



ENTE AUTONOMO

GIOVANNI PAISIELLO

# IL RE TEODORO IN VENEZIA



---

GRAN TEATRO LA FENICE  
REGIONE DEL VENETO  
COMUNE DI PADOVA  
ASSESSORATO ALLA CULTURA

*in collaborazione con*  
TEATRO STABILE DEL VENETO «CARLO GOLDONI»  
ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO  
AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

IL RE TEODORO  
IN VENEZIA

---

---

GRAN TEATRO LA FENICE  
REGIONE DEL VENETO  
COMUNE DI PADOVA  
ASSESSORATO ALLA CULTURA  
*in collaborazione con*  
TEATRO STABILE DEL VENETO «CARLO GOLDONI»  
ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO  
AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

# IL RE TEODORO IN VENEZIA

*dramma eroicomico in due atti di*  
GIAMBATTISTA CASTI

*musica di*  
GIOVANNI PAISIELLO

*XVI Stagione Lirica di Padova*  
PADOVA - TEATRO VERDI  
Sabato 24 gennaio 1998, ore 20.30  
Domenica 25 gennaio 1998, ore 16.00

VENEZIA - TEATRO GOLDONI  
Sabato 31 gennaio 1998, ore 20.00  
Domenica 1 febbraio 1998, ore 15.30



Giovanni Paisiello. Litografia di Vincenzo Roscioni (sec. XIX). (Taranto, Biblioteca Civica «P. Acclavio»).

---

---

## SOMMARIO

5

IL LIBRETTO

65

ENRICO GIRARDI

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

67

*IL RE TEODORO* IN BREVE

70

ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

79

FRANCESCO DEGRADA

UN APOLOGO POLITICO NELLA VIENNA DI MOZART

89

MARCELLA MATAENA

COMICITÀ E SATIRA DI UN RE DA OPERA BUFFA

97

GIAN GIACOMO STIFFONI

L'OPERA ITALIANA A VIENNA ALL'OMBRA DI GIUSEPPE II

107

LA LOCANDINA

109

BIOGRAFIE DEGLI INTERPRETI

I programmi di sala del Teatro La Fenice sono a cura di *Cristiano Chiarot*,  
collaborano *Paolo Cecchi* e *Luca Zoppelli* per la parte musicologica,  
*Maria Teresa Muraro* per la ricerca iconografica; cura redazionale *Carlida Steffan*.



Giambattista Casti. Incisione di P. A. Gariazzo.

---

IL LIBRETTO

IL RE TEODORO  
IN VENEZIA

*dramma eroicomico in due atti*  
*di*  
GIAMBATTISTA CASTI

---

### Argomento

Teodoro Baron di Neuhoff è uno di quei singolari fenomeni che di tratto in tratto offre la storia. Era egli nativo di Westfalia, di spirito fervido e intraprendente, e d'indole romanzesca: dopo corse varie avventure in Germania, Francia, Svezia e Spagna, si portò in Tunisi, ove col mezzo del suo famoso amico Baron di Riparda, che caduto dal Ministero di Spagna si era con grandi ricchezze ricoverato in Affrica, gli riuscì d'ottenere da quel Bei e Mercadanti considerabili somme di danaro, e munizioni di guerra, colle quali sbarcato in Corsica, accolto fu con sommi onori da quei malcontenti, che allora erano alle mani co' Genovesi, e lusingandoli con grandiose promesse di flotte e di altri soccorsi per parte di diverse Corti d'Europa, gl'indusse a farsi da loro eleggere e incoronar Re di Corsica: ma non comparendo mai né flotte né soccorsi, e mancatogli totalmente il danaro, i Corsi più non gli prestarono obbedienza, ed ei fu costretto a ritirarsi dall'isola: e portatosi in Olanda e in Inghilterra, ivi gli riuscì di ammassar di nuovo del danaro, che l'incoraggiò a far qualche altra comparsa in Corsica, ma non più ricevuto, né riconosciuto da quei popoli, e spaventato dal bando pubblicato dalla Repubblica di Genova sopra la sua testa, ritornò in Olanda ove fu carcerato per debiti; uscito dalla prigione si trasferì a Londra, e anche colà fu fatto carcerare da' suoi creditori; e liberato ancora da questa prigionia, avendo per così dire esaurito e svaporato il cervello in tanti raffinati pensamenti e artificiosi ritrovati, restò stupido e indi a poco morì. Alcuni amatori dello straordinario gl'innalzarono un mausoleo, ove era descritta la sua vita e le sue gesta.

Questo singolar personaggio è il soggetto del presente Dramma, ove Teodoro si fa comparire in Venezia, come lo rappresenta uno dei più ameni tratti sortiti dalla penna d'un celebre scrittore in una delle sue più leggiadre e bizzarre produzioni, generalmente conosciuta. Tutte le circostanze sono immaginarie, e l'incontro di Acmet con Belisa non deve riguardarsi che come semplice episodio. Si è dovuto sacrificare la convenevole estensione che richiederebbe il soggetto al comodo della musica, agl'incomodi usi comunemente ricevuti dal Teatro italiano, e ai limiti del tempo, dentro i quali debbono restringersi sì fatti spettacoli.

---

## Personaggi

TEODORO re di Corsica, sotto nome di Conte Alberto

GAFFORIO segretario e primo ministro di Teodoro, sotto nome di Garbolino

ACMET TERZO gran Sultano deposto, in abito d'armeno sotto nome di Niceforo

TADDEO locandiere, padre di

LISETTA amante di

SANDRINO mercante e amante di Lisetta

BELISA giovane venturiera e sorella di Teodoro

MESSER GRANDE con seguito

CORI di

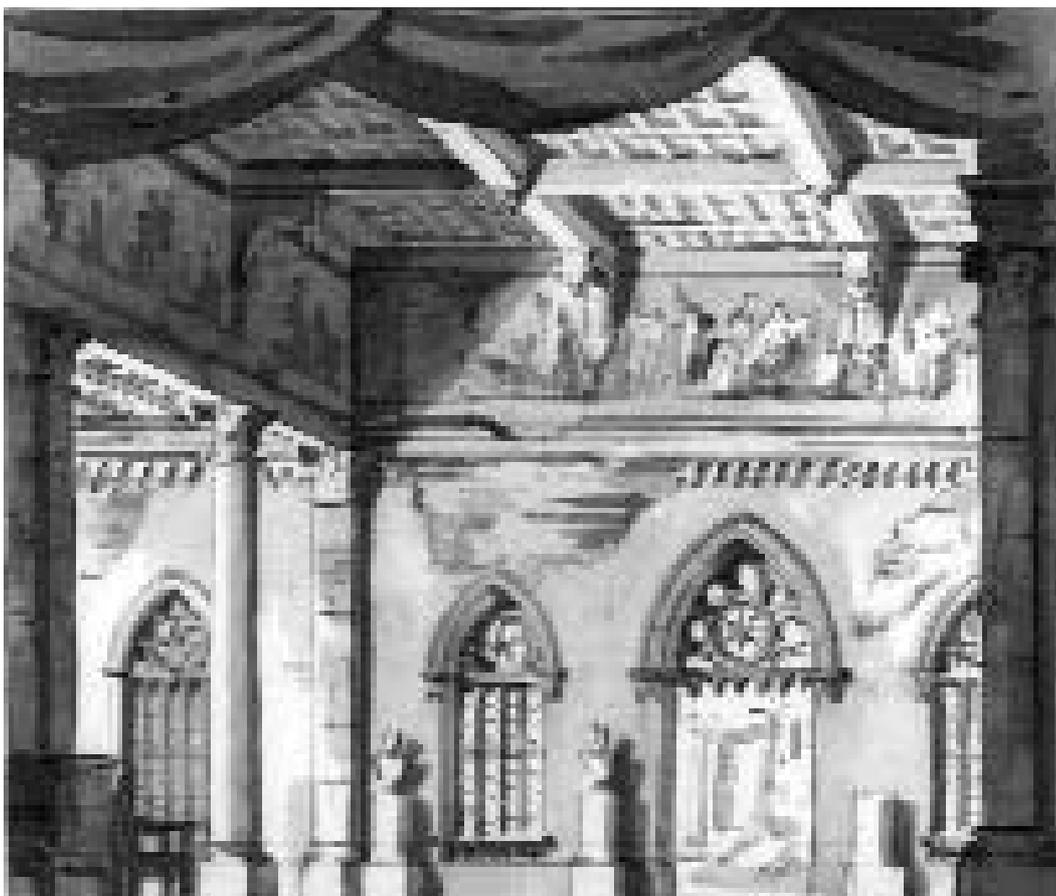
Donzelle con Lisetta

Gondoliere e gondolieri

Armeni del seguito d'Acmet, che non parlano

Diverse altre comparse, che non parlano

La musica è stata composta per ordine di S. M. l'Imperatore dal celebre sig. Giovanni Paisiello, maestro di capella, compositore di S. M. il Re delle Due Sicilie, all'attual servizio di S. M. l'Imperatrice di tutte le Russie, e da lui stesso diretta.



Gaspere Galliari. *Sala nella locanda*, scena per il primo atto del *Re Teodoro in Venezia*. Milano, Teatro Re (1817). (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



---

	GAFFORIO		<i>A Taddeo.</i>
		Parlerem fra me e te.	
	LISETTA		<i>Col caffè.</i>
35		Signor conte, son qua lesta collo zucchero e il caffè. Ma perché con faccia mesta? così torbido, perché?	
	TEODORO		<i>A Lisetta mentre versa il caffè.</i>
40		Ah tu sol, Lisetta mia, col tuo brio, cogli occhi tuoi dissipar tu sola puoi la crudel malinconia che nel cor fissa mi sta.	
45	LISETTA	Signor mio, troppa bontà. Ma per or chiedo licenza, che domestica incombenza mi richiama ora <sup>1</sup> di là.	
	TADDEO	Oh che figlia! oh che zitella!	
	TEODORO		<i>Da sé, prendendo il caffè.</i>
		Com'è savia.	
	GAFFORIO		Com'è bella.
50	TEODORO, TADDEO e GAFFORIO	È un portento d'onestà.	
	TEODORO		<i>A Lisetta dando la tazza.</i>
		M'abbandoni?	
	LISETTA		<i>A Teodoro prendendo la tazza.</i>
			Mi perdoni.
	TEODORO	Ah...	
	LISETTA		<i>A Teodoro.</i>
		Sospira?	
	TADDEO		<i>A Gafforio.</i>
		Che cos'ha?	
	GAFFORIO, TADDEO e LISETTA		
55	TEODORO	Eh via, state allegramente, dissipate il mal umor. Vi ringrazio, buona gente, vi ringrazio del buon cuor.	<i>Taddeo e Lisetta partono.</i>

## SCENA II

TEODORO e GAFFORIO.

	GAFFORIO	Perdona, o sire: io da più giorni il grande magnanimo Teodoro non riconosco in te, quel Teodoro che a ragion per suo re Corsica elesse, Corsica, patria mia, che per te spera di riacquistar la gloria sua primiera. Perché mesto e pensoso?...
60		
	TEODORO	Odi, Gafforio,

---

---

65 tu segretario mio, tu dello stato  
 ministro principal, che per seguirmi  
 vesti abito mentito, e di Gafforio  
 il nome in quel di Garbolin cangiasti;  
 se amo i popoli miei, se cerco e bramo  
 la lor felicità tu ben lo sai.

70 Di miei nemici alle ricerche esposto,  
 ramingo, vagabondo,  
 per sì bella cagion erro pel mondo.  
 Pur tutto soffrirei; ma esausti sono  
 non sol gli erari pubblici del regno,

75 ma delle borse nostre,  
 e quest'è peggio assai,  
 il privato tesoro è voto omai.  
 E intanto invan dalle potenze amiche  
 i promessi sussidi attendo ognora.

80 GAFFORIO Non disperiamo ancora: a noi fra breve  
 il gratuito don giunger qui deve  
 che dai fedeli sudditi del regno  
 mandasi a te, della lor fede in pegno,  
 onde in ogni ordinario aspetto, o sire,

85 una rimessa almen di mille lire.  
 TEODORO E frattanto però duro, indiscreto  
 l'oste chiede denari, e porta il conto;  
 e non vorrei che un improvviso affronto...  
 Tremo solo in pensarvi.

GAFFORIO Odi un pensiero  
 90 che ora in mente mi vien: codesta veste  
 che magnificamente ti ricopre  
 da capo a' piè le membra,  
 oggi inutil mi sembra.

TEODORO *Turbato.*  
 E che pretendi  
 dirmi perciò?

GAFFORIO Che in essa una risorsa  
 95 all'esausta tua borsa...

TEODORO Oh dio! t'accheta.  
 Dunque tor mi vorresti  
 del mio regio splendor l'unico avanzo,  
 che in mirarlo talor sul dosso mio  
 mi risovvengo ancor che re son io.

100 GAFFORIO Ma dimmi, e perché tanto  
 resti in Venezia ancor?

TEODORO Sai che i sussidi  
 attendo qui dell'alleate corti.  
 Che qui i dispacci del mio regno attendo.  
 Che amo Lisetta inoltre sai; confesso  
 105 la debolezza mia:  
 cara m'è sol per lei quest'osteria.  
 Ed ella, oh dio, mi fugge, e par non veda  
 e non curi il mio amor.

---



---

150                    alla mia crudel Lisetta,  
par che irato amor mi metta  
mille diavoli nel cor.  
                         Ch'io son re poi mi rammento,  
                         e dai stimoli di gloria  
155                    cose a far degne d'istoria  
                         infiammar mi sento allor.  
                         Ma la solita paura  
                         smorza amor, la gloria oscura,  
                         e aver parmi sulla groppa  
160                    il sicario che m'accoppa  
                         e con qualche botta ria  
                         mi risana in sempiterno  
                         dall'eroica pazzia  
                         della gloria e dell'amor.

*Parte.*

#### SCENA IV

Sala nella locanda sudetta.

LISETTA che stira la biancheria e altre Donzelle impiegate in diversi lavori, e poi SANDRINO.

165    LISETTA                    O giovinette  
                         innamorata,  
                         deh mi spiegate  
                         che cos'è amor.  
                         Se sia diletto,  
170                    se sia martire,  
                         io ben capire  
                         non posso ancor.  
                         O giovinette  
                         innamorata,  
175                    deh ci spiegate  
                         che cos'è amor.  
                         Il mio Sandrino  
                         quando non vedo,  
                         allora io credo  
180                    che sia dolor.  
                         Se a me vicino  
                         spiega il suo affetto,  
                         gioia e diletto  
                         lo credo allor.

185    CORO                    O giovinette  
                         innamorata,  
                         deh ci spiegate  
                         che cos'è amor.

                         SANDRINO                    Amor che sia  
                         se vuoi sapere,  
                         Lisetta mia,

*Mentre canta Lisetta, giunge e si pone in  
disparte a udire; poi si fa avanti dicendo:*

---

		odil da me. È un garzoncello che ama il piacere, è dolce e bello, somiglia a te.
195	LISETTA e SANDRINO	
		Ai dolci palpiti ch'io provo in seno or sento appieno amor cos'è.
200	CORO	O giovinette innamorate, or imparate amor cos'è.
205	LISETTA	Caro Sandrino mio, perché cotanto ti fai desiderar?
	SANDRINO	Bella <sup>2</sup> Lisetta, se teco esser vorrei continuamente il ciel lo sa; ma il padre tuo... la gente...
210	LISETTA	La gente che può dir? quanto a mio padre egli sa che ci amiamo, ed è contento che tu sii sposo mio.
	SANDRINO	Sì, ma quel conte, che non si sa chi diavolo si sia, ti guarda con certi occhi... Eh, non vorrei... Non lo posso soffrir.
215	LISETTA SANDRINO	Bada, Lisetta, bada... non gli dar retta, che costor che girando van pel mondo son furbi sopraffini, e fan mestiere d'ingannar le fanciulle.
	LISETTA	Eh non temere, sì semplice non son...
220	SANDRINO	Nella locanda son giunti ancor degli altri forestieri? Giunto è un armen l'altr'ieri, di cui non vidi mai uom più fiero e superbo.
225	LISETTA	Quegli occhi, quella burbera <sup>5</sup> figura, quei brutti baffi suoi mi fan paura. Odi...
	SANDRINO	Sandrino, m'incresce assai che altrove mi richiamino omai le mie faccende. Ritiriamoci, amiche; ci rivedrem di poi, Sandrino mio, con maggior libertà.
230	LISETTA	Lisetta addio.
	SANDRINO	
	<i>a due</i>	Ai dolci palpiti ch'io provo in seno

---



---

	ACMET	– fra gl'inimici? del nome musulmano e di Maometto vita e ricovro a mendicar costretto!
260		<i>Fa cenno ai servi, che fatta profondissima riverenza partono.</i>
	SANDRINO	No, non m'inganno, è desso: è quegli Acmet istesso, il deposto Sultan.
	ACMET	V'è chi m'osserva. Se non erro altre volte vidi colui.
265		
	SANDRINO	Mi guarda: io giurerei che anch'ei mi riconosce.
	ACMET	<i>Con aria fiera.</i> Olà, chi sei tu che lo sguardo osi fissarmi in volto?
	SANDRINO	Signor, son io mercante e mi chiamo Sandrino: io vi guardava perché credea d'avervi visto altrove.
270		
	ACMET	<i>Con sorpresa.</i> Tu mi vedesti? e dove? Parmi in Costantinopoli.
	SANDRINO	Tu dunque fosti in Costantinopoli?
	ACMET	Vi fui col nostro ambasciator, e all'udienza fui del Sultano Acmet, che in guisa tale rassomigliava a voi, che si diria che siete Acmet istesso.
275		
	ACMET	(Util costui esser mi può: voglio scoprirmi a lui.) Odi, e di ciò che ti dirò parola bada ben di non far con uom vivente. O che la testa tua...
280		
	SANDRINO	D'un gran Sultano questo è pure lo stil. Signor, parlate: tacer prometto.
	ACMET	Io quel Acmet istesso, sì quel Acmet io sono, a cui tu dici ch'io somiglio cotanto.
285		
	SANDRINO	<i>Con meraviglia.</i> Come! tu dunque Acmet...
	ACMET	Ascolta, e taci. Maomet nipote mio, come saprai, di trono mi balzò, prigion mi chiuse dentro il vecchio Serraglio, e già risolto avea di farmi strangolar: lo seppi, e a tempo del cordon la cerimonia colla fuga prevenni, e tolto meco oro e gioie in gran copia, in abito d'armeno
290		

---

---

295 mi condussi a Venezia, e qui mi faccio  
Niceforo chiamar.

SANDRINO Se l'opra mia  
util credete, io l'offro a voi.

ACMET L'accetto.  
D'altro poi parlerem; per or vo' dirti  
che quinci spesso trapassar vid'io  
300 donna giovine e bella...

SANDRINO Una straniera è quella, allegra e franca,  
che Belisa si chiama: ella a te forse  
piace, o signor.

ACMET Sì, l'amo.  
SANDRINO In quest'istessa  
305 locanda alloggia anch'essa; a lei potete  
spiegar il vostro amor: fra noi permessa  
è una gentil dichiarazion d'affetto;  
ma l'altura e l'orgoglio  
sorte fra noi non fa, fra noi l'uom colto  
con cortese linguaggio  
310 presta alle belle omaggio;  
piace il cor dolce e la gentil maniera,  
s'odia il tuon minaccioso e l'alma fiera.

Se stride irato il vento,  
se il mar minaccia e freme,  
315 il passeggiar lo teme,  
lo teme il marinar.

Ma se la lieve aurette  
scherzando increspa l'onda,  
dall'arenosa sponda  
320 a riguardarlo alletta,  
e van le ninfe belle  
sulle barchette snelle  
per lo tranquillo mar.

ACMET *Parte.*  
325 Che nuovo stil di mendicar affetto!  
Pur m'è forza obbliar chi son, che<sup>s</sup> fui,  
ed adottar le stravaganze altrui.

*Parte.*

## SCENA VI

TADDEO e poi GAFFORIO.

TADDEO Da un bucolin segreto  
che risponde alla camera del conte  
udii che Garbolin gli dava il titolo  
330 di maestà, di sire.

---

---

Che diavolo vuol dire?  
 Sarebbe mai un re che viaggi incognito!  
 Perché no? grazie al ciel, non è più il tempo  
 che viaggiavano i re colle migliaia  
 335 d'incomodi compagni.  
 Un dubbio sol... se è re, perché non paga?  
 Il perché vi sarà. Ho inteso dire  
 che i re hanno sempre un qualche lor perché  
 che non possiam saper noi gente bassa.  
 340 E poi, s'ei non è re, io non comprendo  
 perché mai Garbolin da re lo tratti.  
 O Alberto è re, oppur costor son matti.

Che ne dici tu, Taddeo?  
 È un birbante? è un conte? è un re?  
 345 Qual Berlich, qual Asmodeo<sup>9</sup>  
 mi dirà chi diavol è?  
 Egli è un re; se re non è  
 perché mai chiamarlo re?  
 Qua v'è certo il suo perché.  
 350 Ma l'entrate non son troppe...  
 re di picche, o re di coppe.  
 Ma l'entrate non son ricche  
 re di coppe, o re di picche.  
 Qual Berlich, qual Asmodeo  
 355 mi dirà chi diavol è?

Ma Garbolino è qua.  
 GAFFORIO Taddeo, t'abbraccio,  
 tu sei un brav'uom.  
 TADDEO *Da sé.*  
 Con quella  
 sua gravità patetica costui  
 mi vuol pagar di complimenti.  
*A Gafforio.*  
 E il conto?

360 GAFFORIO Amico, il conto tuo né più discreto  
 né più giusto esser può; e perché appunto  
 sì onesto sei, vo' darti un buon consiglio.  
 TADDEO Dunque tu vieni a darmi  
 consiglio, e non danar.<sup>10</sup>

365 GAFFORIO Sì, ma un consiglio  
 che val più che i danar; il mio padrone,  
 se generosamente alcun lo tratta,  
 di generosità più allor si picca;  
 e perciò ti consiglio  
 di non dargli mai conti, e alfin vedrai  
 370 che dieci volte più del conto avrai.  
 TADDEO Ma dimmi un po', di grazia:  
 cotesto<sup>11</sup> tuo padrone  
 chi è egli?

---

---

	GAFFORIO	È il conte Alberto, tu lo sai pur.
	TADDEO	Conte, e non più?
	GAFFORIO	No certo. <i>Turbato.</i>
375		Qual dubbio? qual domanda? Lo conosce qualcun nella locanda?
	TADDEO	No, ma in passar poc'anzi presso al vostro quartier, udii che tu re lo chiamavi.
	GAFFORIO	<i>Come sopra.</i>
380		Oh dio! caro Taddeo, che non ti senta alcun; ciò che ascoltasti, per carità, non t'esca mai di bocca.
	TADDEO	Dunque è un re veramente? e perché tanto teme di palesarsi?
	GAFFORIO	Perché vuole <sup>12</sup> evitar i spettacoli e le feste che vorria dargli la città e il senato.
385	TADDEO	Ma mi potresti dir che re egli sia?
	GAFFORIO	<i>Si cava il cappello, e Taddeo fa lo stesso.</i>
	TADDEO	Egli è il gran Teodoro, il re de' Corsi. Come! egli è Teodoro? Ho udito tanto parlar di lui...
390	GAFFORIO	Grand'uom, amico mio, grande, caro Taddeo, te lo dich'io; <sup>15</sup> e se sai profittarne, una gran sorte si prepara per te.
	TADDEO	Che sorte?
	GAFFORIO	Egli ama la figlia tua.
	TADDEO	Mia figlia! ah che tu scherzi.
	GAFFORIO	Fidati a me, io non t'inganno.
395	TADDEO	E poi...
		non può mia figlia esser sua sposa: il mondo, tu vedi ben... l'onor... già mi capisci.
	GAFFORIO	Capisco ben, Taddeo, tu t'hai ragione, e perciò 'l mio padrone pensa seco contrarre matrimonio segreto, il qual col tempo potrebbe pubblicarsi, e la tua <sup>14</sup> figlia montar sul trono e diventar regina.
400		
	TADDEO	<i>Da sé.</i> Gran sorte in ver questa saria per noi.
		<i>A Gafforio.</i>
405		Ma come assicurarmi poss'io, che vero sia quanto asserisci?
	GAFFORIO	Vuoi prove; eccole qua: guarda e stupisci. <i>Tira di tasca un fascio di carte.</i>

---

---

410 Queste son lettere  
scritte in inglese,  
questi capitoli  
stesi in francese;  
patti, prammatiche,  
trattati autentici,  
editti ed ordini,  
e atti di regia  
415 autorità.

*Tira di tasca un gran sigillo.*

420 Mira di Corsica  
l'armi e il sigillo;  
osserva, esamina:  
per tutto scorgonsi  
le marche e i titoli  
di maestà.

*Parte.*

## SCENA VII

TADDEO, e poi LISETTA.

TADDEO

*Attonito da sé.*

425 Gli editti... gli ordini...  
l'armi... il sigillo...  
le marche... e i titoli  
di maestà.

430 Io son fuori di me, corpo del diavolo!  
Qui non si tratta già di bagatelle;  
di divenir si tratta  
il suocero d'un re. Cosa può fare  
il merito d'aver sì bella figlia!  
Che importa a me se Savio del Consiglio,  
se patrizio non son né senatore,  
se tu, Lisetta mia, tu dolce frutto  
435 di mia paternità compensi il tutto?  
Impaziente io sono...

*Va incontro a Lisetta che vede venire e  
l'abbraccia.*

440 Eccola, ah vieni,  
vieni fra le mie braccia, o cara figlia,  
tu lo splendor sarai di mia famiglia.  
Le favole e l'istorie  
parleranno di te.  
LISETTA  
Che dite mai?  
padre mio, non comprendo...

---

	TADDEO	Ah tu sarai sposa d'un re.
	LISETTA	D'un re! (Sogna o delira?)
	TADDEO	Conosci il conte Alberto.
	LISETTA	È quei che alloggia nella nostra locanda?
	TADDEO	Quello appunto. Egli conte non è.
	LISETTA	Chi è dunque?
445	TADDEO	È un re, un re che viaggia incognito.
	LISETTA	E che specie di re credete voi che sia costui?
	TADDEO	Egli... ma zitto: <sup>15</sup> egli è de' Corsi il re, il gran Teodoro e non il conte Alberto.
	LISETTA	Ma non potreste equivocar?
450	TADDEO	No certo. Ogni sospetto è vano: vidi con gli occhi miei, toccai con mano
		gli editti, gli ordini, l'armi, il sigillo, le marche e i titoli di maestà.
455		
		Ei t'ama, e per isposa a me poc'anzi dal segretario suo chieder ti fece.
460	LISETTA	O voi siete impazzato, o mi volete far impazzar, e poi non vi sovviene che in isposa a Sandrin mi promettete?
	TADDEO	Altri tempi, altre cure: or occuparsi di sì bassi pensier più non conviene.
	LISETTA	Ed io dovrei...
465	TADDEO	Non dubitar, carina; sarai, Lisetta mia, sarai regina.
		Figlia, il cielo ti destina per isposa ad un sovrano; ti vedrò lo scettro in mano ed invece della cresta la regal corona in testa;
470		e d'eredi una dozzina usciran dal sen fecondo della gravida regina che saran stupor nel mondo e de' sudditi l'amor.
475		E scherzando i nipotini tutti intorno a me verranno. O che cari pargoletti! che graziosi principini!

---

---

480 Ed i popoli soggetti  
tutti omaggio presteranno  
alla figlia, e al genitor.

*Parte.*

## SCENA VIII

LISETTA sola.

LISETTA  
485 Che novità, che stravaganza è questa!  
Di qual confusìon m'empì la testa  
di mio padre il linguaggio oscuro e strano?  
Il conte Alberto è re?... vuole sposarmi?  
Non vi sarebbe sotto qualche trappola  
per ingannare me, e mio padre? e poi  
come potrei Sandrino mio tradire?  
Tradirlo! ah no... mi sentirei morire.

490 Come obbliar<sup>16</sup> potrei  
il mio primiero amor?  
Ah ch'io mi morirei  
di pena e di dolor.

495 Il caro amato oggetto  
sveller non so dal cor.  
E al mio primiero affetto  
sarò costante ognor.

500 Ma che rimiro? Ei stesso  
con Belisa vien qua, molto occupati  
in familiar discorsi, e allegri molto  
mi paiono ambedue. Cos'egli mai  
ha da far con colei? sono inquieta  
se non giungo a saper di che si parli.  
Mi porrò qui in disparte ad ascoltarli.

## SCENA IX

BELISA con SANDRINO, e LISETTA in disparte.

505 BELISA Mio caro Sandrino,  
quel cor dunque m'ama?  
SANDRINO Ti cerca, ti brama,  
per te tutto è ardor.

LISETTA

*Sempre da parte.*

510 Suo caro lo chiama,  
Si parla d'amor.

BELISA

*Prende per mano Sandrino.*

---

		Il vago mio volto conquiste fa ognor.
	LISETTA	Che vedo! che ascolto!
515	SANDRINO	M'insultano ancor! Non far la tiranna col nuovo amator.
	LISETTA	L'infido m'inganna, e' finse finor.
520	BELISA e SANDRINO LISETTA a tre	[ La gioia, il diletto La rabbia, il dispetto da questo momento mi sento nel cor.

*Parte Lisetta.*

## SCENA X

BELISA e SANDRINO.

525	SANDRINO	Dunque come dicea, gentil Belisa, quello stranier che t'ama, il deposto Sultano Acmet è quello in abito d'armen.
530	BELISA	Che bella gloria di veder a' miei piedi un deposto Sultan! Prendermi spasso con quel turco vogl'io. Vo' che conosca qual differenza passa fra una schiava circassa e una donna europea, e di questo cervel vo' dargli idea.
535	SANDRINO	Felice te che sei sempre lieta a dispetto delle vicende tue.
	BELISA	Le mie vicende, che altri pianger farian, rider mi fanno.
	SANDRINO	Sarei ben curioso d'udir le tue avventure.
540	BELISA	Io di narrarle non ho difficoltà. Nacqui in Vestfalia; un mio fratel, che solo restat'era di tutta la famiglia, inquieto, impaziente, ardito, intraprendente, 545 d'indole romanzesca, sparve improvviso, e nell'età più fresca soletta mi lasciò.
	SANDRINO	Crudel sventura!
	BELISA	Il mal non fu sì grande. Uno straniero mi si offre per isposo, a lui mi fido;

---

---

550 lo credo amante, e seco  
 abbandono la patria: indi a non molto  
 lo sposo m'abbandona.  
 SANDRINO E allor...  
 BELISA Per vari casi,  
 or altri abbandonando  
 555 ed or abbandonata,  
 qua<sup>17</sup> giunsi, e così appresi  
 degli uomini a conoscer l'incostanza.  
 Della moneta istessa  
 a pagarli però m'accostumai;  
 560 a chi mi chiede amore  
 non dono il cor, né il niego:  
 ascolto<sup>18</sup> tutti, e con nessun mi lego.  
 SANDRINO Il tuo bizzarro amor, Belisa, ammiro.  
 Ma Acmet colà rimiro.

## SCENA XI

ACMET, BELISA e SANDRINO.

