vivan seco i sposi amanti! Su si balli, su si canti all'onor di sì bel dì.	1
		Oggi lei, dimani un'altra fortunata esser potrà: ma la fida e non la scaltra sempre il Conte doterà.	5
	BETTINA	Facil cosa alla Bettina involare un vigliettino, ma involarle Nicolino: no, sì facile non è.	10
XL	NICOLETTO	Facil cosa a un giovin core dar umore e gelosia: ma levargli il primo amore: no, sì facile non è.	15
	TUTTI	Vivan dunque i fidi amanti, viva amore, viva il Conte, sì. Si balli, suoni, e canti all'onor di sì bel dì.	20
		<i>Seguita la danza, finita la quale i contadini riconducono pel colle li sposi al loro villaggio.</i> ⁶³	

Fine del dramma.

⁶² N°15 *Viva, viva il nostro Conte*. L'ultimo componimento dell'opera segue da vicino la forma e la struttura dell'originale, rispettandone il metro (l'*octosyllabe*) e la distribuzione dei versi, tranne che per una strofa aggiunta dopo la prima quartina del coro. Tuttavia, le rime alternate delle tre quartine con ripresa del testo francese (/a₈bab cdcd efef a.../) sono sostituite da uno schema di rime più complesso: /a₈bbc_t de_tde_t pffg_t hphg_t babc_t/. Sono quindi cinque strofe tetrastiche di ottonari piani, di cui l'ultimo verso è sempre tronco, ad eccezione della seconda in cui si alternano versi piani e tronchi.

⁶³ La didascalia di LP suggerisce: «(Colin et Colette dansent l'Allemande). Ballet général».

Conclusione

Durante la seconda metà del Settecento, il rapporto tra le tradizioni operistiche francese e italiana si caratterizzava da un'ambivalente relazione di concorrenza e di osmosi. Con il rovesciamento dell'egemonia dell'opera italiana negli ultimi decenni del Settecento apparve la necessità di attingere a nuovi modelli. In questo contesto, il Teatro Arciducale di Monza, città di villeggiatura della famiglia arciducale, fu la sede di un importante progetto di riforma culturale portato da Giuseppe Carpani. Sull'arco di quasi dieci anni, tra il 1787 e il 1795, vi condusse un esperimento inaudito: offrire delle *opéras-comiques* francesi in traduzione italiana e con musica originale. Traendo il meglio dalle due tradizioni, il poeta comasco nutriva la speranza di rinnovare i soggetti e le forme della librettistica buffa per ridargli il suo antico splendore.

Da questa esperienza emerse un eccezionale *corpus* di dieci opere, tra cui molte ebbero un'ampia diffusione. Una di esse, però, non riscontrò un tale successo: la *Dote*, tratta dal libretto di Desfontaines-Lavallée, con la musica di Dalayrac, rappresentata per la prima volta nel 1789 e presumibilmente mai ripresa. Nonostante le sue evidenti qualità, la brevissima fortuna dell'opera ebbe per conseguenza di distogliere l'attenzione della critica sulle altre traduzioni monzesi. L'obiettivo del presente lavoro è quindi stato quello di divulgare e di rivalutare un libretto finora sdegnato dagli studi, attraverso un'edizione commentata della traduzione italiana e una presentazione complessiva dei diversi aspetti dell'opera, guardando al contesto storico, letterario e culturale, all'argomento e alle fonti del testo, nonché alla sua ricezione in Francia e in Italia.

L'incursione nel contesto storico-culturale del secondo Settecento ha permesso di mostrare come il progetto di mediazione di Carpani fosse intrinsecamente legato ad una comune volontà di cercare nuove forme comiche dopo l'esaurirsi del modello goldoniano. Le sperimentazioni monzesi, con il concorso di altre spinte riformistiche coeve, rappresentarono infatti un innegabile apporto al rinnovamento dell'opera comica italiana.

Nell'indagare sull'argomento e le fonti del nostro libretto, abbiamo constatato che il soggetto e l'ambientazione della commedia fossero chiaramente inseriti nelle preoccupazioni estetiche di un'epoca profondamente segnata dalle idee rousseauiane. Una mutata concezione del matrimonio d'amore e un rinnovato gusto per la natura e la campagna – e con essa il restaurarsi di quella mitica opposizione manichea tra virtù

rurale e vizzi urbani – sono alcuni dei principi sui quali si basa questo genere di commedia villereccia, di cui deriverà anche presto la *comédie larmoyante*, in voga negli ultimi decenni del Settecento. L'argomento della *Dote*, ispirato a un aneddoto sul re di Prussia, risente anche molto da alcuni dei grandi successi operistici francesi del secolo: *Les Amours de Ragonde* (Mouret-Destouches), *Le Devin du Village* (Rousseau) e *Bastien et Bastienne* (Justine Favart). Infine, è impossibile immaginare che il traduttore non sia stato fortemente influenzato da alcuni capolavori come *La buona figliuola* (Goldoni-Piccini), *La villanella rapita* (Bertati-Bianchi), *Il Barbiere di Siviglia* (Petrosellini-Paisiello, nella sua prima veste) o *Le Nozze di Figaro* (Da Ponte-Mozart). Essendo state queste ultime due opere rappresentate più volte a Monza proprio negli anni che precedono la composizione della *Dote*, sarebbe interessante inoltrare la ricerca di intertestualità in un futuro lavoro.

Se la ricezione dell'opera francese originale fu piuttosto favorevole in Francia, dove segnò addirittura il primo grande successo di Dalayrac, la *Dote* italiana ebbe invece una tutt'altra fortuna. Abbiamo presentato diverse ipotesi con l'intento di spiegare questo insuccesso e quella forse più plausibile riguarda gli avvenimenti politici della Rivoluzione francese, ma per corroborare questa tesi, un ulteriore raffronto con le fonti d'archivio della famiglia arciducale sarebbe ancora da fare.