565 ACMET Sandrin, colei ch'è teco è quella appunto  
 che piace agli occhi miei.  
 SANDRINO Belisa è questa.  
 BELISA La vostra serva umil.  
 ACMET *Prendendola per un braccio.*  
 Dunque vien meco.  
 BELISA Olà, signor, che impertinenza! Abbiate  
 più rispetto di me.  
 ACMET *Si distacca sdegnosamente.*  
 Tu non dicesti  
 570 che sei la serva mia?  
 BELISA Turca è l'idea.  
 ACMET Dunque non m'ami?  
 BELISA Acciò ch io v'ami, a voi  
 tocca a ispirarmi amor.  
 ACMET Il favor mio  
 sopra di te discese  
 come rugiada del mattin, che cade  
 575 ad innaffiar le rose e i tulipani.  
 BELISA *A Sandrino.*  
 Che diavol dice?  
 SANDRINO *A Belisa.*  
 È stil dei gran sultani.  
 BELISA Eh, ch io non ho bisogno  
 che rugiada m'innaffi.  
 ACMET *Ad Acmet.*  
 Grazie, Acmet, io ti rendo...  
 580 ACMET Come! tu sai chi sono! oimè, che intendo!  
 Sandrin, tu mi tradisti.

---

	SANDRINO	È ver, gliel dissi; è troppo giusto che la donna amata sappia chi è quei che l'ama, ché a sconosciuto oggetto 585 raro s'accorda affetto.
	BELISA	Non temete, signor, ch'io tacerò, e se amabil sarete io v'amerò.
	ACMET	<i>Presenta con aria autorevole un anello a Belisa.</i>
	BELISA	Prendi questo gioiello: amami e taci. Che rozzo modo è quello 590 d'offrir doni a una giovine che s'ama? Che far dunque dovrei?
	ACMET	Di buona grazia,
	BELISA	gentilmente convien pregarla pria e d'accettarlo e di scusar l'ardire: e femmine talora 595 di sì buon cuor vi sono che fan l'onor fin d'accettar il dono. Che bizzarro cervel!
	SANDRINO	
	BELISA	<i>L'accarezza.</i> Via, caro turco, questa prima lezion mettete in pratica, fate l'offerta vostra.
600	SANDRINO	Questa è una cosa da morir di risa.
	ACMET	Questo gioiello d'accettar, Belisa, ti prego, e dell'ardir chiedo perdono.
	BELISA	Scuso l'ardire, Acmet, e accetto il dono. <i>Facendo un grand'inchino prende il gioiello.</i>
605		Bravo davver: da un turco tanto non attendea; se seguirete a profittar così, farete in breve sotto la scuola mia un onore immortale alla Turchia.
610		Se voi bramate il nostro amore, l'arte imparate di farvi amar.
615		I vezzi teneri, i dolci modi, il tratto amabile sono quei nodi che il cor ci possono incatenar.
620		Col ruvido impero, coll'aspra favella, col ciglio severo, di giovine bella

---



---

655 TEODORO E credi tu che con serene ciglia  
d'un locandier la figlia  
Corsica mirerà sul trono assisa?

GAFFORIO Un espediente, o sire, atto alle tue  
presenti circostanze, io sol propongo.

660 È sempre savio e giusto  
quand'utile è un negozio,  
come c'insegna il Puffendorff e il Grozio.<sup>19</sup>  
Se in avvenir non converrà, si sciolga.  
Pel volgo, o sire, indissolubil nodo

665 forma solo imeneo,  
ma per disciorre i pari tuoi d'impegno  
né grande sforzo vi vuol mai, né studio:  
un divorzio, un ripudio...  
legge o ragion, che il matrimonio annulli...

670 TEODORO Ma che diranno i posterì?  
GAFFORIO Eh, mio sire,  
sempre i viventi a modo lor faranno,  
e i posterì diran quel che vorranno.

#### SCENA XIV

TADDEO che conduce LISETTA, e detti.

#### FINALE

TADDEO Vieni, o figlia, a un re che t'ama  
e a regnar seco ti chiama.

675 Permettete, maestà,  
ch'io mi prostri  
*S'inginocchia a Teodoro.*  
a' piedi vostri...

TEODORO *Porgendoli la mano.*

TADDEO Sorgi, amico: orsù favella.  
*A Gafforio.*

680 GAFFORIO Anch'amico egli m'appella:  
oh clemenza, oh gran bontà!  
Ah, conoscer tu non puoi  
tutti ancor i pregi suoi,  
le sue grandi qualità.

LISETTA *Da sé.*  
Io non so cosa mi dire  
a sì strana novità.

685 TADDEO La mia figlia, eccelso sire,  
l'amorosa vostra sposa,  
si fa gloria d'obbedire  
alla vostra volontà.

TEODORO Ma Lisetta non risponde.

690 GAFFORIO Bassa gli occhi e si confonde.  
TADDEO *A Lisetta.*

---

---

Via, fatti animo, Lisetta...  
*A Teodoro.*

TEODORO Ell'è un po' vergognosetta.  
 Ti ringrazio, caro amico,  
 del buon cor ch'io scorgo in te.

695 LISETTA Padre mio, ciò ch io non dico  
 dillo tu, dillo per me.

TEODORO, TADDEO e GAFFORIO Come attonita l'ha resa  
 la sorpresa e lo stupor.

LISETTA *Da sé.*  
 Di Sandrin che mi ha<sup>20</sup> delusa  
 io non so scordarmi ancor.

700 *A Teodoro, a Taddeo e Gafforio.*  
 Chiedo a voi perdono e scusa  
 del silenzio e del timor.

TEODORO, TADDEO e GAFFORIO Merta ben perdono e scusa  
 quel silenzio e quel timor.

*Partono.*

## SCENA XV

Sala.  
 BELISA che tira per un braccio ACMET.

705 BELISA Venite, via, movetevi,  
 non siate sì salvatico,  
 andiamo a passeggiar.

ACMET E dove mai mi strascichi?

710 Ah, che le braccia e gli omeri  
 tu mi potrai slogar.

BELISA Perché star sempre in camera  
 solo, pensoso<sup>21</sup> e tacito?  
 Vo' farvi sociabile:  
 a ciaschedun che incontrasi  
 vi voglio presentar.

715 ACMET Con te, ragazza indocile,  
 mi vengon le vertigini.  
 Già mi vacilla il cerebro  
 e temo d'impazzar.

720 BELISA Chi amante mio vuol essere  
 a modo mio dèe far.

ACMET Con te, ragazza indocile,  
 io temo d'impazzar.

BELISA Vedete che le femmine  
 ACMET Or veggo  
 725 a due se daddover s'impegnano

---

a modo lor degli uomini  
san l'indole cangiar.

*Belisa prende di nuovo Acmet per il  
braccio e lo conduce via.*

## SCENA XVI

SANDRINO solo, e poi TADDEO e LISETTA.

730 SANDRINO                   Ov' è Lisetta,  
                                  il mio bel foco?  
                                  In ogni loco  
                                  la cerco ognor.

TADDEO   *Da sé.*  
                                  Gli editti e gli ordini,  
                                  le marche e i titoli  
                                  fissi nel capo  
735 SANDRINO                   mi stanno ancor.  
                                  Quando, o Taddeo,  
                                  me con tua figlia  
                                  dolce imeneo  
                                  accoppierà?

740 TADDEO                   Temo che retta  
                                  ad uom plebeo  
                                  la mia Lisetta  
                                  più non darà.

745 SANDRINO                   (Che tuono insolito!  
                                  che stravaganze!)  
                                  E le speranze?  
                                  e le promesse?

TADDEO                   Le circostanze  
                                  non son l'istesse.

750 TADDEO                   Lo   rende stupido  
SANDRINO                   Mi  
*a due*                   tal novità.

SANDRINO                   Ma qua viene Lisetta, il mio bene.  
LISETTA   *Escendo.*

755 SANDRINO                   È qui il perfido, qui il traditore.  
                                  Vieni, o cara, l'affanno e il dolore  
                                  deh consola d'un'anima amante,  
                                  che t'adora costante e fedel.

LISETTA                   E osi ancora parlarmi d'amore,  
                                  e osi il guardo fissarmi nel volto?  
                                  Fuggi, ingrato, che più non ascolto<sup>22</sup>  
760 SANDRINO                   le menzogne d'un'alma infedel.

TADDEO                   Brava figlia! quel nobile orgoglio  
                                  degnò è d'anima grande, che al soglio

---

---

SANDRINO con ragion destinata è dal ciel.  
 Ma che avvenne? che sento? ove sono?  
 765 Perché meco sei tanto crudel?  
 LISETTA Vanne pur, mentitor, t'abbandono;  
 vanne perfido, vanne crudel.  
 TADDEO D'uno scettro l'acquisto, e d'un trono,  
 val la pena di far la crudel.

### SCENA XVII

TEODORO con GAFFORIO e detti.

770 TEODORO Alfin mia diletta,  
 mia bella Lisetta,  
 scacciasti dal core  
 il vano timore,  
 il tristo pensier?  
 775 TADDEO Va', figlia, t'affretta,  
 va' incontro al tuo sposo.  
 GAFFORIO (È assai premuroso...)  
 LISETTA (Vo' far la vendetta  
 di quel menzogner.)  
 780 Accetto, signore,  
 l'offerta d'amore;  
 amor v'offro anch'io:  
 sarà voler mio  
 il vostro voler.  
 785 SANDRINO Che veggio, che sento!  
 TADDEO Che bel complimento!  
 TEODORO O voci d'affetto,  
 che m'empiono il petto  
 di gioia e piacer!  
 LISETTA Il perfido  
 SANDRINO L'origine } omai  
 790 TEODORO, TADDEO e GAFFORIO Con giubilo  
 LISETTA il mio  
 SANDRINO di quel } cangiamento  
 TEODORO, TADDEO e GAFFORIO quel suo  
 TUTTI da questo momento  
 comincia a veder.  
 comincio

### SCENA XVIII

BELISA traendo per braccio ACMET, e detti.

795 BELISA Vi presento, miei padroni,  
 il gentil signor Niceforo.  
*A Acmet.*

---

		Riveriteli, inchinatevi.
	ACMET	<i>Fa bruscamente un saluto.</i>
	TUTTI	Miei signori, vi saluto.
	TEODORO	Ben venuto, ben venuto.
		<i>Vedendo Belisa.</i>
800	BELISA	Ma che veggo! che rimiro! mia sorella al certo è quella. Che vegg'io! sogno o deliro? certo quello <sup>25</sup> è mio fratello.
	GAFFORIO	<i>A Teodoro, accennando Acmet.</i>
		Ah signor, mira colui: io ravviso Acmet in lui, che vedemmo già sul soglio.
805	TEODORO	<i>A Gafforio.</i>
		Hai ragion, sì certo è desso. <i>Da sé.</i>
	ACMET	Cos'è mai codesto imbroglio! <i>A Belisa.</i>
810	BELISA	Vedi tu quegli stranieri? In Bisanzio gli ho veduti. Gli <sup>24</sup> conosci?
	ACMET	Uno di quegli è de' Corsi il re posticcio.
	BELISA	Oh che diavolo d'impiccio.
	TADDEO, LISETTA e SANDRINO	Ma che avvenne? che cos'è?
	BELISA	<i>A Sandrino, accennando Teodoro.</i>
		Chi è colui?
	TEODORO	<i>A Lisetta, accennando Belisa.</i>
		Chi è colei?
815	GAFFORIO	<i>A Taddeo, accennando Acmet.</i>
		Chi è costui?
	ACMET	<i>A Belisa, accennando Gafforio.</i>
		Colui chi è?
	GAFFORIO	<i>A Lisetta, accennando Acmet.</i>
		Chi è colui?
	TEODORO	<i>A Taddeo, accennando Belisa.</i>
		Chi è costei? <sup>25</sup>
	ACMET	<i>A Sandrino, accennando Teodoro.</i>
		Chi è costui?
	BELISA	<i>A Taddeo, accennando Gafforio.</i>
		Colui chi è? <sup>26</sup>
	SANDRINO, TADDEO e LISETTA	<i>Attoniti.</i>
		Si riguardano, stupiscono, né capir posso <sup>27</sup> il perché.
820	BELISA	<i>A Teodoro.</i>
		Sei o non sei fratello mio?
	TEODORO	<i>A Belisa.</i>
		Taci taci, io... son io.
	GAFFORIO	<i>A Belisa.</i>
		Non è quegli il turco sire?

---

---

	BELISA		<i>A Gafforio.</i>
		Taci taci, non lo dire.	
	ACMET		<i>A Gafforio.</i>
		Non è quegli il re de' Corsi?	
	GAFFORIO		<i>Ad Acmet.</i>
825		Taci taci, oh che discorsi!	
	TADDEO		<i>Ad Acmet.</i>
		Dunque Acmet degg'io chiamarti?	
	ACMET		<i>A Taddeo.</i>
		Taci taci, o fo strozzarti.	
	SANDRINO		<i>A Lisetta.</i>
		Dunque quei de' Corsi è il re?	
	LISETTA		<i>A Sandrino.</i>
		Taci taci, e bada a te.	
	TEODORO		<i>A Sandrino.</i>
830		Non è quegli il gran Sultano?	
	SANDRINO		<i>A Teodoro.</i>
		Taci taci, egli è un arcano.	
	LISETTA		<i>A Taddeo.</i>
		Ma costor che diamin hanno?	
	TADDEO		<i>A Lisetta.</i>
		Taci taci, essi lo sanno.	
	TUTTI		
835		Che sussurro! che bisbiglio or mi ronza nell'orecchia. Non rimiro ovunque volgomi che disordine e scompiglio. Parmi in testa aver due mantici che mi soffiano nel cerebro e lo fan come una <sup>28</sup> macina rotolandolo girar.	
		Né sapendone l'origine resto <sup>stupida</sup> ed <sup>estatico,</sup> <sup>29</sup> <sup>stupido</sup> <sup>estatica,</sup> resto come un sasso immobile... e non so cosa mi far.	
845			<i>Tutti da sé.</i>
	TEODORO		
		Già Belisa mi ravvisa: la donnesca indiscretezza è saviezza d'evitar.	
850			<i>Parte.</i>
	GAFFORIO		
		Pel mio sire a vero dire dei pericoli preveggo: non lo deggio abbandonar.	
855			<i>Parte.</i>
	BELISA		
		S'egli è quello mio fratello, qui v'è sotto qualche imbroglio:	

---

---

860 me ne voglio  
assicurar.

*Parte.*

ACMET Quivi al certo  
io son scoperto:  
è savissimo consiglio  
il periglio

865 di schivar.

*Parte.*

SANDRINO Io già vidi  
i tratti infidi  
di Lisetta, e so l'arcano:  
or è vano  
altro indagar.

870

*Parte.*

LISETTA Sospettoso,  
timoroso  
ognun fugge: il caso è brutto;  
meglio il tutto

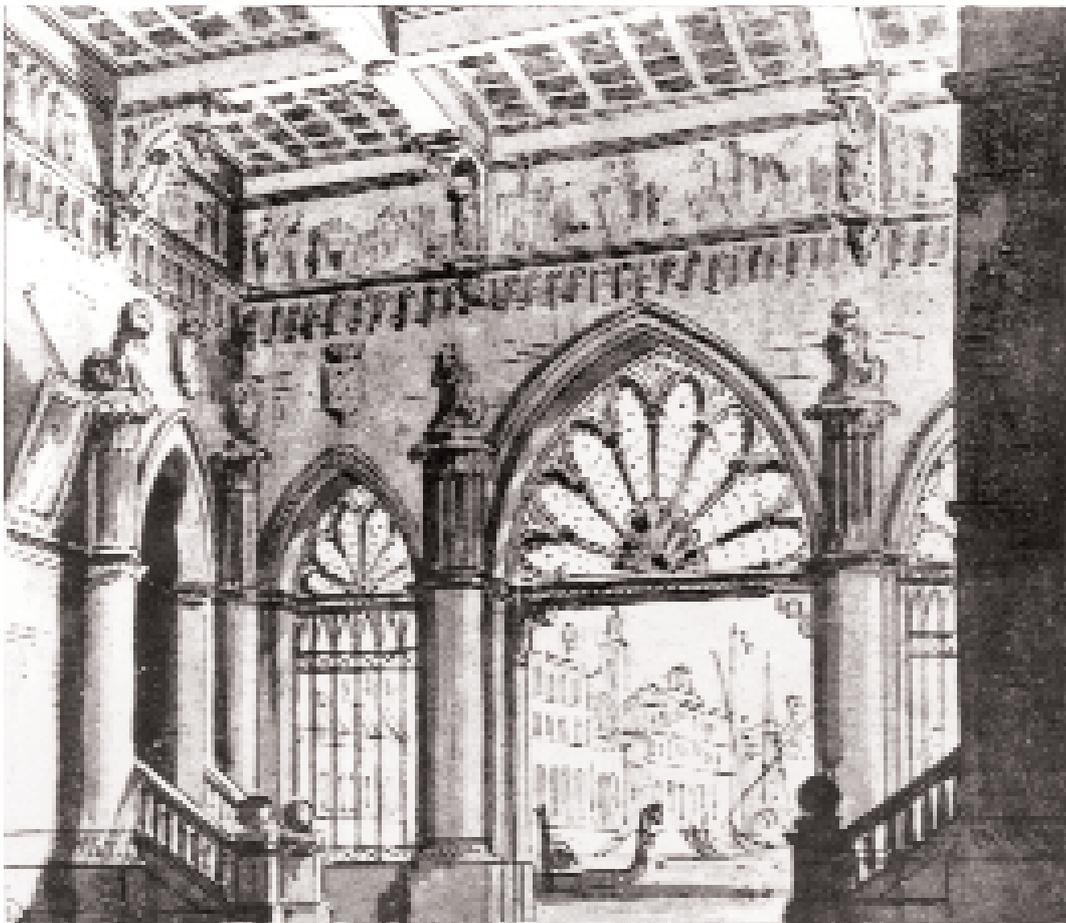
875 io vo' appurar.<sup>50</sup>

*Parte.*

TADDEO Tutti son andati al diavolo,  
m'han piantato come un cavolo.  
E Taddeo cosa farà?  
E Taddeo se n'anderà.

*Parte.*

FINE DEL PRIMO ATTO



Gaspare Galliari. *Atrio della locanda detta La Gran Bretagna che conduce al Canal Grande*, scena per il secondo atto del *Re Teodoro in Venezia*. Milano, Teatro Re (1817). (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

---

# ATTO SECONDO

## SCENA I

Gabinetto. TEODORO seduto presso un tavolino  
e GAFFORIO con un fascio di lettere.

880 GAFFORIO Ecco, o sire, i dispacci: non è molto  
che il corrier qui recolli.  
TEODORO Esponi, ascolto.  
GAFFORIO *Prendendo in mano un foglio.*

885 «Della Corsica il gran cancelliere  
fa saper<sup>51</sup> che non ha più maniere  
per supplire alle pubbliche spese,  
che le paghe son tutte sospese,  
che già nascon disordini e insulti,  
che prevede rivolte e tumulti,  
che però chiede gli ordini espressi  
per frenar la licenza e gli eccessi.»

890 TEODORO Come! ai sudditi miei dunque non basta  
l'esempio del lor re per avvezzarli  
del denaro all'inopia e alla mancanza?  
GAFFORIO Sire, tutti non han la tua costanza.  
E compenso vi vuol.  
TEODORO E qual compenso?  
GAFFORIO *Pensando prima un poco.*

895 Crear nel regno io penso  
i viglietti di credito.  
TEODORO Comodissimo e pronto espediente.  
GAFFORIO Determina la somma.  
TEODORO È indifferente.  
GAFFORIO *Prendendo un altro foglio.*

900 «I fratelli Isac, Gionata e Abram,  
negozianti giudei d'Amsterdam,  
condescendono a titol di prestito  
di sborsar ventimila fiorini  
numerabili in tanti zecchini;  
purché lor l'annual pagamento  
905 s'assicuri del dieci per cento,  
dando loro in deposito o in pegno  
qualche rendita o fondo del regno.»

TEODORO E qual rendita o fondo in ipoteca  
può assegnarsi a costor?  
GAFFORIO *Pensando prima alquanto come sopra.*  
Altro non veggio

910 che l'appalto dell'ostriche.  
TEODORO No, l'ostriche

---

---

		per la real mia mensa io le riserbo. Amor, la gloria e l'ostriche son le tre passion mie favorite.
	GAFFORIO	<i>Come sopra.</i>
915		Dunque assegnar potremo le montagne di Nebbio, <sup>32</sup> gravide di metalli.
	TEODORO	Montagne e rupi assegna pur, se vuoi, che da gran tempo omai gravide son, né partoriscon mai.
	GAFFORIO	<i>Prendendo un altro foglio come sopra.</i>
920		«Cecchin Buono sensal livornese cognitissimo in tutto il paese si dichiara che avendo prestati anni son cinquecento gigliati ad un tal Teodoro che fe' 925 dichiararsi di Corsica re, che al presente si tiene per certo sia in Venezia col nome d'Alberto, non potendo ritrarne un quattrino, a un mercante chiamato Sandrino 930 manda l'obbligo acciò li riscuota e li segni a suo debito in nota.»
	TEODORO	Questo è il peggior; a sì pressante urgenza come potrem trovar pronto riparo?
	GAFFORIO	<i>Pensando prima come sopra.</i>
935		Ascolta: or che Taddeo tuo suocero divien, giusto mi sembra che di distinto onor fregiato sia. Cioè?
	TEODORO	Crearlo general tu puoi.
	GAFFORIO	Ricco è Taddeo, e vanità seduce il debole suo cor; liberamente 940 danaro sborserà per la patente. Ciò ridonar potria allo scheletro esangue del tuo tesor privato qualche segno di vita, e picciol fiato.
945	TEODORO	Chetati, a noi veggio venir Belisa. Ritirati Gafforio, a solo a solo con colei parlar voglio. Come trarmi potrò da quest'imbroglio? <i>Gafforio si ritira.</i>

---

---

## SCENA II

TEODORO e BELISA.

950 BELISA Teodoro! ah no, non erro:  
sei pur tu mio fratello?  
TEODORO Oh dio! Belisa,  
non mi scoprir: l'arcano  
importante è per me più che non credi.  
E tu come sei qui?

955 BELISA La storia mia  
ti narrerò; per ora  
la tua bramo saper: spiegami in grazia  
cos'è cotesta frottola che ascolto  
che tu sei re de' Corsi?  
TEODORO È ver: dei Corsi  
io sono eletto e incoronato re.  
Ma come? con quai mezzi?  
960 BELISA Colla sagacità, col franco ardire,  
TEODORO coll'indefessa attività del mio  
fecondo immaginar.

965 BELISA Stupir mi fai.  
TEODORO Perché? La propria esperienza  
m'apprese, suora mia, che in questo mondo  
non v'è impossibil cosa a quel cui nulla  
preme se la sua fama illustra o sporca,  
e se muor nel suo letto o sulla forca.  
Come sei qua?

970 BELISA Belisa, a te confido  
TEODORO degl'interessi miei lo stato vero.  
Smunti per lunghe guerre  
sono i sudditi miei, gli erari esausti.  
Finché l'economia, finché l'interno  
ordine io non pervenga  
975 a stabilir nel regno mio, non posso  
dirmi sul trono assicurato ancora.  
Tutto col tempo e col danar farassi:  
da per tutto lo cerco,  
da più parti l'attendo. Ma per ora  
io ti confesso, o suora,  
980 che imbarazzato son per trovar modo  
per supplire alli miei  
quotidiani bisogni.

BELISA Inver tu sei  
un re da far pietà.  
*Si toglie di dito l'anello ricevuto da  
Acmet e lo dà a Teodoro.*  
Tien quest'anello,  
usane a tuo piacer.

985 TEODORO Cara sorella,  
quanto grato ti son.

---

---

	BELISA	Senti, conosci quell'armen ch'era meco?
	TEODORO	Acmet mi parve, il deposto Sultan.
990	BELISA	Sì, è desso, e ha seco gioie in gran copia; esser a te costui util potrebbe: abboccati con lui, io ti seconderò.
	TEODORO	Grazie ti rendo. Invierò tra poco il segretario mio, che l'etichetta del cerimoniał regoli teco.
995	BELISA	Nelle tue circostanze e puoi, fratello, all'inezie pensar dell'etichette?
	TEODORO	I cerimoniał, sorella mia, pei gran principi è ver che sono inezie, ma per li re miei pari indispensabil sono, e necessari.
1000	BELISA	Or via, non disputiam; sopra il terrazzo suol divertirsi Acmet talvolta a udire i gondolier che avanti alla locanda s'adunano a cantar: farò che insieme colà vi ritroviatè, e ivi potrete a vostr'agio parlar. Ma tu cotanto non t'invaghir di romanzesca e folle avventura, e d'un titolo ideale che ti potrebbe un giorno esser fatale.
1010		Che stuol d'infelici lo scettro ti diede, il mondo lo crede. Tu stesso lo dici, nol niego, sarà.
1015		Ma bada, fratello, a quello che fai. Che se non avrai fortuna e cervello, e regno e regnante in men d'un istante al diavolo andrà.
1020		Non son dottoressa, non son profetessa, ma il mondo un pochetto io so come va.

*Parte.*

---

### SCENA III

TEODORO, poi GAFFORIO

1025 TEODORO Siegua pur ciò che vuol, son nell'impegno,  
né ritirarsi or lice.  
Suol l'esito felice  
giustificar le temerarie imprese.  
O manca il colpo, e mi diranno un pazzo,  
1050 o felice riesce il mio disegno,  
*Suona il campanello.*  
e col nome d'eroe acquisto un regno.  
GAFFORIO *Esce.*  
TEODORO Eccomi, o sire.  
Ascolta.  
1035 Col gran Sultano Acmet, che come sai  
alloggia qui, mi si propon trattato,  
abboccamento e lega.  
Vanne a Belisa e spiega  
carattere di mio  
segretario e ministro.  
1040 Fa' che il Sultan s'impegni  
con pecuniari aiuti o equivalente  
sul trono corso a sostenermi, ed io  
impegnerommi a riconoscer lui  
legitimo Sultano  
e ad aiutarlo a ricovrar il soglio.  
1045 Vanne, e avvertimi ognor se Genovesi  
vedi arrivar nella locanda.  
GAFFORIO *Intesi.*

### SCENA IV

TEODORO, e poi TADDEO con LISETTA.

TEODORO Quanta inquietezza e quanta  
pena la mia sovranità mi costa.  
TADDEO È dunque vero, o sire,  
1050 ciocché confusamente udimmo dire,  
che quell'armen...  
TEODORO Sì, quello  
è il gran Sultan deposto.  
LISETTA *Da sé.*  
Cappita! il gran Sultano!  
TEODORO D'alleanza fra noi v'è sul tappeto  
1055 un trattato segreto: onde famosa  
sarà questa locanda al par di Breda,  
di Munster e d'Utrèct e d'Osnabrucco.<sup>35</sup>  
TADDEO Vedete quante cose! io son di stucco.  
LISETTA Ma costui finalmente è un re davvero.

---



---

	TEODORO, TADDEO e LISETTA	Che insolenza! che arditezza, che durezza di trattar.
	SANDRINO	<i>Mostrando sempre il foglio come sopra.</i>
1095		Ecco l'obbligo che canta, o a me fatene lo sborso o al Consiglio dei Quaranta me ne vado a far ricorso per costringervi a pagar.
	TEODORO	<i>Da sé.</i>
1100	TADDEO e LISETTA	Un processo ei mi minaccia! Ah, colui ci ride in faccia.
	SANDRINO	<i>Da sé.</i>
		Mi comincio a vendicar.
1105	TEODORO, TADDEO e LISETTA	Quei motteggi e quelle risa inquietudine e sospetto già mi destano nel petto e mi danno da pensar. <sup>54</sup>
	SANDRINO	Se costor m'hanno deluso –
	LISETTA	Son derisa –
	TEODORO e TADDEO	Son confuso –
	SANDRINO	– saprò ben cosa mi far.
	TEODORO, TADDEO e LISETTA	– e non so cosa mi far.
	SANDRINO	<i>A Teodoro.</i>
1110		Intendesti, signor: altri discorsi son inutili omai.
		<i>Da sé.</i>
		Così vendetta fo di quell'impostor, di quell'infida. E sì poca creanza... E sì poco riguardo...
	TADDEO	
	LISETTA	
	SANDRINO	<i>A Lisetta con ironia.</i>
1115		Ah, se t'offesi... io ti chiedo perdon, bella regina.
		<i>A Taddeo.</i>
	TEODORO	Inclito general, perdon ti chiedo. <i>A Taddeo.</i>
1120		L'ardir di cotestui, l'impertinenza stancar alfin potria la sofferenza mia; vieni Taddeo: noi lo saprem punire.
	TADDEO	<i>A Sandrino.</i>
		Ti punirem, Sandrin; ti sieguo, o sire. <i>Teodoro e Taddeo partono.</i>

---

---

## SCENA VI

LISETTA e SANDRINO.

SANDRINO

*Con ironia come sopra, accorgendosi  
dell'anello che Lisetta ha in dito.*

E quando fia che sopra il soglio assisa  
Lisetta io veggia... ma che miro!<sup>55</sup> è quello  
l'anello che Sultan<sup>56</sup> donò a Belisa.

*A Lisetta.*

1125

LISETTA

Gran giro in un sol dì fe' quell'anello.

*Con isdegno.*

E sin a quando ancor gl'insulti tuoi  
dovrò soffrir? Dunque per te sì poco  
è l'avermi tradita,  
che al tradimento anche lo scherno aggiungi.  
1130 Va', malnato che sei,  
va', né più presentarti agli occhi miei.

Infedel! tu pria m'inganni,  
poi m'insulti e mi deridi;  
ah che troppo intesi e vidi,  
1135 troppo vedo e intendo ancor.

Più non credo a un cor fallace  
e ad un labbro mentitor.<sup>57</sup>  
(Per chi mai perdei la pace!  
Per chi mai m'accese amor.)

*Parte.*

## SCENA VII

SANDRINO solo.

1140 SANDRINO

Udite, udite come  
colei vanta innocenza!  
E l'infedel d'infedeltà m'accusa:  
or fidatevi pur, creduli amanti,  
1145 di femmina che amor promette e giura.  
Son volubili, ingrata:  
vanità, leggerezza,  
interesse, capriccio,  
ambizion, di novità desio  
1150 le fan passar d'un in un altro amore  
e cangian loro in un momento il core.

Voi semplici amanti  
che a donne credete,  
son tutte incostanti:  
l'esempio vedete,



---

		può sola presentar!
1195	CORO	In gondola alla bella può il giovine amoroso con libera favella gli affetti suoi spiegar.
1200		Senza timor che alcuno, drudo o rival geloso, venga invido, importuno gli amanti a disturbar. <sup>59</sup>
1205	TADDEO e GAFFORIO	O libertà, tu sola puoi render l'uom felice: senza di te non lice felicità trovar.
	TADDEO	Che ve ne par, signori, dei nostri nazional divertimenti?
	TEODORO	La gaia libertà di quei concenti gratissimo piacer desta nel core.
1210	ACMET	Di cotesto spettacolo l'inusitata bizzarria diverte.
	BELISA	Si vede il buon umor, la contentezza.
	LISETTA	E della nazion l'indole allegra.
	GAFFORIO	<i>A Taddeo.</i>
		Sembrano assai contenti.
1215	ACMET	Olà, una pipa tosto si rechi anche a costui.
		<i>Accennando Teodoro.</i>
	BELISA	Che pipa? Bella creanza inver, fumar tabacco in compagnia di donne!
	LISETTA	E non ha torto.
	ACMET	Voi donne sempre e in tutto trovate da ridir.
	BELISA	Via quella pipa; <i>Toglie ad Acmet la pipa e la gitta nel canale.</i>
1220		ed in gondola andiam, se pur v'aggrada, sul Canal Grande a passeggiar.
	ACMET	Si vada.
	TEODORO	Signor, scusa vi chiedo: ho qualche affare che per or mi richiama al gabinetto.
	LISETTA	Me ancor vi prego di scusar.
	BELISA	Restate.
1225		Andrem noi.
		<i>Si levano tutti e partono dalla terrazza.</i>
	TEODORO	Garbolino, ho qualche cosa a dirti.
	GAFFORIO	A momenti, signor, sono a obbedirti.

---

---

## SCENA IX

GAFFORIO e TADDEO sulla strada.

GAFFORIO  
1230 Vedi, Taddeo, che grazie al cielo omai,  
com'io disposto avea, fra i due monarchi  
regolarmente, e senza  
difficoltà, segui l'abboccamento.

TADDEO  
Grandi rivoluzion da quel congresso  
preveggo, amico.

GAFFORIO  
1235 Hai ben ragion; sovente  
in crocchio familiar senza apparati  
i grandissimi affar si son trattati.  
Ma vien Belisa, e Acmet; al quartier nostro  
vieni, e là<sup>40</sup> troverai la tua patente  
di general già sottoscritta e pronta.  
Per or partir degg'io.

1240 Ci rivedrem, t'attendo in breve: addio.  
*Parte.*

TADDEO  
Non tarderò, non dubitar.

## SCENA X

BELISA ed ACMET col séguito de' suoi Servi, e TADDEO.

BELISA  
Taddeo,  
scusa di grazia; ir sul Canal vogliamo,  
i gondolieri avvisa.

TADDEO  
Ti servirò, Belisa.

ACMET  
1245 E colui dunque<sup>41</sup>  
è tuo fratel? due curiosi invero  
singolari cervelli ambedue siete.

BELISA  
Il vostro è raro inver; bel trattamento  
a mio fratel faceste.

ACMET  
1250 L'accolsi, il salutai;  
che altro dovea far mai  
ad un re da<sup>42</sup> comedia,  
a un sovranel ridicolo e pigmeo?

BELISA  
1255 Così pigmeo non è; val più di voi:  
che un re che vive e regna,  
per picciolo che sia,  
dev'esser anteposto  
a qualunque gran re morto o deposto.  
Ma tu m'insulti.

ACMET  
BELISA  
1260 Anzi mi par piuttosto  
che insultiate voi me; veggo oramai<sup>43</sup>  
ch'è impossibile affatto  
le creanze insegnarvi e il civil tratto.

TADDEO  
Signori, già le gondole son pronte.

---

	ACMET	Olà, che lauta mensa al mio ritorno mi si prepari; inviterem con noi codesto tuo fratel.
1265	BELISA	Favor distinto!
	ACMET	Or dunque andiam, come proporti piacque, colla barchetta a passeggiar sull'acque.
	ACMET	<i>A Taddeo con autorità, a Belisa affettuosamente.</i>
		Tu servimi, e la mensa ai cenni miei prepara; tu placati, tu pensa, cara, a serbarmi amor.
1270		<i>A Taddeo come sopra.</i>
		Il mio voler intendi ed obbedir tu dèi;
		<i>A Belisa come sopra.</i>
1275		t'obbedirò, tu sei l'arbitra del mio cor.
		<i>Da sé.</i>
		Nel comandar rammento ch'io sono Acmet ancor. E nell'amar mi sento umile, <sup>44</sup> e servo ognor.
		<i>Belisa ed Acmet vanno a imbarcarsi sopra una gondola e il séguito d'Acmet sopra un'altra, e intanto si replica il Coro.</i>
1280	CORO	Chi brama viver lieto, chi divertir si vuole, venga or che l'aere è cheto sull'acque a passeggiar.
1285		Non v'è più bel piacere, o sorga o cada il sole, che libertà godere e in gondoletta andar.

## SCENA XI

TADDEO solo.

	TADDEO	Mi comanda costui con tant'altura come s'io fossi schiavo suo; pertanto lo compatisco; ancora non può saper che generale io sono: quando il saprà, mi chiederà perdono. Veramente è il mio caso unico nell'istorie; <sup>45</sup> se alcun m'avesse detto che suocero d'un re, che generale
1290		
1295		

---

un giorno io diverrei,<sup>46</sup> gli avrei risposto:  
“Eh va’ via, che sei matto!”.  
Eppure... eppure è un fatto.  
1300 Nondimeno ogni cosa in questo mondo  
ha il suo diritto e il suo rovescio; il mio  
grado di general gran sorte invero,  
grand’onore<sup>47</sup> è per me:  
1305 ma in obbligo mi pon d’ire alla guerra  
e farmi sbudellar gloriosamente.  
Gran contrasto nel core e nella mente  
mi fan l’onor, la gloria e la paura.  
Conviene far riflessione matura.<sup>48</sup>

1310 Per onor farsi ammazzare!  
Ma Taddeo, che te ne pare?  
Meglio è star nell’osteria,  
meglio è fare il locandier.  
Ma se il cielo ha decretato  
1315 questo mio generalato:  
ricusar! sì bassa idea  
saria d’anima plebea  
troppo ignobile pensier.

1320 Su dunque alla reggia:  
sul trono la figlia  
regina si veggia,  
e veggasi il padre  
di belliche squadre  
Taddeo condottier.  
1325 Mia cara locanda,  
cari ospiti addio:  
già pongo in oblio  
l’antico mestier.

## SCENA XII

Gabinetto.

TEODORO che pensoso si asside sopra una sedia  
presso a un tavolino, e GAFFORIO.

GAFFORIO

1330 Sire, tutto a seconda  
va de’ vostri desir. Già col Sultano  
amicizia stringesti, e già tra voi  
gettate son le prime fondamenta  
di solida alleanza  
utilissima a te; già di Lisetta  
1335 il possesso otterrai; per la patente  
il danaro a sborsar pronto è Taddeo;<sup>49</sup>  
e tu pur te ne stai, con faccia mesta,  
mille tristi pensier covando in testa?

---

---

TEODORO Gafforio, io veggio ben che le speranze  
colla realtà mesci e confondi.

1340 GAFFORIO Ma quai dubbi, signor?

TEODORO Acmet trovai  
pe' miei interessi indifferente assai.  
E ciò che da Taddeo ti riprometti  
è dubbio ancor, ed agli urgenti e grandi  
bisogni miei recar non può che lieve  
1345 passeggero sollievo; e bruscamente  
Sandrin minaccia intanto  
di chiamarmi in giudizio; e se seguisse  
un sospetto di fuga, una cattura...  
Ah che il solo pensier mi fa paura.

1350 Allor de' creditori  
si solleva il vespaio, e tutti a un tratto  
potrian venirmi sopra, in quella guisa  
che i cani per istinto  
corrono a morder l'abbattuto e il vinto.

1355 GAFFORIO Con quali idee ti vai  
tormentando la mente!

TEODORO Ah, tu non sai  
qual feci, giorni son, sogno funesto,  
che non ti dissi ancor, ma che l'istanza  
di quel duro Sandrin più vivamente  
1360 ora lo rende al mio pensier presente.  
GAFFORIO Qual sogno è dunque mai che tanta tema  
può destarti nel cor?

TEODORO Odilo, e trema.

1365 Non era ancora  
sorta l'aurora,  
allor che i languidi  
miei sensi un torbido  
sonno letargico  
tutti ingombrò.

1370 Ed ecco apparvemi  
spettro terribile,  
che smunto e pallido,  
con occhi lividi  
qual chi dimagrasi  
per gran digiuni,  
1375 catene e funi  
in man tenea,  
e pallio ed abito,  
veste e calzoni  
tessuti avea  
1380 di citazioni,  
di conti e d'obblighi  
e pagherò.  
Corona e scettro  
sugli occhi fransemi

---



---

certe tasse vi son che in tutti i stati  
 soglion pagarsi indispensabilmente;  
 ma questo non è niente  
 in paragon del grand'onor.

1425 TADDEO Lo credo.  
 GAFFORIO Il mio uniforme volontier ti cedo,  
 conciosia che son general anch'io.  
 Non l'ho portato ancor, larghetto è alquanto  
 pel dosso<sup>51</sup> mio; a te star dèe d'incanto.  
 Né più mi costa che zecchini cento.  
 1430 TADDEO Cento zecchini! è un po' caretto invero.  
 E la patente?  
 GAFFORIO Più e meno,<sup>52</sup> secondo  
 la generosità del candidato.  
 TADDEO Ma pur?  
 GAFFORIO Mille zecchini.

1435 TADDEO E qualche volta ancor sino a due mila.  
 Che diavol dici mai? vuoi rovinarmi?  
 Io diverrei un general spiantato.  
 GAFFORIO Danaro non fu mai meglio impiegato.  
 Orsù via, fa' che indosso  
 1440 ti veggia l'onorifica divisa;  
 depon l'antiche spoglie,  
 scordati ciò che fosti, a nuova vita  
 ora rinasci.

*Taddeo si leva l'abito che ha indosso  
 e si pone l'uniforme aiutato dal  
 cameriere.  
 Al cameriere.*

TADDEO Adagio.

GAFFORIO Ad altre cure  
 il destin ti riserva.

TADDEO Adagio dico.

1445 TADDEO Che diavol fai? tu vuoi  
 dislogarmi le braccia  
 pria d'andar alla guerra.  
 GAFFORIO A meraviglia!  
 Quell'uniforme, amico,  
 par fatto pel tuo dosso.

TADDEO Oibò, m'è stretto,  
 1450 muover mi posso appena.

GAFFORIO Tanto meglio,  
 più avrai del militar; ecco la spada:  
 costa cento zecchini.

TADDEO Il conto cresce.

GAFFORIO Pel tuo re, per lo stato  
 impugnar tu la dèi.

TADDEO Lo stato e il re  
 1455 stan concì per mia fé  
 se non hanno altri difensor che me.

GAFFORIO Ormai ti lascio, o general Taddeo;

---

---

1460 TADDEO tu recami il danar prima che puoi.  
Ma, general fratello, e come vuoi  
che assieme por tanto danar poss'io?  
GAFFORIO Eh, non ti sgomentar: pensaci, addio.

#### SCENA XIV

TADDEO e poi LISETTA.

1465 TADDEO Colla sua flemma e gravità costui  
tutto aggiusta e facilita;  
grande è in vero l'onor,<sup>55</sup> ma costa caro.  
Pur non ci sgomentiam; so che ogni conto  
ammette il suo defalco; esagerati  
anch'io so fare i conti, anch'io gli ho fatti;  
poi si discorre, e alfin si viene ai patti.  
1470 Ma vien Lisetta; appressati, mia figlia,  
ammira il quondam locandier tuo padre  
trasfigurato in condottier di squadre.  
LISETTA Inver altr'uomo, o genitor, mi sembri.  
Ma dimmi, or c'hai quell'uniforme in dosso,  
e non ti senti in petto  
1475 un cor da generale?  
TADDEO Ora che al trono  
sei destinata, o figlia,  
non ti senti sul busto  
un capo da regina?  
LISETTA I pensier grandi  
già gorgogliar mi sento entro del cranio.  
1480 TADDEO Già i spiriti guerrieri  
mi sento brulicar dentro le vene.  
LISETTA Mi si slargan le idee, sento ingrandirmi  
e di me stessa divenir maggiore.  
TADDEO L'alma s'innalza, e mi s'ingrossa il core.  
1485 Cosa far pensi, o figlia,  
la sera e la mattina  
allor che un dì regina  
sul trono ti vedrò?  
LISETTA Comporrò i piè, le ciglia,  
1490 e in ogni moto e detto  
di maestà un pochetto  
sempre vi mischierò.  
Cosa far pensi, o padre,  
quando il comando avrai  
1495 delle guerriere squadre  
che il re ti destinò?  
TADDEO Mi darò l'aria e il tuono  
di capitan valente,  
e agli ordini sovente

---



---

TADDEO *Chiama i serventi della locanda che ven-  
gon ad udire i suoi ordini.*

1540 Olà, serventi e camerieri, udite  
la volontà del general Taddeo:  
a me più non convien mestier plebeo.  
Tu dispensier, tu cantinier sarai,  
e tu, che hai più di galantuom mostaccio,  
pro-locandier ti faccio.  
Or gravemente in uniforme e in spada  
Belisa e Acmet ad incontrar si vada.

### SCENA XVI

ACMET con BELISA che scendono dalla gondola  
in fondo dell'atrio, serviti da TADDEO.

1545 ACMET Olà, si serva  
tosto la mensa.

TADDEO Pro-locandiere,  
fa' il tuo dovere.  
Udisti? Pensa

1550 che or tocca a te.

ACMET Perché quell'abito  
strano e difforme?

BELISA Quell'uniforme,  
Taddeo, perché?

1555 TADDEO Che meraviglia  
che generale  
sia chi la figlia  
marita a un re?

### SCENA XVII

TEODORO con GAFFORIO, indi LISETTA, e detti.

TEODORO *A Taddeo.*  
Addio, generale. *Ad Acmet.*

1560 Sultan, ti saluto. *A Belisa.*

LISSETTA Madama, buon dì.  
Salute, signori,  
e buon appetito.

ACMET Se tutto è servito  
poniamci<sup>54</sup> a sedere.

1565 TADDEO Il pro-locandiere  
già tutto servì.

---

	TUTTI	A mensa si sieda, in volto si veda
1570		a tutti la gioia, il riso, il piacer. <sup>55</sup> Sia lungi la noia e i il tristo pensier.
1575	ACMET	Dunque con Teodoro la figlia di Taddeo contratto ha l'imeneo?
	GAFFORIO	Si... l'imeneo... cioè...
	TADDEO	Cosa vuol dir cioè? Contratto: così è.
1580	ACMET e BELISA	Costor son pazzi affé.
	TEODORO	Che nuove abbiam?
	LISETTA	Dell'opera si parla molto.
	TEODORO	Incontra?
	BELISA	Sì e no.
	TADDEO	Chi è pro, chi contra.
1585	TEODORO	Domanda un po' a quel trace se l'opera gli piace. <sup>56</sup>
	TADDEO	Che può capir costui?
	LISETTA	<i>Ad Acmet.</i>
	ACMET	Vi foste voi?
	BELISA	Vi fui. <i>Ad Acmet.</i>
	ACMET	Che ve ne par?
	LISETTA	Follie.
	TADDEO	Come?
1590	ACMET	Perché, signor? Ove si vide, e quando alcun morir cantando?
	TADDEO	<i>Ad Acmet.</i>
	ACMET	E quel vocin di Cesare? <sup>57</sup> Pieno di tali eroi fu il mio Serraglio ancor.
	BELISA	<i>Ad Acmet.</i>
1595	ACMET	Gusto non è fra voi. <i>A Belisa.</i>
	LISETTA	Lo strano e inverisimile di vostro gusto è ognor. Per l'opera qua ieri giunser dei forestieri.
	TEODORO	<i>Con ansietà.</i>
1600	TADDEO	Di qual nazione? Romani, toscani, genovesi.
	TEODORO	<i>Turbato a Gafforio.</i>
	GAFFORIO	Gafforio, udisti? Intesi.

---

---

ACMET Orsù, beviam.  
 TUTTI Beviamo.  
 ACMET Il vino è bello e buono  
 1605 e io non la perdono  
 all'arabo profeta  
 che a' musulman lo vieta  
 per voglia di vietar.  
 TADDEO Beviam de' sposi a onore.  
 TADDEO, ACMET, BELISA e GAFFORIO  
 1610 Evviva Bacco e Amore.  
 TEODORO e LISETTA *Ciachedun da sé.*  
 E pur contento il core  
 nel petto mio non par.  
 GAFFORIO *A Teodoro, vedendo venir la gente di  
 giustizia.*  
 Oh dio, Teodoro,  
 chi son costoro?  
 1615 LISETTA Che veggio, ohimè?  
 TADDEO Oimè, signori,  
 gli esecutori.  
 TEODORO *A Gafforio.*  
 Ah ch'io già tremo.  
 GAFFORIO *A Teodoro.*  
 Signor, prevedo  
 1620 de' guai per te.

### SCENA XVIII

MESSER GRANDE con séguito di gente di giustizia e detti.

MESSER *A Teodoro.*  
 D'ordin supremo,  
 signor, dovete  
 venir con me.  
*Si levano tutti da tavola.*  
 TADDEO, LISETTA, GAFFORIO e BELISA  
 1625 Messer, badate  
 a quel che fate,  
 che quegli è un re.  
 MESSER L'ordin supremo  
 empir si dè.  
 TEODORO Almen, Messere,  
 1630 dite il perché.  
 MESSER Saper volete  
 dunque il perché?  
 TUTTI Sì sì, leggete,  
 sentiam cos'è.  
 MESSER *Cava di tasca un foglio e lo legge.*  
 1635 «Venti mila gigliati ai Tunesini,  
 quattro mila e seicento ai Livornesi,

---

1640		ghinee quindici mila e due scelini per più cambiali ai negozianti Inglesi, quaranta mila ottantasei fiorini in vari tempi e date agli Olandesi; debiti inoltre in Cadice, in Lisbona, in Amburgo, in Marsiglia, in Barcellona.»	
	ACMET, TADDEO e LISETTA	Oh quanti debiti! Tanto il suo regno valer non può.	
1645	TEODORO	Amici, addio, forza è ch'io vada: ecco la spada, prigion men vo.	
			<i>Consegna la spada al Messer Grande.</i>
1650	TUTTI	Come in un subito tutto cangiò.	
	TEODORO		<i>A Lisetta.</i>
		Tu, cara, serbami gli affetti tuoi; vado ma poi ritornerò.	
1655			<i>Parte in mezzo alla gente di giustizia.</i>
	LISETTA	Un uomo in carcere sposar non vo'.	
	GAFFORIO	Povero sire, o seguirò.	
1660	BELISA	Il mio pronostico già s'avverò.	
	TADDEO	O re di coppe, o re di picche, il mio Berlicche l'indovinò.	
1665	ACMET	Il tempo è torbido, meglio partire; col core placido qui <sup>58</sup> più non sto.	
			<i>Parte.</i>
1670	SANDRINO		<i>Esce dall'altra parte.</i>
		Che fu, Lisetta? Che fu, Taddeo?	
	TADDEO	Editti ed ordini e marche e titoli, trono, imeneo, generalato, e tutto al diavolo a un tratto andò.	
1675			<i>A Lisetta.</i>
	SANDRINO	Or tu vedi per chi mi abbandoni! E ombra vana sedurre ti può? Tu l'amor di Belisa preponi.	
1680	LISETTA		

---

---

	BELISA e SANDRINO	Cosa mai nel cervel ti saltò?
	LISETTA	E fia ver che ingannata mi sia?
	SANDRINO	Vita mia, colpa alcuna non ho.
	LISETTA	E mio padre?
	SANDRINO	tuo
	TADDEO	Più oppormi non so.
1685	BELISA	L'amor vostro turbar io non voglio: rimanetevi in pace, men vo.
		<i>Parte.</i>
	TADDEO	Di quest abito presto mi spoglio, più patenti e uniformi non vo'.
		<i>Parte.</i>
	LISETTA	Dunque mi serbi affetto?
1690	SANDRINO <i>a due</i>	Dunque tu m'ami ancor? Sempre lo stesso oggetto fisso mi sta nel cor.
	LISETTA	Anima mia, –
	SANDRINO <i>a due</i>	Mio bene, –
1695		dimentichiam le pene, si torni al primo amor.

## SCENA XIX

Carcere interna. TEODORO.

	TEODORO	Questo squallido soggiorno d'ogn'intorno offre immagini funeste; e fra queste nude pietre scure e tetre pien d'orrore sento il core palpitar.
1700		Dunque questa catacomba è la tomba d'ogni mio vasto disegno. <sup>59</sup>
1705		Questo è il regno e questo è il trono? Questi dunque i stati sono ove un dì credea regnar?
		Ma pur veggio in lontananza di speranza
1710		balenar languido raggio, che coraggio mi comincia ad inspirar.
		La speranza è quella sola che consola ogni meschino già vicino a disperar.
1715		

---

## SCENA ULTIMA

Carcere esterna. TEODORO in carcere, e tutti un appresso l'altro nell'atrio anteriore alla carcere, visibile per mezzo di ferriate.

- BELISA *Esce.*  
Ah tel diss'io, fratello,  
che di regnar la rabbia  
alla galera o in gabbia  
t'avria condotto un dì.
- 1720 GAFFORIO Serba coraggio, o sire,  
e amor di gloria in petto.  
Regolo e Baiazetto<sup>60</sup>  
peggio di te finì.
- TEODORO  
1725 Finiscila una volta  
colle tue rancie istorie;  
non mi parlar di glorie,  
non mi seccar così.
- TADDEO *Riportando l'uniforme, le spade e la  
patente.*  
Io non vo'<sup>61</sup> saper più niente  
d'uniforme e di patente.
- LISETTA *Rende a Teodoro l'anello.*  
1730 Tienti anel, corona, e regno  
ch'io mi sciolgo d'ogn'impegno.
- SANDRINO Questi è il re, questi è colui  
che vuol tor le spose<sup>62</sup> altrui.
- ACMET  
1735 Se di nuovo ti rivedo  
è per tor da te congedo.
- BELISA *Ad Acmet.*  
Caro turco, se tu parti,  
fratel mio, se di giovarti  
facoltà non m'è concessa,  
penso anch'io partir di qua.
- LISETTA, TADDEO,  
1740 SANDRINO e GAFFORIO Come! tu sei sua sorella?  
tu del sangue principessa?  
Questa è bella in verità.
- TEODORO Ite pur, non m'affliggete,  
o tacete per pietà.
- 1745 TUTTI Ciò che alletta il core umano,  
quanto è vano, quanto è fral!
- TEODORO Giusto ciel! quanto noiosa  
è la gente virtuosa  
quando predica moral!
- 1750 GAFFORIO A far la vendetta  
di tutti i tuoi torti  
d'Europa le corti
-

---

1755      ACMET                      solleciterò.  
  Farem la colletta  
  pel principe corso  
  e a darti soccorso  
  contribuerò.

1760      TADDEO                      Infin che in prigione  
  farete soggiorno,  
  il pranzo ogni giorno  
  a voi manderò.

1765      SANDRINO                    Or che ho la mia sposa  
  più irato non sono,  
  né per Cecchin Buono  
  più istanza farò.

  BELISA                      Sta' allegro, fratello,  
  le leggi in favore  
  son sempre di quello  
  che solver non può.

1770      LISETTA                      Allor che vedranno  
  che un soldo non hai,  
  ti libereranno,  
  o vogliano o no.

1775      ACMET                      Di sorte volubile  
  esempio son io,  
  esempio sei tu.

  TUTTI                      Consolati, addio.  
  Mai nulla di stabile  
  al mondo non fu.

1780      TEODORO                    In pace lasciatemi.<sup>65</sup>  
  udir non vo' più.

  TUTTI                      *Si ritira.*

1785                                    Come una ruota è il mondo,  
  chi in cima sta, chi in fondo,  
  e chi era in fondo prima  
  poscia ritorna in cima,  
  chi salta, chi precipita  
  e chi va in su, chi in giù.

1790                                    Ma se la ruota gira,  
  lascisi pur girar;  
  felice è chi fra i vortici  
  tranquillo può restar.

---



Giambattista Casti. Incisione (sec. XVIII).

---

NOTE AL LIBRETTO\*  
a cura di MARCELLA MATACENA

\* Si riportano le varianti riscontrate in partitura.

- 1 «per» v. 47  
2 «Cara» v. 206  
3 «barbara» v. 224  
4 «torbida» v. 242  
5 «adirarsi» v. 247  
6 «ed» v. 256  
7 «inemici» v. 258  
8 «chi» v. 325  
9 Asmodeo, secondo il libro biblico di Tobia, è il demone che fece perire i sette mariti di Sara, figlia di Raguel; ma fu ridotto all'impotenza dal giovane Tobia, ottavo marito di Sara, e confinato nel deserto egiziano. v. 345  
10 «denar» v. 364  
11 «codesto» v. 372  
12 «Ei così vuole» v. 385  
13 «dico» v. 390  
14 «vostra» v. 401  
15 «zitta» v. 447  
16 «Come lasciar» v. 490  
17 «qui» v. 556  
18 «lusingo» v. 562  
19 Samuel von Pufendorf (Flohe presso Chemnitz, Sassonia, 1652 - Berlino 1694) pubblicista, giurista e storico che sviluppò i principi del giusnaturalismo teorizzati dal Grozio (Huig van Groot, Delft, 1583 - Rostock, 1645), umanista e giureconsulto olandese. v. 662  
20 «m'ha» v. 699  
21 «pensoso, solo» v. 712  
22 «più non t'ascolto» v. 759  
23 «Certo è quello» v. 802  
24 «li» v. 810  
25 «Chi è cole!» v. 816  
26 Gli interventi di Belisa e Acmet sono scambiati e Belisa canta per prima. v. 817  
27 «poss'io» v. 819  
28 «com'una» v. 840  
29 «attonita/o» v. 843  
30 «me ne voglio assicurar» v. 875  
31 «sapere» v. 883  
32 Regione della Corsica settentrionale, il cui territorio si stende attorno al golfo di S. Fiorenzo e comprende le quattro Pievi di S. Fiorenzo, Oletta, Murato e S. Pietro di Tenda. v. 915  
33 Toponimi stranieri sedi di celebri trattati di pace: Trattato di Breda (31.VIII.1667) firmato da Inghilterra, Danimarca, Province Unite e Francia; Carlo II d'Inghilterra concedette libertà di commercio e di approdo nei porti inglesi alle navi olandesi e mantenne il possesso di Nuova Amsterdam (New York). Le paci di Westfalia

- chiusero la guerra dei trent'anni (1618 - '48): si ebbero due trattati separati (24.X.1648), uno firmato a Münster, tra Francia e Impero, l'altro a Osnabrück tra Impero e potenze protestanti. Pace di Utrecht (11.IV.1713 - 6.II.1715): complesso di trattati bilaterali firmati tra Francia, Spagna, Inghilterra, Olanda, Portogallo, Prussia e Savoia che posero fine alla guerra di successione spagnola. v. 1057  
34 «penar» v. 1105  
35 «rimiro» v. 1123  
36 «il sultano» v. 1124  
37 «più non credo a un traditor» v. 1137  
38 «più lieve, più varia, / più instabil non è» v. 1160  
39 Ad ogni intervento del coro segue «la-ra la» v. 1201  
40 «ivi» v. 1237  
41 «Colui dunque» v. 1244  
42 «di» v. 1251  
43 «m'avveggo omai» v. 1259  
44 «debole» v. 1279  
45 Omessi in partitura vv. 1293-94  
46 «un giorno diverrei» v. 1297  
47 «onor grande» v. 1305  
48 «E conviene far riflessione matura» v. 1308  
49 «Taddeo pronto è a pagar liberalmente» v. 1335  
50 «Che» v. 1416  
51 «pel dosso mio larghetto è alquanto» v. 1429  
52 «men» v. 1432  
53 «l'onor è grande, è ver» v. 1464  
54 «mettiamci» v. 1565  
55 «il riso e il piacer» v. 1571  
56 Canta Gafforio v. 1585  
57 Canta Gafforio v. 1592  
58 «io più non sto» v. 1669  
59 «d'ogni vasto mio disegno» v. 1704  
60 Marco Attilio Regolo, famoso console romano che, secondo la leggenda, per non venire meno ai patti con i Cartaginesi fu seviziato e morì in una botte di ferro. Bajazet è il protagonista dell'omonima tragedia di Racine del 1672. v. 1722  
61 «Non vo già» v. 1728  
62 «mogli» v. 1733  
63 «Lasciatemi in pace» v. 1780



Giovanni Paisiello nel celebre ritratto di Elisabeth Vigée Le Brun.

---

# STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

a cura di ENRICO GIRARDI

## Ouvertura,

«Allegro presto»  
(Orchestra)

## ATTO PRIMO

### n. 1 - Introduzione,

«Allegro sostenuto/Larghetto/Allegro presto»,  
*Scaccia il duol, mio re, che degno*  
(Gafforio, Teodoro, Taddeo, Lisetta)

[Recitativo]

*Perdona, o sire: io da più giorni il grande*  
(Gafforio, Teodoro)

### n. 2 - Recitativo accompagnato

«Andante»  
*O miei tristi pensieri, che vergognosi*  
(Teodoro)

### n. 3 - Aria Teodoro

«Allegro moderato»  
*Io re sono e sono amante*  
(Teodoro)

### n. 4 - Canzoni e Coro

«Andante»  
*O giovinette*  
(Lisetta, Coro, Sandrino)

[Recitativo]

*Caro Sandrino mio, perché cotanto*  
(Lisetta, Sandrino)

### n. 5 - Duetto Lisetta-Sandrino

«Andantino»  
*Ai dolci palpiti*  
(Lisetta, Sandrino, Coro)

### n. 6 - Aria Acmet

«Allegro»  
*Se al mio fato terribile e fiero*  
(Acmet, Sandrino)

[Recitativo]

*È certo quegli lo stranier di cui*  
(Sandrino, Acmet)

### n. 7 - Aria Sandrino

«Allegro moderato/Andantino»  
*Se stride irato il vento*  
(Sandrino)

[Recitativo]

*Che nuovo stil di mendicar affetto*  
(Acmet, Taddeo)

### n. 8 - Aria Taddeo

«Moderato»  
*Che ne dici tu, Taddeo?*  
(Taddeo)

[Recitativo]

*Ma Garbolino è qua. Taddeo d'abbraccio*  
(Gafforio, Taddeo)

### n. 9 - Aria Gafforio

«Moderato»  
*Queste son lettere*  
(Gafforio [Taddeo])

[Recitativo]

*Io son fuori di me, corpo del diavolo*  
(Taddeo, Lisetta)

### n. 10 - Recitativo accompagnato

«Moderato»  
*Gli editti... gli ordini...*  
(Taddeo)

---

[Recitativo]

*Ei t'ama, e per isposa a me poc'anzi*  
(Taddeo, Lisetta)

**n. 11 - Aria Taddeo**

«Allegro»

*Figlia, il cielo ti destina*  
(Taddeo)

**n. 12 - Recitativo e Rondò Lisetta**

«Sostenuto Maestoso»

*Che novità, che stravaganza è questa*  
(Lisetta)

**n. 13 - Terzetto**

«Andante con moto»

*Mio caro Sandrino*  
(Belisa, Sandrino, Lisetta)

[Recitativo]

*Dunque come dicea, gentil Belisa*  
(Belisa, Sandrino)

**n. 14 - Aria Belisa**

«Allegretto»

*Se voi bramate*  
(Belisa)

[Recitativo]

*Sandrin, questa ragazza*  
(Acmet, Sandrino, Gafforio, Teodoro)

**n. 15 - Finale**

«Andante»

*Vieni, o figlia, a un Re che t'ama*

«Allegro moderato»

*Venite, via, movetevi*

«Andante/Con moto»

*Ov'è Lisetta*

«Allegro»

*Vi presento, miei padroni*

(Taddeo, Teodoro, Gafforio, Lisetta, Belisa, Acmet, Sandrino)

---

**ATTO SECONDO**

**n. 16 - Recitativo accompagnato**

«Moderato»

*Ecco, o Sire, i dispacci: non è molto*  
(Gafforio, Teodoro)

[Recitativo]

*Teodoro! ah no, non erro*  
(Belisa, Teodoro)

**n. 17 - Aria Belisa**

«Allegro»

*Che stuol d'infelici*  
(Belisa)

[Recitativo]

*Siegua pur ciò che vuol, son nell'impegno*  
(Teodoro, Gafforio, Taddeo, Lisetta)

**n. 18 - Quartetto**

«Moderato/Andante con moto»

*Permetti, o mia Lisetta*  
(Teodoro, Lisetta, Taddeo, Sandrino)

[Recitativo]

*Intendesti, Signor: altri discorsi*  
(Sandrino, Taddeo, Lisetta)

**n. 19 - Aria Lisetta**

«Maestoso/Allegro con moto»

*Infedel! tu pria m'inganni*  
(Lisetta)

[Recitativo]

*Udite, udite come*  
(Sandrino)

**n. 20 - Aria Sandrino**

«Andantino espressivo/Allegro presto»

*Voi semplici amanti*

(Sandrino)

**n. 21 - Coro**

«Allegretto»

*Chi brama viver lieto*

(Coro, Lisetta, Teodoro, Belisa, Acmet, Gafforio, Taddeo)

[Recitativo]

*Che ve ne par, signori*  
(Taddeo, Teodoro, Acmet, Belisa, Lisetta, Gafforio)

---

---

**n. 22 - Aria Acmet**

«Moderato»

*Tu servimi, e la mensa*

(Acmet)

**n. 23 - Coro**

«Allegretto»

*Chi brama viver lieto*

(Coro)

[Recitativo]

*Mi comanda costui con tant'altura*

(Taddeo)

**n. 24 - Aria Taddeo**

«Moderato/Allegro presto»

*Per onor farsi ammazzare*

(Taddeo)

[Recitativo]

*Sire, tutto a seconda*

(Gafforio, Teodoro)

**n. 25 - Sogno di Teodoro**

«Andante»

*Non era ancora*

(Teodoro)

[Recitativo]

*E sogni dunque, e spettri*

(Gafforio, Teodoro, Taddeo)

**n. 26 - Marcia**

«Moderato»

*Inver altr'uomo, o genitor, mi sembri.*

(Lisetta, Taddeo)

**n. 27 - Duetto Lisetta-Taddeo**

«Andante con moto/Maestoso»

*Cosa far pensi, o figlia,*

(Taddeo, Lisetta)

[Recitativo]

*Già fatto è il colpo: in breve*

(Sandrino, Taddeo)

**n. 28 - Finale**

«Andante mobile»

*Olà, si serva*

«Andante»

*D'ordin supremo*

«Larghetto/Allegro/Larghetto»

*Tu cara serbami*

«Andante/Allegro»

*Questo squallido soggiorno*

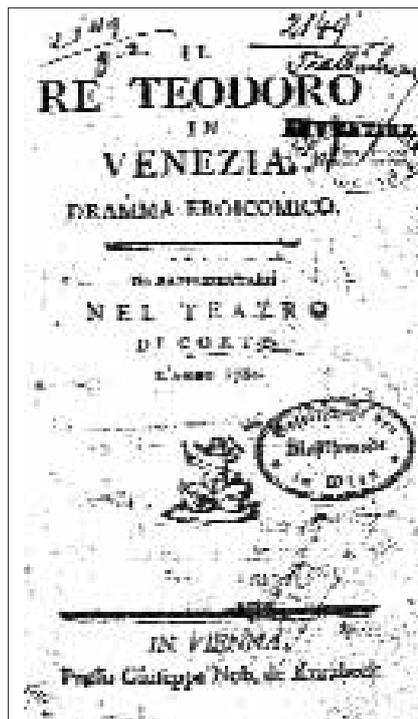
«Moderato»

*Come un ruota è il mondo*

(Acmet, Taddeo, Belisa, Teodoro, Lisetta, Gafforio, Sandrino)

NOTA

Il presente schema è desunto dalla recente edizione critica dell'opera, curata per le edizioni Ricordi da Michael Robinson sul manoscritto non autografo della prima rappresentazione viennese del 1784.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta del *Re Teodoro in Venezia*. Vienna, Burgtheater (23 agosto 1784).