Prima di avviarsi nell'edizione del testo, ci siamo soffermati sui problemi inerenti all'edizione dei testi musicali a stampa. Da queste riflessioni, abbiamo dedotto che un confronto con la partitura fosse inevitabile. Tuttavia, nell'ambito di questo studio, la nostra analisi si è dovuta limitare, in gran parte, all'elemento lessicale. Senza l'aspetto musicale e l'utile raffronto tra le partiture francese e italiana, non abbiamo potuto verificare se l'ipotesi avanzata da Daolmi, secondo la quale Carpani si riferisse alla partitura per le arie e al libretto per i dialogati, si applicasse anche alla *Dote*. L'operazione di riscontro testuale tra il libretto e la partitura ci ha comunque consentito di rilevare un grande numero di varianti, principalmente dovute alla diversa destinazione dei due testi, e di restaurare, con grande cautela, le perdite e alterazioni presenti nel libretto stampato.

Nei precedenti studi, in particolare quelli di Bascialli e di Bugani, era già stata evidenziata quella tendenza di Carpani di affrancarsi gradualmente dal testo francese, man mano con il progredire della sua prassi traduttiva. Alla luce delle nostre osservazioni, questa emancipazione del traduttore è parsa pregnante: il traduttore non esitò a intervenire sia sul testo che sulla musica, pur attenendosi piuttosto fedelmente

alla trama del libretto francese. Se al livello metrico, l'atteggiamento di Carpani è piuttosto conservativo e tende all'isometria, la *Dote* si caratterizza però dalla presenza di due pezzi con forma strofica, inusitata nella tradizione operistica italiana. Per quanto riguarda l'aspetto linguistico ci è inoltre apparso evidente quel suo tentativo di sintesi delle componenti comiche tipiche dell'*opéra-comique* francese con gli elementi tradizionali del buffo italiano.

Le osservazioni da noi formulate, e il commento al testo che ne è il prolungamento, non sono esaurienti, ma intendevano piuttosto presentarsi come un'introduzione ai diversi aspetti salienti del libretto, al fine di aprire forse la via ad un'analisi più approfondita da sviluppare in altra sede. Sulla scia degli eccellenti apporti di Daolmi e di Bugani, sarebbe stato interessante approfondire l'analisi comparativa tra l'originale e la sua traduzione con un'edizione completa della *Dote* che presenti il libretto in una veste sinottica insieme alla partitura, la quale, nei limiti del nostro esame, è purtroppo stata affrontata solo in superficie. Non vi è alcun dubbio che in questo modo la *Dote* avrebbe ancora altre notevoli qualità da rivelare.

Siccome un libretto d'opera esprime il suo pieno potenziale artistico solo nei fugaci istanti della sua rappresentazione scenica, quando prende corpo con la musica e gli interpreti se ne impossessano sotto riflettori abbaglianti e centinaia d'occhi spalancati, non si può fare a meno di concludere questo lavoro con la speranza che la *Dote* possa essere riscoperta e apprezzata da un pubblico odierno.

Appendice

Tabelle

Originale e traduzione a fronte

Libretto originale francese	Traduzione italiana
<p>Frontespizio (1786) «LA DOT, / COMÉDIE EN TROIS ACTES ET EN PROSE, / MÊLÉE d'ARIETTES, / Paroles de M. DESFONTAINES, Musique de / M. D'ALAIRAC, / <i>Représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, devant leurs Majestés, à Fontainebleau, le 8 Novembre 1785, & à Paris, le Lundi 21 du même mois.</i> / Édition conforme à la partition gravée. / [elemento decorativo: putto su una nuvola che tiene un cappello e una maschera] / A PARIS, / Chez BRUNET, Librairie, rue de Marivaux, près la Comédie Italienne. / [filetto] / M. DCC. LXXXVI.»</p>	<p>Frontespizio «LA DOTE / COMMEDIA IN PROSA / MISTA D'ARIETTE PER MUSICA / <i>Tolta dal Francese / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI MONZA / Nel corrente Autunno 1789 / [cul-de-lampe] / IN MILANO / [filetto] / Per Gaetano Motta. Colla Permissione.»</i></p>
<p>Luogo di edizione ed editore Parigi, Brunet</p>	<p>Luogo di edizione ed editore Milano, Gaetano Motta</p>
<p>Teatro Castello di Fontainebleau Parigi, Comédie Italienne</p>	<p>Teatro Monza, Teatro Arciduciale</p>
<p>Dedicatario Partitura: «à Monseigneur Le Duc / De Fronsac / Premier Gentilhomme de la Chambre du Roi / Lieutenant Général de ses Armées, etc.»</p>	<p>Dedicatario n. d.</p>
<p>Compositore e librettista Musica di Nicolas DALAYRAC Libretto di François-Georges Fouques Deshayes detto DESFONTAINES- LAVALLÉE</p>	<p>Compositore e librettista Musica di Nicolas DALAYRAC Adattamento musicale di Václav PICHL Traduzione di Giuseppe CARPANI</p>
<p>Personaggi ed interpreti <i>Le Marquis</i> M. PHILIPPE <i>Le Magister</i> M. ROSIÈRE <i>Colette</i> Mme DUGAZON <i>Colin</i> M. MICHU <i>Cateau</i> Mme GONTHIER <i>Mathurin</i> M. TRIAL</p>	<p>Personaggi ed interpreti <i>Conte di Montebello</i> Giuseppe LAMBERTINI <i>Don Tutesalle</i> Francesco ALBERTARELLI <i>Bettina</i> Margarita MORIGGI <i>Nicoletto</i> Felice SIMI <i>Crezia</i> Nicola SMERALDI <i>Marcone</i> Pietro VACCHI <i>Giannina</i> Anna SCHIROLI</p>
<p>Prime rappresentazioni 8 novembre 1785, Fontainebleau 21 novembre seguente, Comédie Italienne</p>	<p>Prima rappresentazione Termine <i>ante quem</i> al 5 dicembre 1789</p>
<p>Fonte del libretto Libretto originale</p>	<p>Fonte del libretto <i>La Dot</i> (1785) di Desfontaines</p>