*Il re Teodoro in Venezia.* Foto di scena (Atto II). Teatro di Ludwigshafen e Festival di Dresda (1997). Scene e costumi di Carlo Tommasi. Regia di Michael Hampe. Allestimento ora riproposto dal Teatro La Fenice.

---

## IL RE TEODORO IN BREVE

---

Dopo lo straordinario successo ottenuto col *Barbiere di Siviglia* al Burgtheater di Vienna nel 1783, Giovanni Paisiello si rimise all'opera per il «dramma eroicomico» *Il re Teodoro in Venezia*, uscito dalla penna dell'abate Giambattista Casti. A richiamare al lavoro il sessantenne librettista era stato lo stesso imperatore Giuseppe II, audace riformatore della cultura viennese e fautore della trasformazione dell'opera buffa italiana in vero e proprio spettacolo di corte: era stato lui, l'anno prima, a scritturare una prestigiosa compagnia di buffi (tra cui Stefano Mandini, Francesco Benucci e Nancy Storace) e a chiamare Lorenzo Da Ponte quale «poeta dei teatri imperiali». Anche *Il re Teodoro in Venezia* fu un gran successo: come ricorda lo stesso Casti creò «un fanatismo insolito» a Vienna e soprattutto cambiò «in gran parte il gusto di tali spettacoli». Il merito va equamente diviso tra libretto e musica; Casti attinse il soggetto al XXVI capitolo del *Candide* di Voltaire, disegnando le traversie di un avventuriero fattosi incoronare re, ma costretto ben presto a fuggire a Venezia lasciando dietro di sé una scia di debiti: attorno a lui un corollario di personaggi che, perdendo in parte sia le esagerazioni caricaturali proprie del genere comico, sia la distinzione goldoniana tra parti serie e buffe, assumono una varietà di atteggiamenti espressivi a seconda degli avvenimenti in cui sono coinvolti.

Lo stesso Teodoro, che nelle prime battute sfoggia un linguaggio da parte comica (inclusa la tradizionale parodia metastasiana: «Io re sono, e sono amante»), va cambiando atteggiamento nel corso dell'azione, fino a toccare nel secondo atto due momenti di tono quasi tragico: la ballata romantica su cui

è modellato il racconto del sogno e la scena finale del carcere – destinata a diventare un *topos* del successivo genere semiserio – dove il protagonista constata la sua amara posizione, ma si apre anche ad un sincero sentimento di speranza. Estremamente nuovi e graffianti, fra l'altro, sono alcuni accenni a temi scottanti come quello del denaro (descritto con disinvolta crudezza nelle sfaccettature delle finanze pubbliche, dei debiti, degli interessi passivi, delle citazioni capestro).

Nella valorizzazione del personaggio non poco influirono le doti del primo interprete, il bolognese Stefano Mandini, che due anni dopo avrebbe rivestito i panni del Conte nelle *Nozze di Figaro*; accanto a lui, nel ruolo di Taddeo, c'era il grande Francesco Benucci, futuro Figaro mozartiano, colonna della compagnia. Mozart, profondo ammiratore di Paisiello, fu chiaramente influenzato da modi e meccanismi di questa partitura, così come Da Ponte riecheggiò situazioni ed espressioni dell'odiato Casti nei libretti di *Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*.

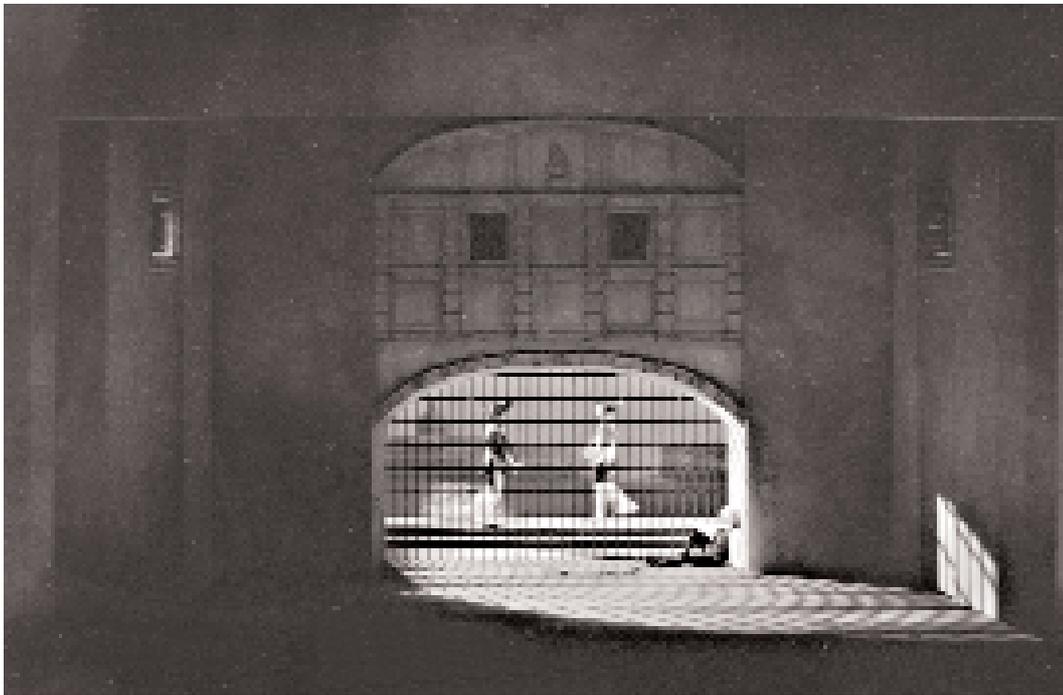
In particolare, Casti e Paisiello accelerano il processo di trasformazione del dramma giocoso di marca viennese spostando il peso drammaturgico proprio sul finale d'atto, che con i suoi stacchi agogici e tonali diviene, per dirla con le parole di Da Ponte, una «specie di commediola o di picciol dramma da sé». Anche se Paisiello sparge qua e là semi preziosi, *Il re Teodoro in Venezia* rimane entro i limiti del divertimento teatrale, senza la grande dimensione realistica del dramma mozartiano: tradizionali sono i *topoi* come la pantomima che precede il vicendevole riconoscimento dei personaggi

---

nel Finale I (dove peraltro si pregustano alcuni momenti che saranno propri del concertato statico di stampo rossiniano) o il sottile gioco parodistico che tradizionalmente compete all'opera buffa nei confronti di quella seria (Finale II).

In ogni caso, *Il re Teodoro in Venezia* piacque subito, e piacque molto: a Vienna fu rappresentato oltre sessanta volte in sette anni, altrove conobbe numerose riprese (incluso uno spettacolo presso il Teatro Balbi di Me-

stre nel 1785). Opera amata ancora da Stendhal e prediletta dallo stesso Goethe, nel nostro secolo ha conosciuto rare riprese; lo scorso anno, sull'edizione critica approntata da Michael F. Robinson, è apparsa a Ludwigshafen e a Dresda per la regia di Michael Hampe: lo stesso allestimento viene ora riproposto dal Teatro La Fenice.



*Il re Teodoro in Venezia*. Foto di scena (Atto II, scena ultima). Teatro di Ludwigshafen e Festival di Dresda. (1997). Scene e costumi di Carlo Tommasi. Regia di Michael Hampe. Allestimento ora riproposto dal Teatro La Fenice.

---

**IL FINTO RE TEODORO**  
**IN VENEZIA**  
DRAMMA COMICO PER MUSICA  
DA RAPPRESENTARSI  
NEL Teatro, e Nobilissimo Teatro  
DELL' ESCELLENTISSIMA CASA BALBI  
**I N M E S T R E**  
Nel primo Baller dell' Anno 1785.  
Dedicate a Sua Serenità N. M. M.  
**E LUCIO RIVA**  
PODESTA', R. CAPITANIO  
DI TUTTA TERRA.  
  
**I N V E N E Z I A.**  
**M D C C C X X V.**  
Stampato per Francesco Zanichelli  
**CON LE DEBITE PERMISSIONI.**

Frontespizio del libretto per *Il finto re Teodoro in Venezia*. Venezia, Teatro Balbi di Mestre (1785).

---

## ARGOMENTO

### ATTO PRIMO

Teodoro, un avventuriero fattosi incoronare re di Corsica si è rifugiato in incognito a Venezia e, accompagnato dal ministro Gafforio, alberga alla locanda di Taddeo. A corto di denaro e pieno di debiti tanto da non poter pagare il conto della locanda [Introduzione: «Scaccia il duol, mio re, che degno»], Teodoro è in preda allo sconforto, impaurito e tormentato dall'amore per la bella Lisetta, figlia di Taddeo [Aria: «Io re sono e sono amante»]. Ma Lisetta è già promessa sposa al mercante Sandrino; mentre questa stira la biancheria con altre fanciulle [Canzone: «O giovinette»] arriva l'amato Sandrino ed i due giovani si palesano il reciproco amore [Duetto: «Ai dolci palpiti»]. Nella stessa locanda, anch'egli in incognito, alloggia il sultano turco Acmet, furibondo per essere stato spodestato dal trono [Aria: «Se al mio fato terribile e fiero»] ed innamorato di Belisa, sorella di Teodoro. Sandrino riconosce il sultano, che si fa chiamare Niceforo, e gli rivela che la donna di cui si è innamorato alloggia anch'essa alla locanda e lo incoraggia a sedurla [Aria: «Se stride irato il vento»]. Taddeo sospetta che il Conte Alberto sia in realtà un re [Aria: «Che ne dici tu, Taddeo»] e si lascia convincere da Gafforio a dare in sposa Lisetta a Teodoro, così che la figlia diventi regina [Aria: «Queste son lettere»]. Ma, mentre il padre è felice di diventare «il suocero d'un re» e vede già la figlia con «la regal corona in testa» [Aria: «Figlia, il cielo ti destina»], Lisetta rimane dapprima confusa alle parole del padre che la obbligano a rinunciare all'amato Sandrino [Rondò: «Come lasciar potrei»], ma subito dopo, vedendo il giovane mer-

cante assieme a Belisa, cade nell'equivoco di crederli amanti [Terzetto: «Mio caro Sandrino»]. In realtà Belisa sta aspettando Acmet, che le regala un prezioso anello, mentre la giovane si diverte a frenare i modi perentori del brusco sultano [Aria: «Se voi bramate»]. Intanto Gafforio racconta a Teodoro di aver risolto la loro triste situazione, combinando il matrimonio con la figlia dell'oste. Taddeo ne è entusiasta [Finale «Vieni, o figlia, a un re che t'ama»], mentre Lisetta dapprima esita, poi, ripensando al tradimento di Sandrino, accetta la mano del re. Entra Belisa che introducendo il presunto Niceforo dà inizio ad un vorticoso finale in cui sia il re Teodoro che il sultano Acmet vengono riconosciuti. Tutti i presenti restano interdetti.

### ATTO SECONDO

Gafforio presenta a Teodoro gli allarmanti dispacci sullo stato disastroso delle finanze del regno nonché sui creditori che lo incalzano: l'unica speranza è di sfruttare le risorse del neosuocero Taddeo. Arriva Belisa che ha riconosciuto il fratello; questi le impone di mantenere il segreto e le narra le alterne vicende che lo hanno condotto a Venezia. Intenerita dal racconto Belisa dà a Teodoro l'anello ricevuto da Acmet e si impegna a favorire il fratello presso il sultano [Aria: «Che stuol d'infelici»]. Teodoro, sotto gli occhi di Taddeo, dichiara Lisetta sua sposa, offrendole l'anello avuto dalla sorella [Quartetto: «Permetti, o mia Lisetta»]; ma si fa subito avanti Sandrino, che presenta a Teodoro un reclamo di pagamento: il re si finge offeso per l'insolenza di una simile ri-

---

chiesta e Sandrino lo minaccia di rivolgersi ai giudici veneziani. Indispettiti Teodoro e Taddeo se ne vanno, lasciando soli Sandrino e Lisetta: lei inveisce contro il povero giovane [Aria: «Infedel! tu pria m'inganni»]; lui, rimasto solo, inveisce contro le donne volubili ed ingrati [Aria: «Voi semplici amanti»].

Sopra il terrazzino della locanda Lisetta con Teodoro e Belisa con Acmet ascoltano il canto dei gondolieri [Coro: «Chi brama viver lieto»]; Acmet ordina a Taddeo di preparare la mensa [Aria: «Tu servimi, e la mensa»] ed esce con Belisa. Taddeo medita sulla sua nuova condizione di generale delle truppe di Teodoro [Aria: «Per onor farsi ammazzare»]. Teodoro è turbato a causa di un sogno angoscioso [«Non era ancora sorta l'aurora»] ove compariva uno spettro rivestito di fatture, bollette e citazioni. Gaffo-

rio si preoccupa di spillare qualche soldo a Taddeo, consegnandogli una finta patente di generale e offrendogli la sua stessa uniforme, che benché stretta lo fa sembrare, come gli dice Lisetta, un uomo nuovo. Entrambi meditano sui futuri impegni della vita a corte [Duetto: «Cosa far pensi, o figlia»].

Rientrando, Acmet e Belisa si pongono a tavola con Lisetta e Teodoro [Finale «Olà, si serva»], ma subito dopo Teodoro viene imprigionato per debiti. Taddeo prende subito le distanze dallo squattrinato re, mentre Lisetta e Sandrino risolvono i propri malintesi. Alla fine tutti raggiungono il carcere del penseroso Teodoro e cercano di consolarlo.



Profilo di Stefano Mandini, primo interprete del ruolo di Teodoro e poi del Conte d'Almaviva mozartiano. Silhouette.

---

# ARGUMENT

## PREMIER ACTE

Teodoro, un aventurier qui s'est fait couronner roi de Corse, s'est réfugié incognito à Venise où il séjourne, accompagné de son ministre Gafforio, à la Locanda di Taddeo. A court d'argent et obéré de dettes, il ne peut payer la note de l'auberge [Introduzione: «Scaccia il duol, mio re, che degno»]. En proie au désespoir, il est en outre effrayé et tourmenté par l'amour qu'il éprouve pour la belle Lisetta, la fille de Taddeo [Aria: «Io sono re e sono amante»]. Mais la main de Lisetta a déjà été promise au marchand Sandrino. Tandis qu'elle repasse son linge avec d'autres jeunes filles [Canzone: «O giovinette»] arrive son bien-aimé Sandrino et les deux jeunes gens expriment ouvertement leur amour réciproque [Duetto: «Ai dolci palpiti»]. Dans la même auberge est descendu le sultan turc Acmet, incognito aussi et furieux d'avoir été destitué du trône [Aria: «Se al mio fato terribile e fiero»]. Ce dernier aime Belisa, la sœur de Teodoro. Sandrino reconnaît le sultan qui se fait appeler Niceforo et il lui révèle que la femme dont il est tombé amoureux loge au même endroit et il l'incite à la séduire [Aria: «Se stride irato il vento»]. Taddeo soupçonne le comte Alberto d'être en réalité un roi [Aria: «Queste son lettere»]. Mais, alors que le père est heureux de devenir «le beau-père d'un roi» et qu'il voit déjà sa fille avec «la couronne royale posée sur la tête» [Aria: «Figlia, il cielo ti destina»], Lisetta éprouve tout d'abord un sentiment de grande confusion en entendant les paroles de son père qui l'obligent à renoncer à son bien-aimé Sandrino [Rondo: «Come lasciar potrei»] mais aussitôt après, elle voit le jeune mar-

chand en compagnie de Belisa et elle les soupçonne d'être amants. [Trio: «Mio caro Sandrino»]. En réalité Belisa est en train d'attendre Acmet qui lui offre une bague précieuse et elle s'amuse à calmer les ardeurs du brusque sultan [Aria: «Se voi bramate»]. En attendant, Gafforio raconte à Teodoro qu'il a résolu leur triste situation en arrangeant un mariage avec la fille de leur hôte. Taddeo en est enthousiaste [Finale: «Vieni, o figlia, a un re che ti ama»]; Lisetta commence par hésiter puis, à la pensée de la trahison de Sandrino, elle accepte la main du roi. Entre Belisa qui en présentant celui qui se faisait passer pour Niceforo ouvre un finale impétueux où sont reconnus aussi bien le roi Teodoro que le sultan Acmet. Toute l'assistance demeure interdite.

## DEUXIEME ACTE

Gafforio présente à Teodoro les dépêches inquiétantes qui font état des finances désastreuses du royaume et qui énoncent les noms des créditeurs à ses trouses: le seul espoir est d'exploiter les ressources du nouveau beau-père Taddeo. Arrive Belisa qui a reconnu son frère. Ce dernier lui impose de garder le secret et il lui raconte les différents épisodes qui l'ont conduit à Venise. Attendrie par ce récit, Belisa donne à Teodoro la bague que lui a offerte Acmet et elle s'engage à intercéder en faveur de son frère auprès du sultan [Aria: «Che stuol d'infelici»]. Teodoro, sous les yeux de Taddeo, déclare Lisetta son épouse, en lui offrant la bague reçue de sa sœur [Quartetto: «Permetti, o mia Lisetta»] mais Sandrino in-

---

tervient immédiatement en réclamant à Teodoro son dû: le roi feint d'être offensé par une requête aussi insolente et Sandrino le menace de s'adresser aux juges de Venise. Fâchés, Teodoro et Taddeo quittent la pièce, en laissant Sandrino et Lisetta seuls: elle accable le pauvre jeune homme d'injures [Aria: «Infedel! tu pria m'inganni»] et lui, resté seul à son tour, lance des invectives contre les femmes volubiles et ingrates [Aria: «Voi semplici amanti»]. Sur la petite terrasse de l'auberge, Lisetta et Teodoro, ainsi que Belisa et Acmet, écoutent le chant des gondoliers [Coro: «Chi brama viver lieto»]. Acmet ordonne à Taddeo de préparer la table [Aria: «Tu servimi, e la mensa»] et il sort avec Belisa. Taddeo médite sur sa nouvelle condition de général des troupes de Teodoro [Aria: «Per onor farsi ammazzare»]. Mais Teodoro est troublé par le rêve angoissant qu'il vient de faire [«Non era ancora sorta l'aurora»] où apparaissait un spectre entièrement recou-

vert de notes, de factures et de citations en justice. Gafforio parvient à soutirer quelque argent à Taddeo, en lui remettant un faux brevet de général et en lui offrant son propre uniforme qui, bien que trop étroit, lui donne l'allure d'un homme neuf, comme le lui dit Lisetta. Tous deux méditent sur les tâches qu'ils devront bientôt assumer à la cour [Duetto: «Cosa far pensi, o figlia»]. Une fois de retour, Acmet et Belisa se mettent à table avec Lisetta et Teodoro [Finale: «Olà, si serva»], mais Teodoro est aussitôt après emprisonné pour dettes. Taddeo prend immédiatement ses distances vis-à-vis de ce roi sans le sou, et Lisetta et Sandrino dissolvent tous leurs malentendus. A la fin, tous se rendent à la prison où est détenu Teodoro et cherchent à le consoler de son chagrin.



Profilo di Francesco Benucci, primo interprete del ruolo di Taddeo e poi del Figaro mozartiano. Silhouette.

---

# SYNOPSIS

## ACT ONE

Teodoro, a soldier of fortune who got himself crowned the King of Corsica, has sought refuge incognito in Venice and is staying at Taddeo's inn accompanied by his minister Gafforio. Short of money, overrun with debts and unable to pay the bill at the inn [Introduzione: «Scaccia il duol, mio re, che degno»], Teodoro is dejected, frightened and tormented by love for the beautiful Lisetta, Taddeo's daughter [Aria: «Io re sono e sono amante»]. However, Lisetta has already been promised in marriage to the merchant Sandrino: while she irons the linen with other young girls [Canzone: «O giovinette»] her beloved Sandrino arrives and the two young people express their mutual love [Duetto: «Ai dolci palpiti»]. Also staying incognito in the same inn is the Turkish Sultan Acmet, furious because he has been deposed [Aria: «Se al mio fato terribile e fiero»] and in love with Belisa, Teodoro's sister. Sandrino recognizes the Sultan, who is calling himself Niceforo, and informs him that the woman he is in love with, is also staying in the inn and he encourages him to seduce her [Aria: «Se stride irato il vento»]. Taddeo suspects that Count Alberto is really a King [Aria: «Che ne dici tu, Taddeo»] and lets Gafforio convince him to give Lisetta to Teodoro in marriage, so that his daughter can become queen [Aria: «Queste son lettere»]. However, while the father is happy to become «the father-in-law of a King» and can already picture his daughter with «the royal crown on her head» [Aria: «Figlia, il cielo ti destina»], Lisetta is at first bewildered by her father's words which oblige her to give up her beloved Sandrino [Rondò: «Come lasciar potrei»], but immediately afterwards, on seeing the young mer-

chant with Belisa, makes the mistake of believing them to be lovers [Terzetto: «Mio caro Sandrino»]. In actual fact Belisa is waiting for Acmet who makes her a present of a valuable ring, and the young girl takes delight in curbing the brusque Sultan's domineering manners [Aria: «Se voi bramate»]. Meanwhile Gafforio tells Teodoro that he has found a solution to their sad plight, by arranging a marriage with the innkeeper's daughter. Taddeo is enthusiastic about the idea [Finale: «Vieni, o figlia, a un re che t'ama»], while Lisetta is at first hesitant, then, thinking about Sandrino's betrayal, accepts the King's hand. Belisa enters and, introducing the so called Niceforo, starts a vortical final scene in which both King Teodoro and Sultan Acmet are recognized. All those present are stunned.

## ACT TWO

Gafforio gives Teodoro the allarming dispatches regarding not only the disastrous state of the kingdom's finances but also the creditors who are pressing him: the only hope is to exploit the resources of his future father-in-law Taddeo. Belisa arrives having recognized her brother: he commands her to keep the secret and he narrates the vicissitudes which have brought him to Venice. Moved by his story, Belisa gives Teodoro the ring she had received from Acmet and she pledges to further her brother's cause with the Sultan [Aria: «Che stuol d'infelici»]. Before Taddeo's eyes, Teodoro declares Lisetta to be his bride, offering her the ring received from his sister [Quartetto: «Permetti, O mia Lisetta»]; but Sandrino immediately comes forward claiming payment from Teodoro: the King pre-

---

tends to be offended by the impertinence of such a request and Sandrino threatens to bring the matter before the Venetian judges. Teodoro and Taddeo go away annoyed, leaving Sandrino and Lisetta on their own: she rails against the young man [Aria: «Infedel! tu pria m'inganni»]; then he, left alone, rails against fickle and ungrateful women [Aria: «Voi semplici amanti»].

On the terrace of the inn Lisetta and Teodoro together with Belisa and Acmet are listening to the singing of the gondoliers [Coro: «Chi brama viver lieto»]; Acmet orders Taddeo to set the table [Aria: «Tu servimi, e la mensa»] and leaves with Belisa. Taddeo meditates on his new status as general of Teodoro's troops [Aria: «Per onor farsi ammazzare»]. Teodoro has been upset by a disturbing dream [«Non era ancora sorta l'aurora»] which conjured up

a ghost covered in invoices, bills and summons. Gafforio sees that he gets some money out of Taddeo by giving him false general's papers and offering him his own uniform which, although tight, makes him seem, in Lisetta's words, a new man. Father and daughter both meditate on the future commitments of life at court [Duetto: «Cosa far pensi, o figlia»].

Acmet and Belisa return and sit at the table with Lisetta and Teodoro [Finale: «Olà, si serva»], but immediately afterwards Teodoro is imprisoned for debt. Taddeo immediately distances himself from the penniless King, while Lisetta and Sandrino put right their misunderstandings. In the end everyone goes to the prison where the worried Teodoro is being held and tries to console him.



Profilo di Francesco Bussani, primo interprete del ruolo di Acmet e poi di Bartolo nelle *Nozze di Figaro*. Silhouette.

---

# HANDLUNG

## ERSTER AKT

Teodoro, ein Glücksritter der sich zum König von Korsika hat krönen lassen, ist in inkognito nach Venedig geflüchtet wo er, begleitet vom Minister Gafforio, im Gasthaus Taddeos Unterkunft gefunden hat. Teodoro, ohne Geld und stark verschuldet, außerstande die Gasthausrechnung zu bezahlen [Introduzione: «Scaccia il duol, mio re, che degno »], ist entmutigt, verängstigt und geplagt von der Liebe zu Lisetta, der schönen Tochter Taddeos [Aria: «Io re sono e sono amante»]. Lisetta jedoch ist schon dem Kaufmann Sandrino versprochen; während sie zusammen mit anderen jungen Mädchen Wäsche bügelt [Canzone: «O giovinette»], erscheint der geliebte Sandrino. Die beiden jungen Leute offenbaren sich ihre gegenseitige Liebe [Duetto: «Ai dolci palpiti»]. Auch in inkognito wohnt im gleichen Gasthaus, der über seine Entthronung verärgerte und in Belisa, Schwester Teodoros, verliebte türkische Sultan Acmet [Aria: «Se al mio fato terribile e fiero»]. Sandrino erkennt den Sultan der sich Niceforo nennen läßt. Er enthüllt ihm, daß die geliebte Frau in der gleichen Herberge weilt, und ermuntert ihn sie zu verführen [Aria: «Se stride irato il vento»]. Taddeo hat den Verdacht, daß Graf Alberto in Wirklichkeit ein König ist [Aria: «Che ne dici tu, Taddeo»] und läßt sich von Gafforio überzeugen Lisetta, um sie Königin werden zu lassen, Teodoro zur Frau zu geben [Aria: «Queste son lettere»]. Während der Vater glücklich ist «Schwiegervater eines Königs zu werden» und seine Tochter schon mit der «Königskrone geschmückt» sieht [Aria: «Figlia, il cielo ti destina»], ist Lisetta zuerst etwas verwirrt über die Worte des Vaters die sie zwingen auf den geliebten Sandrino zu

verzichten [Rondò: «Come lasciar potrei»], doch gleich danach sieht sie den jungen Kaufmann begleitet von Belisa und in ihr erwacht der Verdacht, daß die beiden ineinander verliebt sind [Terzetto: «Mio caro Sandrino»]. In Wirklichkeit aber wartet Belisa auf Acmet, der ihr einen wertvollen Ring schenkt, während die junge Frau versucht das erhitzte Gemüt des Sultans zu beruhigen [Aria: «Se voi bramate»]. Gafforio erzählt Teodoro, daß ihre traurigen Zeiten vorüber seien da er die Ehe mit der Wirtstochter vermittelt habe. Taddeo ist begeistert [Finale: «Vieni, o figlia a un re che t'ama»], während Lisetta sich zuerst zurückhält, dann aber an die Untreue Sandrinos denkt und der Ehe mit dem König zustimmt. Belisa erscheint begleitet von dem vermutlichen Niceforo. Es beginnt ein großes Hin und Her während dessen König Teodoro und Sultan Acmet erkannt werden. Alle Anwesenden sind sprachlos.

## ZWEITER AKT

Gafforio gibt Teodoro die beunruhigenden Mitteilungen über die verheerende Finanzlage des Königreiches und die ihm drohenden Gläubiger. Die einzige Hoffnung liegt in den Geldmitteln des Schwiegervaters Taddeo. Belisa, die ihren Bruder wiedererkannt hat, erscheint. Sie wird gebeten das Geheimnis für sich zu behalten. Der Bruder erzählt ihr von den Geschehnissen die ihn nach Venedig geführt haben. Belisa, gerührt, gibt Teodoro den ihr von Acmet geschenkten Ring und beschließt sich beim Sultan für den Bruder einzusetzen [Aria: «Che stuol d'infelici»]. Im Beisein von Taddeo erklärt Teodoro Lisetta zu seiner Frau und schenkt ihr den von seiner

---

Schwester erhaltenen Ring [Quartetto: «Permetti, o mia Lisetta»]. Doch gleich tritt Sandrino vor und zeigt Teodoro eine Zahlungsforderung. Der König gibt sich gekränkt über diese Anmaßung, Sandrino jedoch droht sich an die venezianischen Richter zu wenden. Teodoro und Taddeo entfernen sich verärgert; allein zurück bleiben Sandrino und Lisetta: die auf den armen Jungen loswettert [Aria: «Infedel! tu pria m'inganni»]. Sandrino, allein, schimpft über die undankbaren und unbeständigen Frauen [Aria: «Voi semplici amanti»].

Auf dem Balkon des Gasthauses lauschen Lisetta mit Teodoro und Belisa mit Acmet dem Gesang der Gondoliere [Coro: «Chi brama viver lieto»]. Acmet bittet Taddeo das Essen vorzubereiten [Aria: «Tu servimi, e la mensa»] und entfernt sich mit Belisa. Taddeo denkt über seinen neuen Stand als General der Truppen Teodoros nach [Aria: «Per onor farsi ammazzare»]. Teodoro ist beunruhigt über einen angstvollen Traum [«Non era an-

cora sorta l'aurora»] in dem ihm ein mit Zahlungsforderungen, Rechnungen und Vorladungen bekleideter Geist erschienen ist. Gafforio versucht Taddeo etwas Geld abzuknöpfen in dem er ihm ein falsches Generalspatent überreicht und ihm seine Uniform anbietet, die, wenn auch etwas eng, ihn, wie Lisetta sagt, als einen neuen Mann erscheinen läßt. Beide denken über die kommenden Pflichten am Königshof nach [Duetto: «Cosa far pensi, o figlia»].

Zurückgekehrt, gehen Acmet und Belisa mit Lisetta und Teodoro zu Tisch [Finale: «Olà, si serva»], doch gleich danach wird Teodoro wegen seiner Schulden ins Gefängnis gesperrt. Während Lisetta und Sandrino das Missverständnis beiseite räumen, nimmt Taddeo Abstand von dem mittellosen König. Am Ende gehen alle zum Gefängnis und versuchen den besorgten Teodoro zu trösten.



Profilo di Nancy Storace, probabile prima interprete del ruolo di Lisetta e poi di Susanna nelle *Nozze di Figaro*. Silhouette.



Pietro Leopoldo e Giuseppe II. Incisione da un ritratto di Pompeo Batoni, dipinto a Roma nel 1769.

---

FRANCESCO DEGRADA

## UN APOLOGO POLITICO NELLA VIENNA DI MOZART

Tradizionalmente, l'attenzione per i melodrammi di Giambattista Casti fu limitata nell'ambito di una problematica squisitamente letteraria. Si trattava di un interesse alquanto superficiale e generico, sostanzialmente sganciato dalla concretezza e della scena e della musica. Di Casti si continuava ad apprezzare soprattutto la produzione non teatrale, in particolare *Le novelle galanti*, *Gli animali parlanti* o *Il poema tartaro*, opere alle quali era del resto legata la sua fama e la sua aura di poeta licenzioso e irregolare e di geniale avventuriero. La rivalutazione della sua attività di librettista e di uomo di teatro è relativamente recente ed è proceduta negli ultimi decenni sul doppio binario della ricerca letteraria e di quella musicologica; tesa la prima a meglio situare questa esperienza all'interno della sua formazione e della sua generale esperienza creativa, attenta l'altra a valutarne l'incidenza nel quadro complessivo del teatro del secondo Settecento, con particolare riferimento al quadro musicale e spettacolare della Vienna di Giuseppe II. Per quanto specificamente riguarda *Il re Teodoro in Venezia*, spetta rispettivamente a un grande musicologo, Alfred Einstein, il merito di averne per primo segnalato l'importanza<sup>1</sup> e a un insigne musicista contemporaneo, Hans Werner Henze, di averne propiziato la presenza sulle scene, grazie alla realizzazione di un suo libero adattamento moderno.<sup>2</sup> Al saggio pionieristico di Einstein hanno fatto seguito, negli ultimi anni, una serie di studi attenti in particolare ad indagare gli apporti musicali e drammaturgici dei cosiddetti «vicini di Mozart» (Salieri, Paisiello, Cimarosa, Sarti, Martin y Soler) e la realizzazione di un'edizione critica della

partitura curata da Michael Robinson.<sup>3</sup> Vediamo di ricostruire come nacque quest'opera singolare, la cui genesi è contrassegnata dal sommarsi di una serie di circostanze relativamente fortunate.

Fin dal primo di questo corrente mese che sono arrivato in Vienna, onde non voglio mancare di farne stare inteso L'Eccellenza Vostra, e insiemamente fargli sapere che siccome ho avuto l'onore di essere stato presentato a S. M. I. e l'Imperatore il quale mi ha ricevuto molto graziosamente, avendomi fatto l'onore di fare una conversazione di un'ora e più, ha voluto ancora ingaggiarmi a comporgli un'opera per il di Lui Imperial Teatro, sicché sono obbligato di fermarmi qui almeno due mesi; le parole del libro le farà l'Abbate Casti...<sup>4</sup>

Con queste parole, Giovanni Paisiello, durante il trionfale viaggio di ritorno dalla Russia a Napoli, il 5 maggio 1784 annunciava da Vienna di avere ricevuto dall'imperatore Giuseppe II (che lo aveva incontrato in Russia nel 1779) la commissione di una nuova opera per il teatro di corte, il cui libretto sarebbe stato affidato a Giambattista Casti. Questi non era un poeta di teatro, anche se forse aveva già avuto modo di collaborare in Russia, nel 1778, con lo stesso Paisiello, per il quale aveva messo insieme il libretto di un pasticcio, *Lo sposo burlato*; ma la circostanza è pochissimo sicura e seriamente contestata.<sup>5</sup> La scelta cadde su Casti per la lunghissima amicizia (risalente ai lontani anni toscani) che lo legava al sovrintendente degli spettacoli di corte, il conte Rosenberg e per la stima personale che egli godeva presso Giuseppe II e al qua-

---

le egli si apprestava a dedicare *Il poema tartaro*, una satira politica contro Caterina di Russia. Lo stesso giorno in cui Paisiello scriveva la lettera sopra citata, Casti informava negli stessi termini Joseph Kaunitz:<sup>6</sup>

È qui Paisiello che la riverisce. Egli è partito disgustato di Pietroburgo. Si tratterà qui due o tre mesi, perché Sua Maestà gli vuol far mettere in musica un'opera buffa. E la bella è che Sua Maestà, il conte di Rosenberg e Paisiello mi sono addosso perché io faccia il libretto. Io mi sono schermato più che ho potuto, perché, non avendo mai fatto di tali opere, temo, e con ragione, di fare una coglioneria. Ma vedo che non v'è speranza da potersi liberare da questa potente congiura, onde può essere che io rischi la mia reputazione e mi metta a imbrogliar qualche cosa. M'è venuto in mente un tema tratto dal *Candide* di Voltaire: *Il re Teodoro in Venezia*. Tema suscettibilissimo di molte belle idee, quando a me riuscisse di ben trattarlo. Basta, se nulla farò, a suo tempo glielo comunicherò.

Il 10 luglio dello stesso anno Casti scriveva allo stesso illustre corrispondente di avere terminato, in sei settimane di lavoro, il libretto del *Re Teodoro*; che Paisiello aveva già composto metà della partitura, e che si prevedeva la prima rappresentazione dell'opera entro un mese.<sup>7</sup> Un racconto più articolato e completo Casti ebbe modo di farlo più tardi a un suo corrispondente milanese, Paolo Greppi, il 20 aprile 1786:<sup>8</sup>

Dopo le traversie sofferte in Pietroburgo, il celebre maestro di cappella Paisiello, tornando a Napoli passò di qua ed ito a presentarsi a Sua Maestà gli fu dalla Maestà Sua proposto di comporre un'opera per questi (teatri). Al che egli rispose che se e sarebbe fatta una gloria, ma che per la più sicura riuscita dell'opera sarebbe necessario di far comporre le parole dall'abate Casti. «Più volte si è tentato», rispose sua Maestà, «ed egli non ha voluto mai adattarvisi, ma ci proveremo di nuovo». Allora la volontà dell'Imperatore, l'insistenza del Conte di Rosenberg, alla quale io avea fin allo-

ra resistito, e le istanze di Paisiello mi fecero finalmente risolvere a far una cosa che mai mi era provato a fare, e per cui conseguentemente io non credea che fosse prudente cosa di arrischiare qualche riputazione che, o bene o male, mi era fin allora scroccata nel mondo. Onde mi mossi a comporre il mio famoso *Teodoro*, che ha poi fatto tanto chiasso e che ha eccitato in Vienna un fanatismo insolito e cangiato in gran parte il gusto di tali spettacoli. La musica riuscì meravigliosa e l'esecuzione non potea desiderarsi più perfetta.

Uno dei motivi di innovazione del libretto del *Re Teodoro* era dato dalla scelta di un soggetto che prescindeva completamente dalle convenzionali trame dell'opera comica, ponendo al centro dell'azione un singolare e paradossale protagonista delle vicende politiche del Settecento: quel Theodor Neuhoff (Colonia 1694 - Londra 1756), che attraverso una serie di rocambolesche avventure e di brillanti quanto ciniche operazioni politico-finanziarie, riuscì a farsi nominare nel maggio del 1736 re della Corsica. Occupò il trono per pochi mesi, prima di esserne sbalzato a causa della vistosa non congruenza tra gli impegni assunti, il millantato sostegno internazionale e le sue reali possibilità. Dopo aver ritentato l'impresa nel 1738 e nel 1743 con l'aiuto dell'Olanda e dell'Inghilterra, finì tristemente i propri giorni a Londra, dopo una lunga prigionia.

Il profilo del protagonista è tratteggiato con precisione dal Casti nell'«Argomento» premesso all'edizione del libretto stampata a Vienna in occasione della prima rappresentazione<sup>9</sup> (qui riportato a p. 6). La fonte del libretto, citata in maniera ellittica dal Casti nell'«Argomento», che si rivolgeva a uno smalzato pubblico aristocratico di cultura internazionale («uno dei più ameni tratti sortiti dalla penna d'un celebre scrittore in una delle sue più leggiadre e bizzarre produzioni, generalmente conosciuta») è il capitolo XXVI del *Candide* di Voltaire (1759); in realtà dal racconto di Voltaire Casti trasse uno spunto generalissimo, che provvide poi ad elaborare originalmente.

---

Giustamente osservava il Foscolo a proposito del libretto di Casti:<sup>10</sup>

Il soggetto è pigliato dal Candido, ma il Casti seppe accrescere la bizzarria de' tratti originali introducendovi cose copiate dalla stessa natura, cioè da un monarca contemporaneo, più notevole per donchisciottismo che per potenza, il carattere del quale e, secondo il solito, egli aveva studiato con l'intenzione di volgerlo in burla quando gliene fosse venuta buona occasione.

L'esile spunto volterriano si arricchiva dunque nello svolgimento del «dramma eroicomico» di una ricca trama del tutto originale e – nel contempo – attualizzava gli elementi di satira politica, sovrapponendo alla figura (nel 1784 storicamente data) del rocambolesco barone Theodor Neuhoff, quella contemporanea del re di Svezia Gustavo III, nipote di Federico II e invisibile all'imperatore d'Austria: vivo e vegeto al tempo della rappresentazione del *Re Teodoro* (e spesso ferocemente messo in caricatura nell'epistolario tra Giuseppe II e Caterina di Russia), sarebbe tragicamente scomparso di lì a pochi anni (nel 1792) nel corso di quel fatale ballo in maschera destinato ad essere immortalato nella storia del teatro dal dramma di Eugène Scribe e dall'opera di Giuseppe Verdi. Nel *Re Teodoro*, accanto al protagonista, si muovono altri sei personaggi: Gafforio, sotto le mentite spoglie di Garbolino, «segretario e primo ministro di Teodoro», caricatura di un altro personaggio storico, forse il gentiluomo corso Luigi Giafferi, forse quel Barone di Riperda, già ministro in Spagna e complice delle avventure politiche del Neuhoff; Acmet terzo (già presente nel racconto di Voltaire), «Gran Sultano deposto in abito d'Armeno, sotto nome di Niceforo»; Belisa, «giovine venturiera» e personaggio di romanzo, che si scoprirà sorella di Teodoro. Infine tre caratteri più propriamente da opera buffa: Taddeo, «locandiere», sua figlia Lisetta e il mercante Sandrino, promesso sposo di quest'ultima. Al levar del sipario, in una locanda veneziana, Teodoro si presenta pateticamente mal ridotto. Senza il becco di un

quattrino, oberato dai debiti, braccato dai Genovesi, che sono stati espropriati per le sue mene dal legittimo possesso della Corsica e hanno posto una taglia sulla sua testa, infelicemente invaghito della figlia dell'oste, Lisetta. Il suo ministro Gafforio, caratterizzato dal Casti a metà tra il profittatore e il tipo eterno dell'estremista fanatico, decide di rivelare al padrone della locanda, lo stolido Taddeo, la vera identità di Teodoro e di lusingarlo nominandolo generale e chiedendogli in sposa la figlia Lisetta per il re in incognito: con questo espediente si tenta di allontanare il pericolo più imminente, il pagamento del conto dell'albergo. Intanto arriva un altro strano ospite, il deposto sultano Acmet, travestito da armeno, sotto il falso nome di Niceforo. Il mercante Sandrino lo riconosce e gli presenta un'altra bella cliente della locanda, la disponibile Belisa, che accetta la corte del ruvido orientale, ben decisa tuttavia ad insegnargli il rispetto che in occidente è dovuto al gentil sesso. Lisetta ritiene, del tutto a torto, che l'amante di Belisa sia Sandrino e – seppure di malavoglia – è indotta ad accettare la proposta di matrimonio di Teodoro. Il motivo del travestimento e della dissimulazione ha un'improvvisa impennata quando si scopre – tra la meraviglia generale – che Belisa altri non è che la sorella di Teodoro, giunta a Venezia dopo una serie di infelici vicende sentimentali che l'hanno trasformata in una disinvoltata profittatrice. Sbalordita a sua volta nell'incontrare il fratello nei panni di un re, Belisa, che è provvista di un senso pratico ben superiore a quello dello spericolato fratello, per il quale teme una fine ingloriosa, tenta sia pure con scarsi risultati di convincere il rude ma ricchissimo Acmet ad aiutare il povero Teodoro. Ma il destino di questi è ormai segnato. Il mercante Sandrino, infuriato per la perdita di Lisetta, si trova all'improvviso un'arma imprevista nelle mani: è stato incaricato di esigere uno degli innumerevoli debiti contratti dall'avventuriero e ricorre alla giustizia. Nel bel mezzo di un convito che dovrebbe festeggiare il matrimonio di Lisetta con Teodoro, irrompe il Messer Grande della Repubblica, che conduce quest'ultimo

---

in carcere. Nel finale, che si svolge appunto nella prigione nella quale langue Teodoro, tutti prendono congedo da lui, augurandogli, senza astio o rancore, buona fortuna. Il suo asso nella manica è l'assoluta mancanza di quattrini; non potendo ottenere nulla da lui, è presumibile, che – presto o tardi – lo lasceranno libero. Infine la morale, che ricorda, almeno nel finale appello all'impassibilità del saggio, quella di *Così fan tutte*:

Come una ruota è il mondo,  
Chi in cima sta, chi in fondo,  
E chi era in fondo prima,  
Poscia ritorna in cima,  
Chi salta, chi precipita,  
E chi va in su, chi in giù.

Ma se la ruota gira,  
Lascisi pur girar:  
Felice è chi tra i vortici  
Tranquillo può restar.

La singolarità e il tratto del tutto progressivo del libretto del Casti consisteva anzitutto nel superamento delle convenzioni proprie dell'opera di ascendenza goldoniana rispetto alla rigida caratterizzazione dei personaggi. Casti, almeno per quanto concerne i protagonisti, prescinde dall'idea del "tipo" legato al "ruolo": tanto che la figura di Teodoro (e diremmo l'intera *fabula*) ha un'evoluzione del tutto imprevedibile dalle prime alle ultime scene, trasformandosi da una tonalità comica a un'atmosfera che tocca nel finale i confini del tragico; fermo restando che un senso profondo di amarezza e di disillusione circola in tutto il lavoro. Il superamento della consueta stilizzazione dei personaggi nelle "maschere" della tradizione porta, con quello dei registri stilistici ad essi pertinenti, in favore di una grande libertà espressiva che favorisce – come sarà poi in Da Ponte – l'innesto e la fusione dei più diversi livelli retorici. Quando molti anni dopo, nel 1796, il Casti spiegava all'amico Paolo Greppi le peculiarità della sua produzione drammatica, in vista di una sua pubblicazione completa, ne commen-

tava lucidamente la novità (il «genere affatto nuovo») in questi termini:<sup>11</sup>

[...] trattandosi temi e soggetti seri, eroici, tragici, vi si traspongono dei tratti comici ove la circostanza della cosa o della persona lo richiede, seguendo in ciò la natura stessa. Si è procurato inserirvi ciò che di più importante e di più piacente può somministrare una fine critica del costume e una lunga esperienza e cognizione del mondo [...].

Inoltre sono rilevabili nel *Re Teodoro* le suggestioni di generi internazionali ben presenti a Vienna, dal *Singspiel* all'*opéra comique* francese, che suggeriscono soluzioni come quella del duetto d'amore tra Lisetta e Sandrino intercalati ai *couplets* del coro (I, 4, una scena sulla quale torneremo più avanti), il sogno di Teodoro (II, 12) che è già quasi una ballata romantica (così come schiettamente preromantica è l'ambientazione della scena finale in un carcere), il coro dei gondolieri, anch'esso intervallato da strofe solistiche, utilizzato come un'apertura paesaggistica su Venezia (II, 8).

Sul piano strutturale (ma qui determinante deve essere stato l'intervento di Paisiello) notevole appare la varietà metrica, la moltiplicazione dei brani d'assieme e soprattutto l'enorme sviluppo dei finali, comprendenti rispettivamente cinque e quattro scene, il che comportò il taglio dell'opera in due soli atti.

Ma assai interessante appare anche la ricchezza degli spunti del lavoro, che accoglie negli elegantissimi e frizzanti dialoghi una quantità di motivi. La satira dell'opera, per dirne uno, della quale farà tesoro Da Ponte, che serve quale elemento di oggettivazione e di straniamento ironico e introduce quel motivo di presa di distanza critica tra rappresentazione e spettatore che tanto affascinerà Mozart.

Si veda, per esempio, come Casti (I,3) può citare, parodiandola e stravolgendola, una delle più celebri arie di Metastasio (*Didone abbandonata*, I,5):

---

[Metastasio]  
*Son regina e sono amante*  
E l'impero io sola io voglio  
Del mio soglio e del mio cor.

Darmi legge invan pretende  
Chi l'arbitrio a me contende  
*Della gloria e dell'amor.*

[Casti]  
*Io re sono e sono amante*  
Il mio amor è un brutto affanno;  
Il mio regno è un bel malanno  
Ma la taglia è peggio ancor.

Quando volgo il mio pensiero  
Alla mia crudel Lisetta  
Par che irato amor mi metta  
Mille diavoli nel cor.

Ch'io son re poi mi rammento  
E dai stimoli di gloria  
Cose a far degne d'istoria  
Infiammar mi sento allor.

Ma la solita paura  
Smorza amor la gloria oscura,  
E aver parmi sulla groppa  
Il sicario che m'accoppa,  
E con qualche botta ria  
Mi risana in sempiterno  
Dall'eroica pazzia  
*Della gloria e dell'amor.*

Ovvero come il «dramma eroicomico» (II, 17, Finale II) si spinga a tratteggiare una divertente satira dell'opera seria in nome della verosimiglianza e della ragionevolezza (pochi anni dopo, nel 1786, Casti avrebbe ceduto al gusto della *pièce* metateatrale con *Prima la musica e poi le parole*, rappresentato con la musica di Salieri nella stessa serata nella quale venne eseguito lo *Schauspieldirektor* di Mozart):

*Teo.* Che nuove abbiam?  
*Lis.* Dell'opera  
Si parla molto.  
*Teo.* Incontra?  
*Bel.* Sì e no.

*Tad.* Chi è pro, chi contra.  
*Teo.* Domanda un po' a quel Trace  
Se l'opera gli piace.

*Lis.* Vi foste voi?  
(*ad Acmet*)

*Acm.* Vi fui.  
*Bel.* Che ve ne par?  
(*ad Acmet*)

*Acm.* Follie.  
*Lis.* Come?

*Tad.* Perché signor?  
*Acm.* Ove si vide e quando  
Alcun morir cantando?  
*Tad.* E quel vocin di Cesare?  
(*ad Acmet*)

*Acm.* Pieno di tali eroi  
Fu il mio serraglio ancor.

*Bel.* Gusto non è fra voi.  
(*ad Acmet*)

*Acm.* Lo strano e inverisimile  
(*a Belisa*)  
Di vostro gusto è ognor.

O ancora la satira del linguaggio politico-diplomatico, sostenuto da argute citazioni letterarie, come questa che chiama in causa (paradossalmente) Samuel von Puffendorf e Ugo Grozio a sostegno della ragion di stato:

È sempre savio e giusto  
Quand'utile è un negozio.  
Come c'insegna il Puffendorf ed il Grozio.  
(I, 13)

Ovvero, sulla stessa linea, il gusto della citazione di toponimi stranieri (in questo caso sedi di celebri trattati di pace) che Teodoro snocciola per lusingare e confondere lo sprovveduto locandiere Taddeo:

D'alleanza fra noi v'è sul tappeto  
Un trattato segreto: onde famosa  
Sarà questa locanda al par di Breda,  
Di Munster e d'Utrect e d'Osnabrucko.  
(II, 4)

Si ha il sospetto che l'opera seria, con le sue convenzioni vuote, i suoi pennacchi, i suoi insopportabili (al Casti stesso e al suo protettore Giuseppe II) stereotipi, divenga nel

---

*Re Teodoro* il simbolo di un assetto sociale (quello dell'alta aristocrazia e forse della monarchia assoluta) minato da un male oscuro e inesorabile. Essa appare omai come un guscio vuoto, simile alla «magnifica veste da camera» che Teodoro indossa ad apertura di scena nella triste stanza di una locanda veneziana («Del mio regio splendor l'unico avanzo / Che in mirarlo talor sul dosso mio / Mi risovvengo ancor che re son io»), o all'uniforme da generale del quale il suo segretario Gafforio fa squallido commercio con l'oste Taddeo, o infine come «gli editti, gli ordini, / Parme, il sigillo / le marche e i titoli / di maestà»; belle cose, ormai del tutto prive di senso e di contenuti. Mentre all'orizzonte si delinea una nuova classe montante, efficiente e inesorabile, che governa con tenacia e con mano ferrea l'unica forza che conta nella nuova società: il denaro. Una classe fatta di personaggi come «I fratelli Isac, Gionata e Abràm, / negozianti giudei d'Amsterdàm» o come «Cecchin Buono sensal livornese / cognitissimo in tutto il paese», o di mercanti come lo stesso Sandrino (che proprio dall'incarico di riscuotere il vecchio debito contratto da Teodoro si trasforma nella seconda parte dell'opera da «carattere» fittizio a figura umana a tutto tondo, dotato di una consistenza e di uno spessore realistici. In poche altre opere, l'ossessione del denaro (lo strumento del quale dispone il nuovo arcipelago della borghesia nascente) acquista la dimensione sinistra e grandiosa che viene man mano assumendo in quest'opera, sino a ghermire nelle sue spire sinistre il povero protagonista. Non a caso nell'incubo notturno di Teodoro (che Casti e Paisiello hanno delineato con mano maestra, forzando un *topos* letterario di antica matrice seneciana, assai diffuso in un filone *noir* della poesia italiana settecentesca, quello della «visione») ad apparirgli è lo spettro del «debito»;<sup>12</sup>

Ed ecco apparvemi  
Spettro terribile  
Che smunto e pallido  
Con occhi lividi,  
Qual chi dimagrasì

Per gran digiuni,  
Catene e funi  
In man tenea,  
E pallio ed abito,  
Veste e calzoni  
Tessuti avea  
Di citazioni,  
Di conti e d'obblighi,  
E pagherò.

Parallelamente, agli atteggiamenti da re propri del palcoscenico (o meglio diremmo del dramma metastasiano) fa da contrappunto in Teodoro la consapevolezza di una realtà ben più temibile e più vera, quella sordida dell'intrigo e della violenza (la stessa che di lì a poco sarebbe stata fatale – ironia della storia – a uno degli ispiratori del personaggio di Teodoro, il re Gustavo III di Svezia):

In ciaschedun che incontro  
Un assassìn pavento,  
A ogni passo un'insidia, un tradimento,  
Un colpo d'archibuso o di pistola,  
O un coltel nella gola;  
Se desino, se ceno,  
Temo ch'ogni boccon non sia veleno [...].<sup>15</sup>

Ma – come ha ben puntualizzato Gallarati – tutti questi elementi di carattere contenutistico, passano in second'ordine di fronte a una nuova consapevolezza di ordine formale e drammaturgico: anzitutto alla completa emancipazione del pezzo chiuso dai suoi schematismi e dalle sue astratte ragioni formali e alla trasformazione dell'aria «nella rappresentazione musicale di un discorso, diretto, alternativamente al pubblico o agli interlocutori presenti in scena». In questo, determinante fu – come nell'elaborazione dei magistrali pezzi d'assieme e dei pirotecnici concertati – il contributo di Paisiello. Alla fine del suo soggiorno russo, Paisiello era giunto – specie nell'ambito dell'opera comica – al culmine della propria esperienza creativa: dietro le spalle aveva alcuni capolavori che gli avevano dato fama in tutta Europa, quali *La Frascata*, *Le due contesse*, *Il Socrate immaginario*, *Il barbiere di Siviglia*. In Russia aveva

---

dovuto lamentare la mancanza di un librettista di talento, e spesso di un librettista *tout-court*: possiamo immaginare con quale gioia si sia posto al lavoro potendo disporre di un ingegno come quello di Casti. L'impegno profuso da Paisiello in questa partitura – che lo sottoponeva al giudizio di una delle maggiori corti d'Europa e di uno dei centri teatrali più raffinati del mondo – è evidente in ogni particolare. Poté disporre di un'ottima compagnia di canto, nella quale alcuni dei protagonisti sarebbero stati di lì a qualche anno celeberrimi cantanti mozartiani: Teodoro fu Stefano Mandini, poi "creatore" del ruolo del Conte, Gafforio fu Michael Kelly, poi "creatore" dei ruoli di Don Basilio e di Don Curzio, Acmet fu Francesco Bussani, poi "creatore" dei ruoli di Bartolo e Antonio nelle *Nozze* e in seguito anche di Masetto e del Commendatore nel *Don Giovanni*, Taddeo fu Francesco Benucci, "creatore" del ruolo di Figaro. Per loro Paisiello mise a frutto la sua straordinaria arte della caratterizzazione, facendo ricorso all'intera gamma dei suoi stili, dal farsesco al tragico, sfruttando in particolare quel registro di «mezzo carattere» che avrebbe così felicemente sviluppato nei suoi lavori successivi, in particolare nella *Nina pazza per amore*. Straordinaria è la cura che Paisiello dedicò all'orchestra, trattata con una maestria che si direbbe propriamente mozartiana se non gli fosse ancora sostanzialmente estraneo il nuovo pensiero sinfonico basato sulle grandi forme classiche. Ma in sensibilità e in raffinatezza coloristica nulla ha che invidiare a Mozart e spesso gli è addirittura superiore. Degli insiemi si è detto: il finale primo divenne giustamente una pagina famosa ed è un vero pezzo d'antologia.

\*\*\*

Per concludere, possiamo solo accennare all'influenza che un'opera come il *Re Teodoro* ebbe su Mozart e Da Ponte. Quest'ultimo, che vedeva in Casti un rivale temibilissimo, sia per la sua perizia di poeta e di verseggiatore, sia soprattutto per le aderenze che aveva presso l'ambiente di corte (in particolare con il sovrintendente agli spet-

tacoli, il Conte Rosenberg), tanto più preoccupanti in un momento nel quale il pressoché sconosciuto Da Ponte si apprestava a iniziare la difficile carriera di librettista a Vienna. Proprio l'improvviso arrivo di Paisiello nella capitale austriaca e la sua imprevedibile collaborazione con Casti provocarono il rinvio della prima opera di Da Ponte scritta per Vienna, quel *Ricco di un giorno*, musicato da Salieri, che cadde poi alla prima rappresentazione. Questi sentimenti contraddittori (legati a un momento critico della sua carriera di poeta teatrale, ma non privi di un fondo lucido di verità) emergono con molta chiarezza nel commento che egli riservò nelle *Memorie* al libretto del *Re Teodoro* (che egli lesse in anteprima) e alla sua prima rappresentazione:

Non vi mancava purità di lingua, non vaghezza di stile, non grazia e armonia di verso, non sali, non eleganza, non brio; le arie erano bellissime, i pezzi concertati deliziosi, i finali molto poetici; eppure il dramma non era né caldo né interessante, né comico, né teatrale. L'azione era languida, i caratteri insipidi, la catastrofe inverisimile e quasi tragica. Le parti insomma erano ottime, ma il tutto era un mostro. Mi parve di veder un gioielliere, che guasta l'effetto di molte pietre preziose per non saper bene legarle e disporle con ordine e simetria.... Conobbi allora che non bastava essere gran poeta (giacché in verità tale era Casti) per comporre un buon dramma; ma necessarissima cosa essere acquistar molte cognizioni, saper conoscere gli attori, saper bene vestirli, osservar sulla scena gli altrui falli ed i propri e dopo due o tremila fischiate, saper correggerli; le quali cose, quantunque utilissime, nulladimeno assai difficili sono ad eseguirsi, impedendolo ora il bisogno, ora l'avarizia ed or l'amor proprio. Non osai tuttavia dire ad alcuno il pensiero mio, essendo certissimo che, se fatto l'avesse, m'avrebbero lapidato o messo come farnetico a' pazzarelli. Casti era più infallibile a Vienna che il papa a Roma. Lasciai dunque che il tempo, giudice delle cose, ne decidesse.

Non andò guari che l'opera si rappresentò e che sopra ogni credere piacque. Poteva essere diversamente? I cantanti erano tutti eccellentissimi, la decorazione era superba, gli abiti magnifici, la musica da paradiso; e il signor poeta, con un sorriso d'approvazione, riceveva gli applausi de' cantanti, del pittore, del sarto e del maestro di cappella, come tutti suoi. Ma, mentre la casti-rosembergica famiglia gridava altamente: «Oh che bel libro! oh che bel libro!», soggiungevamo i pochi imparziali e il giusto Giuseppe alla loro testa: «Oh che bella musica! oh che bella musica!».<sup>14</sup>

In realtà Da Ponte fece tesoro della lezione del Casti, superando – grazie anche a Mozart – quel tanto di gratuito e di intellettualistico era in questo primo esperimento drammatico del rivale. Moltissimi sono gli spunti che dal *Re Teodoro* filtrano nei successivi libretti di Da Ponte, in particolare in quelli della trilogia mozartiana. Clamorosa è l'analogia del taglio drammaturgico della scena della festa di nozze nella locanda interrotta dall'arrivo del Messer Grande con la scena della festa nel palazzo di Don Giovanni interrotta dall'arrivo del Commendatore. Ma esistono altresì corrispondenze puntuali, come la seguente, tra il duetto d'amore con coro tra Lisetta e Sandrino e la celeberrima canzonetta di Cherubino:

L. Da Ponte,  
*Le nozze di Figaro*,  
(II,5)

*Cherubino*  
Voi che sapete  
Che cosa è amor  
Donne, vedete  
S'io l'ho nel cor.