<p>Libretto – lista non esaustiva Esemplare di riferimento: 1786: I-Nn, Libretti A (0354 55084)</p> <p>Altri testimoni: Brunet, 1784: I-Nn, 57. 41 (597275) Brunet, 1785: US-Cul, 843D451 P5</p>	<p>Libretto Esemplare di riferimento: I-Mb, Racc.Dramm.6086.03</p> <p>Altri esemplari reperibili: I-Fc, I-Fm, I-Rn, I-Rsc, I-Vnm</p>
<p>Partitura (1786) Esemplare di riferimento: I-MOe, Mus.D.574 (partitura a stampa, con testo francese, Paris, Le Duc, inciso da Huguët, [1786])</p> <p>Altri esemplari reperibili: I-Rvat; I-Fc; I-Rsc; I-Rce; B-Bc; DK-Kk; F-Pc; F-Pn; GB-Lbm</p>	<p>Partitura Esemplare di riferimento: I-MOe, Mus.F.323 (partitura manoscritta, con testo in italiano per la prima rappresentazione monzese)</p>
<p>Metri</p> <p>N°1. (I.I) <i>Quand le tendron que l'on préfère</i> «ariette» — octosyllabes /a₈bbab cdcdcd a.../</p> <p>N°2. (I.II) <i>Dans le bosquet, l'autre matin</i> «air» — octosyllabes /ababcc adadcc aeaecc/</p> <p>N°3A. (I.III) <i>Savez-vous bien qu'à la par fin</i> «trio» — polimetria</p> <p>N°3B. (I.IV) <i>Eh! D'où vient donc votre querelle?</i> «quatuor» — octosyllabes/tétrasyllabes</p> <p>N°4. (I.VI) <i>Dot à donner, mariage à faire</i> «chœur» — octosyllabes/hexasyllabes /a₈b₆a₈b₆ a₈cac a.../</p> <p>N°5. (I.VII) <i>De par un seigneur éminent</i> «chant» — octosyllabes/hexasyllabes /a₈b₆b₆a₈ a... c₈dcd/</p> <p>N°6. (II.I) <i>J'allais lui dire que je l'aime</i> «air» — octosyllabes /abab cdcd efef c.../</p> <p>N°7. (II.II) <i>Par ainsi, sans qu'ça vous chagraine</i> «duo» — octosyllabes</p> <p>N°8. (II.III) <i>Jeune et faite / pour attendre</i> «duo» — tétrasyllabes/hexasyllabes</p> <p>N°9. (II.VII-VIII) <i>Partons, partons bien vite</i> «chœur» — polimetria</p> <p>N°10. (III.I) <i>Vous que j'viens d'cueillir...</i> «air» — octosyllabes /abab a... cdcd a... efef a.../</p> <p>N°11. (III.V) <i>Courons, courons</i> «chœur» — polimetria</p> <p>N°12. (III.V) <i>Violons et musettes</i> n. d. — polimetria</p> <p>N°13. (III.VIII) <i>Je serai si complaisante</i> «trio» — polimetria</p> <p>N°14. (III.XI) <i>C'est mon bonheur que je tiens là</i> n. d. — polimetria</p> <p>N°15. (III.XIb) <i>Ah! Quel plaisir! Quelle allégresse!</i> «chœur» — octosyllabes /a₈bab cdcd efef a.../</p>	<p>Metri</p> <p>N°1. (I.I) <i>Metti fuor Bettina bella</i> «serenata» — ottonario /a₈b₁ab₁ cb₁cb₁ b₁ dpdb₁ b₁ a₈b₁ab₁ b₁/</p> <p>N°2. (I.II) <i>Al bosco un di</i> «romance» — quinari/endecasillabi /a₅a₁Ba₁a₁BC₁C₁ a₅aCaaCC₁C₁ a₅t₁Cdd₅t.../</p> <p>N°3A. (I.III) <i>Sai Marcon che t'ho da dir</i> «quartetto» [trio] – forma aperta (8°)</p> <p>N°3B. (I.IV) <i>Ma cos'è questo grand chiasso?</i> [quartetto] – forma aperta (8°)</p> <p>N°4. (I.VI) <i>Dote a dare, nozze a fare</i> «coro» — ottonari /a₈b₁ab₁ cb₁cb₁ a.../</p> <p>N°5. (I.VII) <i>Nel rispettabile</i> [coro] – forma aperta (quinari piani, sdrucchioli e tronchi non rimati)</p> <p>N°6. (II.I) <i>Dir gli volea ben mio</i> «cavatina» – settenari /abt₁ab₁ cd₁cd₁ ef₁ef₁ c.../</p> <p>N°7. (II.II) <i>Dunque senza lagnari</i> «duetto» — ottonari</p> <p>N°8. (II.IV) <i>Schietta e bella, degl'anni sul fior</i> «duetto» — forma aperta (10°/5°)</p> <p>N°9. (II.VIII) <i>Andiamo, andiamo subito</i> «coro finale» — forma aperta (7°)</p> <p>N°10. (III.I) <i>Vago e fresco mazzolino</i> «aria» — ottonari /a₈b₁ab₁ cd₁cd₁ (a...) eed₁ ffd₁ (a...)/</p> <p>N°11. (III.IV) <i>Dalli! Dalli! Che fellon!</i> «coro» — ottonari /a₈t₁b₁b₁c xca₁ ccda₁ dcca₁/</p> <p>N°12. (III.IV) <i>La furlanina</i> «coro di villanelle e villani» — quinari /pppt tpps sst tpp stptst ecc./</p> <p>N°13. (III.VII) <i>Io sarò sì dolce e buona</i> «terzetto» — ottonari e quinari</p> <p>N°14. (III.X) <i>Leggi, leggi mio Marcone</i> «sestetto e poi coro» — ottonari</p> <p>N°15. (III.Xb) <i>Viva, viva il nostro Conte</i> «coro ultimo» — ottonari /a₈bbc₁ de₁de₁ pffg₁ hphg₁ babc₁/</p>

Traduzioni di Carpani per il Teatro Arciduciale di Monza

Testo italiano	Testo originale	Librettista	Compositore	Prima FR	Prima IT
Riccardo Cor di leone. <i>Commedia in verso, e in prosa di tre atti.</i> Ed. G. B. Bianchi Regio, Milano, s. d. [1787].	<i>Richard Cœur de lion. Comédie en trois actes en prose et en vers, mis en musique.</i> Ed. Brunet, Paris, 1786.	Sedaine	Grétry	1784	1787 1.12
Nina ossia La pazza per amore. <i>Commedia d'un atto in prosa, ed in verso, e per musica tradotta dal francese.</i> Ed. G. B. Bianchi Regio, Milano, s. d. [1788].	<i>Nina ou La folle par amour. Comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes.</i> Ed. Brunet, Paris, 1786.	Marsollier	Dalayrac	1786	1788 >18.11
			Paisello		
La Dote. <i>Commedia in prosa mista d'ariette per musica tolta dal francese.</i> Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1789].	<i>La dot. Comédie en trois actes et en prose, mêlée d'ariettes.</i> Ed. Brunet, Paris, 1786.	Desfontaines -Lavallée	Dalayrac	1785	1789 <5.12
Rinaldo d'Aste. <i>Commedia con musica divisa in due atti, e tolta dal francese.</i> Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1789].	<i>Renaud d'Ast. Comédie en deux actes et en prose, mêlée d'ariettes.</i> Ed. Brunet, Paris, 1788.	Radet e Barré	Dalayrac	1787	1789 5.12
Lo spazzacamino principe. <i>Commedia in musica divisa in due atti, e tolta dal francese.</i> Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1790].	<i>Le ramoneur prince et le prince ramoneur. Comédie-proverbe, en un acte, en prose.</i> Ed. Cailleau, Paris, 1785.	Maurin de Pompigny	Originale non musicato	1784	1790 25.11
			Angelo Tarchi, per la versione in italiano		
I due ragazzi savoardi. <i>Commedia con musica.</i> Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1791].	<i>Les Deux petits savoyards. Comédie en un acte, mêlée d'ariettes.</i> Ed. Brunet, Paris, 1789.	Marsollier	Dalayrac	1789	1791 16.11
Raollo signore di Crequi. <i>Tragicommedia in prosa di tre atti mista d'arie per musica, e tolta dal francese.</i> Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1791].	<i>Raoul sire de Créqui. Comédie en trois actes, en prose.</i> Ed. n. d., Paris, 1791.	Boutet de Monvel	Dalayrac	1789	1791 3.12

<p>Lodoiska. Commedia eroica in tre atti frammischiata di canti, e tolta dal francese. Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1793].</p>	<p><i>Lodoïska. Comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes.</i> Ed. Fiévée, s. d. [1791].</p>	Dejaure	Kreutzer	1791	1793 autun.
	<p>Finale rielaborato, preso dalla <i>Lodoïska. Comédie héroïque en trois actes, mêlée de chant.</i> Ed. Régent et Bernard, Paris, 1792.</p>	Fillette-Loraus	Cherubini		
<p>Camilla ossia Il sotterraneo. Commedia tolta dal francese, e con musica. Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1794].</p>	<p><i>Camille ou Le souterrain. Comédie en trois actes, en prose, mêlée de musique.</i> Ed. Brunet, Paris, 1791.</p>	Marsollier	Dalayrac	1791	1794 autun.
<p>La Caravana del Cairo. Grand'opera in tre atti e per musica tolta dal francese. Ed. G. Motta, Milano, s. d. [1795].</p>	<p><i>Caravane du Caire. Opéra en trois actes.</i> Ed. P. de Lormel, Paris, 1784.</p>	Morel de Chédeville	Grétry	1783	1795 autun.

Bibliografia

Melodrammi e traduzioni di Giuseppe Carpani

Libretti originali

Gli antiquari di Palmira, dramma buffo, musicato da Giacomo Rust.

L'Uniforme, dramma, musicato da Joseph Weigl.

Il miglior dono, cantata per S. M. I., musicato da Joseph Weigl.

Il giudizio di Febo, musicato da Stefano Pavesi.

L'incontro, musicato da Gerace.

Traduzioni e adattamenti

Riccardo Cor di leone. Commedia in verso, e in prosa di tre atti, dal *Richard Coeur de lion. Comédie en trois actes en prose et en vers, mis en musique [sic]* di Sedaine, Grétry, autunno (primo dicembre) del 1787.

Nina, ossia La pazza per amore. Commedia d'un atto in prosa, ed in verso, e per musica tradotta dal francese, dalla Nina ou La folle par amour. Comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes di Marsollier, Dalayrac (1786), autunno 1788.

La Dote. Commedia in prosa mista d'ariette per musica tolta dal francese (3 atti), da *La dot. Comédie en trois actes et en prose, mêlée d'ariettes* di Desfontaines, Dalayrac (1785), autunno del 1789.

Rinaldo d'Aste. Commedia con musica divisa in due atti, e tolta dal francese, dal Renaud d'Ast. Comédie en deux actes et en prose, mêlée d'ariettes di Radet et Barré, Dalayrac (1787), autunno (5 dicembre) del 1789.

Lo Spazzacamino principe. Commedia in musica divisa in due atti, e tolta dal francese, da Le ramoneur prince et le prince ramoneur. Comédie-proverbe, en un acte, en prose di Maurin de Pompigny (rappresentata a Parigi nel 1784; ed. Paris, Cailleau, 1785), autunno (25 novembre) del 1790.

I due ragazzi savoirdi. Commedia con musica (1 atto), dai *Deux petits savoyards. Comédie en un acte, mêlée d'ariettes* di Marsollier, Dalayrac (1789), autunno (16 novembre) del 1791.