Quello ch'io provo  
Vi ridirò;  
È per me nuovo,  
Capir nol so.

Sento un affetto  
Pien di desir  
Ch'ora è diletto,  
Ch'ora è martir.

Gelo, e poi sento  
L'alma avvampar,  
E in un momento  
Torno a gelar.

Ricerco un bene  
Fuori di me,  
Non so chi'l tiene,  
Non so cos'è.

Sospiro e gemo  
Senza voler.  
Palpito e tremo  
Senza saper,

Non trovo pace  
Notte né di:  
Ma pur mi piace  
Languir così.

Voi che sapete  
Che cosa è amor  
Donne, vedete  
S'io l'ho nel cor.

G. B. Casti,  
*Il re Teodoro in Venezia*  
(I,4)

*Lisetta*  
O giovinette  
Innamorate  
Deh mi spiegate  
Che cos'è amor.

Se sia diletto,  
Se sia martire,  
Io ben capire  
Non posso ancor.

*Coro di Donzelle*  
O giovinette  
Innamorate  
Deh mi spiegate  
Che cos'è amor.

*Lisetta*  
Il mio Sandrino  
Quando non vedo  
Allora io credo  
Che sia dolor.

Se a me vicino  
Spiega il suo affetto  
Gioia e diletto  
Lo credo allor.

*Sandrino*  
Amor che sia  
Se vuoi sapere  
Lisetta mia,  
Odil da me.

È un garzoncello  
Ch'ama il piacere  
È dolce e bello,  
Somiglia a te.

Ai dolci palpiti  
Ch'io provo in seno  
Or sento appieno  
Amor cos'è.

*Coro di Donzelle*  
O giovinette  
Innamorate  
Or imparate  
Amor cos'è.

---

È fuor di dubbio che Da Ponte tenne sott'occhio il testo di Casti quando compose la celebre canzonetta di Cherubino (e non solo quella, in quanto le suggestioni documentabili sono molte altre); ma è altrettanto vero che superò di gran lunga l'originale, trasformando il quadro un po' manieristico, di sapore arcadico, ma soprattutto *statico* delineato dal Casti in una vera scena in divenire che disegna – nel corso dell'aria – lo sviluppo di un dramma interiore. D'altra parte a Lisetta, Sandrino e al «Coro di donzelle» Da Ponte e Mozart sostituirono quel Cherubino che è una delle più straordinarie invenzioni mai comparse sulle scene. Alfred Einstein scrisse che «fu *Il re Teodoro* a dare a Mozart e a Da Ponte il coraggio di ricorrere a Beaumarchais per un soggetto d'opera» e si spinse ad affermare: «si può dire che Casti – dopo tutto – abbia collaborato con Mozart». <sup>15</sup> La verità è forse, come sempre, più complessa. Senza l'improvvisa e invadente apparizione di Casti a Vienna Da Ponte non avrebbe probabilmente sollecitato la collaborazione di Mozart (e di altri musicisti) per assicurarsi un'affermazione personale come poeta di teatro, e il progetto delle *Nozze di Figaro* non si sarebbe realizzato. Inoltre è presumibile che fu proprio la calorosa accoglienza riservata dal pubblico viennese al *Re Teodoro* (Paisiello fu il compositore italiano di maggior successo sulle scene dei teatri imperiali nel decennio 1780-1790) ad indurre Mozart a gettare una sorta di guanto di sfida al collega italiano con la scelta di un soggetto direttamente legato alla sua opera più ammirata dal pubblico viennese, *Il barbiere di Siviglia*. Le relazioni personali tra Mozart e Paisiello erano peraltro ottime. La loro conoscenza risaliva a molti anni prima: si erano incontrati a Napoli nel 1770, a Torino nel 1771, a Milano nel 1773. A Vienna, nel 1784, Paisiello fu invitato da Mozart a un concerto durante il quale questi suonò con la sua allieva Barbara Ployer; Paisiello partecipò probabilmente anche a un'altra serata durante la quale Wolfgang eseguì la parte della viola in un quartetto d'archi. Mozart ascoltò sicuramente, secondo una lettera del padre, *Il re Teodoro* e

d'altronde Paisiello era il musicista italiano che egli conosceva meglio in assoluto. Non stupisce che echi di quest'opera (e del *Barbiere di Siviglia*) si possano cogliere in particolare nelle *Nozze di Figaro*, come di recente hanno sottolineato Wolfgang Ruff e Daniel Hertz: il più scoperto (tanto che si deve pensare a una vera e propria citazione, voluta e sottolineata) è la ripresa del tema dell'aria di Acmet, «Se al mio fato terribile e fiero» (I, V) nel Finale I delle *Nozze* («Non più andrai, farfallone amoroso»). Ma riconosciuto tutto questo e il ruolo che *Il re Teodoro in Venezia* di Casti e Paisiello svolse nell'elaborazione dello stile di Mozart (e di Da Ponte), occorre guardarsi dal ridurne il significato e le valenze espressive a questa funzione tutto sommato sussidiaria. La possibilità di gustarlo finalmente nella sua concretezza sonora e nella viva dimensione della scena, deve spingerci a porci nello stesso spirito del pubblico viennese nei confronti di un'opera che – come disse senza presunzione il Casti – «ha poi fatto tanto chiasso e che ha eccitato in Vienna un fanatismo insolito e cangiato in gran parte il gusto di tali spettacoli»: al punto da sollecitare, attraverso la geniale assimilazione del suo messaggio da parte di Da Ponte e di Mozart, un nuovo corso del teatro musicale europeo.

#### NOTE

<sup>1</sup> A. EINSTEIN, *A «King Theodor» Opera*, in *Essays on Music*, New York, Norton, 1956, pp. 191-96.

<sup>2</sup> G. PAISELLO, *Re Teodoro in Venezia: dramma eroicomico in due atti (1784) di Giovanbattista Casti; musica di Giovanni Paisiello; nuova orchestrazione e recitativi nuovi di Hans Werner Henze, (1991/92)*, Mainz - New York, Schott, 1992. La rielaborazione di Henze era stata preceduta da una edizione moderna a cura di Wolf Ebermann e Manfred Koerth (Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971), andata in scena a Schwetzingen e a Monaco di Baviera nel 1971.

<sup>3</sup> W. EBERMANN, *Die Poesie-nur «gehorsame Tochter»? Notizen zu Lorenzo da Ponte von G. B. Casti, aufgezeichnet anlässlich der Wiederentdeckung von Paisiello «Il re Teodoro in Venezia»*, in «Jahrbuch der Komischen Oper», XI, 1971, pp. 127-36; M. F. ROBINSON, *Paisiello, Mozart and Casti*, in I. Fuchs (a cura di), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991*, Baden-Wien, Tutzing: Schneider, 1993, pp. 71-79; F. P. RUSSO, *Paisiello e l'opera imperialre-*

gia». *Note sulla genesi de «Il re Teodoro in Venezia» (Vienna, 1784)* (relazione letta nell'ambito del Convegno Mozartiano organizzato dall'Istituto Storico Germanico, Roma nell'ottobre 1995, in corso di pubblicazione in «*Analecta Musicologica*», XXXI (ringrazio l'autore per avermi consentito la lettura del dattiloscritto); inoltre il XVI «Quaderno dell'I.R.T.E.M.», a cura di C. MARINELLI e di P. BERNARDI, Roma, 1995, al quale è allegato un CD con la registrazione dell'opera effettuata nel 1962 per la direzione di R. Fasano sulla base della revisione (non propriamente musicologica) curatane da Barbara Giuranna. A questi saggi occorre aggiungere W. RUF, *Die Rezeption von Mozart's «Le nozze di Figaro» bei den Zeitgenossen*, Wiesbaden, Steiner, 1977, pp. 47-71; S. HENZE-DÖHRING, *Opera Seria, Opera Buffa und Mozarts «Don Giovanni»: zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber Verlag, 1986 («*Analecta Musicologica*», XXVI, pp. 110-120; P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EdT, pp. 154-61; D. HEARTZ, *Mozart's Operas*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1990, pp. 123-32; G. KNEPLER, *Wolfgang Amadé Mozart: Annäherungen*, Berlin, 1991 (Trad. it.: *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, Milano, 1995, pp. 152-55; 174; 416-17). L'edizione critica di Robinson è stata pubblicata dalla BMG Ricordi, Milano, 1996.

<sup>4</sup> Lettera di Paisiello a un corrispondente non identifi-

cato, del 5 Maggio 1784, cit. da M. F. ROBINSON, *Giovanni Paisiello. A Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press, 1991, Vol. I, p. 346.

<sup>5</sup> L'attribuzione è confutata da H. VAN DEN BERGH, *Giambattista Casti. L'homme et l'œuvre*, Amsterdam Bruxelles, Elsevier, 1951, p. 152-55.

<sup>6</sup> G. B. CASTI, *Epistolario*, a cura di Antonio Fallico, Viterbo, s.d. [1984], pp. 392-95).

<sup>7</sup> G. B. CASTI, *Epistolario*, cit., p. 395

<sup>8</sup> G. B. CASTI, *Epistolario*, cit., pp. 411-12

<sup>9</sup> *Il Re Teodoro in Venezia. Dramma eroicomico. Da rappresentarsi nel Teatro di corte l'Anno 1784*, in Vienna, Presso Giuseppe Nob. De Kurzbeck, Stampatore di S. M. I. R. [1784], pp. 5-11. Il libretto venne stampato in elegante veste tipografica con la traduzione tedesca (in prosa) a fronte.

<sup>10</sup> Cit. in L. PISTORELLI, *I melodrammi giocosi di G. B. Casti*, in «*Rivista Musicale Italiana*», V (1895), pp. 36-56-41.

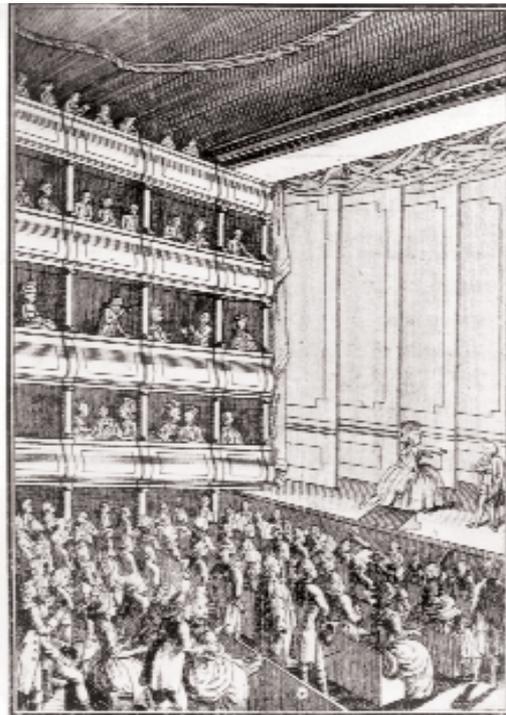
<sup>11</sup> G. B. CASTI, *Epistolario*, cit., pp. 898-99.

<sup>12</sup> Atto II, Scena XII.

<sup>13</sup> Atto I, Scena III.

<sup>14</sup> L. DA PONTE, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 94-95.

<sup>15</sup> A. EINSTEIN, *A «King Theodor» Opera*, cit., p. 195.



Il Burgtheater di Vienna durante la rappresentazione di una commedia. Incisione di Johann Ernst Mansfeld. (1785).

---

MARCELLA MATA CENA

## COMICITÀ E SATIRA DI UN RE DA OPERA BUFFA

All'attività di poeta melodrammatico l'abate Giambattista Casti (1724-1803) approda soltanto all'età di sessant'anni, a Vienna, dopo una lunga esperienza di narratore e versificatore condotta durante una carriera di instancabile viaggiatore. A Firenze nel 1769 viene nominato poeta della corte lorenese dal granduca Pietro Leopoldo, fratello dell'imperatore Giuseppe II, a cui viene presentato, grazie all'amicizia stretta con il conte Orsini - Rosenberg, nel corso di una visita nella città medicea. Nel 1772, spinto dal Rosenberg a seguirlo a Vienna, entra nelle grazie del figlio del principe Kaunitz che accompagna nei suoi viaggi in Europa dall'autunno di quell'anno in qualità di membro del corpo diplomatico austriaco.

L'esordio del Casti come autore melodrammatico risale al suo secondo soggiorno a Pietroburgo alla corte di Caterina II, fra il 1777 e il 1780, con l'«operetta a cinque voci» *Lo sposo burlato*, rappresentata a Peterhof il 24 luglio del 1778 per la musica di Paisiello. Nella speranza di ottenere l'ambita carica di poeta cesareo, vacante dalla morte di Metastasio nel 1782, Casti ritorna a Vienna dove conquista la fama europea di grande librettista con l'enorme successo della rappresentazione al Burgtheater il 23 agosto 1784, del *Re Teodoro in Venezia*, melodramma anch'esso musicato da Paisiello.

Il protagonista che ispira le vicende del *Teodoro in Venezia* è un personaggio realmente esistito, le cui imprese erano state registrate dalle cronache dell'epoca e avevano attratto la curiosità e l'interesse del pubblico europeo: il barone Theodor di Neuhoff, avventuriero tedesco originario della Westfalia, nato nel 1694, fu dapprima

in Svezia al servizio del ministro di Carlo XII, poi in Spagna al seguito dei ministri Giulio Alberoni e Johan Willem Ripperda, e in Francia dove fu coinvolto nel fallimento del sistema di John Law. Riuscì a farsi incoronare primo re di Corsica nel 1736 per soli otto mesi, fu in seguito costretto ad abbandonare l'isola in cerca di aiuti militari per sfuggire alla reazione della Repubblica di Genova. Dopo due tentativi falliti di tornare nell'isola, abbandonato dagli stessi partigiani corsi, si rifugiò a Londra dove morì nel 1756 dopo sette anni di prigionia per debiti.

Ma prima suggestione per *Il re Teodoro in Venezia* fu per il Casti il XXVI capitolo del *Candide* di Voltaire del 1759, come precisa il poeta stesso nella lettera del 1784 e nell'«Argomento» che precede il libretto della prima rappresentazione al Burgtheater: «Teodoro si fa comparire in Venezia, come lo rappresenta uno dei più ameni tratti sortiti dalla penna d'un celebre scrittore in una delle sue più leggiadre, e bizzarre produzioni, generalmente conosciuta». La fonte letteraria non è esplicitamente citata, visto che era ben nota al pubblico aristocratico e altoborghese, perfettamente padrone del francese e dell'italiano. L'episodio narrato da Voltaire, dal titolo «Di una cena che Candido e Martino fecero con sei stranieri, e chi erano questi», si svolge in una locanda a Venezia dove sono alloggiati sei sovrani spodestati, accompagnati dai rispettivi servi, ivi giunti per trascorrere il carnevale e ben si presta alla trasposizione teatrale in chiave giocosa.

Il primo dei sei re è Acmet III, il sultano ottomano che, succeduto al fratello Mustafà II nel 1703, regnò fino al 1730 e morì

---

avvelenato sei anni dopo in una prigione turca:

sono stato gran sultano per parecchi anni; detronizzai mio fratello; mio nipote mi ha spodestato; han tagliato la testa ai miei visir; termino i miei giorni nel vecchio serraglio.

Casti, da questo breve accenno offerto da Voltaire, introduce Acmet nell'intreccio mediante l'episodio con Belisa che gli impartisce una lezione di civiltà occidentale. Fra le presentazioni che ognuno dei sovrani offre di se stesso emerge la triste testimonianza del sesto re:

Signori, – disse – io non sono un gran signore come voi; ma in fin dei conti sono stato re anch'io; sono Teodoro; mi hanno eletto re di Corsica; mi chiamavano Vostra Maestà; e adesso mi dicono a stento Signore; ho battuto moneta, e non possiedo un soldo; ho avuto due segretari di stato, e adesso ho appena un servo, mi son visto su di un trono e sono stato lungo tempo in prigione, a Londra, stesso sulla paglia; temo proprio che mi tratteranno allo stesso modo anche qui, benché sia venuto, come le Maestà Vostre, a passare il carnevale a Venezia.

Gli altri cinque re ascoltarono quel discorso con nobile compassione. Ciascuno di loro diede venti zecchini a re Teodoro perché si comprasse abiti e camicie; Candido gli fece dono di un diamante di mille zecchini.

Casti desume dal racconto di Voltaire l'ambientazione veneziana e le linee fondamentali del melodramma. Ma per la caratterizzazione della figura di Teodoro il librettista mette in risalto nell'«Argomento» del dramma quei tratti derivati dalla storia che poteva utilizzare:

Era [...] di spirito fervido e intraprendente, e d'indole romanzesca [...]; avendo per così dire esaurito e svaporato il cervello in tanti raffinati pensamenti e artificiosi ritrovati, restò stupido; e indi a poco morì

Secondo la critica otto-novecentesca, primo fra tutti Foscolo, sulla figura di Teodoro si

innesta quella di Gustavo III re di Svezia, già derisa nel *Poema Tartaro* per la scarsa corrispondenza tra le velleità di fasto e di grandezza che nutriva e le sue reali disponibilità finanziarie. Gustavo III, che regnò dal 1771 al 1792, a causa della sua politica bellicosa che finiva per dissipare le ricchezze e i privilegi nobiliari, fu assassinato da una congiura di nobili nel marzo del 1792.

Sostanzialmente innovativa è la scelta di Casti – forse motivata dalla destinazione cortigiana dei suoi melodrammi – di utilizzare un soggetto ispirato ad un evento di cronaca politica contemporanea. Nella lettera del 20 luglio 1796 indirizzata a Paolo Greppi, il poeta apparirà consapevole della novità dei suoi libretti:

Dieci o dodici drammi eroicomici di genere affatto nuovo. Ove trattandosi temi e soggetti seri, eroici, tragici vi si traspongono dei tratti comici ove la circostanza della cosa o della persona lo richiede, seguendo in ciò la natura stessa. Si è procurato inserirvi ciò che di più importante e di più piacente può somministrare una fine critica del costume e una lunga esperienza e cognizione del mondo, con ragionati argomenti, prefazioni e dissertazioni analoghe al genere del dramma, e altre poesie di genere pur drammatico.

Alla ricerca di strade nuove, Casti non seguì la struttura serio-giocosa fissata da Goldoni, ma sfruttò il contrasto tra serietà dei ruoli seri e comicità grottesca delle situazioni storiche, risentendo inoltre dell'influsso dell'*opéra comique* – che non prevedeva distinzione fra «parti serie» e «parti buffe» – in direzione di un maggior realismo psicologico dei personaggi, che troverà compimento nelle *Nozze di Figaro* di Da Ponte-Mozart del 1786.

Fin dal primo atto del *Re Teodoro in Venezia* la comicità, in Teodoro, deriva dal contrasto fra l'eroismo melodrammatico che ispira le sue dichiarazioni e la grigia prosaicità delle contingenze, fra la passata gloria del vanitoso ex-re e la sua grande presente miseria. Teodoro non è un eroe, ma

---

un avventuriero, un arrivista, un sovrano già da burla, un re da opera buffa: affetta malinconia, mestizia, ed assume atteggiamenti malinconici e lamentosi con il preciso intento di commuovere. Nel dialogo iniziale fra Gafforio e Teodoro, sconsolato per la mancanza di denaro, l'intero lessico degli «affetti» seri, coi suoi riferimenti storici magniloquenti, è posto in contrasto con il soggetto prosaico del denaro: [G.] «Scaccia il duol, mio Re, che degno / Quel tuo duol di te non è». / [T]. «Senza soldi e senza Regno / Brutta cosa è l'esser Re.» [G] «Deh sovven- gati di Dario, / di Temistocle, di Mario, / E il destin di quegli eroi, / Grandi anch'essi, e pari tuoi, / Ti dovrebbe consolar.» [T.] «Fi- gliuol mio, coteste istorie, / Io le so, le ho lette anch'io, / Ma vorrei nel caso mio / Non istorie, ma danar». (I,1). Numerose sono le espressioni di autocommiserazione di Teodoro: «De' miei nemici alle ricerche espo- sto / Ramingo, vagabondo / Per sì bella ca- gion erro pel mondo. / Pur tutto soffrirei: ma esausti sono / Non sol gli erari pubblici del Regno / Ma delle borse nostre, / E que- st'è peggio assai, / Il privato tesoro è voto omai. /E intanto invan dalle potenze ami- che / I promessi sussidi attendo ognora»; esse sfociano in un'aria il cui incipit – «Io Re sono, e sono amante» – è una parodia dell'aria metastasiana «Son regina, e sono amante», dalla *Didone abbandonata* (I,5) (Gabriele Muresu rileva una precedente contraffazione di questo verso nella novella di Casti *L'arcivescovo di Praga* nelle parole «Son papessa e sono amante» in cui si narra dell'amore per la musica e il melodramma da parte dell'Arcivescovo). Il discorso di Teodoro, dopo l'incipit metastasiano, prosegue, secondo Muresu, «con la consi- derazione contenutisticamente e stilistica- mente volgare della propria condizione, e che tenta poi di sollevarsi nel rimpianto di aspirazioni canoniche quali l'amore e la gloria, fino a piombare definitivamente nel gretto e realistico epilogo».

Nel corso del dramma Casti conserva al personaggio di Teodoro quel grado di cre- dibilità regale che, messo in contrasto con la prosaicità della sua situazione, garanti- sce un efficace risultato satirico. Quando lo

scaltro Gafforio propone a Teodoro di sba- razzarsi della sua veste regale per ottenere un po' di denaro, la risposta di Teodoro è un nuovo pezzo di ironia «malinconica»: «Oh Dio! t'accheta, / Dunque tor mi vorresti / Del mio regio splendor l'unico avanzo / Che in mirarlo talor sul dosso mio / Mi ri- sovvegno ancor, che Re son io».

Per risolvere i problemi finanziari del suo re Gafforio escogita l'espedito di fargli contrarre un matrimonio con Lisetta, figlia dell'oste Taddeo. Secondo la tradizione co- mica Taddeo rappresenta la figura del pa- dre vanaglorioso, del borghese che vuole nobilitarsi con un matrimonio di lustro, mentre Gafforio, nella classica funzione di «servo», tratta la materia quotidiana, intriga e costruisce l'intreccio: il suo comporta- mento ha spesso lo scopo di ricondurre alla quotidianità il suo re portato ai voli lirici e fantastici. Ma nella materia comica si in- trecciano osservazioni satiriche: il diverso valore delle leggi nelle classi sociali risalta laddove il ministro, secondo gli insegna- menti dei giuristi Pufendorf e Grozio, nota che «pel volgo», la «gente bassa», il matri- monio costituisce un legame indissolubile, mentre ai regnanti è possibile recidere il contratto con un divorzio o un ripudio, sen- za preoccuparsi di quanto diranno i posteri. Dopo l'epilogo della vicenda, con l'imprig- ionamento del protagonista, il coro con- clude il melodramma coi versi: «Ma se la ruota gira, / Lascisi pur girar, / Felice è chi fra i vortici / Tranquillo può restar». Mentre il distico finale costituisce la condanna di ogni apparente eroismo, la ruota della for- tuna diventa la ruota del mondo: il mecca- nismo ruotante traduce quella visione della vita non identificabile né nella tragedia né nella commedia, visione riassunta nell'eti- chetta di «giocosio» attribuita al dramma co- mico per musica all'altezza degli anni Ot- tanta. Teodoro, nel succedersi degli eventi che lo vedono coinvolto, da giocatore divie- ne giocato, battuto dalla fortuna, dal caso, dalla natura e dai propri stessi desideri. Una concezione della vita che anche per consonanza biografica Casti fa propria.

Accanto alla satira dell'eroismo melodram- matico rappresentata nel personaggio di

---

Teodoro, Casti introduce nell'intreccio comico, manifestando una particolare abilità inventiva, la satira sociale dell'arte di amare propria della civiltà occidentale con il personaggio di Belisa. Singolare e comico è il rapporto che si instaura tra Belisa e Acmet Terzo, il sultano detronizzato ma assai ricco che alloggia in incognito nella stessa locanda. Acmet, riconosciuto da Sandrino, che lo aveva incontrato a Costantinopoli, gli rivela di essersi innamorato di Belisa, e le parole del mercante introducono una prima lezione di convenienze sociali sulla maniera civile di amare propria della cultura del mondo occidentale: «[...] fra noi permessa / È una gentil dichiarazion d'affetto; / Ma l'altura, e l'orgoglio / Sorte fra noi non fa: fra noi l'uom colto / Con cortese linguaggio / Presta alle belle omaggio; / Piace il cor dolce, e la gentil maniera, / S'odia il tuon minaccioso, e l'alma fiera.»; lezione seguita dall'aria di Sandrino, «Se stride irato il vento», che, come notava Paolo Gallarati, «dopo l'incipit metastasiano [...] sembra imboccare la strada della solennità aulica (in bocca ad un mercante!) ma tosto si inflette nella più aggraziata leggerezza anacreontica, a sua volta ironicamente incorniciata, e quindi oggettivata [...] dalla comica conclusione del turco Acmet che manifesta il suo stupore critico di fronte a tanta eleganza retorica: «Che nuovo stil di mendicar affetto! / Pur m'è forza obbligar chi son, che fui; / Ed adottar le stravaganze altrui». Al personaggio di Sandrino, Casti affida anche la satira della psicologia femminile, con la tirata misogina che costituisce uno dei momenti obbligati del libretto comico; si tratta di un recitativo e aria costruiti in forma di appello indirizzato direttamente al pubblico degli ascoltatori in cui si descrive la volubilità delle donne («Voi semplici amanti», II, 7).

Proprio con la complicità di Sandrino, Belisa vuole assoggettare il fiero, collerico, dispotico, rissoso sultano Acmet all'arte d'amare delle donne europee, proposito che ella esplicitamente dichiara esaltando i comportamenti amorosi della nostra civiltà: «[...] Vo' che conosca / Qual differenza passa / Fra una schiava circassa, / E una

donna europea, / E di questo cervel vo' dar-gli idea». Segue una vera e propria lezione di galateo amoroso che prevede delicatezza e amabilità nei modi, rispetto ed educazione; lezione che culmina nell'aria di Belisa «Se voi bramate», ritenuta anche dal Croce come uno dei momenti artisticamente più felici dei melodrammi giocosi del Casti. L'originalità e la stravaganza dei modi di Belisa – una donna dall'amore e dal cervello bizzarro secondo Sandrino, una «ragazza indocile» secondo Acmet – riescono progressivamente a conquistare il sultano.

Sebbene l'episodio tra Acmet e Belisa abbia una funzione puramente decorativa nell'intreccio, esso introduce nel libretto il gusto per l'esotismo tipico dell'epoca, che in Casti si colora di riferimenti molto più concreti e attuali. Tra i libretti di quegli anni ambientati in luoghi immaginari e lontani, nell'Oriente favoloso, ricordiamo alcuni testi di Bertati, come *L'inimico delle donne* (eseguito per la prima volta nel 1771, su musica di Galuppi, al Teatro San Samuele di Venezia; rappresentato poi a Vienna nel 1775 al Teatro dei Privilegiati) e *Azor re di Kibinka* (rappresentato nel 1779 su musica di Anfossi al Teatro San Moisè di Venezia). Esempio di questo gusto turchesco è il *Singspiel* di Mozart *Il ratto dal serraglio* rappresentato al Burgtheater di Vienna il 16 luglio 1782, due anni prima dell'esecuzione del dramma di Casti. Nel *Singspiel* – come ha evidenziato Hermann Abert – «Blondchen [cameriera di Konstanze] vuol insegnare al rozzo orientale [Osmin] che in Occidente si usa far la corte alle ragazze con grazie e buone maniere», proprio come Belisa: «Lusinghe e tenerezze, / Facezie e gentilezze, / San conquistare i cuori / Delle brave ragazze. / Ma il comandar arcigno, / Gli strepiti e i rimproveri / In pochi giorni uccidono / Amore e fedeltà». Ma rilevante in Casti è il fatto che lo stesso Acmet sia un personaggio tratto dalla storia, proprio quando la minaccia dell'impero ottomano era ancora fortemente presente nel contesto politico. Il contrasto tra le due civiltà viene soltanto evocato, come scontro tra due culture sul piano più tradizionale del galateo amoroso, che costituiva in sé un to-

---

*pos* teatrale illustre. Precedenti celebri in questa direzione sono le commedie e i melodrammi di Goldoni, come *La locandiera*, soggetto ripreso anche da Domenico Poggi per la musica di Salieri e rappresentato al Burgtheater l'8 giugno 1773, o la trilogia *L'amor contadino*, *L'amor cortigiano* e *L'amore in caricatura*, e ancora *La calamita de' cuori* (soggetto anch'esso ripreso per una rappresentazione, sempre per la musica di Salieri, al Burgtheater nel gennaio 1774), in cui i personaggi femminili si divertono a sottomettere alla «scuola amorosa» i vari pretendenti rendendoli schiavi e alquanto ridicoli. Con la sua femminilità intraprendente e paritaria Belisa è un personaggio non stereotipato, «libero» in tutti i sensi dalle leggi dell'intreccio e dalle convenzioni sociali, una figura di donna sola, indipendente, priva di significativi legami familiari e ambientali.

Lisetta appartiene invece alla coppia di amanti contrastati tradizionale nell'intreccio comico; non certo una donna semplice e ingenua, come ella stessa si dipinge all'amato, bensì una donna scaltra che acconsente, per delusione e ripicca, al matrimonio con il presunto re Teodoro sollecitato dal padre Taddeo. Lisetta è veicolo di *topoi* scenici e verbali di collaudata tradizione: all'inizio del dramma è intenta a versare il caffè a Teodoro nel gabinetto della locanda, immagine che ha i tipici caratteri della commedia goldoniana. Un altrettanto tipico quadretto borghese la ritrae (I, 4) occupata nell'attività di stiro insieme ad altre giovani «donzelle» che danno vita ad una delle due scene corali del *Re Teodoro*: Lisetta si interroga, rivolgendosi alle compagne, sulla natura dell'amore, che genera i sentimenti contrastanti di piacere e dolore legati alla presenza o alla lontananza dell'amato Sandrino – un *topos* lirico consunto ironizzato dalla diminuzione sociale. Lisetta «salva» il lieto fine: quando Teodoro viene arrestato per debiti, la giovane rinuncia al matrimonio con l'ex-re dei corsi e sposa l'antico amante Sandrino, risolvendo così con il matrimonio la commedia.

Le due situazioni corali di questo dramma offrono un esempio di struttura scenica

complessa: entrambe le scene – Lisetta con le «donzelle» (I, 4) e il coro dei gondolieri (II, 8) – sono caratterizzate, come osserva anche Gallarati, dall'alternarsi di strofe solistiche a strofe corali: struttura che mostra l'influsso dell'*opéra comique* francese.

La struttura nodale dell'opera buffa è il finale d'atto, che nel *Re Teodoro in Venezia* raggiunge proporzioni molto ampie con una articolazione plurimetrica – strategia fondamentale di questa forma – che sottolinea i mutamenti scenici e l'avvicinarsi dei personaggi. I due finali si articolano in cinque e quattro scene. Non ha precedenti la conclusione del primo atto, in cui Taddeo viene lasciato solo sul palcoscenico dopo che tutti i personaggi hanno cantato uno alla volta e si sono allontanati dalla scena («Tutti son andati al diavolo / M'han piantato, come un cavolo, / E Taddeo cosa farà! / E Taddeo se n'anderà»). Il movimento scenico, che procede per diminuzione, è quindi anomalo, mentre è tipico il procedimento inverso dell'accumulo dei personaggi, come avviene nel secondo finale (anche se una parentesi solistica è affidata a Teodoro solo all'interno del carcere).