Raollo Signore di Crequi. Tragicommedia in prosa di tre atti mista d'arie per musica, e tolta dal francese, dal Raoul sire de Créqui. Comédie en trois actes, en prose di Boutet de Monvel, Dalayrac (1789), autunno (3 dicembre) del 1791.

Lodosika. Commedia eroica in tre atti frammischiata di canti, e tolta dal francese dalla Lodoïska. Comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes di Dejaure, Kreutzer (1791), con il finale rielaborato della *Lodoïska. Comédie héroïque, en trois actes, mêlée de chant* di Fillette-Loraus, Cherubini (1791), autunno del 1793.

Camilla ossia Il sotterraneo. Commedia tolta dal francese, e con musica (3 atti), dalla *Camille ou Le souterrain. Comédie en trois actes, en prose, mêlée de musique* di Marsollier, Dalayrac (1791), autunno del 1794.

La Caravana del Cairo. Grand'opera in tre atti e per musica tolta dal francese, dalla Caravane du Caire. Opéra en trois actes di Morel de Chédeville, Grétry (1783), autunno del 1795.

Altre traduzioni

La creazione del mondo (dal tedesco, Haydn)

La passione di N. S. Gesù Cristo (J. Weigl, Milano, 1824)

Dio salvi Francesco (dal cantico nazionale tedesco in onore dell'Imperatore Francesco)

La passione di N. S. G. C. (dal tedesco, Weigl)

La scuola della maldicenza (dall'inglese, commedia di Sheridan)

La figlia del sole (dal tedesco, dramma, con un atto aggiunto)

L'acalde di Zalamea (dallo spagnolo, commedia di Calderon)

Altre opere di Carpani

Sei sonetti milanesi di Giuseppe Carpani sul soggetto della comune tristezza, Milano, 1780

I Conti di Agliate. Commedia patria in tre atti in prosa, Milano, Giacomo Pirola, 1793.

Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, Milano, Candido Buccinelli, 1812.

Le Majeriane, ovvero Lettere sul bello ideale, Padova, Tipografia della Minerva, 1820.

Le Rossiniane, ovvero Lettere sulla musico-teatrali, Padova, Tipografia della Minerva, 1824.

Fonti

Courier lyrique et amusant, ou Passe-temps des toilettes, vol. XIII, il primo dicembre 1785, pp. 99-100.

Dictionnaire Trévoux, voci «Cateau» e «Mathurin», Nancy, Ed. lorraine, 1738-1742, pp. 217 e 1120.

Gazzetta di Milano, «Foglio d'Annunzi della Gazzetta di Milano del martedì 15 agosto 1826», vol. II, Milano, Pirotta, p. 829.

Journal de Paris, il 22 novembre 1785, pp. 1343-44.

Observations d'un amateur sur la réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne, in «Mercure de France», vol. II, janvier 1769, pp. 163-167.

Pétition adressée à l'Assemblée Nationale par les auteurs dramatiques, sur la présentation en France, des pièces françaises, traduites en langue étrangère, Paris, Du Pont, 1791.

ABBÉ AUBERT (Jean-Louis Aubert), *L'Accordée de village. Conte moral dont l'idée est prise du tableau de Mr. Greuze, par Mr. L'Abbé Aubert*, in «Journal encyclopédique», t. 7, Paris, 1761, pp. 62-64.

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Le Barbier de Séville*, in *Théâtre complet*, a cura di Maurice Allem e Paul Courant, Paris, Gallimard, pp. 149-230.

—, *Le Mariage de Figaro*, in *Théâtre complet*, a cura di Maurice Allem e Paul Courant, Paris, Gallimard, pp. 231-364.

D'ALEMBERT Jean le Rond, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765.

Id., *De la liberté de la musique*, Amsterdam, 1759.

D'HOLBACH Paul Thiry, *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra*, Paris, 1752.

DESTOUCHES (Philippe Néricault), *Les Amours de Ragonde*, in *Id.*, *Théâtre complet*, a cura di Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Catherine Ramond, Paris, Classiques Garnier, 2018.

FORCELLA Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Milano, G. Prato, 1890, p. 261.

FORMENTI Lorenzo, *Indice dei teatrali spettacoli: di tutto l'anno dal carnevale*, Milano, Ed. Giovanni Battista Bianchi, 1794..

FRAMERY Nicolas-Étienne, *De l'organisation des spectacles à Paris*, Paris, Buisson et Debray, 1790.

GRIMM Friedrich Melchior, *Lettre sur Omphale*, Paris, Pierre-Gilles Le Mercier, 1752.

—, «Paris, novembre 1785», in *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, t. 12, a cura di Jules-Antoine Taschereau, A. Chaudé, Paris, Furne, 1829-1831, pp. 478-479.

MARMONTEL Jean-François, «Comédie», in *Éléments de littérature*, t. 3, Paris, 1846.

—, *Contes moraux*, in «*Mercure de France*», 1755-1759.

MILIZIA Francesco, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, Pasquali, 1773.

RICCHI Giorgio, *Adolfo e Chiara, ossia Li due prigionieri*, Roma, Puccinelli, 1803.

RICHARDSON Samuel, *Pamela, or Virtue rewarded*, Londra, C. Rivington, J. Osborn, 1740.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, Paris, 1753.

STENDHAL (Henri Beyle), *Vie de Rossini*, Paris, 1823.

Su Giuseppe Carpani e il progetto monzese

Edizioni critiche

BUGANI Fabrizio, *Traduzioni di opéras-comiques nella Biblioteca Estense Universitaria: il «Riccardo Cor di Leone»*, tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Musicali, coordinata da Angelo Pompilio, Università di Bologna, 2008.

DAOLMI Davide, *Nina ossia La pazza per amore. Commedia d'un atto in prosa ed in verso, e per musica (Monza 1788)*, edizione critica a cura di, Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, 2006.

Monografie e saggi

BASCIALLI Francesca, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795)*, in «Quaderni del corso di musicologia del conservatorio G. Verdi di Milano», N°6, Lucca, LIM, 2002.

BUGANI Fabrizio, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795): luogo di svago o di sperimentazione?*, in «Quaderni Estensi», vol. II, 2010, pp. 51-74.

DEGRADA Francesco, *Nina, la follia, l'utopia e il rimpianto dell'eden perduto*, in Giovanni Paisiello, *Nina, o sia La Pazza per amore*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1999.

FABBRI Paolo, *Il progetto Carpani a Monza*, in E. SALA, *L'opera francese in Italia*, cit., pp. 19-37.

FABIANO Andrea, *Les larmes de Camille, de Dalayrac à Paër: plagiat, exploitation ou tentative de médiation entre les dramaturgies musicales française et italienne?*, in Hervé Lacombe, *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Paris, Société française de musicologie, 2000, pp. 21-36.

JACOBS Helmut C., *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration. Studien zu Giuseppe Carpani, 1751-1825*, Bonner romanistische Arbeiten, 28, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988, 2 voll.

NAHON Marino, *Carpani e l'importazione della forma strofica*, in E. SALA, *L'opera francese in Italia*, cit., pp. 39-87.

PADOAN Maurizio, *Teoresi e storicità nell'estetica musicale di Giuseppe Carpani*, in Andrea Luppi, *Statuti della musica. Studi sull'estetica musicale tra sei e ottocento*, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 124-142.

PESTELLI Giorgio, *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, in «Quaderni della Rassegna musicale», vol. IV, Torino, Einaudi, 1968, pp. 105-121.

SALA Emilio, *Réécritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du «Renaud d'Ast»*, in Herbert Schneider, Nicole Wild, *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms, 1997, pp. 363-384.

—, *L'opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787-1795 del Teatro Arciduciale di Monza*, a cura di, in «Musicalia», N°3-4, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2006-2007, 2 voll., tra cui:

TUFANO Lucio, *Tears for Nina. Emotion and Compassion from the Stage to the Audience*, in «LIR.Journal», N°19, 2019, pp. 47-65.

Bibliografia generale

Opere monografiche

BARDÈCHE Maurice, «Les femmes du Dix-huitième siècle», in *Histoire des femmes*, vol. II, Paris, Stock, 1986, pp. 233-282.

BIANCONI Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

- BONOMI Iliaria, BURONI Edoardo, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- CRAGG Olga B., DAVISON Rosena (dir.), *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 1998.
- DAHLHAUS Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2014.
- DAUPHIN Claude, *Musique et liberté au siècle des lumières. Suivi d'une édition critique et moderne de «De la liberté de la musique» de D'Alembert*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- DIDIER Béatrice, *Le livret d'opéra en France au XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013.
- DORSI Fabrizio, RAUSA Giuseppe, «L'opera comica (1749-1799)», in *Storia dell'opera italiana*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 177-220.
- DUNETON Claude, BIGOT Emmanuelle, *Histoire de la chanson française*, 2 voll., Paris, Seuil, 1998.
- FABBRI Paolo, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007 (1a ed. pubblicata dallo stesso editore nella *Storia dell'opera italiana*, VI, 1988).
- FOURNIER Stéphanie, *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- GIARDI Orietta, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991.
- GOLDIN Daniela, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.
- GOODY Jack, «La dot et les droits de la femme», in *La famille en Europe*, trad. fr. di Jean-Pierre Bardos [*The European Family. An Historico-Anthropological Essay*, Blackwell, Oxford, 2000], Paris, Seuil, pp. 127-144.
- HAMM Jean-Jacques, *Approches de Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- HIRSCH Julia, *Traduire l'opéra: mission impossible? Étude de traductions du livret de Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Travail de Master, Université de Genève, 2011.
- JOLY Jacques, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Francia e Italia, dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- KAINDL Klaus, *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995.
- LOMBARDI Daniela, Bologna, *Matrimoni di antico regime*, Il Mulino, 2001.
- , *Storia del matrimonio dal Medioevo a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- ROULSTON Christine, *Choix et accomplissement dans le discours sur le mariage de la fin du XVIIIe siècle*, in Olga B. CRAGG, Rosena DAVISON, *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 1998.
- RUGGIERI Franco, *Storia del Teatro Civico di Cagliari, Cagliari, Edizioni della Torre*, 1993.
- STAFFIERI Gloria, *L'opera italiana dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014.

STUSSI Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015 (1a ed. 1994).

TISSIER André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution: répertoire analytique, chronologique et bibliographique, de la réunion des États généraux à la chute de la royauté (1789-1792)*, Genève, Droz, 1992, pp. 75-89.

TRIFONE Pietro, *L'italiano a teatro dalla Commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000.

—, GIOVANARDI Claudio, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015.

TAÏEB Patrick, *L'ouverture d'opéra en France: de Monsigny à Méhul*, Paris, Société française de musicologie, 2007.

VILLARI Susanna, *Che cos'è la filologia dei testi a stampa*, Roma, Carocci, 2014.

Saggi in riviste e in volumi miscellanei

ACCORSI Maria Grazia, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 166, N°534, 1989, pp. 212-229.

—, *Servi e contadini alla ribalta dei sentimenti*, in *Id.*, *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 325-352.

BARTHÉLÉMY Maurice, *L'Opéra-Comique des origines à la Querelle des Bouffons*, in Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Pierre Mardaga, 1992, pp. 9-78.

BALSANO Maria Antonella, «*Le Haydine*» di Carpani, ovvero lettere per la salvezza della musica, in «Rivista Musicale Italiana», vol. XII, N°3, 1978, pp. 317-341.

BERNABEI Franco, *Il dibattito sull'arte e la storia dell'arte nel Veneto del primo Ottocento*. «Rassegna veneta di studi musicali», 13-14 (1997), pp. 25-50.

BIANCONI Lorenzo, *Hors d'œuvre alla filologia dei libretti*, in «Il Saggiatore musicale», 1995, vol. II, N°1, 1995, pp. 143-154.

BROWN Bruce Alan, *Éditions anciennes et modernes d'opéras-comiques: problème et méthodologies*, trad. fr. di Claire Stancu e Bruce Alan Brown, in Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 355-366.