Nel *Re Teodoro*, infine, la struttura dell'aria subisce una diversificazione connessa al superamento della caratterizzazione differenziata tra personaggi comici e personaggi seri a livello drammatico. Il progressivo abbandono dell'impiego della forma col da capo viene sancito dall'opera comica fin dalla metà del Settecento con i libretti buffi di Goldoni: l'aria si trasforma nella rappresentazione musicale di un discorso rivolto alternativamente al pubblico o agli interlocutori presenti sulla scena. Casti scrive arie di forma variabile, alterna arie «metastasiane» (due strofe di quattro o cinque versi), arie di tre o più strofe di ugual metro, arie estese fino alla lunghezza di trenta e più versi e le cosiddette arie in due tempi, in cui il testo poetico è diviso in due parti di metro diverso tali da orientare la forma musicale in una struttura bipartita.

---

NOTA BIBLIOGRAFICA

E. BONORA, *I melodrammi giocosi di Giambattista Casti e il «Teodoro in Corsica»* [1957] in *Parini e altro Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 207-22.

G. B. CASTI, *Epistolario*, a cura di Antonio Fallico, Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1984.

A. EINSTEIN, *A «King Theodor» Opera*, in *Essays on Music*, New York, Norton, 1956, pp. 191-96.

P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, pp. 154-61.

G. MURESU, *Le occasioni di un libertino (G.B. Casti)*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1975.



Ritratto di Francesco Benucci, primo interprete del ruolo di Taddeo. Incisione.



Interno del Burgtheater. Incisione colorata a mano (1830 c.).



Profilo di Giuseppe II. Incisione.

---

GIAN GIACOMO STIFFONI

## L'OPERA ITALIANA A VIENNA ALL'OMBRA DI GIUSEPPE II

1.

L'opera italiana a Vienna durante gli anni Ottanta del XVIII secolo si presenta come un fenomeno a sé nel contesto del teatro per musica di fine Settecento. Grazie all'apporto di librettisti come Giambattista Casti e Lorenzo Da Ponte, e di musicisti come Mozart, Paisiello, Salieri e Martín y Soler (detto Martini lo Spagnolo), il genere del «dramma giocoso per musica»<sup>1</sup> fu al centro di una serie di innovazioni stilistiche e drammaturgiche tali da portarlo probabilmente al grado più alto della sua evoluzione strutturale. *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* (messo in scena in prima assoluta a Praga nel 1787, ma portato subito a Vienna l'anno dopo) e *Così fan tutte* rappresentano senza alcun dubbio il risultato più eclatante di questo processo. Ma l'affievolirsi di una netta separazione tra lo stile serio e quello comico e il superamento di una ormai consolidata frantumazione episodica,<sup>2</sup> caratteristiche, come si sa, dei capolavori mozartiani, non furono prerogativa esclusiva di questi ultimi: al contrario, furono patrimonio comune a tutta la produzione viennese dell'epoca.

Prima di entrare nel dettaglio delle ragioni e degli avvenimenti che diedero origine a questa «nuova» stagione dell'opera buffa italiana, credo sia opportuno fare un breve salto indietro nel tempo e dare uno sguardo generale al singolare sviluppo a cui fu soggetto il genere operistico – nel contesto della capitale imperiale – già a partire dalla metà degli anni Sessanta del Settecento, al fine di capire meglio le ragioni profonde che portarono gli artisti presenti a Vienna a operare determinate scelte stilistiche e formali.

2.

Come sempre accade, la nascita e lo sviluppo di ogni fenomeno artistico è reso possibile da una serie di fattori di ordine sociale, culturale e politico ai quali è associata il più delle volte l'azione determinate di personalità di spicco. Nel caso viennese, prima che Giuseppe II, soprattutto dalla fine degli anni Settanta, dedicasse maggiore attenzione allo sviluppo della vita culturale e teatrale della capitale, fondamentale fu l'operato del conte Giacomo Durazzo, dal 1753 direttore dei Teatri Imperiali (*Generalspektakeldirektor*).<sup>3</sup>

Grazie all'opera di questo brillante «impresario», legato a una cerchia di nobili dalle evidenti tendenze francofile, la vecchia corte di Maria Teresa, ancora imperniata su modelli *ancien régime*, iniziò a trasformarsi lentamente in un ambiente socialmente più composito dove incominciarono a farsi spazio valori sociali, morali, politici e artistici provenienti dalla più viva cultura illuminista contemporanea.

Due furono i punti centrali del progetto riformistico di Durazzo nei primi anni Sessanta: favorire un rinnovamento del «dramma per musica», ancora imperniato sul modello metastasiano, e aprire i palcoscenici viennesi al nuovo repertorio teatrale, musicale e pantomimico proveniente dalla Francia. Ambedue le operazioni avevano uno scopo comune: tentare di approdare ad un nuovo tipo di teatro in prosa e di melodramma che, attraverso una decisiva rivalutazione di fattori come il sentimento e la spontaneità, si affrancasse dalle convenzioni auliche e dagli artifici retorici del razionalismo arcadico. Un modo insomma per seguire quel *retour à la Nature* che ve-

---

niva promosso dalle nuove idee illuministe transalpine – in particolare di Rousseau – e che in campo musicale era stato uno dei temi al centro della celebre *querelle de bouffons* (1752). Quest'ultima aveva originato una frattura rilevante nel mondo culturale francese che si era diviso in due posizioni contrastanti. Da una parte coloro che, prendendo a modello l'opera buffa italiana (principale pietra dello scandalo furono, come è noto, le rappresentazioni parigine della *Serva padrona* di Pergolesi), promuovevano un'opera ispirata a criteri di semplicità drammatica e naturalezza melodica – di qui la nascita dell'*opéra comique*, genere basato sull'alternanza di parti parlate e momenti musicali dalla struttura formale semplificata, il più delle volte canzoni strofiche –; dall'altra i difensori della *tragédie lyrique*, basata sul principio classicistico della verosimiglianza e caratterizzata dall'uso di forme alte di declamazione, da una forte presenza del coro e, non meno importante, da un impianto scenografico spettacolare.

Promuovendo ambedue i modelli drammaturgici al centro della nota polemica, Durazzo prese una posizione, nei confronti della *querelle*, che potrebbe definirsi intermedia. Sui palcoscenici viennesi incominciarono quindi a vedersi gli ultimi e più famosi *opéras comiques*, alternati ad affermate commedie francesi, per lo più di carattere patetico-sentimentale (*comédies larmoyantes*). D'altro canto, proprio il riutilizzo di elementi formali provenienti dalla *tragédie lyrique* fu alla base dell'innovativa struttura drammaturgica dell'opera seria riformata di Gluck e Calzabigi che ebbe modo di nascere e svilupparsi grazie appunto al patrocinio di Durazzo. Attraverso il maggior rilievo assegnato al coro e la sostituzione del tradizionale recitativo semplice con un ininterrotto «recitativo accompagnato», titoli come *Orfeo ed Euridice* (1762) prima e *Alceste* (1767) poi portarono una vera e propria rivoluzione all'interno del melodramma serio della seconda metà del Settecento.<sup>4</sup>

Il tentativo di Durazzo di far entrare nel repertorio dei teatri viennesi i nuovi generi

importati dalla Francia durò però solo lo spazio di poche stagioni. A metà degli anni Sessanta, poco dopo la fine della Guerra dei Sette Anni, responsabile dei teatri di corte divenne Wenzel Sporck (*Musique Cavalier und General-Direktor*). Con il beneplacito di Giuseppe II, dal 1765 co-reggente al fianco della madre Maria Teresa, Sporck indirizzò le sue scelte di repertorio verso l'opera buffa italiana, che già dal 1763 si era affacciata sul palcoscenico del teatro di corte – il Burgtheater – con alcuni degli ultimi «drammi giocosi per musica» di Goldoni. Pur non mancando qualche sporadica apparizione di opere serie legate all'ambito della «riforma», come ad esempio la già citata *Alceste* gluckiana o *Ifigenia in Tauride* di Tommaso Traetta e Marco Coltellini, nella programmazione prevalsero così alcuni dei più recenti successi «giocosi» di musicisti affermati quali Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni, Baldassare Galuppi o Pasquale Anfossi, nella maggior parte dei casi su libretti di Goldoni, ma a volte anche di Giuseppe Petrosellini.

Verso la fine del 1771 anche il secondo palcoscenico più importante di Vienna, il Kärntnertheater, che fino ad allora aveva rappresentato per lo più opere teatrali e balletti tedeschi, si affiancò al Burgtheater nella rappresentazione di opere buffe. Fu il giovane Antonio Salieri, da poco giunto a Vienna ma già conosciuto grazie ai suoi primi due lavori – *Le donne letterate* e *L'amore innocente* –, ad inaugurare questa nuova stagione di opera italiana con *La Moda, ovvero i scompigli domestici*.<sup>5</sup> Un «debutto» fortunato, poiché nello spazio di pochi anni il musicista di Legnago si guadagnò un fama tale che gli permise di raggiungere nel 1774 – grazie all'appoggio di Giuseppe II – la posizione di *Kapellmeister* del Teatro Imperiale, sostituendo quello che fino ad allora era stato il suo maestro: il boemo Florian Leopold Gasmann.<sup>6</sup>

Nel 1776 lo stesso Giuseppe II, da sempre interessato ad incoraggiare la cultura tedesca, decise però di accantonare il genere italiano creando nel Burgtheater il *National-Singspiel*. L'intenzione dell'imperatore

---

era quella di dare vita ad un teatro in musica esclusivamente in lingua tedesca che potesse segnare la nascita di una vera e propria nuova opera nazionale. Alternando parti recitate e parti cantate come accadeva nell'*opéra-comique*, il *Singspiel* si presentò invece, soprattutto al principio, come l'adattamento – spesse volte una vera e propria traduzione – di precedenti lavori francesi, come nel caso di *Le Déserteur* di Pierre-Alexandre Monsigny, già rappresentato sulle scene del Burgtheater nella sua forma originale nel 1771, e riproposto nel 1779 in una nuova versione tedesca realizzata da Johann Gottlieb Stephanie, futuro librettista di *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart. Né mancarono casi di adattamenti di commedie italiane di Goldoni, Gozzi o Pietro Chiari; in definitiva pochi furono i titoli completamente originali.

Forse anche per questo la «nuova opera tedesca» entrò in una profonda crisi già all'inizio degli anni Ottanta. Poco sostenuto dalla nobiltà austriaca, in gran parte orientata verso il gusto italiano, il *National-Singspiel* – anche a causa di alcune faide interne al Burgtheater, diretto dal 1777 dal conte Rosemberg Orsini – finì per perdere anche l'appoggio di Giuseppe II. Il riaffacciarsi dell'opera italiana divenne quindi inevitabile. Dopo una prima apparizione nell'aprile del 1782 con *La contadina in corte* di Antonio Sacchini, a partire dalla stagione 1783/84, il dominio dell'opera buffa sul palcoscenico del Burgtheater fu incontrastato fino quasi alla fine del secolo.

Le nuove circostanze finirono per favorire nuovamente Antonio Salieri, che dal 1776 non aveva avuto più molte occasioni per imporre il suo operato nella capitale austriaca; assieme al conte Rosemberg Orsini, egli ricevette infatti dall'imperatore l'incarico di formare una nuova compagnia di canto italiana. I cantanti furono reclutati da diverse piazze italiane, tra cui anche Venezia, dove fu decisiva l'intercessione di Durazzo, in quel momento ambasciatore imperiale nella città lagunare. Le prime parti erano ricoperte da due dei migliori «virtuosi» dell'epoca, l'inglese Anna Selina (Nancy) Storace,<sup>7</sup> «prima buffa», e France-

sco Benucci, «primo buffo caricato».

Il cartellone del primo anno propose per lo più titoli già rappresentati precedentemente in altre città europee, come *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello (San Pietroburgo 1782) o *Tra i due litiganti il terzo gode* di Giuseppe Sarti (Milano 1782)<sup>8</sup> che a sua volta era la rielaborazione del libretto di Goldoni *Le Nozze* musicato da Galuppi nel 1755.

L'ambiente era artisticamente vivace e non si fecero attendere nuove produzioni locali. *Il re Teodoro in Venezia*, scritto appositamente da Paisiello, su libretto del famoso letterato Giambattista Casti, durante il suo passaggio per la capitale austriaca, di ritorno da San Pietroburgo, fu solo il primo di una lunga serie di successi andati in scena in prima assoluta a Vienna: oltre a *Le nozze di Figaro* e a *Così fan tutte*, i più volte rappresentati *Una cosa rara, o sia bellezza ed onestà e L'arbore di Diana* di Martín y Soler e *l'Axure d'Ormus* di Salieri.

Nel periodo che va dal 1783 al 1790, furono rappresentati a Vienna una settantina di titoli. Di essi ventisette erano nuove commissioni o opere rielaborate appositamente per il Burgtheater, diciannove delle quali su libretto di Lorenzo Da Ponte, dal 1783 «Poeta dei Teatri Imperiali». Giuseppe II esercitava un controllo regolare sia finanziario che artistico sull'attività operistica dei teatri imperiali (dal 1785 sino al 1787 il Kärntnertheater si incaricò tra l'altro di riproporre alcuni *Singspiel* in un nuovo tentativo, più modesto rispetto a quello del 1776, di ridare linfa all'opera tedesca). Un'ampia raccolta di memoranda denominati *Handbiletts*, per la maggior parte indirizzati al conte Rosenberg, testimonia il particolare interesse dell'imperatore per l'opera in quegli anni. Il personale del teatro di corte, come altri cittadini «illustri», godeva del privilegio di esporre le proprie lamentele direttamente in presenza del sovrano. Per Giuseppe II l'eccellenza artistica e le buone prestazioni della compagnia d'opera stavano ad ogni modo al di sopra di qualsivoglia capriccio individuale. Per questo stabilì delle regole di comportamento che dovevano essere seguite da tutto il personale artistico legato al teatro, sia durante

---

le prove che nel corso delle rappresentazioni. Furono impediti i bis e il ballo, le opere non dovevano superare una determinata lunghezza e fu incoraggiata una maggiore presenza di pezzi d'assieme. Non è escluso inoltre che i cantanti fossero meno liberi che altrove di fare modifiche alle arie – men che meno di importarle da altre opere – senza il consenso non solo del direttore del teatro, ma anche del musicista o del librettista.<sup>9</sup>

I costi enormi della nuova guerra contro i Turchi spinsero però Giuseppe II a sciogliere la compagnia italiana alla fine della stagione 1788/89. Grazie ai fondi ricavati da una sottoscrizione privata promossa da Da Ponte, si riuscì a finanziare ancora un'altra stagione; dopo di che il periodo «dorato» del dramma giocoso giunse al suo termine. Con la morte di Giuseppe II, avvenuta nel febbraio del 1790, e con l'arrivo del nuovo imperatore Leopoldo II si tornò infatti a una panorama operistico molto meno innovativo, legato per lo più a vecchi modelli drammaturgici. Ricomparve così il dramma serio di impronta metastasiana cui si affiancarono nella programmazione un numero considerevole di balletti, e anche lo stesso dramma giocoso finì per ritornare a strutture drammaturgiche più convenzionali, dimenticando parzialmente quelle innovazioni che erano state apportate al genere durante la decade degli anni Ottanta.

### 3.

Alla luce degli avvenimenti a cui si è fatto riferimento durante questo breve *excursus* attraverso la Vienna operistica del secondo Settecento, non sorprende che molti degli elementi innovativi riscontrabili nella produzione giocosa degli anni Ottanta siano la diretta conseguenza della pluralità di esperienze teatrali che caratterizzarono la vita teatrale della capitale austriaca. Il passaggio per Vienna dell'*opéra-comique* e del *Singspiel* nonché dell'opera seria riformata, avevano abituato il pubblico viennese ad un modello di spettacolo dalle strutture formali più elastiche, capace di risolversi in soluzioni drammatiche sempre più vicine

alla rappresentazione realistica delle situazioni, e delle «passioni» ad esse legate. Quello che, nell'idea di Durazzo, doveva essere il modo migliore per giungere a un'evoluzione dell'opera seria nella direzione di un più ampio rinnovamento del teatro tragico *tout court*, si dimostra oggi-giorno un processo che, al contrario, fu soprattutto utile all'evolversi delle strutture drammaturgiche del già affermato dramma giocoso.

Tutte le diverse fasi che contraddistinsero la vita operistica e teatrale a Vienna nella seconda metà del Settecento contribuirono infatti a modificare la maniera stessa di intendere l'opera comica. È infatti caratteristica peculiare dei drammi giocosi scritti per la capitale austriaca nel periodo 1782-90 l'essere infarciti di elementi eterogenei presi a prestito da generi estranei alla tradizione giocosa italiana. Del resto, come ha notato Reinhard Strohm,<sup>10</sup> già nel 1770 Gassmann si era mosso in questa direzione con *La contessina*, su libretto di Goldoni. In quest'opera sono infatti ravvisabili, oltre a tratti stilistici e strutture formali derivate dalla ormai codificata opera buffa di scuola veneziana e napoletana, elementi provenienti dall'*opéra-comique*, dal *Singspiel* e dall'opera seria, compresa quella «riformata» di Gluck e Calzabigi.

Il dramma giocoso, così come si era definito inizialmente a Venezia con Goldoni durante gli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento e, più avanti, con il suo più abile continuatore, Giovanni Bertati, rimase anche a Vienna il modello indiscutibile di partenza. La struttura drammaturgica dei libretti di questi autori ruotava intorno a due punti centrali: una divisione dei personaggi in parti buffe, serie e di mezzocarattere e, soprattutto, una nuova organizzazione formale dei grandi finali d'atto. Questi ultimi, ampliati rispetto alle chiuse della vecchia commedia per musica napoletana, furono concepiti e costruiti in modo tale da divenire un articolato organismo scenico-drammatico disposto in musica; cosa che fu possibile proprio grazie alla varietà dei «caratteri» presenti sulla scena e conseguentemente alla maggiore articolazione

---

dei conflitti emozionali. Non casualmente Da Ponte, in un noto passo delle sue *Memorie*, definirà i finali d'atto come una sorta di «commediola o di picciol dramma da sé».<sup>11</sup>

Proprio su questi due punti si fonda il rinnovato dramma giocoso viennese. Il *Re Teodoro in Venezia*, messo in scena il 23 agosto del 1784, presenta già dei tratti distintivi di cui farà tesoro lo stesso Da Ponte nella sua produzione per Vienna. Al di là delle critiche, a volte condivisibili, che Da Ponte rivolse all'incapacità del collega Casti di comporre un dramma «caldo», «interessante» e soprattutto «teatrale»,<sup>12</sup> l'apporto di quest'ultimo fu fondamentale per l'uso innovativo del tessuto linguistico-letterario. Grazie all'impiego di sottili forme di ibridazione tra i diversi «gradi» della lingua, Casti giunse infatti ad una redistribuzione dei «caratteri» all'interno dell'organismo drammatico. Se fino ad allora i diversi modi di espressione verbale di ciascun personaggio erano serviti unicamente per definire lo stato sociale di quest'ultimo – linguaggio alto e serio per i nobili, basso e comico per i servi –, con il *Re Teodoro* incominciarono ad essere utilizzati come veicoli utili a delineare determinati momenti scenici. In altre parole era la «situazione» che ora spingeva il librettista ad utilizzare o meno un determinato linguaggio, una specifica scansione metrica, e non il fatto che il personaggio appartenesse o no a un determinato cetto sociale. Ciò poteva avvenire anche all'interno di una stessa scena. Si pensi per esempio alla prima aria di Teodoro (I, 3); il recitativo che la precede è impostato su tratti di stile caratteristici dell'opera seria:

O miei tristi pensieri, che vergognosi  
Dentro il sen v'ascondete, or che siam soli  
Uscite fuor dall'affannoso petto.

ma già più avanti esso si inflette verso termini più «bassi» e realistici – «E a quel birbon della più vil canaglia / Genova pon sul capo mio la taglia?» – tanto che l'aria finisce per avere un *incipit* che ricalca chiaramente modelli buffi.<sup>15</sup>

Io Re sono, io sono amante.  
Il mio amor è un brutto affanno;  
Il mio regno è un bel malanno;  
Ma la taglia è peggio ancor.

e più avanti, dopo due quartine dal tono più serio:

Ma la solita paura  
Smorza amor la gloria oscura  
E aver parmi sulla groppa  
Il sicario che mi accoppa.

Nella prospettiva storica che abbiamo delineato in precedenza, appare ragionevole pensare che ad indirizzare il librettista verso determinate scelte sia stato anche e soprattutto il tentativo di aderire al gusto di un ambiente culturale come quello viennese formatosi, come abbiamo visto, negli anni Sessanta e Settanta sulle *comédie larmoyante* di un Nivelles de La Chaussée o sui testi di Marivaux o Favart, ma anche sull'*opéra comique* di Grétry e Monsigny. Il modello fu dunque un teatro di ambientazione il più delle volte medio borghese, capace di superare le fissità dei «tipi» tradizionali e di spingere la drammaturgia verso una rappresentazione organizzata attorno alla mutevolezza delle psicologie. Il tutto per mezzo di un nuovo modo di disporre i rapporti tra i personaggi, in relazione cioè alle determinate condizioni originate dal *plot*, come ebbe modo di scrivere Diderot nel 1757 nel suo scritto *De la poésie dramatique*, allorché dovette teorizzare la sua idea di un nuovo «dramma serio».<sup>14</sup>

Non sorprende di conseguenza che il passo seguente al *Re Teodoro in Venezia* sia stato l'adattamento di due commedie appartenenti proprio al genere della «commedia borghese»: *Le Nozze di Figaro* (1786), da Beaumarchais, e *Il burbero di buon cuore* (1786) di Martín y Soler, tratto dal *Bourru bienfaisant* di Goldoni. Due «riduzioni» che in alcuni momenti furono quasi una vera e propria traduzione delle *pièce* originali e che portarono il librettista Da Ponte verso una più complessa e articolata strutturazione drammaturgica della situazioni sceni-

---

che.

Con ciò dovette fare i conti anche l'organizzazione musicale. Di qui un aumento considerevole dei brani concertati ma anche delle cosiddette arie d'azione; momenti solistici ormai completamente svincolati dal modello statico dell'aria tripartita e organizzati – grazie a una struttura più mobile, spesso in due parti – come una vera e propria piccola scena. Serva a titolo d'esempio l'aria di Susanna *Venite inginocchiatevi* nel secondo atto delle *Nozze di Figaro*, allorché la servetta con l'aiuto della Contessa, si incarica del travestimento femminile di Cherubino.

Anche i finali d'atto divennero più articolati e assunsero dimensioni maggiori rispetto agli originali goldoniani. I musicisti di conseguenza furono portati a disporre l'ossatura drammatico-musicale di detti finali in una successione ciclica di diversi blocchi scenico-musicali, ossia in una struttura organizzata intorno all'alternanza di momenti dinamici, dove l'azione avanza, e di altri statici in cui i personaggi commentano gli avvenimenti o più semplicemente danno voce ai loro sentimenti.<sup>15</sup>

L'ampliamento dei finali e l'aumento dei numeri a più voci, dal duetto al concertato, spinse gradualmente musicisti e librettisti anche verso la ricerca di una più generale continuità drammatico-musicale; il che portò al parziale alleggerimento della tradizionale separazione tra aria e recitativo. I confini fra recitativo semplice – cioè accompagnato dal solo cembalo – e pezzo chiuso infatti, pur non essendo eliminati del tutto, furono in parte sfumati, facendo sì che l'azione procedesse anche attraverso recitativi accompagnati o brevi episodi cantabili. Tutta la parte iniziale di *Una cosa rara* di Martín y Soler (1787) – per fare un esempio – benché presenti brevi passaggi in recitativo semplice, è di fatto una successione abilmente orchestrata di diversi numeri collegati quasi senza soluzione di continuità. La duplice occorrenza del coro di cacciatori all'inizio dell'opera e alla fine della scena quarta, racchiude una successione quasi ininterrotta di brani tutti alquanto brevi: un recitativo strumentale

della Regina Isabella, un terzetto, una brevissima aria della contadina Lilla che giunge ansimante sulla scena, e infine una cavatina ancora della Regina. La coesione e il *continuum* drammaturgico originato dall'accostamento di questi pezzi chiusi era per l'epoca qualcosa di realmente inedito.

È però sicuramente *Axur Re d'Ormus*, «dramma tragicomico» di Salieri e Da Ponte (1788), il lavoro che, sotto l'aspetto della continuità drammatico-musicale, si dimostra maggiormente significativo. In esso vengono infatti ridotti radicalmente i recitativi semplici e l'azione procede il più delle volte in un ininterrotto susseguirsi di recitativi accompagnati e momenti cantabili che spesso non arrivano a configurarsi in vere e proprie arie. L'*Axur* era la rielaborazione in forma di dramma giocoso dell'originaria *tragedie-lyrique Tarare*, sempre di Salieri, rappresentata a Parigi nel 1786. Il musicista di Legnano tentò quindi di riapplicare nella nuova versione l'omogeneo trascolorare dal declamato all'arioso presente nell'originale francese. Ma l'*Axur Re d'Ormus* è qualcosa di più di un semplice adattamento di un genere. Esso è il risultato, si potrebbe dire, estremo di quelle innovazioni a cui fu soggetto il dramma giocoso durante la sua stagione viennese. Ciò che risulta oltremodo originale nell'opera di Salieri è infatti come la struttura si renda permeabile a quasi tutti i generi passati all'epoca per i teatri imperiali. Drama per musica, opera seria riformata, *tragédie-lyrique*, *opéra-comique*, ma anche *Singspiel* nell'uso di arie impostate nella struttura strofica del *Lied* o della canzone viennese, sono infatti gli elementi di un vero e proprio crogiolo di stili che indirizzano la struttura portante – in pratica da dramma giocoso – verso un linguaggio così innovativo da farne a volte un precursore di forme che si imporranno solo nel secolo successivo. Non sorprende quindi che l'*Axur*, nell'ambito culturale cosmopolita della Vienna di quegli anni, fosse uno dei titoli più amati dal pubblico del Burgtheater: 51 repliche dal 1788 al 1790, un numero notevole alla luce ad esempio delle 55 che ebbe il *Re Teodoro*, a partire però dal 1784.

---

---

L'eclittismo dell'ambiente viennese e il confluire delle più diverse tradizioni drammatico-musicali non furono però elementi utili solo alla nascita di quello che si potrebbe definire un ragguardevole prodotto di ibridazione. Essi furono alla base anche di un diverso atteggiamento degli autori nei confronti dello spettacolo operistico. Quest'ultimo, con i suoi meccanismi drammatici e con le sue strutture formali, divenne infatti fonte di alcuni dei nuovi soggetti. Non si trattò però solo di un semplice ricorso a temi metateatrali, quanto di un sottile riutilizzo, in ambiti diversi e all'interno di *plots* più o meno tradizionali, di elementi stilistici fortemente codificati e quindi facilmente riconoscibili dal pubblico dell'epoca. Il risultato fu quello di un teatro, per così dire, al quadrato, dove la citazione, anche quella letterale di titoli circolanti o conosciuti a Vienna in quegli anni, diveniva lo spunto per un atteggiamento di distacco critico nei confronti del testo – anche e soprattutto da parte dello spettatore – con risultati non poche volte ironici. In tal senso il *Così fan tutte* (1790) con le sue evidenti simmetrie, portatrici di un raffinato «esercizio a tema» da parte di librettista e compositore su diverse forme sia letterarie che musicali, si presenta come il punto più alto di questo modello di teatro. Nel suo apollineo e lucido distacco – che altro non è che lo specchio di quella, a volte amara, disillusione che permea i rapporti tra i personaggi dell'opera – il *Così fan tutte* può essere visto infatti come una sorta di arguto e disincantato riassunto di quasi un secolo d'opera italiana.

Pur non raggiungendo i vertici dell'ultimo dramma giocoso mozartiano, altri titoli ruotano con esiti più o meno alti attorno a tematiche simili. È il caso della manipolazione di generi «altri» che si riscontra nell'*Arbore di Diana* (1787) di Martín y Soler e Da Ponte – forse uno dei più bei libretti dell'epoca –, arguta e a volte raffinata parodia della serenata teatrale cortigiana d'argomento mitologico-pastorale, intrisa di una sensuale e maliziosa comicità. Non bisogna poi dimenticare l'uso di soggetti in parte metateatrali dove sono messe alla prova le

capacità mimetico-attoriali dei cantanti della compagnia; come ne *Il Finto cieco* di Da Ponte-Gazzaniga (1786), tratto da una *pièce* teatrale di François Legrand, dove una burla giocata al personaggio principale dà luogo alla messa in scena di una vera e propria «commedia nella commedia» con tanto di riferimenti, più o meno espliciti, ai cantanti presenti allora a Vienna. Non meno importante è infine la rielaborazione, dentro i parametri di una rinnovata drammaturgia buffa, di libretti preesistenti, come nel caso di alcune delle ultime creazioni di Da Ponte prima del suo allontanamento dalla capitale austriaca nel 1791, per esempio de *Il Talismano* da Goldoni nel 1788 o de *La Cifra* da Petrosellini nel 1789, libretti ambedue musicati da Salieri.

I cambiamenti avvenuti, durante la breve ma intensa stagione viennese, nel tessuto del dramma giocoso goldoniano, le istanze innovative di cui furono portatori i diversi componimenti, già a partire da *Il re Teodoro*, sono quindi la cifra di un gusto, di una maniera diversa di intendere il rapporto testo-musica, e lo specchio di una modalità di recezione basata su uno stretto rapporto tra pubblico e repertorio. Ma non solo. Essi in realtà rappresentano anche le premesse di un melodramma capace di alleggerire le barriere tra i generi, nell'ottica di un organismo drammatico non più costruito su parametri prestabiliti, ma capace di trovare impulso proprio nell'assimilazione e nel superamento degli stessi. Una volta giunti ad una «drammaturgia attraverso la musica»,<sup>16</sup> grazie all'utilizzo del pezzo chiuso come elemento portante del procedere drammatico dell'azione, la strada verso il melodramma ottocentesco era ormai aperta.

## NOTE

<sup>1</sup> Tale era nel Settecento la dicitura con cui più comunemente si denominava l'opera comica nei frontespizi dei libretti a stampa, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo.

<sup>2</sup> Cfr. PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera, il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, pp.162 e ss.

<sup>3</sup> Durazzo copriva anche la carica di *Hof- und Kammermusik-Direktor*, cioè direttore della musica da camera di corte. Cfr. GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Graz-Wien-Köln, Hermann Böhlaus, 1971, («Theatergeschichte Österreichs», vol. III: Wien, n. 2), p. 597.

<sup>4</sup> Cfr. P. GALLARATI, *Musica e maschera* cit., pp. 70-85. Si veda anche del medesimo autore *Gluck e Mozart*, Torino, Einaudi, 1975, in particolare alle pp. 27-67.

<sup>5</sup> Cfr. VOLKMAR BRAUENBEHRENS, *Salieri. Un musicista all'ombra di Mozart*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 29-54. Per avere un esauriente panorama biografico su Salieri si veda anche la fondamentale monografia, ancora oggi purtroppo priva di traduzione italiana, di RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner «großen» Opern*, 3 voll., München, Katzschler, 1971-74.

<sup>6</sup> Cfr. V. BRAUENBEHRENS, *Salieri. Un musicista all'ombra di Mozart* cit., pp. 25-46.