CARUSO Carlo, *Il commento a testi per teatro musicale del Settecento*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989*, a cura di Ottavio Besomi e *Id.*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 409-432.

—, *Note filologiche sul melodramma del Settecento*, in «Studi di filologia italiana», N°51, 1993, pp. 213-224.

CHIARELLI Alessandra, «*In guerra ed in amore*»: spettacoli in musica tra Este e Asburgo-Este, in «Quaderni Estensi», vol. II, 2010, pp. 107-109.

COLAS Damien, *Berlioz, Carpani et la question de l'imitation en musique*, in *Berlioz: textes et contextes*, a cura di Joël-Marie Fauquet (et al.), Paris, Société française de musicologie, 2011, pp. 221-240.

COUVREUR Manuel, *Les enjeux théoriques de l'opéra-comique*, in Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Pierre Mardaga, 1992, pp. 213-282.

DEGOTT Pierre, *Traduire l'opéra, ou la tentation du calque phonique*, in «Palimpsestes», N°8, 2015, pp. 25-39.

DELLA SETA Fabrizio, *Il librettista*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. IV, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 233-291.

DELPERO Dascia, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia della musica milanese*, in «Fonti musicali italiane», N°4, 1999.

DE VAN Gilles, *Ritmo francese e ritmo italiano. Osservazioni sulla versione francese del «Falstaff»*, in *La traduzione dei testi per musica. Atti del XII Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, 1984, pp. 15-23.

DI BENEDETTO Renato, «Il Settecento e l'Ottocento», in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. VI (*Teatro, musica, tradizione dei classici*), Torino, Einaudi, 1986.

FABBRI Paolo, *Istituti metrici e formali*, in *Teorie e tecniche: immagini e fantasmi*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. VI, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 163-233.

FABIANO Andrea, *Le forme drammaturgiche del comico italiano in Francia nel Settecento: qualche osservazione*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniela Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. 168.

FOLENA Gianfranco, *Addison e la traduzione per la musica*, in *La traduzione dei testi per musica. Atti del XII Convegno sui problemi della traduzione*, 1984, pp. 3-14.

LEGRAND Raphaëlle, *Emploi théâtral et représentations de la masculinité à la fin du XVIII^e siècle: notes sur Louis Michu, acteur-chanteur de la Comédie Italienne*, in «Cahiers rémois de musicologie», N°7, dicembre 2013, pp. 87-107.

LUPPI Andrea, *Bello ideale e bello musicale nella polemica tra Majer e Carpani*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna: Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2000, pp. 19-42.

MARICA Marco, *Le traduzioni italiane in prosa di opéras-comiques francesi 17(63-1813)*, in Herbert Schneider, Nicole Wild, *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms, 1997, pp. 385-487.

—, *Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti operistici di "comédies en vaudevilles" in Italia (1750-1815)*, in Herbert Schenider, *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms, 1999, pp. 379-459.

MARSCHALL Gottfried R., *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, a cura di, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

PENDLE Karin, *L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789*, in *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, a cura di Philippe Vendrix, Liège, Pierre Mardaga, 1992, pp. 79-178.

—, *Opéra-Comique as Literature: The Spread of French Styles in Europe, ca. 1760 to the Revolution*, in Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 229-250.

PRÉ Corinne, *Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales (1741-1815)*, in Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 251-265.

ROBINSON Paul, *A Deconstructive Postscript: Reading Libretti and Misreading Opera*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 328-346.

ROCCATAGLIATI Alessandro, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, in *Le forme del testo. Atti del Convegno 15-16 marzo 1990*, a cura di Benvenuto Cuminetti, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate, vol. VI, Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, 1990, pp. 7-20.

SCHNEIDER Herbert, *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. Und 18. Jahrhundert*, a cura di, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1999.

—, WILD Nicole, *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1997

SEGRE Cesare, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989*, a cura di Ottavio Besomi e Id., Basel, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 3-17.

VENDRIX Philippe, *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, a cura di, Liège, Mardaga, 1992.

—, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Mardaga, 1992.

ZEMON DAVIS Natalie, FARGE Arlette, *XVIe-XVIIIe siècles*, vol. III, in *Histoire des femmes en occident*, a cura di Duby Georges, Perrot Michelle, trad. fr. di Anne Michelle [*Storia delle donne in Occidente*, Bari, Laterza, 2002], Paris, Plon, 1991, pp. 27-57.

Strumenti

BELTRAMI Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.

BERTONE Giorgio, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999.

BUFFARD-MORET Brigitte, *Précis de versification*, Paris Armand Colin, 2014.

CARUSO Carlo, *Paolo Rolli. Libretti per musica*, a cura di, Milano, FrancoAngeli, 1993.

ZUCCO Rodolfo, *Istituti metrici del Settecento: l'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.

Dizionari, elenchi ed enciclopedie

Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese, vol. IX, Milano, 1816.

BASSO Alberto, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1986, «Le biografie», vol. XIX, p. 717.

CAMBIASI Pompeo, *La Scala, 1778-1906. Note storiche e statistiche*, Milano, G. Ricordi, 1906, pp. 3, 9 e 12.

CAMPARDON Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles: documents inédits*, II, Berger-Levrault et Cie, 2 voll., 1880, I: pp. 200-201, pp. 197-206 e pp. 250-255, II: pp. 38-41, 125-129 e 170-179.

DE TIBALDO Emilio, voce «Carpani Giuseppe», *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti*, vol. X, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1845, pp. 167-170.

VAPERAUX Gustave, voce «Desfontaines-Lavallée», in *Dictionnaire universel des littératures*, Hachette, Paris, 1876, pp. 615-16.

VERTI Roberto, *Un almanacco drammatico: l'indice de' teatrali spettacoli (1764-1823)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2 voll., 1996, vol. II, pp. 896 e 1143.

Risorse in rete

Académie française, voce «Jean-Baptiste-Antoine Suard», in rete: <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jean-baptiste-antoine-suard>, consultato nel marzo 2021.

Biblioteca Nazionale Braidense, «Raccolta Drammatica Corniani Algarotti», in rete: <http://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26206/>, consultato nell'aprile 2021.

Bibliothèque Nationale de France, voce «Brunet, Thomas (1744-1824)», in rete: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12238999q>, consultato nel marzo 2021.

Bibliothèque Nationale de France, voce «Hérissant, Veuve de Jean-Thomas (171?-1798)», in rete: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb122613630>, consultato nel marzo 2021.

Bibliothèque Nationale de France, voce «Leduc, Pierre (1755-1826)», in rete: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb148277829>, consultato nel marzo 2021.

Bibliothèque Nationale de France, voce «Thiroux de Crosne, Louis (1736-1794)», in rete: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb16260055v>, consultato nel marzo 2021.

Bibliothèque Nationale de France, voce «Valade, Veuve de Jacques-François (17..-179..; imprimeur-libraire)», in rete: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12254856m>, consultato nel marzo 2021.

Carlo Goldoni: Drammi per musica, a cura di Anna Laura BELLINA e Luigi TESSAROLO, Padova, Università degli Studi di Padova, Casa di Carlo Goldoni, 2018, in rete: <http://www.carlogoldoni.it/public/>, consultato nel luglio 2021.

Centre National de Ressources Textuelles, gestito dall'ATILF, «Catau, subst., fém.», 2012: <https://www.cnrtl.fr/definition/catau>, consultato nel luglio 2021.

CESAR. Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution, Marc DOUGUET e Jean-Yves VIALLETON, Université Grenoble Alpes, in rete: <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/home.php>, consultato nel marzo 2021,

Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, a cura di Angelo POMPILIO, Università di Bologna, 2020, in rete: <http://corago.unibo.it>, consultato nel febbraio 2021.

Dézède. Archives et chronologies des spectacles, a cura di Joann ÉLART, Yannick SIMON, Patrick TAÏEB, Université du Rouen, Université Paul-Valéry Montpellier 3, in rete: <https://dezede.org>, consultato nel marzo 2021.

Dizionario Biografico degli Italiani, Gian Paolo MARCHI, voce «Carpani, Giuseppe», vol. XX, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1977, in rete: https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-carpani_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato nel novembre 2020.

Dizionario Biografico degli Italiani, voce «Teotochi Albrizzi, Isabella», Valeria MOGAVERO, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, vol. XCV, 2019, in rete: https://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-teotochi_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato nel marzo 2021.

Enciclopedia dell'Arte Antica, voce «Toro Farnese», L. Vlad BORRELLI, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1966, in rete: https://www.treccani.it/enciclopedia/toro-farnese_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/, consultato nel luglio 2021

Enciclopedia dell'Italiano, voce «Burocratese», Domenico PROIETTI, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2010, in rete: https://www.treccani.it/enciclopedia/burocratese_%28Enciclopedia-dell%27-Italiano%29/, consultato nel giugno 2021.

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di Claudio MARAZZINI, Accademia della Crusca, Milano, UTET, 2018: <http://www.gdli.it/>, consultato nel giugno 2021.

Grove Music Online, voce «Amours de Ragonde, Les», James R. ANTHONY, Oxford University Press, 2002 (1992), in rete: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900121>, consultato nel marzo 2021.

Grove Music Online, voce «Comédie mêlée d'ariettes», M. Elizabeth C. BARTLET, Oxford University Press, 2002 (1992), in rete: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004867>, consultato nel marzo 2021.

Grove Music Online, voce «Devin du village, Le», Philipp E. J. ROBINSON, Oxford University Press, 2002 (1992), in rete: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004634>, consultato nel marzo 2021.

Grove Music Online, voce «Strophic form», Michael Tilmouth, Oxford University Press, 2001, in rete: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26981>, consultato nel giugno 2021.

Quell'usignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques, voce «Francesco Albertarelli», in rete: <http://www.quellusignolo.fr/>, consultato nel maggio 2021.

Quell'usignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques, voce «Margherita Morigi», in rete: <http://www.quellusignolo.fr/sopranos/morigi.html>, consultato nel maggio 2021.

Libretti e partiture

Libretto nella traduzione italiana di Carpani per Monza (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc.dramm.6086.03): http://www.urfm.braidense.it/rd/06086_3.pdf, consultato nel novembre 2020.

Partitura dell'allestimento monzese (Modena, Biblioteca Estense, Fondo Musicale Estense, MUS.F.0323): <https://edl.beniculturali.it/beu/850016535>, consultato nel novembre 2020.

Partitura dell'allestimento parigino (Modena, Biblioteca Estense, Fondo Musicale Estense, MUS.D.0574): <https://edl.beniculturali.it/beu/850011788>, consultato nel novembre 2020.

Libretto originale francese di Desfontaines per Parigi (Napoli, Biblioteca Nazionale, A. 0354 (55084)): https://books.google.ch/books?vid=IBNN:BNLP000055084&redir_esc=y&hl=fr, consultato nel novembre 2020.

Abbreviazioni

Sigle delle biblioteche

Biblioteche italiane

I-Fc	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini
I-Fm	Firenze, Biblioteca Marucelliana
I-Mb	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Moe	Modena, Biblioteca Estense
I-Nn	Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli
I-Rce	Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia
I-Rn	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II
I-Rsc	Roma, Biblioteca Musicale del Conservatorio Santa Cecilia
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

Altre biblioteche

B-Bc	Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal
DK-Kk	Copenaghen, Biblioteca Reale (Det Kongelige Bibliotek)
F-Pc	Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds du Conservatoire
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale
GB-LBm	London, British Library
US-Cul	New York, Columbia University Libraries

Testimoni

LM	Libretto nella traduzione italiana di Carpani per Monza.
PM	Partitura dell'allestimento monzese
LP	Libretto originale francese di Desfontaines per Parigi
PP	Partitura dell'allestimento parigino