<sup>7</sup> La Storace, prima Susanna nelle *Nozze di Figaro*, era sorella del compositore Stephen Storace che fu l'autore della musica de *Gli equivoci*, rappresentato a Vienna nel 1786 su libretto di Da Ponte. Gran parte delle notizie documentarie sulla Vienna operistica degli anni Ottanta provengono dal volume di OTTO MICHNER, *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser*

*Leopold II. (1792)*, Graz-Wien-Köln, Hermann Böhlaus, 1970, («Theatergeschichte Österreichs», vol. III: Wien, n. 1).

<sup>8</sup> Prova dello strepitoso successo di cui godette *I litiganti* fino dalla prima alla Scala nel 1782 è la nota citazione che Mozart fece di una delle sue arie nel finale del *Don Giovanni*.

<sup>9</sup> Alcune di queste disposizioni sono riportate in un memoriale indirizzato da Da Ponte alla direzione dei teatri in quegli anni e intitolato: *Ordine necessarissimo in una Direzione Teatrale. Scelta ed approvata un'opera dalla Direzione Imperiale*. Il manoscritto, conservato nell'Archivio di Stato di Vienna (Haus-Hof und Staatsarchiv) è citato nella sua interezza da O. MICHNER, *Das alte Burgtheater als Opernbühne* cit., pp. 439-440.

<sup>10</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 288-501.

<sup>11</sup> LORENZO DA PONTE, *Memorie*, Milano, Garzanti, 1981<sup>2</sup>, p. 92.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>13</sup> Con quest'aria Casti cita, parodiandola, una delle più celebri arie della *Didone abbandonata* di Metastasio «Son regina e sono amante» (I, 5), come viene confermato pure dall'utilizzo, in chiusura, del medesimo verso - «Della gloria e dell'amor» - con cui terminava anche l'aria metastasiana.

<sup>14</sup> Per le opere sul teatro di Diderot si può fare riferimento a DENIS DIDEROT, *Oeuvres esthétiques*, a cura di P. Vernère, Paris, Garnier, 1959. In traduzione italiana si veda il volume DENIS DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

<sup>15</sup> Cfr. JOHN PLATOFF, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», vol. VII, n. 2, (Spring), 1989, pp. 191-229.

<sup>16</sup> P. GALLARATI, *Musica e maschera* cit., p. 204.



Antonio Salieri. Incisione di J. G. Scheffner.



Vicente Martín y Soler. Stampa di J. Adam (1787).

---



---

## Opere italiane messe in scena in prima a Vienna dal 1784 al 1790 \*

<i>Data della prima</i>	<i>Titolo</i>	<i>Librettista</i>	<i>Compositore</i>	<i>N. rappres. 1784-90.</i>
26-1-1784	<i>Il mercato di Malmatile</i>	Francesco Bussani	Josef Barta	3
25-8-1784	<i>Il re Teodoro in Venezia</i>	Giovanni Battista Casti	Giovanni Paisiello	55
25-10-1784	<i>Il marito indolente</i>	Caterino Mazzolà	Giacomo Rust	2
6-12-1784	<i>Il ricco d'un giorno</i>	Lorenzo Da Ponte	Antonio Salieri	7
27-4-1785	<i>L'incontro inaspettato</i>	Nunziato Porta	Vincenzo Righini	4
1-6-1785	<i>Gli sposi malcontenti</i>	Gaetano Brunati	Stephen Storace	27
12-10-1785	<i>La grotta di Trofonio</i>	Giovanni Battista Casti	Antonio Salieri	23
4-1-1786	<i>Il burbero di buon cuore</i>	Lorenzo Da Ponte	Vicente Martín y Soler	20
20-2-1786	<i>Il finto cieco</i>	Lorenzo Da Ponte	Giuseppe Gazzaniga	3
1-5-1786	<i>Le nozze di Figaro</i>	Lorenzo Da Ponte	Wolfgang Amadeus Mozart	35
12-7-1786	<i>Il Demogorgone, ovvero il filosofo confuso</i>	Lorenzo Da Ponte	Vincenzo Righini	4
17-11-1786	<i>Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà</i>	Lorenzo Da Ponte	Vicente Martín y Soler	52
27-12-1786	<i>Gli equivoci</i>	Lorenzo Da Ponte	Stephen Storace	12
24-1-1787	<i>Il democrito corretto</i>	Gaetano Brunati	Karls Ditters von Dittersdorf	2
22-6-1787	<i>Il Bertoldo</i>	Lorenzo Da Ponte	Francesco Piccchio	8
1-10-1787	<i>L'arbore di Diana</i>	Lorenzo Da Ponte	Vicente Martín y Soler	63
8-1-1788	<i>Axur Re d'Ormus</i>	Lorenzo Da Ponte	Antonio Salieri	51
7-5-1788	<i>Il dissoluto punito, o sia il Don Giovanni</i>	Lorenzo Da Ponte	Wolfgang Amadeus Mozart	15
10-9-1788	<i>Il talismano</i>	Lorenzo Da Ponte	Antonio Salieri	18
14-11-1788	<i>Il pazzo per forza</i>	Caterino Mazzolà	Josef Weigl	15
11-2-1789	<i>Il pastor fido</i>	Lorenzo Da Ponte	Antonio Salieri	8
27-2-1789	<i>L'ape musicale</i>	Lorenzo Da Ponte	Autori vari	12
11-11-1789	<i>La cifra</i>	Lorenzo Da Ponte	Antonio Salieri	17
26-1-1790	<i>Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti</i>	Lorenzo Da Ponte	Wolfgang Amadeus Mozart	10
15-4-1790	<i>Nina, ossia la pazza per amore</i>	Lorenzo Da Ponte	Giovanni Paisiello	3
13-8-1790	<i>La quacquera spiritosa</i>	Lorenzo Da Ponte	Pietro Guglielmi	2
15-9-1790	<i>La caffettiera bizzarra</i>	Lorenzo Da Ponte	Josef Weigl	3

\* Sono considerate «prime» anche le opere rappresentate in precedenza in altri teatri e adattate dagli stessi autori, o da altri, appositamente per il palcoscenico del Burgtheater. I dati per la compilazione della presente tabella sono stati tratti da: OTTO MIGHTNER, *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopold II (1792)*, Wien, Böhlau 1970, («Theatergeschichte Österreichs», vol. III: Wien, n. 1).



Michaelerplatz di Vienna: a destra il Burgtheater dove ebbe luogo la prima rappresentazione assoluta del *Re Teodoro in Venezia* (23 agosto 1784). Incisione (fine secolo XVIII).

---

LA LOCANDINA

# IL RE TEODORO IN VENEZIA

«dramma eroicomico» in due atti di  
GIAMBATTISTA CASTI

musica di

**GIOVANNI PAISIELLO**

prima italiana dell'edizione critica curata da MICHAEL F. ROBINSON  
edizione CASA RICORDI - MILANO

personaggi ed interpreti

*Teodoro* ANDRÉ COGNET

*Gafforio* STUART KALE

*Belisa* EMANUELA BARAZIA

*Taddeo* FABIO PREVIATI

*Lisetta* RACHELE STANISCI

*Sandrino* MAURIZIO COMENCINI

*Acmet III* MAURO BUDA

*Messer Grande* DAVIDE BARONCHELLI

*Coro di Donzelle:* NICOLETTA ANDELIERO, ANNA DAL FABBRO, MAFALDA CASTALDO, GABRIELLA PELLOS

*Coro di Gondolieri:* COSINO D'ADAMO, LUCA FAVARON, SALVATORE GIACALONE, CLAUDIO ZANCOPE

maestro direttore e concertatore

**ISAAC KARABTCHEVSKY**

regia

**MICHAEL HAMPE**

scene e costumi

**CARLO TOMMASI**

assistente regista

**KORNELIA REPSCHLAEGER**

luci

**MARIO THOMANN**

**ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE**

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

*allestimento* TEATRO DI LUDWIGSHAFEN e FESTIVAL DI DRESDA

---

*direttore degli allestimenti scenici* LAURO CRISMAN  
*direttore musicale di palcoscenico* GIUSEPPE MAROTTA  
*direttore di palcoscenico* PAOLO CUCCHI  
*responsabile ufficio regia* BEPI MORASSI  
*aiuto direttore di palcoscenico* ALBERTO DE PIERO  
*maestro di sala* ALDO GUIZZO  
*altro maestro del Coro* ALBERTO MALAZZI  
*maestro di palcoscenico* LORENZO ZANONI  
*maestro alle luci* ANNA LAZZARINI  
*maestro rammentatore e di palcoscenico* PIERPAOLO GASTALDELLO  
*capo attrezzista* ROBERTO FIORI  
*capo elettricista* VILMO FURIAN  
*capo sarta* MARIA TRAMAROLLO  
*vice capo costruttori* ADAMO PADOVAN  
*vice capi macchinisti* VITALIANO BONICELLI - VALTER MARCANZIN  
*assistente agli allestimenti scenici* MASSIMO CHECCHETTO  
*capogruppo figuranti* CLAUDIO COLOMBINI

---

## BIOGRAFIE DEGLI INTERPRETI

---

### ISAAC KARABTCHEVSKY

Dal gennaio 1995 Isaac Karabtchevsky è Direttore Principale del Teatro La Fenice di Venezia e dal 1981 Direttore Artistico del Teatro Municipale di San Paolo del Brasile, paese nel quale è nato da genitori russi. Ha compiuto gli studi di direzione e di composizione in Germania con Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Per diversi anni è stato direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica Brasileira. Dal 1988 al 1994 è stato direttore del Niederösterreichischer Tonkünstler-orchester di Vienna, orchestra con la quale ha compiuto numerose tournées internazionali. L'attività concertistica lo ha visto dirigere in tutte le più prestigiose sedi internazionali. Dal 1990 ha diretto diverse produzioni operistiche a Vienna, alla Staatsoper ed alla Volksoper. Notevoli i successi ottenuti in particolare con *Una tragedia fiorentina* e *Il compleanno dell'infanta* di Zemlinsky, con *L'affare Makropoulos* di Janáček ed inoltre con *Carmen* ed *Il barbiere di Siviglia*. Ha collaborato con molti dei più grandi solisti del nostro tempo, fra i quali Stern, Rostropovič, Argerich, Perlman, Arrau e Kremer. Tra i frutti del suo impegno alla Fenice ricordiamo i recenti allestimenti di *Erwartung*, *Il castello del principe Barbablù*, *L'olandese volante*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Carmen* nonché i diversi concerti sinfonici. In ottobre ha diretto *Roméo et Juliette* di Berlioz al Palazzo della Ragione di Padova.

### MICHAEL HAMPE

La raffinata personalità e sensibilità artistica di Michael Hampe poggia su di una preparazione straordinariamente accurata, fondata sugli studi di violoncello all'Università di Syracuse (USA), di recitazione all'Accademia

Falckenberg di Monaco e di letteratura, filosofia e musicologia nelle Università di Monaco, Heidelberg e Vienna. I primi impegni lavorativi lo vedono attore in importanti produzioni della televisione tedesca. Successivamente si è dedicato alla regia: i maggiori teatri europei (la Scala, il Covent Garden, l'Opéra di Parigi, il Teatro dell'Opera di Monaco) ed i più prestigiosi festivals musicali (Salisburgo, Edinburgo, Maggio Musicale Fiorentino, Rossini Opera) hanno ospitato suoi allestimenti; inoltre ha curato la messa in scena di numerosi lavori teatrali a Zurigo, Monaco, Lucerna. Ha insegnato all'Accademia Musicale ed all'Università di Colonia ed al Conservatorio Kunitachi di Tokyo. Dal 1972 al 1975 ha ricoperto l'incarico di Intendant (regista e responsabile degli allestimenti) al Teatro di Mannheim, mentre dal 1985 al 1989 ha svolto importanti mansioni in seno allo staff direttivo del Festival di Salisburgo. Attualmente è Intendant del Teatro dell'Opera di Colonia e del Festival di Dresda.

### CARLO TOMMASI

Assistente di Ezio Frigerio e di Pier Luigi Pizzi, nonché collaboratore di Giorgio Strehler e Luca Ronconi dopo gli studi all'Accademia di Brera, Carlo Tommasi è uno dei più interessanti scenografi nel panorama artistico internazionale. Attento sia al teatro di prosa che al teatro lirico, ha realizzato un numero straordinario di messe in scena lavorando nei più prestigiosi teatri al mondo. Nel 1975 ha collaborato con Roman Polanski firmando le scene del *Rigoletto* realizzato a Monaco. Ha lavorato spesso a Francoforte ed a Bruxelles montando svariate opere. Nel 1982 ha partecipato alla realizzazione de *La vera storia* di Berio per la Scala,

---

quindi si è occupato di *Aida* per Vienna, di *Tannhauser* e di *Atys* di Lully per il Maggio Musicale Fiorentino. Negli anni '90 si è impegnato, tra l'altro, in *Alcina* di Händel, in *Falstaff*, *Rigoletto*, *Così fan tutte*, *Roméo et Juliette*, *Tosca*, nelle *Nozze di Figaro*, in *Xerxes* e *Tolomeo* di Händel e nel *Franco Cacciatore* di Weber. Nel 1997 ha collaborato con Michael Hampe per la realizzazione del *Re Teodoro in Venezia* a Ludwigshafen ed a Dresda.

#### ANDRÉ COGNÉ

Dotato di un senso innato per il teatro e di una grande passione per la musica, André Cogné non poteva che dedicarsi all'arte lirica. Dopo gli studi al Conservatorio di Marsiglia ed alla scuola dell'Opéra di Parigi, si è confrontato con i principali ruoli baritonali: nel suo repertorio figurano infatti vari lavori di Monteverdi, Gluck, Mozart, Bizet, Offenbach, Donizetti, Verdi, Stravinskij. Particolarmente significative sono state le esibizioni al fianco di José Carreras in *Carmen* a Birmingham ed a Monaco e le raffinate produzioni realizzate con la Staatstheater di Karlsruhe e l'Opéra di Rouen. Regolarmente invitato nelle stagioni liriche di Radio France, si è esibito con successo in Italia partecipando per tre anni consecutivi alla *Carmen* allestita dall'Arena di Verona. Tra gli impegni di questa stagione troviamo *Les Noces* di Stravinskij per la direzione di Marek Janowski e *L'Enfance du Christ* a Madrid ed a Praga sotto la guida di Serge Baudo. Cogné è attivissimo anche sul fronte della musica concertistica e dei recitals solistici.

#### STUART KALE

Gli anni di studio alla Guildhall School of Music e di lavoro dapprima alla Welsh National Opera, quindi alla English National Opera, hanno proiettato Stuart Kale verso una brillante carriera internazionale. I principali teatri in tutto il mondo hanno infatti conosciuto la sapiente versatilità ed il ricco repertorio di questo artista che concilia un chiaro impegno nella definizione di opere del nostro secolo con una ferma attenzione alle grandi pagine classiche. Tra i suoi recenti impegni

ricordiamo *Oedipus Rex* al Festival di Ludwigsburg, *Wozzeck* a Ginevra ed a Bologna, *Peter Grimes* a Regensburg. Decisamente fattiva è stata inoltre la collaborazione con il Teatro di Colonia e di Montpellier. Nei suoi progetti futuri troviamo nuovamente *Wozzeck*, *L'occasione fa il ladro* a Dresda e due concerti con il programma brani di Elgar, Mahler, Janáček.

#### EMANUELA BARAZIA

Dopo aver iniziato il proprio percorso artistico nell'ambito della musica rinascimentale e barocca, ha indirizzato l'attenzione principalmente allo studio del canto lirico, tutt'ora la sua vocazione principale: si è diplomata brillantemente al Conservatorio di La Spezia e quindi si è perfezionata con Ann B. Santucci, V. Rosetta e M. B. Genovesi. È vincitrice di numerosi prestigiosi concorsi ed ha partecipato ad importanti concerti organizzati da diverse associazioni musicali europee. All'Accademia di Santa Cecilia di Roma ha interpretato due lavori di Schumann nel ruolo della protagonista (*Der Rose Pilgerfahrt* e *Manfred*), sempre a Roma al Teatro Nazionale ha debuttato nel ruolo di Rosina mentre nel ruolo di Dorabella ha calcato le scene di vari teatri italiani. Recentemente ha debuttato a Ravenna nel ruolo di Giunone nell'*Ercole amante* di Cavalli: da questa edizione sarà ricavato un CD. Lo scorso febbraio al PalaFenice di Venezia ha vestito i panni di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* sotto la direzione di Isaac Karabtschevsky, riscuotendo un grandissimo successo di pubblico e di critica.

#### FABIO PREVIATI

Il baritono veneziano calca i palcoscenici dei più importanti teatri italiani ed europei fin dal 1987. Tra le opere più spesso interpretate, ricordiamo *Bohème*, *Don Giovanni*, *Elisir d'amore*, *Così fan tutte*, *Werther*, *Turandot*, *Italiana in Algeri*, *Nozze di Figaro*, *Don Pasquale* per la direzione di maestri quali Maag, Renzetti, Gatti, Pidò, Thielemann, Oren, Campanella. Ha inciso tre lavori di Rossini: *L'occasione fa il ladro*, *L'inganno felice* e *La Scala di seta*. Durante la scorsa stagione ha cantato accanto a Katia Ricciarelli ed a Rockwell Blake. Tra i suoi

---

prossimi impegni figurano *Italiana in Algeri* per la Maestranza di Siviglia, *Cenerentola* per il Teatro di San Paolo del Brasile, *Don Pasquale* per il Comunale di Bologna, *Barbiere di Siviglia* per Genova e per Roma ed infine *Carmen* per il Bellini di Catania.

RACHELE STANISCI

Inizia giovanissima lo studio della musica: il suo percorso didattico si precisa comunque alla Scuola di perfezionamento per artisti lirici della Scala di Milano e quindi sotto la guida di Maria Luisa Cioni. La vittoria all'As.Li.Co. le permette di debuttare nella *Bohème* e nel *Turco in Italia*. Ottiene un incoraggiante successo e la sua agenda si infittisce così di impegni che la portano sempre più spesso a cantare all'estero: si stabiliscono delle preziose collaborazioni, una su tutte quella con il Teatro de la Monnaie di Bruxelles. Dopo aver cantato nel *Trionfo dell'onore* di Scarlatti, in *Ermione* di Rossini, ne *Le Chateau des Carpathes* di Hersant, in *Falstaff*, in *Fedora*, nella *Wally*, ha debuttato al Festival di Dresda nella *Cambiale di Matrimonio* e nel *Signor Bruschino*. Ha in previsione di riprendere *Le Chateau* a Nancy ed *Il re Teodoro in Venezia* a Montpellier.

MAURIZIO COMENCINI

Ha al suo attivo numerosissime esibizioni per le più significative istituzioni musicali italiane: ha cantato alla Scala di Milano, al Rossini Opera Festival di Pesaro, nei teatri di Palermo, Cagliari, Genova, Verona, Jesi, Parma, Brescia, Pavia, Bergamo, Cremona, Vicenza, Fidenza, Fermo, Montepulciano, Terni, Lugo, Trieste, Lucca e Sassari. All'estero si è esibito a Malaga, Tolone, Clermont Ferrand, Palm Beach, Bilbao. Inoltre a Zurigo ed a Vienna ha preso parte a produzioni del *Barbiere di Siviglia*, ad Oviedo ed ad Amburgo del *Don Pasquale*, a Tenerife e a Barcellona della *Sonnambula*, a Besancon ed a Bonn del *Falstaff*, a Malaga, a San Gallo ed a Zurigo dell'*Elisir d'amore*, a Dresda della *Cenerentola* e del *Re Teodoro in Venezia* (opera eseguita anche a Ludwigshafen), a Never della *Bohème*. La sua discografia annovera varie incisioni operistiche di lavori di Cima-

rosa, Donizetti, Morlacchi, Mozart, Salieri, Piccinni, Rossini, Wolf-Ferrari.

MARIO BUDA

Dopo una giovanile impegno artistico nel teatro di prosa, si dedica allo studio del canto sotto la guida di C. Lucchetti, G. Taddei e G. Sciutti. Nei primi anni di carriera si è concentrato soprattutto sull'opera del XVIII secolo partecipando alla messa in scena di opere di Pergolesi, Mozart, Paisiello, Salieri, Piccinni. Nel 1992 arriva il debutto in un ruolo verdiano (il Conte di Luna, a Liegi), salutato con favorevolissimi consensi da parte della critica specializzata. Si consolida così una carriera di respiro internazionale che lo porta ad esibirsi nelle maggiori città europee proponendo un repertorio inusuale che spazia dall'opera del Settecento a quella dei primi del Novecento. Nel 1996 è Marcello nella *Bohème* diretta da Oren per il centenario del Regio di Torino, quindi canta a Sassari nel Trittico impersonando i due ruoli baritonali (Michele e Schicchi); il 1997 segna invece il felice debutto nel ruolo di Falstaff al Politeama Greco di Lecce, sottolineato da positivi riscontri.

DAVIDE BARONCHELLI

Dopo aver conseguito il diploma in trombone al Conservatorio «G. Nicolini» di Piacenza, Davide Baronchelli intraprende lo studio del canto con Maria Laura Groppi. La vittoria nel 1992 al concorso As.Li.Co. di Milano lo porta a debuttare come protagonista nel *Turco in Italia* e successivamente a partecipare alla produzione dei *Quattro rusteghi*. Regolarmente impegnato in attività operistiche, ha cantato nell'*Ercole amante*, nelle *Nozze di Figaro*, nel *Don Giovanni*, in *Falstaff* e si è esibito in Italia ed all'estero sotto la direzione di maestri quali Lu Jia (*Quattro rusteghi* a Messina e Ferrara) e Gianluigi Gelmetti (*Barbiere* a Roma). Si dedica di frequente al repertorio sacro: ha infatti cantato in numerose produzioni del *Requiem* e della *Messa dell'Incoronazione* di Mozart, della *Petite Messe Solennelle* e dello *Stabat Mater* di Rossini.

---

---

---

## ENTE AUTONOMO TEATRO LA FENICE

*sovrintendente*  
Mario Messinis

*direttore artistico*  
Paolo Pinamonti

*direttore principale*  
Isaac Karabtchevsky

### CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

*presidente*  
Massimo Cacciari

*vicepresidente*  
Nelli Elena Vanzan Marchini  
Luigino Busatto

Giovanni Umberto Battel  
Bruno Lucatello

*presidente commissione del personale*  
Alfonso Malaguti

*presidente commissione programmazione  
artistica e bilancio*  
Matteo Mazzeo

*sovrintendente*  
Mario Messinis

*direttore artistico*  
Paolo Pinamonti

Gastone Proto  
Giorgio Tommaseo Ponzetta

*segretario*  
Tito Menegazzo

### COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

*presidente*  
Caterina Criscuolo

Paolo Nardulli  
Paolo Marchiori  
Angelo Di Mico

---

*segretario generale a.i.*  
Tito Menegazzo

*direttore del personale*  
Paolo Libettoni

*direttore di produzione*  
Dino Squizzato

*direttore dei servizi scenici e tecnici*  
Lauro Crisman

*segretario artistico*  
Francesco Sanna

*capo ufficio stampa e relazioni esterne*  
Cristiano Chiarot

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

*fotocomposizione e scansioni immagini*  
Texto - Venezia

*stampa*  
Grafiche Veneziane - Venezia

*finito di stampare nel mese di gennaio 1997*

---

---

## AREA ARTISTICA

### MAESTRI COLLABORATORI

*direttore musicale di palcoscenico*  
Giuseppe Marotta \*

*maestro di sala e al cembalo*  
Aldo Guizzo \*

*maestro rammentatore*  
Pierpaolo Gastaldello \*

*maestri di palcoscenico*  
Lorenzo Zanoni \*

*maestro alle luci*  
Anna Lazzarini \*

*responsabile archivio musicale*  
Paolo Cecchi ♦

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

### ISAAC KARABTCHEVSKY

*direttore principale*

#### *Violini primi*

Mariana Stefan •  
Francesco Quaranta ♦ ♦  
Nicholas Myall  
Mania Ninova ♦  
Mauro Chirico  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Annamaria Pellegrino  
Pierluigi Pulese  
Daniela Santi  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar  
Pietro Talamini ♦

#### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Gisella Curtolo  
Enrico Enrichi  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
Muriel Volckaert  
Roberto Zampieron  
Sebastiano Mesirca ♦  
Nadia Pallaroni ♦

#### *Viole*

Ilario Gastaldello •  
Stefano Passaggio ♦ ♦  
Antonio Bernardi  
Paolo Pasoli  
Ottone Cadamuro  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabo  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato  
Elena Battistella ♦  
Rony Creter ♦

#### *Violoncelli*

Massimiliano Tisserant •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Dimitrova Filka ♦  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Elisabetta Volpi

#### *Contrabbassi*

Claudio Bortolamai ♦ ♦  
Stefano Pratissoli ♦ ♦  
Massimo Frison  
Gianfranco Miglioranza\*  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Alessandro Pin  
Matteo Liuzzi ♦

#### *Flauti e ottavini*

Elena Cecconi • \*  
Angelo Moretti • \*  
Valeria Perretti ♦  
Luca Clementi  
Franco Massaglia

#### *Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Walter De Franceschi  
Angela Cavallo \*

#### *Corno inglese*

Renato Nason

#### *Clarineti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato

#### *Clarinetto basso*

Renzo Bello

#### *Fagotti*

Roberto Giaccaglia • \*  
Dario Marchi •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

#### *Corni*

Konstantin Becker ♦ ♦  
David Kanarek ♦ ♦  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris ♦  
Guido Fuga  
Enrico Cerpelloni ♦

#### *Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero ♦ ♦  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto  
Eleonora Zanella ♦

#### *Tromboni*

Giovanni Caratti •  
Sebastiano Nicolosi • \*  
Claudio Magnanini  
Antonio Moccia  
Massimo La Rosa ♦

#### *Basso tuba*

Alessandro Ballarin ♦

#### *Arpa*

Brunilde Bonelli ♦ ♦

#### *Timpani*

Roberto Pasqualato •  
Lino Rossi ♦ ♦

#### *Percussioni*

Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin  
Guido Facchin ♦

#### *Pianoforte*

Carlo Rebeschini

• prime parti  
♦ a termine  
\* collaborazione

---

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI  
*direttore del Coro*

Alberto Malazzi  
*altro maestro del Coro*

### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Boano  
Egidia Boniolo  
Lucia Braga  
Mercedes C. Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
M. Antonietta Lago  
Enrica Locascio  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Validia Natali  
Bruna Paveggio  
Andrea Lia Rigotti  
Rossana Sonzogno  
Julie Mellor ♦  
Alessa Pavan ♦

### *Alti*

Valeria Arrivo  
Lucia Berton  
Mafalda Castaldo  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo  
Elisabetta Gianese  
Vittoria Gottardi  
Lone Löell Kirsten  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
M. Laura Zecchetti  
Carla Carnaghi ♦  
Cristina Melis ♦  
Orietta Posocco ♦

### *Tenori*

Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Pasquale Ciravolo  
Cosimo D'Adamo  
Gino Dal Moro  
Luca Favaron  
Stefano Filippi  
Ivano Pasqualetti  
Marco Rumori  
Salvatore Scribano  
Ruggero Zane  
Bernardino Zanetti  
Domenico Altobelli ♦  
Ferruccio Basei ♦  
Giuseppe Frittoli ♦  
Stefano Meggiolaro ♦  
Roberto Menegazzo ♦  
Ciro Passilongo ♦  
Paolo Ventura ♦

### *Bassi*

Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
Pietro Crepaldi  
Antonio S. Dovigo  
Alessandro Giaccon  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Davide Pelissero  
Mauro Rui  
Claudio Zancopè  
Giuseppe Accolla ♦  
Carlo Agostini ♦  
Salvatore Giacalone ♦  
Gionata Marton ♦  
Roberto Spanò ♦  
Franco Zanette ♦

♦ a termine

---



---

## AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

<i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi	<i>responsabile ufficio regia</i> Bepi Morassi	<i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo	
<i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian	<i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori	<i>vicecapo reparto macchinisti</i> Vitaliano Bonicelli Valter Marcanzin	<i>vicecapo costruttori</i> Adamo Padovan
<i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini	<i>responsabile ufficio decentramento e promozione</i> Domenico Cardone	<i>responsabile segreteria artistica</i> Vera Paulini	

### *Macchinisti*

Michele Arzenton  
Massimiliano Ballarini  
Bruno Bellini  
Roberto Cordella  
Antonio Covatta  
Giuseppe Daleno  
Dario De Bernardin  
Paolo De Marchi  
Luciano Del Zotto  
Bruno D'Este  
Roberto Gallo  
Sergio Gaspari  
Michele Gasparini  
Giorgio Heinz  
Roberto Mazzon  
Andrea Muzzati  
Pasquale Paulon  
Mario Pavan  
Massimo Pratelli  
Roberto Rizzo  
Stefano Rosan  
Paolo Rosso  
Francesco Scarpa  
Massimo Senis  
Federico Tenderini  
Enzo Vianello  
Mario Visentin  
Fabio Volpe  
Michele Bontempo ♦  
Alfredo Rossi ♦

### *Sarte*

Bernadette Baudhuin  
Emma Bevilacqua  
Annamaria Canuto  
Rosalba Filieri  
Elsa Frati  
Luigina Monaldini  
Tebe Amici ♦  
Gabriella Del Gatto ♦  
Stefania Mercanzin ♦  
Manuela Rizzo ♦

### *Elettricisti*

Fabio Baretin  
Alessandro Ballarin  
Umberto Barbaro  
Alberto Bellemo  
Michele Benetello  
Marco Covelli  
Stefano Faggian  
Stefano Lanzi  
Euro Michelazzi  
Roberto Nardo  
Maurizio Nava  
Paolo Padoan  
Costantino Pederoda  
Marino Perini  
Roberto Perrotta  
Stefano Povolato  
Teodoro Valle  
Giancarlo Vianello  
Massimo Vianello  
Roberto Vianello  
Marco Zen  
Pietro Bellemo ♦  
Andrea Benetello ♦  
Cristiano Faè ♦  
Marco Fuga ♦  
Roberto Visentin ♦

### *Attrezzisti*

Sara Bresciani  
Marino Cavaldoro  
Diego Del Puppo  
Salvatore De Vero  
Oscar Gabbanoto  
Nicola Zennaro  
Massimiliano Baldessari ♦  
Francesco Costi ♦  
Vittorio Garbin ♦  
Romeo Gava ♦  
Bernardo Moretti ♦

### *Scenografia*

Giorgio Nordio  
Sandra Tagliapietra  
Marcello Valonta

### *Manutenzione*

Giancarlo Marton

### *Addetti orchestra e coro*

Gianluca Borgonovi  
Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

### *Servizi ausiliari*

Stefano Callegaro  
Walter Comelato  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
Wladimiro Piva  
Roberto Urdich

### *Biglietteria*

Rossana Berti  
Nadia Buoso  
Lorenza Pianon

### *Impiegati*

Luciano Aricci  
Gianni Bacci  
Giuseppe Bonannini  
Simonetta Bonato  
Marisa Bontempo  
Luisa Bortoluzzi  
Elisabetta Bottoni  
Andrea Carollo  
Giovanna Casarin  
Lucia Cecchelin  
Giuseppina Cenedese  
Antonella D'Este  
Liliana Fagarazzi  
Lucio Gaiani  
Alfredo Iazzoni  
Renata Magliocco  
Santino Malandra  
Maria Masini  
Luisa Meneghetti  
Fernanda Milan  
Elisabetta Navarbi  
Giovanni Pilon  
Francesca Piviotti  
Cristina Rubini  
Susanna Sacchetto  
Angelo Sbrilli  
Daniela Serao  
Gianfranco Sozza  
Marika Tileti  
Irene Zahtila

♦ a termine